

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ

На правах рукопису

БОРОВИНСЬКИЙ ІЛЛЯ МИКОЛАЙОВИЧ

УДК 821.11-1=03.111=161.2

**ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗНОЇ СВОЄРІДНОСТІ ПОЕЗІЙ АНГЛІЙСЬКИХ
ТА АМЕРИКАНСЬКИХ РОМАНТИКІВ
В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

10.02.16. – перекладознавство

Науковий керівник:
Радчук Віталій Дмитрович,
кандидат філологічних наук,
доцент

Київ – 2010

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1	
РОМАНТИЧНИЙ ОБРАЗ ЯК ОБ'ЄКТ ПЕРЕКЛАДУ	12
1.1. Сучасний стан українського перекладу англомовних романтичних поезій.....	12
1.2. Романтичний поетичний образ у перекладознавчому аспекті.....	16
1.3. Проблема множинності перекладів романтичної поезії.....	19
1.3. Принципи адекватного перекладу романтичного образу.....	27
1.5. Відтворення цілісності структури образу в перекладі	34
Висновки до розділу 1	38
РОЗДІЛ 2	
СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДУ ПОЕТИЧНОГО ОБРАЗУ	
РОМАНТИЧНИХ ПОЕЗІЙ.....	40
2.1. Переклад багатозначності образу.....	40
2.2. Відтворення перекладачем романтичної поезії як особливого способу світосприйняття.....	42
2.3. Багатогранність романтичного образу в англо-українських перекладах.....	52
2.3.1. Емоційно-чуттєвий складник романтичного образу в перекладі.....	53
2.3.2. Переклад метафоричності романтичного образу.....	59
2.3.3. Відображення символічного наповнення образу.....	65
2.3.4. Переклад звукопису як складової образотворення.....	71
Висновки до розділу 2.....	78

РОЗДІЛ 3

ВІДТВОРЕННЯ ТИПОВИХ РОМАНТИЧНИХ ОБРАЗІВ

БРИТАНСЬКИХ ТА АМЕРИКАНСЬКИХ ПОЕТІВ В

УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ81

3.1. Специфіка перекладу образів В. Блейка.....81

3.2. Інтерпретація поезій В. Вордсворта.....97

3.3. Відтворення романтичних образів Дж. Байрона.....108

3.4. Інтерпретація поезики Е. По.....121

3.5. Переклад образів віршових творів Е. Дікінсон132

3.6. Збереження образної складової поезій Г. Лонгфелло.....141

Висновки до розділу 3.....150

РОЗДІЛ 4

ВПЛИВ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ТА СТИЛЮ ПЕРЕКЛАДАЧА

НА ВІДТВОРЕННЯ РОМАНТИЧНИХ ОБРАЗІВ155

4.1. Переклад романтичного образу П. Кулішем та
П. Грабовським.....155

4.2. Вплив неокласичної школи перекладу на інтерпретацію
романтичних образів.....159

4.3. Романтичний образ у контексті сучасних перекладів.....166

Висновки до розділу 4.....173

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....175

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....183

ДОДАТОК209

ВСТУП

Романтики здійснили революцію в поезії насамперед багатогранністю образів, яку визначають багатозначність, емоційна насиченість, метафоричність, звукопис та символіка. Багатозначність, емоційне забарвлення, глибина романтичного образу зумовлені особливостями мови поета. Тому такий образ при інтерпретації може спрощуватися та спотворюватися, якщо перекладач нездатний адекватно синтезувати його вербально або коли сама мова чинить нездоланий опір адекватному образотворенню.

Відтворення романтичної багатогранності – одне з найскладніших завдань для перекладача. Збереженню образної складової оригіналу приділяє увагу чимало вчених [2; 16; 32; 37; 56; 67; 82; 93; 97; 99; 108; 121; 137; 139; 173]. Проте багатозначність романтичних образів, а особливо її інтерпретація в перекладах, залишаються малодослідженими. Романтична багатозначність потребує поглибленого вивчення, оскільки це ключова, засаднича складова романтизму, і таке вивчення має проводитися системно та комплексно для визначення її ролі в сукупності всіх складових художності.

Окремою постає проблема множення романтичного образу шляхом його інтерпретації, що відбувається і в багаторазовому перекладі. Оскільки образ у романтиків місткий через свою багатозначність, дуже складно охопити при перекладі увесь спектр його можливих значень. Зіткнувшись з такою проблемою, перекладач може не лише акцентувати, а й розвивати за рахунок інших одну з ліній спектра значення, яку він вважає найсуттєвішою.

Для оптимізації перекладацької практики необхідно враховувати в романтизмі його розмаїття. Романтизм – не монолітний напрям, а сукупність різних течій, які об'єднанні загальним духом і засадами доби романтизму. Зокрема, в межах англійської поезики виділяють період раннього романтизму (В. Блейк), народно-фольклорну (В. Вордсворт) і байронічну течії (Дж. Байрон); американська поезика представлена

містичною поезією Е. По, трансценденталізмом Е. Дікінсон та гуманістичною спрямованістю творчості Г. Лонгфелло. За цими вершинами вже можна скласти уявлення про обшири романтизму і гостроту потреби враховувати індивідуальність. При перекладі художньо-образної системи кожної течії, автора, твору змінюється перекладацька настанова. Аналізуючи оригінали і переклади, слід визначити, які домінанти в структурі образотворення притаманні тим чи іншим напрямкам романтизму. Важливим є гнучкий підхід до відтворення багатозначності романтичних образів.

Романтичний образ поета-романтика характеризується індивідуальним поєднанням прийомів образотворення, загальна сукупність яких складає арсенал романтизму. Наше бачення методики перекладу романтичних поезій різних авторів спирається на визначенні особистого арсеналу поета в межах загального і пошуку художніх домінант у структурі кожного твору. У такий спосіб формуються загальна стратегічна і конкретні тактичні інтерпретаційні настанови. Якщо перекладач відтворює поетику Е. По, він зосереджує свою увагу і зусилля на містицизмі та звуко символізмі, В. Вордсворта – на фольклорних мотивах природи та народній мові, В. Блейка – на візіонерських мотивах та інакомовності, Е. Дікінсон – на філософському навантаженні та стислості вислову. Дослідженням художніх взірців з'ясовуємо спільні та відмінні риси в перекладацьких підходах до творчості окремих романтиків і романтичного образу як такого.

На переклад романтичного образу також впливає індивідуальність перекладача. Хоча перекладацький підхід змінюється в залежності від специфіки образотворення, певні перекладацькі настанови залишаються сталими, формуючи основу загального інтерпретаційного методу відповідного перекладача, що зумовлено його індивідуальністю та професійними переконаннями.

Вибір теми дисертації зумовлено недостатнім вивченням особливостей перекладу багатогранних романтичних образів, наявністю розбіжних тенденцій у практиці перекладацької інтерпретації поезії романтиків,

загальним і фаховим інтересом до явищ романтичного образотворення та переосмислення поетичного образу в перекладі.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю випрацювати критерії перекладу романтичних образів оригіналу. Відсутність загальноприйнятої методики перекладознавчого дослідження романтичного образу та визначення адекватності його перекладу зумовлює потребу в розробці методологічних засад відтворення романтичної образної складової на основі структурно-контекстуального підходу, перспективність якого визначається багатогранною та багатозначною природою романтичного образу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в рамках комплексної наукової теми Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка «Розвиток і взаємодія мов і літератур в умовах глобалізації» (номер державної реєстрації 06БС044-01), затвердженої Міністерством освіти і науки України.

Мета дослідження полягає у визначенні теоретико-методологічних засад перекладу романтичних образів англomовної романтичної поезії на основі методу структурно-контекстуального аналізу.

Для досягнення цієї мети необхідно розв'язати такі **завдання**:

- 1) проаналізувати історію українського перекладу англійських та американських романтиків у кількісному та якісному вимірах;
- 2) встановити критерії адекватності перекладу романтичних образів;
- 3) визначити особливості передачі структурної цілісності романтичного образу;
- 4) з'ясувати варіативність образу в багаторазових інтерпретаціях на предмет його багатозначності і місткості;
- 5) встановити, як змінюється перекладацька настанова в залежності від домінант у структурі романтичного образу;

6) обґрунтувати специфіку перекладу творів, які представляють різні течії англійського та американського романтизму;

7) визначити вплив індивідуальності та професійної спрямованості перекладача на інтерпретацію романтичних образів.

Об'єктом дослідження є англійські та американські романтичні поезії та їхні українські переклади.

Предметом дослідження є особливості відтворення в перекладі романтичних образів першотвору.

Матеріалом у дослідженні виступають поетичні твори англійських та американських романтиків XVIII–XIX століть: В. Блейка, В. Вордсворта, Дж. Байрона, Е. По, Е. Дікінсон та Г. Лонгфелло, які є показовими для характеристики особливостей образотворення різних течій романтизму та методів і адекватності українських перекладів П. Куліша, В. Самійленка, П. Грабовського, Л. Мосендза, В. Мисика, С. Гординського, А. Гозенпуда, С. Голованівського, Д. Паламарчука, Г. Кочура, В. Коптілова, А. Онишка, М. Габлевич, В. Богуславської, М. Стріхи, О. Зуєвського, Т. Кисільової, В. Марача, М. Губко, В. Кейса, О. Матвієнко, О. Гриценка.

Вибір текстів для дослідження зумовлено статистичним фактором (достатня перекладеність українською мовою, наявність паралельних перекладів) та особливостями поезики романтизму. Враховується також індивідуальна специфіка образів. У роботі порівнюються різні переклади одного й того самого твору. Дослідження багаторазових інтерпретацій дозволяє комплексно дослідити варіативність перекладацьких підходів при відтворенні своєрідності образів різних англомовних романтичних поезій.

Методи дослідження зумовлені комплексним характером роботи. Основними методами виступають історико-літературний, зіставний лінгвостилістичний, герменевтичний, структурний та контекстуальний. Використано також метод словникових дефініцій та принципи системного підходу. Підбір текстів ґрунтується на методі вибору найяскравіших та

найхарактерніших поетичних вірців. Метод історико-зіставного аналізу застосовується в тих випадках, коли досліджується множинність перекладів.

Методологічну базу дослідження складають праці із загальної теорії і практики перекладу (Л. Бархударов [8], Я. Рецкер [150], А. Федоров [173; 174], О. Швейцер [185], Р. Якобсон [189], Дж. Кетфорд [193], Ю. Найда [206]), праці з дослідження типології перекладацьких підходів до художнього перекладу (Л. Коломієць [89], В. Радчук [146; 147]), структурного розбору (В. Брюсов [29], Ю. Лотман [112; 113]), контекстуального аналізу (М. Новикова [128]), шляхів відтворення художніх образів (О. Кундзіч [101], В. Коптілов [92; 93], Р. Зорівчак [71], О. Чередниченко [179], П. Бех [179], М. Лановик [104]). Вагомий внесок у перекладознавче дослідження творів розглянутих у роботі авторів зробили С. Павличко [132] (філософська поетика Е. Дікінсон), О. Рихло [152] (дослідження українських перекладів творів Е.А. По), О. Мазур [115] (переклад А. Онишком поетики Е. По), А. Пермінова [133] (поезія Е. Дікінсон в українських перекладах), О. Дзера [56] (дослідження біблійних мотивів поезії Дж. Байрона в українських перекладах).

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній: 1) окреслено засади адекватного перекладу романтичного образу; 2) визначено особливості та ступінь представлення англомовних романтичних поезій в українських перекладах; 3) з'ясовано специфіку збереження багатозначності романтичного образу; 4) визначено перекладацькі підходи в залежності від структурних особливостей романтичного твору та належності його автора до певної романтичної течії.

Теоретичне значення дисертації визначається розробленими теоретико-методологічними засадами перекладацької інтерпретації романтичного образу шляхом застосування структурно-контекстуального аналізу, що доповнюють поняття адекватного перекладу романтичної образної складової.

Практична цінність роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані при розробці рекомендацій перекладачам художньої літератури, у лекційних курсах з теорії та практики перекладу, стилістики сучасної англійської мови, у спецкурсах з поетичного перекладу. Запропонована методика зіставного структурно-контекстуального аналізу може застосовуватися у практиці поетичного перекладу та в перекладацькій критиці.

На захист виносяться такі **положення**:

1. Адекватна інтерпретація образу в українському перекладі романтичної поезії ґрунтується на: 1) відтворенні образної складової як домінанти романтичної поезії; 2) творчому перевираженні романтичних образів; 3) збереженні цілісності структури поетичного образу; 4) увиразненні ключових елементів образотворення; 5) перекладі образу шляхом виявлення специфіки вербалізації першотвору.

2. Романтичний образ перекладають завдяки збереженню структури першотвору як предметної основи для читацької інтерпретації. Перекладачі вибудовують образ через перевираження єдності елементів художньої системи оригіналу. Окрім передачі семантики, відтворення структури образу передбачає врахування інших важливих структурних елементів – строфіки, ритму, звукопису тощо.

3. В українському перекладі зберігається ієрархічність структури романтичного образу англомовного першотвору, яка визначається підрядними зв'язками домінанти із іншими складовими образотворення. Перекладацька настанова полягає в цілісній передачі зв'язків смислотвірної домінанти з елементами тексту. Відтворюючи багатозначний романтичний образ, перекладач враховує такі структурні домінанти, як емоційність, метафоричність, символічність і звукопис.

4. У перекладі змінюється ідейно-сміслова багатозначність романтичного образу: перекладач увиразнює і поглиблює одне із можливих значень образу за рахунок інших. Багатозначність є одним із джерел

множинності інтерпретацій. Різночасові, різнозмістовні та різностильові інтерпретації образів розширюють ідейно-сміслові грані романтичних творів. У сукупності множинність перекладів поглиблює семантику першотвору, а окремі переклади тяжіють до розкриття одного із можливих спектрів багатозначності.

5. Інтерпретаційна настанова в перекладі варіюється відповідно до специфіки романтичного образу, який визначається індивідуально-авторськими, течієво-типологічними та загальноромантичними складовими: у кожному конкретному випадку настанова перекладача передбачає збереження різних складових романтичного образу, а саме візіонерства, народно-фольклорного наповнення, містицизму та філософського забарвлення. Завдяки врахуванню ключової складової образної специфіки забезпечується якісне відтворення ідейно-семантичного наповнення першотвору.

6. Метод перекладу змінюється залежно від специфіки романтичного образотворення, однак окремі аспекти інтерпретації залишаються сталими як основа загального методу перекладача, що зумовлюється його індивідуальністю та професійними переконаннями. На вербалізацію першотворів впливають власні поетичні традиції перекладача – романтичний образ вибудовується із ідейно-смісловим та стилістичним наближенням до його мистецької концепції.

Апробація результатів роботи. Основні тези дисертації обговорювалися на науково-практичних конференціях: 1) Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Етнічні виміри універсуму: мова, література, культура» (Київ, 2010); 2) «Мова і культура» XVIII міжнародна наукова конференція імені Сергія Бураго (Київ, 2009); 3) «X Міжнародна конференція молодих учених» (Київ, 2009); 4) Мовні і концептуальні картини світу (Київ, 2008); 5) «Діалог культур: лінгвістичний і літературознавчий виміри» (Київ, 2008); 6) «Мовно-культурна комунікація в сучасному соціумі» (Київ, 2008).

Публікації. Положення, методологію та результати роботи висвітлено в п'яти статтях у фахових наукових виданнях, затверджених ВАК України.

Обсяг і структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 245 сторінки, з них – 182 сторінки основного тексту та 34 – додатків. Список використаних джерел налічує 272 позиції, з них 214 – науково-критичні праці, 32 – літературні джерела та 26 – довідкова література.

У **вступі** обґрунтовано вибір теми і її актуальність, а також об'єкт, предмет, мету і завдання дослідження; визначено методику роботи та аргументовано наукову новизну та практичне значення одержаних результатів; сформульовано основні твердження, які виносяться на захист.

У **першому розділі** проаналізовано наукові праці, які охоплюють питання розуміння та перекладу поетичних образів. Визначено методологічне підґрунтя інтерпретації романтичного образу.

У **другому розділі** досліджено специфіку багатогранності романтичного образу та шляхи її збереження в мові перекладу. Особливу увагу зосереджено на відтворенні символіки романтичного образу, його метафоричності та особливостях звукового вираження.

Третій розділ присвячено специфіці перекладу образів різних течій англійського (В. Блейк, В. Вордсворт, Дж. Байрон) та американського (Е. По, Е. Дікінсон, Г. Лонгфелло) романтизму.

У **четвертому розділі** досліджено вплив індивідуальності та професійних переконань перекладачів на інтерпретацію романтичних образів.

У **висновках** підводяться підсумки дослідження.

У **списку використаних джерел** наводяться наукові праці та друковані видання, які використовувалися при написанні роботи.

У **додатках** наведено тексти поезій, які аналізуються, та відповідні переклади українською мовою.

РОЗДІЛ 1

РОМАНТИЧНИЙ ОБРАЗ ЯК ОБ'ЄКТ ПЕРЕКЛАДУ

Метод і можливості перекладу поезії визначаються специфікою першотвору. Романтичні образи є ключовими елементами в структурі поетичного тексту, тому постає питання про визначення романтичного образу як одиниці перекладу. У цьому контексті особливої ваги набуває вибір відповідного перекладацького підходу, який дозволяє врахувати як загальноприйняті принципи відтворення поетичного образу, так і специфіку передачі романтичної складової як домінантної характеристики поетичних образів англійських та американських романтичних поезій. Метод перекладу визначається насамперед матеріалом, тож вивчення властивостей матеріалу складає основу теорії та методики інтерпретації. У рамках романтизму образна складова розмаїта, тож визначити діапазон її особливостей і означає знайти ключ до способів передачі.

1.1. Сучасний стан українського перекладу англomовних романтичних поезій

З англomовної поезії, що увійшла до скарбниці світової літератури, лише невелика частина романтичних поезій наявна в адекватних українських інтерпретаціях. Переклади англomовних романтиків можна знайти в окремих авторських антологіях: «Антологія американської поезії» І. Кулика, «Третє відлуння» Г. Кочура, «Захід і Схід» В. Мисика, «Світовий сонет» Д. Павличка, «Море і мушля» (антологія європейської поезії) М. Ореста, «Поети Заходу» С. Гординського та журналах, найвпливовішим з яких є «Всесвіт». Романтичні поезії в українській інтерпретації також представлені в серіях вітчизняної перекладної літератури – «Співець» (видавництво «Веселка»), «Вершини світового письменства» (видавництво «Дніпро»). На особливу увагу заслуговують збірка перекладів Т. Кисільової «Вечірній дзвін», збірка перекладених художніх творів «Тисячоліття. Поетичний

переклад України-Русі», збірка перекладів з Дж. Байрона В. Богуславської «Байрон. Твори», переклади П. Грабовського у виданні «Я не співець чудової природи».

Особлива увага перекладачів була прикута до творчості Дж. Байрона (1788-1824), серед яких такі майстри як П. Куліш, Леся Українка, М. Костомаров, М. Зеров, В. Самійленко, Д. Паламарчук, В. Мисик, В. Богуславська, А. Гозенпуд, С. Голованівський. Слід зазначити, що поезії Дж. Байрона перекладені в достатній кількості, деякі – по кілька разів. Різні аспекти творчості Дж. Байрона досліджено в розвідках П. Беха [179], О. Дзери [56], Я. Кривонос [98], А. Пермінової [135; 136].

Досить обмежено представлена поетика В. Вордсворта (1770-1850), вірші якого розкривають особливості народно-фольклорної течії англomовного романтизму. На сьогодні перекладено незначну кількість його поезій, серед яких найяскравіші: «Сон може викрасти мій дух», «Написано на Вестмінстерському мосту», «Мінливість», «Рядки, написані за декілька миль від Тінтернського абатства», «Семірко нас», «Немов самотня хмара, брів...», «Люсі», «Відклав я вбік перо і дослухав», «До прекрасного», «Де курс тому проляже кораблеві», «До Туссена-Лувертюра», «О ні, про це і думати дарма», «І келія простора для черниці», «Сутність благочестя», «У каплиці Королівського коледжу», «Жив якимось хлопець», «Серед несходжених стежок», «Нарциси». Серед перекладачів, які інтерпретували твори В. Вордсворта можна виокремити М. Стріху, Т. Кисільову, В. Марача, О. Лір, О. Мокровського та М. Губко. Особливою популярністю користуються окремі вірші, як-от: «Нарциси», «Нас семеро» та «Написано на Вестмінстерському мосту, 1802». Це говорить про існування принципу вибіркoвості при відтворенні творчості В. Вордсворта. Перекладачі головним чином звертають увагу на окремі поетичні взірці, які вважають показовими у певних відношеннях. Все ще немає окремої збірки перекладених творів англійського поета.

Період англійського поетичного преромантизму, що головним чином пов'язують з творами В. Блейка (1757-1827) дуже обмежено представлений в українських інтерпретаціях. Існує п'ять перекладів «Тигра» В. Блейка, що їх зробили В. Коптілов, В. Марач, Т. Кисільова, В. Кейс та О. Матвієнко. Окрім цього можна нарахувати ще близько 40 перекладів інших поезій митця, серед яких такі поезії: «Ягня», «Святий вечір», «Лондон», «Сажотрус», «Люблю веселий танець», «Людська абстракція», «Не кажи їй про кохання», «Усмішка», «Вона живе», «Божий образ», «Немовлятко-радість», «Сон», «Сад любові», «Хвора роза», «Ангел», «Дитя-горе», «Дерево трутизни», «Школяр», «Віщування невинності», «Маленький волоцюга», «Муха», «Грудка і камінь», «Сніг», «Лілія», «Пісня лісової квітки», «Серп і меч», «Хвора троянда», «З рукопису Росетті», «Вічність», «До мого миртового деревця», «Епіграма», «До королеви», «Чередник», «Хлопчик загубився», «Пісня радості». Зрозуміло, що такої кількості недостатньо, щоб говорити про цілісне представлення поезики В. Блейка в українській культурі. Адже загальна кількість віршів митця становить близько двохсот. Однією з причин такої ситуації можна назвати складність для розуміння та інтерпретації творів В. Блейка.

З американської романтичної поезії найбільша увага приділялася Е. По (1809-1849), «Крук» та «Дзвони» якого найбільше привертати увагу таких майстрів перекладу як: П. Грабовський, В. Щурат, Л. Мосендз, С. Гординський, А. Онишко, В. Коптілов, Г. Кочур. На сьогодні творчість Е. По можна вважати однією з найбільш перекладених. У збірнику «Ельдорадо» представлено чисельні твори американського майстра у різних інтерпретаціях [258].

На тлі такої зацікавленості творами Е. По видається неприродним ігнорування інших багатьох вартісних поетів, серед яких і Г. Лонгфелло. Найвідомішим твором в Україні є, безперечно, «Пісня про Гаявату», яку переклали О. Олесь та П. Шарандак. Лише незначна кількість поезій інтерпретовано українською мовою: «Стріла і пісня», «Сільський коваль»,

«День відійшов», «Псалом життю», «Майстер», «Пересторога», «До летючої хмари», «Раб на сумнім болоті», «Цар Трісанку», «Маяк», «Незроблене», «Карл Великий», «Ексельсіор», «Сон невільника», «Смеркається», «На гори тінь нічна лягла», «Осінь», «Данте». Багато вагомих віршів Г. Лонгфелло все ще лишається неперекладеними, серед яких можна назвати такі: «Autumn within», «Afternoon in February», «Flowers», «Haroun Al Raschid», «It is not Always May», «Memories», «Moonlight», «Loss And Gain», «The Old Clock on the Stairs». Переклад цих творів сприяв би кращому розумінню читачем специфіки романтичної творчості Г. Лонгфелло, оскільки значною мірою розширив би образний світ американського поета в контексті української культури.

На ранніх етапах, коли інтерпретували переважно твори Дж. Байрона та Е. По, поезія Е. Дікінсон (1830-1886) була поза увагою перекладачів. Тривалий час її творчість залишалася недоступною для українських поціновувачів літературного слова. Ситуація змінилася після того, як вірші Е. Дікінсон взявся інтерпретувати Д. Павличко, що згодом призвело до публікації цілої збірки. Останнім часом творчість американської поетеси користується значною популярністю серед перекладачів. Її вірші перекладають М. Стріха, М. Габлевич, О. Гриценко, В. Кикоть.

Недостатня представленість англомовного поетичного романтизму в перекладах частково призвела до поверхневого вивчення цього явища в межах наукових програм на різних освітньо-кваліфікаційних рівнях. Прикро констатувати, що з усього розмаїття романтичних течій у сучасній шкільній програмі пропонують для вивчення головним чином творчість Дж. Байрона: у 8 та 9 класах вивчають «Мій дух як ніч», «До прекрасного», «Прометей», «Мазепа», «Корсар». Ніхто не заперечує значимості цього поета, однак він один не може уособлювати різнобарв'я, яке властиве англомовному поетичному романтизму. Дев'ятикласникам також пропонують на самостійне опрацювання лише новели Е. По, навіть не згадуючи про світові поетичні шедеври «Крук», «Дзвони», «Ельдорадо» та інші. Обмежене вивчення

романтизму призводить до спотвореного чи поверхового його сприймання. Відчувається недостатня кількість перекладів і проблема їхньої якості. Це обмежує коло досліджуваних творів, що не сприяє всебічному вивченню поезики романтизму.

1.2. Романтичний поетичний образ у перекладознавчому аспекті

У художньому перекладі збереження романтичного образу постає як складна проблема: передача багатозначної, емоційної та містичної образної складової мовою перекладу. Загалом лінгвістичні аспекти відтворення поетичних образів ґрунтовно досліджували О. Чередниченко та П. Бех [178], акцентуючи увагу на важливості врахування змісту та форми художнього образу. М. Лановик у своїх розвідках аналізує функціонування художнього твору в різномовних дискурсах [104]. Р. Зорівчак торкається питання передачі словесного образу [71, с. 51-65]. М. Ажнюк аналізує проблематику багатозначності словесних поетичних образів на матеріалі творчості В. Шекспіра, де джерелом багатозначності є семантичне багатство мови та стилістичний прийом гри слів [1, с. 240-250]. В. Радчук висвітлює проблематику зміни перекладацької настанови в залежності від специфіки поетичного тексту та його образної складової [146]. Різномістові аспекти відтворення художніх образів досліджували А. Алексеев [3], В. Вовк [35], В. Гусев [54], О. Дубенко [58], М. Дудченко [60], В. Карабан [80], Я. Кривонос [98], А. Пермінова [135; 136], О. Потебня [142], Л. Соколов [161]. Романтичний образ як об'єкт перекладацького процесу залишається малодослідженим. Тому визначення принципів відтворення романтичних поетичних образів, що мають свою специфіку творення і функціонування, є особливо актуальним, оскільки комплексне дослідження цієї проблеми ще не проводилося. Саме поняття романтичного образу може трактуватися по-різному. У філософському розумінні поетичний образ – це зміст, що існує у знаковій системі твору. Поетичне мовлення характеризується тим, що кожний елемент має потенціальну образність [103, с. 26]. У

перекладознавчому дискурсі зв'язок художнього образу з текстовою структурою досліджувався багатьма науковцями [11; 12; 29; 32; 37; 44; 51; 52; 57; 71; 76; 83; 94; 99; 101; 106; 115; 134; 135; 137; 167; 177; 178; 179; 182; 187; 188]. Поетичний образ може існувати на рівні слова (мікрообраз), словосполучення, речення, кількох речень, частини тексту, цілого твору, кількох творів (макрообраз) тощо. Ми пропонуємо розглядати своєрідність відтворення романтичного образу, який розгортається на рівні цілого поетичного твору чи значної його частини і є визначальним для структурно-сміслової організації. При перекладі важливою є відповідність не ізольованих лексем чи речень, а цілісного тексту [8, с. 15]. Цілісний художній образ в поезії «будується на основі образного значення окремих слів, асоціативності мислення, яка виявляється у словосполученнях, художніх тропях, і розширюється значенням окремих уривків, які черпають додаткове емоційно-сміслові забарвлення з контексту» [104, с. 148]. У сукупності романтичні образи формують художньо-образну структуру твору.

Романтичний образ характеризується багатогранністю. Така його специфіка потребує диференційованого інтерпретаційного підходу. Ключовим принципом можна вважати зміну перекладацького підходу в залежності від того, які смислотвірні елементи є визначальними для творення та функціонування романтичного образу. Під перекладацьким підходом розуміємо дії перекладача, об'єднані домінантою і спрямовані на відтворення специфіки першотвору. Одночасне увиразнення всіх компонентів тексту неможливе, оскільки все, що перебуває на передньому плані, пізнається тільки порівняно з чимось, що є тлом (заднім планом) [122, с. 428]. Так, для поезій Е. По ключовим буде збереження містицизму та звукоسیمолізму («The Raven», «The Bells», «Eldorado», «The Sleeper», «The city in the sea», «A dream within a dream», «The conqueror worm», «The dreamland» та ін. [244]), для В. Блейка – візіонерських мотивів («The Lamb», «The Tiger», «The Human Abstract», «The Sick Rose», «Reeds of Innocence», «The Garden of Love», «The Marriage of Heaven and Hell», «Infant Sorrow», «The Land of Dreams» та ін.

[241]), для В. Вордсворта – простоти мовлення та фольклорного колориту («By the seaside», «Sparrow's nest», «The Fountain», «The sun has long been set», «To the Daisy», «The Thorn», «To May», «To a Butterfly», «To the Cuckoo», «Rural Architecture», «Solitary Reaper», «The two of April mornings» та ін. [247]), для Дж. Байрона – глибокого ліризму та психологізму («For music», «The Dream», «I saw thee weep», «My soul is dark», «She walks in beauty», «Stanzas for music», «To a Lady», «The tear» та ін. [243]), для Е. Дікінсон – філософські підтексти та еліпсис (поезії 37, 182, 280, 318, 498, 737, 1677 та ін. [246]), для Г. Лонгфелло – народно-фольклорні мотиви, де романтичні тенденції поєднуються із реалістичними («Aftermath», «The Bridge», «The four winds», «Footsteps of Angels», «Mezzo Cammin», «Nature», «Something left undone», «Snowflakes», «Daylight and Moonlight» та ін. [242]). Оскільки романтичність образу, яка визначається його емоційністю, містичністю та психологічністю, може проявлятися в різних смислотвірних аспектах структури тексту, саме структурний підхід дозволяє врахувати при перекладі відмінність домінантних елементів для романтичних образів різних поетів. Доцільність використання структурного підходу аргументовано численними розвідками з проблематики декодування художніх образів [29; 41; 42; 48; 78; 86; 123; 135; 156; 173, с. 24; 183].

Своєрідність образно-художньої системи твору розкривається через взаємозв'язок його компонентів на різних рівнях поетичної структури [104, с. 7]. При відтворенні романтичних образів доцільно використовувати структурний підхід з елементами контекстуального аналізу. Врахування контексту – це необхідна передумова, тому що «літературно-художній образ не може бути декодований тільки через дослідження значень окремих слів чи словосполучень... на його осягнення впливають не лише словникове та етимологічне значення слова, а також його емоційні конотації, асоціації, викликані через ці значення... і образ містить додаткову контекстуальну інформацію» [103, с. 5]. М. Новикова пропонує наступну градацію словесних контекстів: 1) словосполучення; 2) речення; 3) абзац; 4) строфа; 5) твір [128,

с. 160]. Окрім наведених словесних контекстів дослідниця називає й інші: 1) психолінгвістичний (індивідуальні можливості мовців); 2) ситуативний (довколишнє середовище); 3) соціально-груповий (досвід і словниковий потенціал різних соціальних верств населення); 4) історико-літературний; 5) історико-стилістичний; 6) історико-ідеологічний [128, с. 160]. Використання при перекладі всіх цих контекстів одночасно – це не обов’язкова умова. Однак, частина з них може бути врахована поряд з елементами структурного аналізу для досягнення вичерпного відображення смислового навантаження поезії. Це все залежить від специфіки самого твору і визначається особливостями його художньої організації.

Отже, у перекладознавчому аспекті романтичний образ сприймається як головний об’єкт інтерпретації. Під романтичним образом розуміємо образ, який охоплює цілий поетичний твір чи значну його частину. Його відтворення можливе через використання структурного підходу з елементами контекстного аналізу. Романтична складова може проявлятися в різних структурних елементах – лексика, фонетичне оформлення тощо. Зміна перекладацького підходу визначається специфікою матеріалу.

1.3. Проблема множинності перекладів романтичної поезії

Специфіка репрезентації романтичних образів в українських перекладах великої мірою визначається існуванням множинності інтерпретацій одного і того самого твору. Наприклад, існують відмінні за своїм ідейно-смісловим навантаженням переклади «Крука» Е. По, що їх зробили П. Грабовський, С. Гординський, Г. Кочур, А. Онишко. Постає проблема обґрунтованості та прийнятності такої ситуації, коли один і той самий вірш існує в різних варіаціях. Її розв’язання передбачає заглиблення в першопричини, які сприяють появі багаторазових перекладів романтичних образів.

До проблеми множинності інтерпретацій художнього твору звертаються різні дослідники [49; 82; 98; 125; 128; 136; 140; 146; 196; 199].

Враховуючи зазначені розвідки, серед найважливіших причин багаторазових перекладів романтичних творів можна виокремити такі: 1) еволюція перекладацьких поглядів; 2) багатозначність образів; 3) суперництво перекладачів; 4) суспільно-культурний розвиток цивілізації.

З плином часу в перекладознавстві відбувається еволюція поглядів. Це відображається на вимогах до художніх перекладів. Окремі підходи до інтерпретацій романтичних образів, які використовувалися в минулому, можуть не відповідати вимогам сучасності. Культурний простір постійно змінюється, що призводить до формування нових реалій життя і часткової втрати або переосмислення вже існуючих. Переміщуючись в іншу епоху та культуру, романтична поезія змінює разом з мовою своє вираження і семантичну складову.

Уникнути багаторазових перекладів романтичних образів неможливо. З часом їхня кількість зростатиме. Відносність і часова обмеженість перекладацьких стратегій і тактик викликає необхідність робити нові переклади визначних поетичних творів, оскільки змінюється «фон сприймаючої культури» [125, с. 126]. З плином часу та еволюцією суспільства романтичні образи можуть набувати нового осмислення і вираження в мові. Це безперервний процес, який триватиме і надалі.

Інша важлива причина множинності інтерпретацій романтичних творів – це неможливість охопити при перекладі всі відтінки значень романтичного образу. Так, за О. Потебнею адресат інформації може активізувати лише певну сферу мислення одержувача інформації, а повнота сприйняття залежатиме саме від настанови реципієнта [141, с. 307-308]. Дослідники Б. Гатім та І. Мейсон також зауважують, що перекладач відтворює одне із можливих прочитань першотвору і важливо, щоб він зберіг якнайбільшу кількість потенційних прочитань вихідного тексту [199, с. 11]. Багатозначність романтичних образів сприяє появі великої кількості інтерпретацій, які мають право на існування.

Створюючи багаторазові переклади, інтерпретатори прагнуть з'ясувати, наскільки їхні колеги зрозуміли темні або двозначні місця складного романтичного образу. Остаточної інтерпретації твору бути не може [170, с. 193], тому творче суперництво є звичним явищем для художнього перекладу. Кожний перекладач намагається інтерпретувати романтичний образ першотвору відповідно до власного бачення та світовідчуття.

Оскільки неможливо уникнути багаторазових перекладів романтичних поезій, важливо дослідити вплив цього явища на репрезентацію образної складової в україномовному середовищі. Відповідь може дати розбір конкретного твору, оскільки через специфіку одиничного можна простежити прояви загальних тенденцій. Для дослідження обрано початок «Прощальної пісні Чайльд Гарольда» [243] та відповідні переклади П. Куліша, А. Гозенпуда, Д. Паламарчука та В. Богуславської (Додаток А.1). Настрій строфи закладений у цілісному поєднанні семантики та милозвучності. Автор зображує образ рідного краю через використання елементів опису природи: *native shore* (рідний берег), *native land* (рідна сторона), *waters blue* (блакить води), *night winds sigh* (зімхає нічний вітер), *breakers roar* (вали ревуть), *wild sea-mew* (дика чайка), *sun* (сонце), *sea* (море). Інтерпретація П. Куліша знаходиться дещо окремо від усіх інших, що зумовлено фактором часу. Український майстер створив цей переклад значно раніше від інших перекладачів. Тому нас цікавлять тут не стільки формальні ознаки інтерпретації, скільки специфіка сприйняття образу рідного краю. Перша строфа лунає піднесено та з притаманною П. Кулішу емоційною яскравістю: *синє море, ясненьке сонце, разом співають з моїм горем* тощо. Відчувається вплив власної літературної творчості митця, коли йдеться про *вітри ночнії* та *ревучі хвилі*. Епітети наповнені максимальною експресією. Чого лише варта метафора *он сонце в морі тоне-сідає...* У цих рядках набагато більше від П. Куліша, ніж від Байрона. Образ рідного краю вирізняється особливою ліричністю та меланхолійно-журливим забарвленням.

Д. Паламарчук зберігає байронівську побудову строфи з погляду розміщення семантичних акцентів. Поряд із безпосередніми відповідниками лексем, які вербалізують образ першотвору, він намагається підібрати слова із максимальним емоційним навантаженням тоді, коли описує краєвид: *свист вітрів, мєви крик, мчимо серед стихій, мріє далина*. Відчувається «енергетична зарядженість» образу, що передає мотив руху, подорожі в далекі країни. Не забуває перекладач і про збереження оригінального ліризму. Він частково змінює семантику образу і вводить сентиментальне «лиш мріє далина». Простежується і душевна ностальгія за рідним краєм, і почуття самотності, і глибока душевність. Д. Паламарчук переосмислює та зберігає настрій строфи і насичену емоційність. Інтерпретація образної складової першої строфи Д. Паламарчуком співзвучна із перекладом А. Гозенпуда, який максимізує емоційність рядків через підбір відповідного лексичного ряду: *лютують хвилі, вітер злий, чайки крик*. Перекладач доповнює образ рідного краю й іншими ключовими лексичними одиницями: *берег, синє море, морське дно, далечінь*.

Подібне сприйняття образу першотвору спостерігаємо в інтерпретації В. Богуславської, яка досягає максимальної ліричності та емоційності завдяки використанню численних метафор: *«розтань в глибині хвиль», «І сонце, що пірнуло в хлань, // Злетить промінням вій»*. Семантика образу рідного краю у В. Богуславської частково відмінна від варіанту Д. Паламарчука: *вітру опівнічний грай* (Д.П.: *свист вітрів*), *чайно не квиль* (Д.П.: *мєви крик*), *злетить промінням вій* (Д.П.: *мчимо серед стихій*). Хоча образ рідного краю в обох перекладачів подібний, але він не тотожний. У Д. Паламарчука підібрані лексеми, які передають відчуття нестримності та певного шаленства природної стихії. В. Богуславська вимальовує рідну сторону «м'якішими» та спокійнішими відтінками.

Усі інтерпретації зроблені визнаними майстрами художнього слова. Переклади увиразнюють різні емоційно-сміслові відтінки романтичного образу оригіналу – від нестримного шалу А. Гозенпуда до журливої

меланхолійності П. Куліша. Цей конкретний приклад є показовим для інтерпретацій романтичних творів. Багаторазові переклади однієї і тієї самої поезії сприяють ширшому трактуванню образів в україномовному контексті. Подібне розширення семантики образів спостерігаємо, наприклад, при відтворенні творів різних романтичних поетів (із *В. Блейка*: «Тигр» у перекладі В. Коптілова, В. Марача, Т. Кисільової, О. Матвієнко, В. Кейса [253]; «Ягня» в перекладі В. Марача і Т. Кисельової [253]; «Янгол» у перекладі В. Марача та Т. Кисільової [253]; із *В. Вордсворта*: «Нарциси» та «Написано на Вестмінстерському мосту» в перекладі В. Марача [264], М. Стріхи [268], Т. Кисільової; «Семірко нас» у перекладі В. Марача [264] та М. Стріхи [268]; із *Дж. Байрона*: «Станси під музику» в перекладі Д. Паламарчука [267] та В. Богуславської [251]; «Мій дух згасає» в перекладі В. Богуславської [251] та В. Самійленка [254]; «Паломництво Чайльд Гарольда» в перекладі П. Куліша, Д. Паламарчука, А. Гозенпуда та В. Богуславської (Додаток А.1); із *Е. По*: «Ельдорадо» в перекладі П. Грабовського, Г. Кочура, А. Онишка, М. Стріхи, Є. Сварожича, В. Лавренова, Л. Мосендза [259, с. 258-262]; «Крук» у перекладах П. Грабовського, С. Гординського, Г. Кочура, А. Онишка [259, с. 241-254]; із *Г. Лонгфелло*: «День відійшов» у перекладі Г. Кочура [272]; «Ексельсіор» і «Сон невольника» у перекладі М. Пилипинського [269] та П. Грабовського [257]; «Псалом життю» в перекладі М. Губко [254], М. Пилипинського [269], В. Мисика [265], П. Грабовського [257]; із *Е. Дікінсон*: «Мій ум неначе розколовсь» у перекладі М. Стріхи, С. Ткаченка, О. Зуєвського [258]; «Похмуре небо хижі хмари» в перекладі М. Габлевич, О. Зуєвського, М. Стріхи [258]; «Щоб витворить прерію...» в перекладі М. Стріхи та О. Гриценка [258].

Багаторазові переклади існують не як сукупність текстів, а як діалог, увиразнюючи об'єктивні інтерпретаційні можливості романтичного твору. Такий діалог дозволяє наблизитися до істини оригіналу [130, с. 96]. І. Кашкін стверджує, що коли образ багатогранний і яскравий, різні переклади

відкривають у ньому нові грані [82, с. 132]. Невід'ємною ознакою інтерпретації першотвору можна вважати її багаторазовість [140, с. 128].

Слід зазначити, що під множинністю перекладів романтичних творів розуміємо не лише багаторазові інтерпретації поезій, а й відтворення різних романтичних віршів одним перекладачем. Особливо складним видається збереження художнього образу, який виходить за межі окремої поезії і розкривається в численних поетичних текстах, об'єднаних тематично чи ідейно. У таких випадках важливо відтворити основний зміст відповідного романтичного макрообразу. Розгляньмо особливості відтворення А. Онишком макрообразів сну та смерті при інтерпретації поезій Е. По «Сон» [259, с. 41], «Примарний замок» [259, с. 123], «Сон у сні» [259, с. 35], «Ворон» [259, с. 141], «До озера» [259, с. 45], «Той, хто спить» [259, с. 91], «Долина неспокою» [259, с. 95], «Місто серед моря» [259, с. 97], «Країна снів» [259, с. 135], «Евлалія» [259, с. 139], «Улялюм» [259, с. 153] та «Самотній» [259, с. 189].

Макрообраз сну сформований світоглядними та ідейно-культурними пріоритетами письменника. Дослідження зазначених поезій Е. По засвідчує, що він вербалізується іменниками: *dream(s), vision, thought(s), memory (-ies), remembrance*; а також прикметниками: *haunted, serious, sober, treacherous, sere, morne, palsied, dark*. Моделюючи іменники репрезентують ядровий центр макрообразу сну (мріяння). Е. По акцентує увагу на ретроспекції. Думи ліричних героїв линути не стільки в майбутнє, а торкаються подій, що сталися в минулому. Прикметники, які вербалізують макрообраз сну, у Е. По створюють емоційно-психологічний колорит, направляють думки читача в певне русло. В опозиції *добрий – поганий сон* ці інтенсифікатори тяжіють до останнього, підкреслюючи негативні (болючі) якості подій чи явищ, про які йдеться в поетичних творах.

У перекладах А. Онишка макрообраз сну моделюється іменниками: *сон, спогад, думи, мана, чуття, мислі, ява, мрії*; а також прикметниками: *сумний, марний, давній, гнітючий, сірий, гіркий, темний, нудний, вічний,*

спраглий. Перекладач зберігає основні семантичні особливості, хоча додає додаткові смислові відтінки. Вводиться лексема *мана*, яка надає яскравого національного колориту, фіксує бачення світу в контексті української культури. Всі інші ключові лексеми майже повністю відображають семантику першотворів.

Часткові зміни простежуються при підборі прикметникового ряду. Перекладач розширює вербальні репрезентації макрообразу сну. У Е. По домінують темні та похмурі кольори, які переплітаються із відчуттям нависаючої загрози. Додаються відтінки смутку та невимовної туги, які репрезентуються лексемами *марний*, *сірий*, *сумний*: *In a night, or in a day, (Нехай це вдень, чи в темі нічній,) In a vision, or in none, (Нехай це яв, чи марні сни,)* («A dream within a dream», переклад А.Онишка); *Then my heart it grew ashen and sober (I зів'яли на серці скорботні) / As the leaves that were crisped and sere – (Cipі думи – сумна таїна, «Ulalume»).*

Макрообраз смерті вербалізується в першотворах за допомогою іменників: *death* (смерть), *ghost* (привид), *shadow* (тінь), *spirit* (дух), *ghoul* (упир), *worm* (черв'як), *thing* (річ), *woe* (горе), *shape* (форма), *demon* (демон), *ill* (зло), *devil* (диявол), *wizard* (чарівник), *bird (raven)* (птаха, крик), *evil* (зло); і прикметників: *pale* (бліда), *ill* (хвороблива), *formless* (аморфна), *invisible* (невидима), *blood-red* (багряна), *dim* (темна). У поезіях Е. По образ смерті сформовано внаслідок симбіозу загальноприйнятих поглядів людей на смерть і особистісного ставлення письменника до цього явища. Е. По застосовує лексичні одиниці *death* та *devil* на безпосереднє позначення смерті. Поет ототожнює диявола (володаря пекла) із його головною функцією – плюндрування людських життів. У Е. По смерть проявляється також і в багатьох інших іпостасях: *дух*, *хробак*, *зло*, *ворог*, *тінь* і т.д. Як приклад, можна навести такі рядки: *That, o'er the floor and down the wall, (А на підлогу і на стіни) / Like ghosts the shadows rise and fall! (Примарами набігли тіні, «The sleeper»)* [259]. Цікавою є асоціація смерті з тінню. Якщо людина віддає душу дияволу, то вона втрачає свою тінь і стає блідою

подобою сатани. У якій би іпостасі Е. По не змальовував смерть, її характеристики лишаються незмінними – блідо-темна, хвороблива, із нечіткими та розмитими формами. Письменник не намагається прикрасити позитивними смисловими відтінками цей образ.

В українських перекладах смерть репрезентується такими іменниками: *смерть, духи, тінь, примара, чаклун, демон, гадь, вурдалака, щось, потворище, хробак, почвара, упир, диявол, химера, створіння, птах (ворон)*. Її семантичне забарвлення також увиразнюється прикметниками *німий, дикий, лиховісний, таємничий, химерний, хмурий*. Перекладач прискіпливо відтворює ідейно-смислові відтінки цього романтичного образу. Він збільшує кількість лексем, які вживаються на позначення смерті, і додає іменники *химера, гадь, почвара, потворище*. Особливу увагу варто слід звернути на прикметник *німий*. Він є свідченням розширення семантики образу першотвору в українських перекладах. Асоціація А. Онишком смерті із поняттям німоти не є випадковою, оскільки в українському суспільстві поширене уявлення про неї як про німе створіння, яке завжди супроводжує «загробна тиша»: *While from a proud tower in the town (А з вежі гордої німа) / Death looks gigantically down (Все оглядає Смерть сама!, «The city in the sea»)* [259, с. 97].

Дослідження віршів дозволяє стверджувати, що для Е. По сон (мріяння) – це своєрідний паралельний світ, який репрезентує сферу підсвідомих чуттів та інстинктів індивіда. У ньому накопичуються всі спогади про колишні події. Цей паралельний світ характеризується нечіткими межами. Читачу важко розмежувати реальність від сну. Події творів Е. По розгортаються не в фізичній, а в психологічно-емоційній та духовній площинах. Індивід керується не здоровим глуздом, а підсвідомими чуттями, почуттями та інстинктами. Макрообраз сну продукує уявний світ, який віддзеркалює гнітючу реальність і навпаки. В інтерпретаціях А. Онишко сон певною мірою змінює своє смислове навантаження. Простежується його часткове ототожнення із образом смерті. Так, у поезії «The Sleeper» Е. По

зображує чарівну жінку, душа якої відійшла в інший світ. Тіло небіжчиці знаходиться в склепі, у долині, де, на думку Е. По, знаходять останній притулок померлі. Саме там ліричний герой і оповідає свою історію. У наведених рядках письменник не вживає лексему *dream*, яка використовується на позначення поняття «сон» (мріяння). Е. По ототожнює потойбічний світ із поняттям «*universal valley*», що певною мірою символізує інобуття. А. Онишко інтерпретує цей елемент як «долина вічності сновійна». За міфологічними віруваннями річка Лета протікає в царстві мертвих. Це «річка забуття». А. Онишко використовує словосполучення «сонний став», яке акцентує увагу на тому, що це «мертві води». У нього сон сприймається як невід’ємна складова потойбічного світу. Такий переклад рядків Е. По розширює семантику макрообразу сну, частково ототожнюючи його із образом смерті.

Загалом можна стверджувати, що багаторазові інтерпретації розширюють семантику романтичних образів. Вони допомагають поглянути на поетичний твір під різними кутами зору, віднайти найповніший варіант перекладу. Подібну ситуацію спостерігаємо і при відтворенні романтичного образу, який виходить за межі окремого твору. Зберігаючи макрообрази сну та смерті Е. По, А. Онишко тяжіє до розширення лексичного складу і введення національного колориту. Загалом чим більше перекладів поезії, тим глибше розкривається її художньо-образна специфіка. Різномасштабні та різностильові інтерпретації окремих творів можна вважати дієвим засобом відкриття нових ідейно-сміслових граней романтичних образів.

1.4. Принципи адекватного перекладу романтичного образу

Важливо окреслити ключові принципи адекватного відтворення романтичних поетичних образів. Під адекватністю розуміємо таке співвідношення першотвору і перекладу, яке послідовно забезпечує мету інтерпретації [185, с. 92]. Адекватність передбачає, що рішення, яке приймає

перекладач, часто є компромісним. Інтерпретація вимагає жертв. Для відтворення в оригіналі головного та суттєвого (функціональних домінант), доводиться чимось жертвувати [185, с. 96]. Теоретики та практики перекладу акцентують увагу на необхідності існування критеріїв адекватної інтерпретації [20; 67; 79; 93; 105; 107; 120; 121; 136; 137; 145; 148; 149; 174; 179; 185; 193; 206; 213]. Вважаємо, що такі принципи можливо і необхідно окреслити для перекладів романтичних образів.

Одне з найголовніших завдань при перекладі романтичного твору – зберегти образи поезій, емоційну палітру. П. Бех зауважує, що «проблема вірності і точності при інтерпретації першотвору – це проблема міри репрезентації та виявлення співвідношення образних систем оригіналу та перекладу» [179, с. 9]. Відтворити образи на високому художньо-смысловому рівні і означає адекватно перекласти романтичний поетичний твір. Це стосується як інтерпретації лексем, що вербалізують той чи інший образ, так і контексту. Актуальність врахування контексту в перекладацькому процесі підтверджується науковими розвідками з цієї проблематики [13; 17; 18; 21; 68; 128; 155; 164; 184]. Контекст допомагає розкрити зміст образу з можливими позатекстовими імплікаціями. Для прикладу розгляньмо відтворення А. Онишком образу води в поезії Е. По «Місто серед моря» (Додаток А.2). Образ води моделюється ключовими іменниковими лексемами *води* і *водне оскляніння* та прикметниковими – *пустельний, потворний, страшний, свинцевий*. Е. По змальовує містичне місто, яке ототожнюється із потойбічним світом – пекельну безодню, оповиту водяним простором. Це не звичайна вода. У творчості Е. По вона постає у вигляді нестримних підземних течій, бурхливих річок («Сон у сні» [259]), або смертельних спокійних водойм («Місто серед моря», «Країна мрій» [259]). Коли Е. По зображує водяну безодню абсолютно інертною та спокійною, вода навіює жах: цей передсмертний спокій нічого не сколише, ніщо не порушить гнітючої тиші. Підбір лексем відповідає не лише особливостям першотвору, а й загальному значенню поняття води в поезії

американського автора. Врахування контексту функціонування води в поезіях автора дозволяє А. Онишку розширити семантику першотвору, додаючи яскраві епітети *свинцевий* та *страшний*. Такі лексеми співзвучні із епітетами, які позиціонують образ води як «мертвої» в інших творах Е. По – *melancholy* (меланхолійна), *lurid* (мертво-бліда), *dull* (бліда), *lone* (одинок), *still* (тиха), *pitiless* (безжалісна), *chill* (холодна), *wild* (дика), *deep* (глибока), *dim* (тьмяна) [259]. Узагальнюючи результати конкретного розбору, можна стверджувати, що без врахування контексту складно адекватно відтворити, наприклад, образ ворона із «Крука» Е. По, образ смерті із 712 поезії Е. Дікінсон, образ невільника із «Сну невільника» Г. Лонгфелло тощо. Таких прикладів можна навести чимало, що свідчить про необхідність враховувати при перекладі поряд із структурними особливостями можливі контекстуальні імплікації.

Переклад романтичних образів потребує творчого підходу. Ми підійшли до іншого принципу – спорідненості світоглядних та творчих позицій перекладача і автора першотвору. Якщо інтерпретатор не погоджується з ідеями вихідного тексту, він погано відтворить вірш [192, с. 19], а отже йому складно буде повною мірою передати образи. Існує небезпека перетворення романтичної поезії в реалістичну, модерністську тощо. Щоб перекладати романтичні твори, треба мислити, як романтики. Так, відтворювати поезії Е. По легше тому, хто відчуває трагізм життя та ілюзорність меж між реальним та підсвідомим, логічним та ірраціональним («Сон у сні», «Крук» тощо); складно передати візіонерство В. Блейка без розуміння релігійних підтекстів, оскільки важливо вміти провести паралелі між реальними подіями та біблійними притчами («Тигр», «Ягня» тощо); щоб перекладати В. Вордсворта, потрібно відчувати тонкощі природи, одухотворяючи та наділяючи душею квіти, трави, дерева тощо («Нарциси»). Романтична поезія – це, перш за все, певний спосіб бачення та представлення світу. Як приклад важливості споріднення світоглядних позицій перекладача та автора, розгляньмо переклад В. Мисиком поезії Г. Лонгфелло

«Незроблене» (Додаток А.3) [265]. Романтичний погляд автора на образ життя резонує з баченням світу перекладачем, що сприяє відтворенню не лише «букви» оригіналу, але й його духу. Кожний семантичний відтінок акцентовано з особливою увагою, що говорить про розумінням В. Мисиком глибини боротьби в межах смислової опозиції *людина – час*. Лексему *zeal* відтворено через підсилення *прагнути* та *битися*, що розширює та поглиблює думку автора. Ключове словосполучення *something uncompleted* передано через лексему *недовикінчене*. Таке рішення видається обґрунтованим, оскільки звучить акцентованіше та виразніше, ніж в оригіналі. Це свідчить про частковий відхід перекладача від буквалістичності задля створення живої, рухливої поетичної матерії та яскравості образу. В. Мисик близьке ідейно-семантичне забарвлення твору. Переосмислюючи оригінал та пропускаючи його через свою свідомість, він створює цілісний поетичний образ життя. На підтвердження цієї думки, часткову прагматичну адаптацію через конкретизацію помічаємо при інтерпретації *it waits – стереже тебе щодня* та *with its menace or its prayer – то з докором, то з слізьми*. В. Мисик з романтичним запалом передає на семантичному рівні опозицію *людина – життя (час)*, коли відтворює *till at length the burden seems greater than our strength can bear* як *прийде час – і сили тій ми уляжемо колись*. Лексема *уляжемо* змістовніша від оригінальної *bear*, оскільки вводить відтінок фатальності та додає особливої екзистенційності. В. Мисик говорить про смерть людини, у той час як Г. Лонгфелло, хоча і вводить такі імплікації, висловлюється менш категорично. Перекладач зрозумів «Незроблене» саме так і цей підхід повністю відповідає принципам романтичного світосприйняття. В. Мисик переосмислив рядки першотвору, додавши частинку власного бачення. Він створив цілісний поетичний образ, який дозволяє українському читачеві відчувати поетичний стиль та своєрідність світосприйняття американського автора.

Поетичний переклад не можливий без творчої складової [117; 151, с. 67-68]. З багаторазових інтерпретацій певної романтичної поезії повнішою

буде та, яка тісніше пов'язана з оригінальною творчістю, розвиває мову, розширює коло понять, збагачує культуру власного народу. Художньо повноцінна інтерпретація неможлива без емоційного співпереживання та співучасті перекладача [109, с. 87]. При відтворенні романтичних творів осмислюються ідеї першотвору. Переклад перетворюється на надбання власного письменства лише тоді, коли він характеризується цілісністю сприйняття та оригінальністю вираження. Перекладачів, як у випадку з «Незробленим» чи «Містом серед моря», можна частково вважати творцями поезії, оскільки вони не лише передають оригінал, а вдихають у поетичний твір нове життя і прищеплюють його на новому культурному ґрунті. Інтерпретація не є «бідним родичем» першотвору [119, с. 136]. Не сліпе копіювання текстів, а їх перевираження максимально наближає інтерпретацію до адекватної передачі романтичних образів. Переклад повинен органічно інтегруватися в мову перекладу [47, с. 18]. Це запорака того, що твір житиме в умовах іншого етносу і «обростатиме» все новими значеннями.

Необхідність переосмислення першотвору свідчить про значний вплив суб'єктивних чинників на переклад поетичної матерії, а особливо тоді, коли говоримо про романтичні образи, де підсвідоме та емоційно-експресивне подекуди переважає над раціональним. Романтичний образ чуттєвий. У поетичному тексті емоційна складова виражається мовними засобами, які формують його знаково-комунікативну структуру. Це говорить про можливість знакового вираження емоцій, почуттів, відтінків значень, які переповнюють образний світ поетів-романтиків. Але таке вираження чуттєвості образів відтворюється на суб'єктивному рівні. У текстах окрім того, що можна зберегти, є елементи, які не можна передати [191, с. 80]. Перекладач сам визначає для себе ту семантику романтичного образу, яку він збирається відтворити. «Позаособистісних перекладів не існує» [89, с. 59]. Передача образів передбачає внутрішнє дослідження особистості автора вихідного тексту. Г. Кочур стверджує, що «єдино можливого перекладу не

буває» [97, с. 17]. У кожному конкретному випадку інтерпретатор вирішує для себе, з чим буде погоджуватися, а чому заперечувати в межах власного інтерпретаційного підходу [128, с. 114].

Відтворення романтичного образу потребує визначення та збереження домінанти певного образу. Під домінантою розуміємо вибір перекладачем тих елементів, які він вважає найважливішими в тексті першотвору [89, с. 519]. Емоційність, символіка та метафоричність образів можуть бути домінантними елементами в структурі романтичного твору. У таких випадках адекватне відтворення можливе за умови зміни перекладацької настанови в залежності від специфіки першотвору. Слушно зауважує Л. Коломієць, що «з перекладацької настанови починаються всі без винятку переклади» [89, с. 59]. Під перекладацькою настановою розуміємо вибірккову позицію перекладача, його емоційне та оцінчне ставлення до твору із систематизацією смислових і стильових особливостей вихідного тексту [128, с. 125]. Це передбачає втрату одних елементів оригіналу та увиразнення інших. Перекладів без жертв не може бути [151, с. 67]. Для відтворення органічності твору необхідно частково пожертвувати різними аспектами мови: лексичним, граматичним чи звуковим [125, с. 124]. Але така жертва має бути осмисленою, «тоді вона буде і меншою» [146, с. 20].

Перекладач сам обирає складові романтичного образу, які, на його думку, є ключовими для збереження. Інші елементи він може частково трансформувати або залишити поза увагою. Такі зміни та компенсації не суперечать загальній перекладознавчій концепції [81, с. 464; 93, с. 91; 171, с. 163]. Переклад, який позбавлений стилю, взагалі не може відповідати оригіналу [128, с. 123]. Якщо перекладач намагатиметься сліпо копіювати романтичний образ, існує небезпека появи формалізму або буквалізму. У такому випадку складно буде говорити про адекватну інтерпретацію.

Багатогранність романтичного образу визначається особливостями його вербалізації. Створення поезії викликає враження не тільки в ідеях, почуттях, але й у мові [28, с. 10]. Переклад поезії відтворює не мову, а поезію

оригіналу. Але таке відтворення відбувається саме засобами мови, тому художня адекватність відтвореної поезії є водночас і мовною адекватністю [145, с. 13]. Інтерпретація романтичного образу великою мірою залежить від врахування особливостей його вербалізації. При перекладі важливо передати багатство змісту, силу і красу поезії, особливості стилю, зберегти ритміко-мелодичні особливості [74, с. 94]. У романтичному образі «зміст виступає ореолом, розмитим у широкому просторі асоціацій та підтекстів...тому він пронизує собою кожний елемент художньої структури, охоплюючи усі його параметри, зокрема вербальну мову» [136, с. 113]. О. Кундзіч справедливо зазначає, що працювати поза матеріалом неможливо [101, с. 175-176], а «вербальна мова як носій естетичної інформації стає оперативним полем, яке забезпечує нескінченне розгорнення чи прирощення змісту» [136, с. 113-114]. Йдеться не про сліпе копіювання побудови оригінального висловлювання чи форми подання інформації. Важливо зберегти загальний принцип вербалізації образів першотвору, що є вагомим критерієм адекватного відтворення романтичних поезій.

Отже, при перекладі романтичної поезії зосереджуємо увагу на відтворенні образної складової як семантично найзмістовнішої. Такий переклад вимагає збереження структурної організації. Адекватна інтерпретація романтичного образу залежить від специфіки матеріалу і вимагає диференційованого підходу. Єдиної оціночної шкали не існує, але є ряд ключових принципів, дотримання яких дозволяє високохудожньо перекласти образну структуру першотвору: 1) відтворення образної складової як домінанти романтичної поезії; 2) творче перевираження романтичних образів; 3) збереження цілісності структурної організації поетичного образу; 4) виокремлення ключових елементів образотворення в залежності від структурної організації; 5) передача образу через відтворення специфіки вербалізації першотвору.

1.5. Відтворення цілісності структури образу в перекладі

Багатозначність романтичного образу визначається не лише певними лексемами, а й способом їх організації та іншими формальними ознаками. Тому структурний підхід відіграє важливу роль при перекладі англomовних поетичних творів. Важливо зберегти цілісність структури образів, де ідейно-сміслові компоненти органічно взаємодіють [39, с. 49]. Питанням структурного підходу і комплексного дослідження займалися численні дослідники [40; 90; 92; 112; 113; 139; 148; 157]. Їхня головна думка полягає в тому, що текст не можна сприймати як хаотичну послідовність знаків. Поетичному твору властива внутрішня організація, яка сприяє його функціонуванню як структурного цілого. «Єдність є характерною ознакою інтерпретації» [128, с. 83]. Ключовим для розуміння поняття структури поетичного тексту є позиція В. Коптілова, який стверджує, що структура «оперує не окремими словами, фразеологізмами, фонемами чи синтаксичними одиницями... а представляє текст у вигляді певної абстрактної моделі, яка закріплює його істотні особливості й ігнорує неістотні риси» [92, с. 116-117].

Використання елементів структурного підходу сприяє відображенню образної специфіки, визначенню функціональних зв'язків елементів тексту в ідейно-художній єдності твору. Для прикладу проаналізуємо переклад поезії Г. Лонгфелло «Autumn within» [242] (Додаток А.24). Філософське забарвлення поезії Г. Лонгфелло в контексті українських історичних та культурних реалій вербалізується по-іншому. Дієслівні рими наближають вірш до народно-пісенної стихії. Переосмислюється зміст образу осені, яка ототожнюється в свідомості автора і читача зі старістю. Ідейна відповідність позиціонується як визначальний елемент для відтворення. Такий підхід дозволяє відтворити семантику образу і відповідає загальній тональності інтерпретації. Мотив самотності старості в перекладі частково передається через метафоричні конструкції, пов'язані з мікрообразом зими: *but within me is the cold* – *це душа моя схолола*, *It is I that have grown old* – *а в душі метуть*

сніги. Культурні та географічні умови проживання українців дозволяють саме таким чином трактувати оригінальні рядки.

У перекладі мотив самотності ліричного героя розкривається через збереження антитези радості і смутку, теплоти довколишнього світу та осіннього холоду в серці автора: *life is stirring everywhere – квіт життя усюди цвітне:: save within my lonely breast – серце лиш моє самітне*. Прагматична адаптація відбувається і при відтворенні двох останніх рядків, де ключове сполучення *comes no murmur from the mill* передано через *дзвін життя вже не почути*. Слово *життя* конкретизує загальні філософські роздуми автора і увиразнює екзистенційну тематику поезії.

В українській інтерпретації вірш Г. Лонгфелло переосмислюється і набуває частково відмінного змістового наповнення із збереженням загальної структури вербалізації, що дозволяє відтворити ідейно-емоційну тональність першотвору. Наведений конкретний приклад є показовим і підкреслює важливість передачі структурної цілісності образу осені. Цей принцип дієвий і в ширшому контексті. Значення компонентів у структурній побудові може бути різне. Стійкість зв'язків забезпечує цілісність емоційного враження від прочитання романтичного твору. Структурний підхід має ґрунтуватися не на використанні ізольованих елементів художньої системи, а на дослідженні відношень між ними. Але щоб зрозуміти такі співвідношення, потрібно спочатку дослідити та виокремити ізольовані елементи.

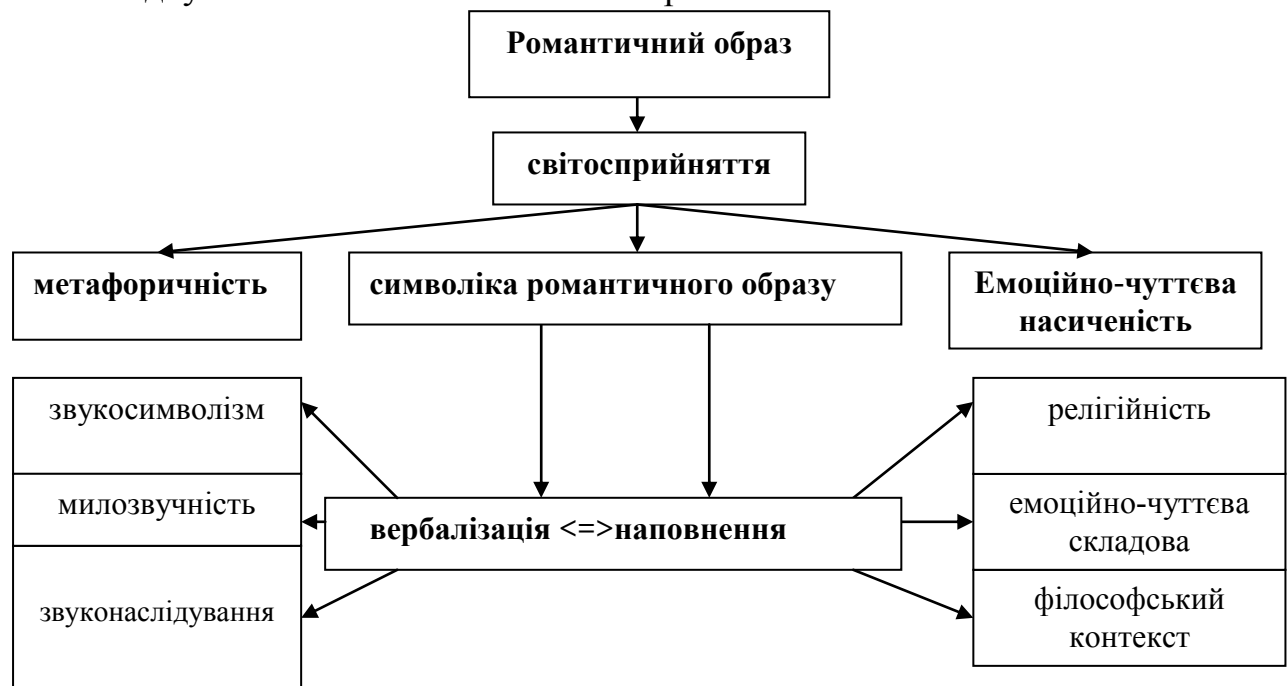
Ставлення читача до прочитаного тексту залежить від того, наскільки адресат близький до певної поетичної культури. Якщо читач близький і ознайомлений з її особливостями, він спочатку сприймає поетичну систему в її цілісності, а вже потім звертає увагу на складові структурної організації. Таку ситуацію констатуємо при прочитанні, наприклад, «Нарцисів» В. Вордсворта, де описові елементи сприймаються легко і, можливо, навіть частково передчуваються читачем. Якщо ж текст належить до незнайомого культурного середовища, читач сприймає спочатку окремі елементи, а потім вибудовує з них цілісну художню картину. Щоб зрозуміти образи «Тигра»

В. Блейка, потрібне не одне прочитання. Загальна смислова картина вимальовується поступово із окремих смислотвірних елементів. Тому врахування при перекладі окремих елементів структурної організації (послідовність мікрообразів, лексична відповідність, інтонаційне оформлення тощо) важливе для кращого сприйняття читачем романтичного образу.

Використання структурного підходу пов'язане з існуванням певних застережень. Важливо, щоб структурний підхід не ставав самоціллю. Структурний аналіз літературного твору може перетворитися на відродження методології формалізму. Перекладач вибудовує новий твір шляхом комбінації виражальних елементів романтичної поезії. Він поєднує окремі ідейно-сміслові та стильові особливості цільового твору в певну систему, яка може повноцінно функціонувати в межах іншого культурного середовища. «Важливим є не тільки збереження окремих образів, а й способу яким автор пов'язує їх в єдине ціле» [104, с. 23]. Така реорганізація елементів у нове ціле утворює стійку систему, що забезпечує єдність сприйняття.

Важливим для збереження цілісності творення та сприйняття романтичного поетичного образу є поєднання змісту і форми. Форма є невіддільним аспектом змісту. Ще Гегель вважав, що «зміст є не що інше, як перехід форми в зміст, а форма – змісту в форму» [43, с. 298]. Системність бачення романтичного образу передбачає дослідження та відтворення як змісту, так і форми. Нехтування другою складовою може призвести до спотворення семантичного забарвлення поезії. Відомий твір Е. По «Дзвони» є яскравим прикладом такої ситуації [259, с. 160]. У вірші форма вислову визначає плин звуків, а отже і спосіб розкриття образу. Переклад є переходом цілості в цілість. Саме структурний підхід передбачає врахування та збереження такої цілісності. Досліджується сама побудова образів у всій їхній повноті та складності. Важливість структурного підходу підкреслював В. Брюсов, коли у статті «Фіалки в тигелі» стверджував, що розкласти фіалку в тигелі на основні складові і потім їх скласти знову в фіалку – ось завдання того, хто вирішив перекладати поезію [28, с. 103].

Цілісність романтичного образу досягається шляхом поєднання окремих компонентів – з маленьких гвинтиків вибудовується складна ідейно-сміслова конструкція. Якщо забути про окремі гвинтики побудови поезії, або слабо їх «прикрутити», уся структура образу втратить міцність та єдність. Багатогранність поетичного образу обумовлена своєрідністю романтичного світовідчуття та багатоплановістю її вираження в тексті:



Романтичний образ є результатом світовідчуття поета. Багатогранність образу ґрунтується на емоційності, метафоричності, символічності слів та комбінації звуків. Ключовим для перекладача є відтворення структурної організації, яка по-різному проявляється в романтичних творах різних поетів та романтичних течій.

Отже, переклад романтичного образу ґрунтується на діалектичному поєднанні елементів тексту, цілого і частини. Дослідження будь-якого перекладу охоплює, окрім відтворення суто семантичних особливостей, цілий ряд інших детермінант – строфіку, ритм, структуру, фонетичне оформлення. Ці компоненти матимуть відмінне значення для творення різних романтичних образів. Збереження цілісності структури романтичного образу передбачає виокремлення ключового смислотвірного елементу і підпорядкування йому інших складових твору.

Висновки до розділу 1

У перекладознавчому аспекті романтичний образ є головним об'єктом інтерпретації. Багатогранність романтичного образу визначається світоглядом автора, багатозначністю, емоційною насиченістю, метафоричністю, символікою та звукописом. Збереження образної складової потребує структурного-контекстуального підходу. Адекватність перекладів визначається основоположними принципами, дотримання яких дозволяє передати образну структуру першотвору на високому художньому рівні. По-перше, при перекладі романтичної поезії враховують світоглядні засади, на яких побудований образ. По-друге, романтичні образи творчо переосмислюються. Просте копіювання першотвору знаковою системою мови перекладу спрощує багатогранність образної складової. По-третє, важливо зберегти цілісність структури образу. Структурна єдність сприяє цілості естетичного враження від прочитання твору. Цілісність інтерпретації романтичних поезій забезпечується шляхом збереження домінанти романтичного образу в її взаємозв'язках з іншими елементами тексту. По-четверте, при перекладі структурна домінанта змінюється в залежності від ключового смислотвірного елементу образотворення різних поетів та романтичних течій.

Багаторазові інтерпретації розширюють семантику романтичних образів. Вони допомагають поглянути на вірш під різними кутами зору і віднайти найповніший варіант перекладу багатогранних образів. Подібну ситуацію спостерігаємо і при відтворенні романтичного образу, який виходить за межі окремого твору. Так, А. Онишко, передаючи макрообрази сну та смерті Е. По, тяжіє до розширення лексичного складу і введення національного колориту. Чим більше перекладів поезії, тим глибше розкривається її художньо-образна специфіка. Різномасштабні, різнозмістовні та різностильові інтерпретації окремих творів можна вважати дієвим засобом відкриття нових ідейно-сміслових граней романтичних образів. Хоча в

сукупності множинність перекладів поглиблює семантику першотвору, окремо взяті переклади тяжіють до розкриття лише одного із можливих аспектів багатозначності. Так, в «Прощальній пісні Чайльд Гарольда» образ рідного краю в інтерпретаціях П. Куліша, А. Гозенпуда, Д. Паламарчука та В. Богуславської конкретизується в різних емоційно-сміслових площинах – від піднесено-радісної до тужливо-меланхолійної.

Відтворення образу ґрунтується на діалектичному відтворенні змісту й форми, цілого і частини. Значення компонентів у структурній побудові може бути різне. Так, окрім збереження семантики романтичних образів, враховують ряд інших важливих структурних елементів – строфіку, ритм, фонетичне оформлення, контекстуальне наповнення. У перекладі образ вибудовується не шляхом використання ізольованих елементів художньої системи першотвору, а завдяки перевираженню їхньої єдності. Ідейно-смістова складова позиціонується як визначальний елемент для відтворення. Її збереження важливіше від інтерпретації окремих лексичних одиниць. Метод перекладу в кожному конкретному випадку визначається специфікою першотвору із збереженням загальних принципів адекватного відтворення романтичного образотворення. Основні аспекти розділу висвітлено в публікаціях автора [23; 24].

В українській культурі англомовна романтична поезія представлена не повною мірою. Це зумовлено недостатньою кількістю перекладених поезій різних романтичних течій. Існуючі переклади характеризуються різною якістю, що обумовлює необхідність поглибленого вивчення специфіки відтворення романтичного образотворення з метою випрацювати принципи адекватного відтворення.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДУ ПОЕТИЧНОГО ОБРАЗУ РОМАНТИЧНИХ ПОЕЗІЙ

Романтична поезія вирізняється своєрідністю образної складової. Романтичний образ культурно зумовлений та багатозначний, що проявляється на рівні формотворення. Його передача неможлива без розуміння специфіки типових смислотвірних елементів, які визначають романтичну складову поезії. Без відтворення романтичного компонента тексту існує небезпека спотворення ідейно-сміслового наповнення оригіналу. Адекватне збереження образів є ключовим завданням при перекладі романтичних поезій.

2.1. Переклад багатозначності образу

Романтичні образи характеризуються багатозначністю. Це підтверджується загальною концепцією взаємозв'язку образ-значення: «образ можна вважати меншим за значення, а особливість мистецтва ґрунтується на невідповідності кількості образів і безлічі можливих значень» [73, с. 16]. Існування багатозначності в структурі художнього тексту підтверджується розвідками В. Карабана [80, с. 6], Р. Зорівчак [71], П. Беґа [179, с. 19], В. Радчука [148], О. Чередниченка [180, с. 5], М. Тютюнника [171, с. 27], Г. Пейпа [207], К. Поля [209], Р. Чайковського [178], Р. Фелєппа [197].

Можуть існувати різні прочитання та інтерпретації окремого поетичного твору [16, с. 193; 93, с. 88-89; 111, с. 82; 138]. Оскільки романтичний образ багатозначний за своєю природою, постає питання про шляхи його відтворення при перекладі як такого. Різні мови мають відмінні засоби передачі змісту, тому при перекладі існує небезпека часткової втрати багатозначності романтичного образу.

Багатозначність твору взаємопов'язана із його багатогранністю і визначається емоційною насиченістю, метафоричністю мовлення, символічним наповненням та особливостями звукопису тексту. Крім того, відтворення романтичних образів залежить від потенціалу перекладача як поета. Без усвідомлення та сприйняття романтичного світогляду інтерпретатору важко повною мірою перейнятися духом оригіналу і охопити усю повноту ідейно-сміслового навантаження.

Важливо передати емоційно-чуттєву складову романтичного образу. Романтична поезія емоційно насичена. Образ пробуджує емоційне переживання світу. Емоції можна трактувати по-різному. Тому суб'єктивна сторона вибору перекладацького підходу тут матиме значний вплив. Образ є носієм як чуттєвої, так і смислової інформації. Збереження багатозначності образу також неможливе без врахування особливостей вербалізації, що проявляються у використанні різноманітних стилістичних конструкцій (особливо метафор) та різнозмістових проявів звукопису у структурі образотворення.

У більшості випадків неможливо відтворити всі смислові відтінки поетичного тексту. При перекладі може увиразнюватися один із можливих семантичних відтінків романтичного образу. Це призводить до часткового спрощення глибини твору. При відтворенні багатозначного образу важливо зберегти міру імпліцитно-експліцитних зв'язків на смисловому рівні, або почуття та настрої вірша, якщо саме емоційна насиченість увиразнює багатозначність. Проста словесна точність з математичним розрахунком не дасть бажаних результатів, оскільки існуватиме небезпека спрощення багатозначного романтичного образу. Зрозуміло, що перекладач працює саме з мовою як основним засобом передачі інформації, тому структурні особливості поетичного образу обов'язково враховуються. Врахування домінанти в структурі романтичного образу дозволяє виокремити та передати елемент твору, який містить квінтесенцію ідейно-сміслового навантаження. Збереженню основних сенсів романтичної поезії сприяє дотримання таких

перекладацьких принципів: 1) збереження емоційного забарвлення романтичного образу; 2) відтворення метафоричності мовлення, що продукує широкий спектр можливих інтерпретацій окремого твору; 3) врахування специфіки звукової організації; 4) оскільки всі значення романтичного образу неможливо відтворити при перекладі, важливо зберегти сукупність ключових значень, які формують основу відповідного образу. Окрім загальних підходів до відтворення багатозначності романтичного образу враховують специфіку кожного конкретного випадку, що свідчить про неприйнятність використання уніфікованого методу інтерпретації образної складової.

Отже, під багатозначністю романтичного образу розуміємо можливість різного прочитання і сприйняття романтичного образу. При перекладі переосмислюється структурна організація твору. Образ вербалізується українською мовою з частково зміненим структурним оформленням. Важливо, щоб образи залишалися романтичними і близькими за своїм ідейно-семантичним наповненням до оригінальних. Досягнення цієї мети можливе при збереженні тієї множини значень романтичного образу, які становлять його ядро і є визначальними для розуміння відповідного поетичного твору. Романтичність образу забезпечується комбінацією семантико-стилістичних прийомів, послідовність яких для кожної романтичної течії буде відмінною. Виокремити смислове ядро образів допомагає близькість романтичного світосприйняття і світогляду автора і перекладача.

2.2. Відтворення перекладачем романтичної поезії як особливого способу світосприйняття

Сучасна наука сприймає романтизм як своєрідний культурно-ідейний перелом у свідомості суспільства. Романтизм – це особлива форма світосприйняття. Існує чимало праць, присвячених саме романтизму [62; 66; 110; 124; 126; 143; 190]. Основоположним є розуміння романтизму як певного способу мислення, спрямованого на пізнання внутрішнього світу

людини і її місця на землі. Особливості світосприйняття романтичних митців висвітлені у ранній праці В. Жирмунського [66]. Учений стверджує, що характерною рисою романтичного світосприйняття можна назвати усвідомлення присутності Бога в світі і визнання божественності нашого світу [66, с. 23].

Яскравою рисою романтичного світосприйняття є незадоволення кінцевим, що нас оточує, і сум за безкінечним, яке є таким близьким для безкінечної людської душі [66, с. 60]. Романтичний образ розкривається через певну світоглядну позицію, яка вплинула на його вербалізацію, як от: містичність вислову, релігійність, експерименти з мовою тощо. При відтворенні поезій враховують культурні та світоглядні контексти, які розкривають образи у всій їх повноті. У такому випадку буквалізм перекладу поступається творчому підходу. Подібну ситуацію спостерігаємо при перекладі поезії Дж. Байрона «Мій дух згасає» («My soul is dark» [243], Додаток А.4). Перекладачі дотримуються формально-логічного підходу лише на рівні відтворення ключових понять, збереження яких необхідне задля передачі семантичного наповнення, як от: *heart* – *серце*, *harp* – *арфа*, *soul* – *дух*, *tear* – *сльоза*. Це ключові елементи образної складової вірша, через які автор розкриває мотив душевного смутку і страждань. Особливої уваги заслуговує трактування поняття *душа* через *дух*. Навіть це локальне переосмислення говорить про відхід перекладачів від основ формально-логічного підходу. «Відбувається інтерференція, накладання національних образів світу» [39, с. 121]. Образ першотвору вербалізується по-іншому. Така інтерпретація видається закономірною та виправданою, оскільки співзвучна із загальним ідейно-семантичним забарвленням поезії. Дж. Байрон вимальовує картину страждань, де струни арфи ніби уособлюють емоції ліричного героя. Йдеться саме про необхідність передачі певного відтінку емоційності. Якби це поняття переклали як «душа», образ ліричного героя міг би перетворитися із страждальця на негативну особистість з хворою душею. Така інтерпретація не відповідає світоглядній романтичній позиції,

де хвора не стільки душа, скільки дух ліричних героїв. Душа ж ліричних героїв у романтичних текстах завжди страждає і болить. В. Богуславська, ніби підтверджуючи таку думку, використовує додаткове уточнювальне словосполучення «душа зболіла». Врахування специфіки романтичного світогляду дозволяє зробити правильний вибір і зберегти «іскру» романтичного образу.

Перекладачі зберігають загальну організацію оригіналу і особливості розгортання емоційної палітри, але роблять це кожний по-своєму. В. Самійленко відтворює страждання та присмак гіркоти через відповідну інтерпретацію допоміжного образу серця, яке акумулює в собі життєвий біль: *and ached in sleepless silence, long – воно (серце) в собі терпить давно, or else this heavy heart will burst – розпадеться серце з мук, for it hath been by sorrow nursed – давно вже в ньому вицвіє образ, and break at once – or yield to song – од мук тяжких порветься враз* [269, с. 76]. Формально перекладач дотримується оригінальної концепції ототожнення серця із життєвим болем, однак як показують приклади, він вербалізує це зовсім відмінно від оригіналу. Іншими словами, В. Самійленко зберігає домінування пригніченої емоційності як головної складової вірша. Досягнення такої мети потребує зміни лексичного складу задля досягнення єдності звучання та цілісності сприйняття романтичного образу ліричного героя – емоційно-експресивне наповнення в структурній організації тут важливіше за словесну точність. В. Богуславська йде ще далі в намаганні створити цілісність емоційної картини. Вона переосмислює рядки оригіналу і байронівський біль серця переростає в українській інтерпретації в пекучий біль, у *зотлілий жар, звичний щем, смертельний згар*. Перекладачка не скупиться на експресивні епітети, які межують з оригінальними метафоричними конструкціями: *хай серце, цвинтар безнадій, озветься пам'яттю розлук, розірве груди цей тягар, нехай пропажить мозок мій сльоза* [251, с. 10-11].

Дослідження перекладів дозволяє стверджувати, що формально-логічна відповідність незначна, а от ідейно-сміслову відтворено на найвищому рівні.

Образну структуру першотвору замінено на іншу структурну організацію, яка в контексті відмінного культурного середовища продукує у реципієнта схожі емоції та переживання. Збережено не стільки літеру оригіналу, скільки його дух – відповідний романтичний образ. В. Самійленко та В. Богуславська інтерпретують настрій поезії. Якщо узагальнити здобуті результати, то, як бачимо, при перекладі романтичного образу важливо передати певні відтінки настрою з притаманною романтизмові експресією.

Наведені переклади відрізняються не лише з погляду відтворення семантичного наповнення оригіналу. Відмінність є і на рівні стилістичного оформлення. Це особливо помітно у першій строфі. В. Самійленко використовує експресивні вислови, що тяжіють до книжкового стилю мовлення, як от: *вчуваю глас, воркує жалібніш, вщерть образ, од мук...порветься враз*. Така інтонація висловлювання увиразнюється експресивними конструкціями, які передають «крик душі»: *о грай скоріш, молю тебе, заплакати дай*. В. Самійленко передає оригінал за допомогою лексем з піднесено-благальним наповненням, які належать до високого літературного стилю. З одного боку, це дозволяє передати часову зумовленість творення романтичного образу. З іншого боку, такий підхід продиктований матеріалом оригіналу, де помічаємо елементи високого поетичного стилю: *I brook to hear, If...a hope be dear, twill flow, I tell thee..., But bid the strain be wild and deep*. В. Богуславська користується іншою перекладацькою настановою. У неї переважає нейтральна та загальноновживана лексика: *мій дух згасає, струни...зронять звук, хочу плакати* тощо. В. Богуславська досягає бажаної емоційності за допомогою використання метафоричних висловів, про які вже йшлося вище. В. Богуславська віддає перевагу частковій метафоризації романтичного образу, де високий поетичний стиль передано сучасними для читача висловами та лексемами.

Таким чином, один і той самий романтичний образ інтерпретовано по-різному. Використання відмінних мовних реєстрів свідчить про суб'єктивну

сторону перекладу. Хоча обидва перекладачі розуміють специфіку образів у поезії Дж. Байрона, вони передають романтичне бачення дійсності по-різному. Для В. Богуславської текст постає як певна емоційно-смістова цілісність, що є зрозумілою для адресатів різних часів. Тому вона може бути відтворена сучасною розмовною лексикою, що ми і спостерігаємо в інтерпретації В. Богуславської. В. Самійленко дотримується консервативнішого підходу, оскільки хоче передати часовий аспект творення та функціонування романтичного образу. Він уникає повного осучаснення вірша через використання відповідного мовного регістру та збереження оригінальної стилістики.

Вважаємо, що проаналізовані перекладацькі настанови свідчать про значний вплив суб'єктивної складової. Перекладач йде від почуттів до форми вислову, оскільки емоційно-експресивне наповнення романтичного образу має важливе значення. Романтичність поетичного тексту проявляється в особливій увазі до людини та її душевного стану. Це свідчить про містичність романтичного світогляду. Відтворення таких смислових відтінків образів вимагає від перекладача розуміння принципів романтичного світосприйняття. Прикладом важливості врахування впливу романтичного світобачення на творення поетичного образу можна вважати переклад сонета Г. Лонгфелло «Осінь» («Autumn») [242], який зробив Д. Павличко [255, с. 139] (Додаток А.5). Перекладач не просто відтворює авторський образ осені, а передає через нього романтичну філософію мислення, яка і народжує цей образ. Д. Павличко уникає локалізації образу в просторі і часі, щоб він, як і в Г. Лонгфелло, сприймався читачем в контексті прагнення охопити безкінечне, де конкретні поняття *місяць*, *вітер*, *дощ* набувають універсального звучання. Д. Павличко прискіпливо відтворює опис кожної складової романтичного образу осені. У багатьох випадках можна говорити про влучний підбір майже прямих відповідників: *stately oxen* – *воли статечні*, *red harvest moon* – *ясний місяць врожаю*, *bridge of gold* – *міст золотий* та ін. Осінь Д. Павличка така само величава і яскрава як і в

Г. Лонгфелло. Але все-таки чимось вона відмінна, і ця відмінність простежується не на рівні формально-структурних ознак, де можемо констатувати достатню відповідність, а в площині ідейного світосприйняття. Відчувається, що Д. Павличку близьке романтичне бачення дійсності, оскільки він відтворює найдрібнішу деталь з особливою поетичною виразністю: *heralded by the rain – твої гінці – дощі летять навкис*,; *thy royal hand outstretched – стоїш ти величава, so long beneath the heaven's o'er-hanging eaves – висить, багряно сяючи, вгорі, thy steps are by the farmer's prayers attended – дець на блакитному карнизі раю, the wind, scatters the golden leaves – метас вітер листя в даль безкраю*. Перекладач детально відтворює близький йому романтичний дух оригіналу. Комбінація лексем передає відчуття безмежності емоційної палітри образу осені, як от: *багряно сяючи вгорі, на блакитнім карнизі раю, в даль безкраю* тощо. У такий спосіб створюється ефект всеосяжності осені з її дощами і вітрами. Навіть якщо в оригіналі відсутні окремі лексеми, що передають кольорову гаму образу осені, Д. Павличко активно використовує власні епітети в структурі виразних метафоричних конструкцій. Так, у Д. Павличка *rain* відтворено як *дощі летять навкис*. У такий спосіб мікрообраз дощу увиразнюється та набуває особливої експресії. Перекладач не просто відтворює романтичний образ – він переосмислює його з врахуванням світоглядної основи. Однак, таке переосмислення призводить до появи невідповідностей на рівні лексики. У більшості випадків складно відтворити романтичний текст на рівні пошуку словесних відповідників. Перекладач зберігає цілісність романтичного образу, частково жертвуючи семантичним наповненням. Образ осені в українського майстра, хоч і зберігає яскравість та виразність, яка присутня у Г. Лонгфелло, подекуди набуває відмінного звучання, коли Д. Павличко говорить про *ферми, ниви, ліс, в даль безкраю, вітрів крутнява*. Перерахування *ферми, ниви, ліс* дає відчуття впливу українського письменства, де такі поняття є звичайним явищем. А сполучення *в короні кіс*, яке не має відповідника в оригіналі, взагалі надає осені Д. Павличка певної

жіночності, одомашнюючи текст. Образ, створений українським майстром, живий та цілісний, покликаний дати читачеві змогу поглянути на світ крізь призму романтичного світосприйняття. А це і є одним із головних завдань при перекладі романтичної поезії.

Відтворення образів передбачає, окрім іншого, збереження можливих релігійних імплікацій. Релігійне забарвлення світосприйняття романтичних поетів вплинуло на особливості вираження в текстовій структурі романтичного образу. З такою перекладацькою проблемою зіштовхнулися Д. Павличко та О. Гриценко при інтерпретації 615-ї поезії Е. Дікінсон (Додаток А.6) [258]. У вірші Е. Дікінсон образ мандрівки розкривається через кілька ключових конструкцій з дієслівними лексемами: *our journey had advanced* – ми посувалися вперед, майже досягли, путь тяглася довго, *our feet reluctant led* – вповільнилась хода. Та справжня подорож розгортається не в фізичній площині, а з притаманною романтикам релігійним забарвленням на рівні душевних переживань – плину думки і почуттів. Саме переклад цієї імплікації, яка розкривається через ключові іменникові лексеми *God*(Бог) – *Eternity* (Вічність) – *Being* (Буття), викликає певні труднощі. Ступінь конкретизації при відтворенні образів постає як складне питання. Обидва перекладачі намагаються уникати конкретизації через віднайдення прямих відповідників: *forest of the dead* – Ліс Мерців, *Being* – Буття (Шляхи), *Eternity* – Вічність, *God* – Бог. Складна для розуміння поезія Е. Дікінсон, де лексеми виконують функцію окремих мікрообразів, відтворена без жодних семантичних конкретизацій чи адаптацій. А от трактування останньої строфи може викликати труднощі. У О. Гриценка вислів оригіналу *eternity's white flag* передано через знамено Вічності – Бліде. Така інтерпретація позбавлена жодної конкретизації. У Д. Павличка це сполучення трактується як білий стяг – що вічність викинула. Він конкретизує поетичні рядки Е. Дікінсон. У цьому відношенні переклад О. Гриценка більшою мірою передає особливості першотвору, на відміну від Д. Павличка, який частково переосмислює текст і вдається до прагматичної адаптації. У цій поезії відтворення окремих лексем,

які вербалізують романтичний образ, важливіше від дотримання загальної плинності думки поезії. Помітна невідповідність з перекладацьким підходом при інтерпретації вже згаданої поезії Дж. Байрона «Мій дух згасає». Це розкриває специфіку передачі багатозначних романтичних образів, домінантними рисами якої в поезіях різних романтичних напрямків можуть бути відмінні елементи та складові. Саме варіативність перекладацької настанови забезпечує збереження специфіки образу в кожному конкретному випадку. Для функціонування якого можуть бути важливі і форма вираження образної складової, і її ідейно-сміслові навантаження. У залежності від того, що буде важливішим, відповідна складова романтичного образу і повинна увиразнюватися за рахунок інших компонентів, якщо неможливо зберегти специфіку всіх складових структури оригіналу.

Кожний романтичний поет по-своєму втілював певну світоглядну позицію. Так, Е. По перебував у постійних пошуках Вищої Краси, в якій вбачав основу призначення романтичної поезії, а В. Блейк сприймав візіонерство як шлях до істини, який він намагався донести до читача через глибоке філософсько-релігійне забарвлення поетичних рядків. Оскільки ми визнаємо множинність романтичних концепцій в межах романтичного напрямку, очевидно, що кожна така концепція характеризується своєрідністю образотворення. Неможливо говорити про використання єдиної чи шаблонної перекладацької настанови при збереженні образної специфіки англомовних романтичних поетичних творів. Так, релігійна забарвленість лірики В. Блейка потребує від перекладача врахування численних позамовних контекстів. Структурний підхід видається необхідним при дослідженні математично виваженої поезії Е. По, але без контекстуального аналізу він не може повною мірою розкрити образи Е. Дікінсон, де окрема лексема може визначати структуру поезії, а не навпаки. Все це говорить про необхідність гнучкого підходу до відтворення багатозначності твору та зміни перекладацької настанови в залежності від специфіки матеріалу.

Особливості містичного світобачення знайшли своє відображення в особливому підході до мови [153, с. 86]. Для романтиків мова – це рух почуттів та емоцій. Мова романтичної поезії, яка вербалізує поетичні образи, розкривається через своєрідну структурну організацію. Врахування такої організації при перекладі може допомогти передати відповідний образ чи думку. У поезії Е. Дікінсон «У світі я – ніхто – А ти?» («I'm nobody! Who are you?») норми мовлення зберігаються лише частково – думка важливіша за спосіб її вираження (Додаток А.7) [258]. На прикладі цієї поезії та її перекладів, що їх зробили Д. Павличко, О. Зуєвський, О. Гриценко та М. Габлевич, можемо пересвідчитися, що в романтичному тексті плин думки може не залежати від норм та правил мови. Еліпсиси домінують, що максимізує компресію понять, де кожне слово вагоме та акцентоване. Перекладачі намагаються наслідувати стиль мовлення поетеси, зберігаючи стислість та глибинність вислову. Це проявляється в прагненні передати кожну лексему оригіналу через відповідник в українській мові, зберігаючи при цьому стислість романтичного вислову: *I am nobody* – *Я – ніхто*; *Who are you?* – *а ти?* (*а ти ж – Хто?, ти теж ніхто*); *don't tell* – *мовчи лишень* (*помовчимо вдвох, Та цить*) тощо. Відчувається тяжіння до стислості висловлювання з дотриманням реєстру оригіналу – рядки написані простою і наближеною до розмовної мовою. Перед інтерпретаторами стоїть складна дилема. З одного боку, потрібно відтворити насиченість понять та еліпсис. З іншого боку, відчувається прагнення зберегти загальні граматично-стилістичні вимоги при оформленні українського речення. Найбільше тяжіння до модернізму висловлювання думки спостерігаємо в інтерпретації О. Гриценка, де численні тире ніби переривають плин вірша, акцентуючи та увиразнюючи окремі елементи. Відчувається тяжіння до неординарності побудови речення. Особливо це помітно в інтерпретації О. Гриценка: *Невже – теж – Ніхто?, Бо – ти знаєш їх – викинуть геть, і цьому – нескінченному – Линню!* Видається, що в окремих моментах О. Гриценко подекуди занадто палко намагається експериментувати з побудовою висловлювання. Тому його

інтерпретація поступається поміркованішим підходам М. Габлевич, Д. Павличка та О. Зуєвського. Перекладач намагається зберегти оригінальну вербалізацію. Мова ніби перетворюється на живий організм. Саме організм виявився зручним образом романтичного уявлення про мову як динамічну єдність, яка постійно розвивається [153, с. 87]. Така динаміка мови присутня в перекладі О. Гриценка. Д. Павличко, М. Габлевич, які консервативніше ставляться до вербалізації поетичного образу. Інтерпретації Д. Павличка і О. Зуєвського близькі за семантичним наповненням та емоційним забарвленням: *ти теж ніхто* (О.З.) – *ти теж ніхто мабуть* (Д.П.); *тож ні слова більш про це* (О.З.) – *отож собі помовчимо вдвох* (Д.П.); *щоб не прогнали нас* (О.З.) – *Бо ще нас проженуть* (Д.П.); *Торочити ім'я своє* (О.З.) – *Знай кумкати своє ім'я* (Д.П.) тощо. Наведені конструкції свідчать про різну близькість перекладацьких підходів двох майстрів, що ґрунтуються на збереженні простоти висловлювання та послідовності розгортання монологу оригіналу. У М. Габлевич спостерігаємо часткове підсилення емоційності вислову через використання стилістично маркованої лексики: *how dreamy to be somebody* і *how public like a frog* передано за допомогою як *гідко бути кимось* та як *стидко – наче жаба*. Лексеми *гідко* і *стидко* експресивніші від слова *нудно*, що його використали Д. Павличко та О. Зуєвський. М. Габлевич наповнює інтерпретацію інтенсивнішими емоційними відтінками, які, на думку перекладачки, переповнюють автора монологу. Подібне емоційне увиразнення спостерігаємо і в О. Гриценка, який використав близькі за своїм звучанням *нудото* і *марното*. Такі перекладацькі рішення М. Габлевич та О. Гриценка не є цілком виправданими, оскільки надто максимізують емоційний стан відрази, чого не помічаємо в Е. Дікінсон. Тому адекватнішими є інтерпретації Д. Павличка та О. Зуєвського, де виважено поєднано стислість мовлення і відповідність семантичного наповнення.

У цих перекладацьких підходах відтворено загальну ідею оригіналу. Д. Павличко, О. Зуєвський та М. Габлевич дотримуються поміркованого

підходу, зберігаючи структурну відповідність. Переклад О. Гриценка сприймається як модерніший з погляду побудови висловлювання. Він ніби «грається» з лексемами, постійно варіюючи плин думки та намагається створити ефект неочікуваності. Цей приклад розкриває, наскільки вільно романтики ставилися до мови, що знаходить своє відображення в українських інтерпретаціях. Усі переклади об'єднані спільним прагненням передати семантику ключових лексем, акцентуація яких досягається через використання еліпсису, що позбавляють образи другорядного семантичного наповнення.

Отже, складність відтворення романтичних образів зумовлена їх специфікою в кожному конкретному випадку і залежністю від світоглядних позицій представників певного романтичного напрямку. Як показують розбори, перекладачі враховують структурно-лексичну відповідність, ідейно-сміслову вірність та цілісність сприйняття. Структурний аналіз образів поєднується з елементами контекстуального методу. При перекладі романтичної поезії зважають на світоглядні засади, на яких формується окремий образ. Збереження романтичності образу та його містичного забарвлення може бути важливішим від дотримання лексичної відповідності чи структури першотвору, оскільки інтерпретуємо не просто слова, а певне бачення світу в контексті окремої культури. Переклад романтичного образу не обмежується виключно розбором тексту, а передбачає врахування можливих позатекстових імплікацій.

2.3. Багатогранність романтичного образу в англо-українських перекладах

В англо-українських перекладах враховують багатогранність романтичного образу, яка визначається його емоційним забарвленням, метафоричністю, символічністю та звукописом. Багатогранність образу породжує множинність інтерпретацій.

2.3.1. Емоційно-чуттєвий складник романтичного образу в перекладі. Важливий критерій поетичного перекладу – «збереження емоційного настрою першотвору, його естетичної аури, не змінюючи його формально-змістових параметрів» [136, с. 117]. Відтворення романтичного образу неможливе без збереження емоційної складової, передача якої передбачає увиразнення найдрібніших деталей структури романтичного образу. «Неточність передачі окремого мікрообразу знижує емоційність і художньо-естетичну цінність тексту» [104, с. 37]. Важливість емоційної складової для комунікативного процесу визначається, зокрема, поглибленою увагою науковців до цього питання [19; 65; 129; 154; 165].

Спільним для англomовних романтичних поезій є засіб реалізації романтичної філософії – емоції почуттів. Це привертає увагу до великого значення чуттєвого в творчості романтичних поетів. У філософських вченнях XIX–XX ст. чуттєва функція поезії позиціонується як особиста істина людського існування [89, с. 134]. Сфера чуттєвого сприймається як ключова ланка, яка розкриває особливості підсвідомого. Романтики створюють якісно нову поетичну дійсність, де чуттєвому відводиться не менше значення, ніж раціональному. Оціночне ставлення мовця до зображуваного визначає вибір лексичних, граматичних і композиційних засобів висловлювання [9, с. 410–411]. Емоційно-чуттєва складова образу характеризується емотивною або експресивною функцією, яка «пов’язується з прагненням справити враження певних емоцій, справжніх чи вдаваних» [189, с. 469].

Оскільки романтичний образ побудований на засадах емоційного сприйняття, для розуміння перекладачем усієї багатозначності романтичного образу потрібно усвідомити специфіку його емоційної палітри та її значення в структурі образу. Наприклад, емоційна палітра виявляється однією з найважливіших складових в поезії В. Блейка «Усмішка» (Додаток А.8) [262, с. 19]. Емоційна насиченість при зображенні усмішки передається через окремі конкретні лексеми та словосполучення. Перед перекладачем стоїть

непросте завдання поєднати лексичну відповідність, структурну організацію та цілісну емоційно-чуттєву поетичну картину.

Інша проблема полягає в адекватності інтерпретації емоційності поезії. Це пов'язано з тим, що в різних людей окремий поетичний образ може викликати різні емоції, особливо якщо врахувати, що сучасні перекладачі та читачі віддалені в культурно-історичному плані від часу написання романтичних творів. Важливо, щоб перекладацьке переосмислення не перетворилося на невиправдану вільність. У цьому конкретному випадку підхід Т. Кисільової спрямований не лише на відтворення структури образу, а й на збереження певного настрою через передачу емоційної насиченості. «Усмішка» цікава тим, що вона майже не містить жодної інформації про конкретні (фізичні) речі чи об'єкти, а передає окремі відтінки почуттів: *smile of love – frown of hate* (усмішка кохання гіркого – усмішка люті); *smile of deceit – frown of disdain* (усмішка обману лихого – усмішка зневаги); *smile of smiles – frown of frowns* (усмішка всесильна – без перекладу) [262, с. 19]. Усвідомлюючи неможливість збереження в однаковій мірі оригінальної структури образу і цілісності емоційно-чуттєвої палітри, перекладачка акцентує увагу на збереженні другої складової як домінантної. Т. Кисільовою збережено найголовніше – романтичний настрій твору, насиченість та виразність чуттєвості тексту. У цьому випадку ці критерії і визначають адекватність перекладацького підходу. Перекладачка зробила акцент на використанні яскравих епітетів, що увиразнюють різні градації емоційних відтінків – від кохання до ненависті одна посмішка: *кохання гіркого, обману лихого, посмішка всесильна, стріли безжальні, рани кинджальні*. У контекстуальному відношенні Т. Кисільова виходить за межі текстових реалій. Вона створює емоційну картину з урахуванням власного чуттєвого досвіду та романтичного світосприйняття.

Особливу увагу привертає оригінальна метафора *на душі тільки туга осіння*. Мотив меланхолії близький романтичним поетам. Такі відтінки значення ми зустрічаємо при перекладі, наприклад, поезій Г. Лонгфелло

«Осінь», «Осінь всередині», В. Блейка – «Осінь». Навіть якщо такі імплікації відсутні в оригіналі «Усмішки», їх присутність в перекладі не зраджує загальним принципам творення семантики романтичного образу.

Отже, перекладацький підхід Т. Кисільової передбачає вивищення значення емоційно-чуттєвої складової зображуваного образу за рахунок часткової втрати оригінальної структури та семантичного наповнення окремих лексем. У такий спосіб їй вдається передати багатозначність образу усмішки, хоча семантична множинність значень перекладу не цілком відповідає множинності значень оригіналу. Йдеться про те, що хоча багатозначність образів і залишається, семантичне наповнення буде частково відмінним від вихідного тексту, що є цілком прийнятним та обґрунтованим при відтворенні суб'єктивно забарвленої емоційної складової романтичних поетичних образів. У діаді *семантика – емоційність* акцент цілком закономірно зроблено на останньому компоненті з урахуванням, звісно, і смислового наповнення першотвору.

Відтворення емоційного забарвлення романтичних образів великою мірою пов'язане із адекватною передачею двох почуттів – містичної любові до світу і романтичної любові до жінки. Саме множинність різних проявів кохання дає поштовх багатозначності романтичного образу та його емоційній насиченості. У романтичній поезії кохання, любов до світу чи до іншої особистості, постає як головне джерело емоційності твору (Е. По: «До Єлени», «Ленор», «Крук», «Аннабель Лі»; Г. Лонгфелло: «Псалом життю», «Стріла і пісня», «День відійшов»; Дж. Байрон: «Я бачив, як ти плечеш», «Я не кажу», «У цю годину», «Вона чарівна», «Станси під музику» та багато інших поетів та поезій).

Емоційна насиченість твору, викликана зображенням певного прояву кохання, може стати в перекладі головним об'єктом відтворення, що зумовлено її домінантним значенням у структурі певного образу. Про різні прояви кохання говорить, наприклад, Е. Дікінсон, яка вважає його рушійною силою життя та мистецтва (поезія 917, пер. М. Габлевич): *Love – is anterior to*

Life – (Любов – життя предтеча) / Posterior – to Death – (І смерті снадок) / Initial of Creation, and (Творінь зачаток) / The Exponent of Earth (Душі свічадо) [258, с. 197]. Чотиривірш поетеси можна сприймати як ключову тезу. З усіх форм містичного почуття найяскравішим та найвиразнішим можна назвати романтичне кохання. Ліричні герої характеризуються одвічним прагненням до містичного щастя і, загубившись на дорозі життя, вони прагнуть віднайти відблиски вічного щастя [66, с. 103]. Досягнення такого щастя можливе виключно через містичне почуття романтичного кохання. Розуміння та визначення в структурі поетичного твору присутності певного прояву романтичного кохання є необхідною складовою збереження поетичного образу. В залежності від специфіки романтичної течії чи особливостей творчості окремого поета, перед інтерпретаторами постає необхідність відтворення чотирьох проявів романтичного кохання:

1. Кохання до іншої людини як ключова складова поетичного образу (чоловіка чи жінки). Присутнє в усіх романтичних поетів. Найчастіше зустрічається в творах байронічної течії та представників пізнього американського романтизму;

2. Любов до світу природи. Романтичний образ у таких випадках розкривається через емоції до навколишнього світу природи. Найпоширенішим проявом такого виду кохання є народно-фольклорна течія, яка представлена головним чином поезією В. Вордсворта;

3. Любов до життя. Цей прояв емоцій визначає специфіку творення поетичних образів усіх романтичних течій. Відмінність полягає у ступені представленості;

4. Любов до Бога. Цей вид романтичного кохання призводить до релігійної забарвленості романтичних образів. Найбільший його прояв помічаємо в образах В. Блейка, де візіонерські мотиви переплітаються з релігійними віруваннями.

Множинність різних проявів кохання в романтичних поезіях є підґрунтям емоційного вираження образів, що потребує відповідного їх

відображення в перекладах. Як приклад, розгляньмо особливості передачі Т. Кисільовою та О. Матвієнко образної складової поезії В. Блейка «Із Манускрипту Россетті», багатозначність якої ґрунтується на одному із видів вищезазначених проявів романтичної любові (В. Блейк «Із Манускрипту Россетті» (Додаток А.9, [253]) . Образ ліричного героя по-різному трактується перекладачами. Це викликано суб'єктивним началом почуття любові. Суб'єктивізм призводить до можливості багатозначного сприйняття та трактування. Відмінність на семантичному рівні спостерігаємо при перекладі перших двох рядків, які висловлюють головну тезу – не можна говорити про кохання: *never seek to tell thy love* – *не кажи їй про кохання, закохався – то любов приховай; love that never told can be* – *воно є поки мовчиш, будь скритним*.

Т. Кисільова акцентовано відтворює зміст оригіналу. Окремі смислові конотації передано з майже буквалістичною точністю, що досягається через збереження відповідного ступеня узагальнення. Як і в оригіналі, сполучення *воно є поки мовчиш* звучить і сприймається узагальнено, неначе маніфест усім закоханим. Натомість у О. Матвієнко лексеми *приховайся* та *будь скритним* сприймаються менш акцентовано та характеризуються відтінком негативного значення. У Т. Кисільової зіставлення *любов як вітерець* (*вітерцем пролине зрання, непомітно*) звучить зрозуміло та органічно вписується в структуру строфи.

О. Матвієнко тяжіє до експресивніших і «ніжніших» відтінків романтичного почуття любові: кохання асоціюється у перекладачки з *ніжним леготом* , який *віє стиха*. Подібне трактування мотиву любові спостерігаємо і в другій строфі. О. Матвієнко з особливим емоційним колоритом передає почуття закоханої людини: *I told my love, I told her all my heart* – *я виливав милій свою душу, trembling, cold, in ghastly fears* – *так за нею умлівав , she doth depart* – *а їй і байдуже!* Слід зазначити, що окремі перекладацькі рішення О. Матвієнко є суперечливими. Так, використано мовний реєстр, що відрізняється від того, який використано у вихідному тексті. Переклад *she*

doth depart через *a йй і байдуже* призводить до втрати стилістичного забарвлення оригіналу. Таку думку підтверджує і той факт, що О. Матвієнко використала зайвий рядок в останній строфі. Хоча відтворення романтичного образу може потребувати в окремих випадках часткової зміни структури першотвору, додавання рядків є неприйнятним, оскільки такі значні модифікації спотворюють цілісність та органічність образної складової.

Загалом, відчувається прагнення перекладачів увиразнити душевний біль та страждання ліричного героя. Крім того, завдяки переосмисленню оригінального *she doth depart* як *a йй і байдуже*, створюється семантична опозиція понять *страждання* і *байдужість*, яка меншою мірою акцентована в оригіналі. Т. Кисільова уникає таких прагматичних змін і намагається зберігати семантичну точність. Тому в її варіанті лексичні одиниці тяжіють до меншої експресії: *сказав про кохання, подивилася з благанням, покванилась звідсіль*. Остання строфа в однаковій мірі відтворена в обох інтерпретаціях, однак О. Матвієнко вводить додатковий рядок для кращого висвітлення думки оригіналу.

Дослідження перекладів Т. Кисільової та О. Матвієнко наштовхує на роздуми стосовно можливості охоплення всієї багатозначності оригінального романтичного образу. Оскільки романтичний образ характеризується високим ступенем емоційної насиченості, йому притаманне суб'єктивне начало. Перекладачі переосмислюють образ і неодмінно додають щось від себе. Цим пояснюється необхідність часткової зміни семантичних акцентів поетичного образу. У такий спосіб окремі значення образу підсилюються або додаються нові, у той час як інші, навпаки, втрачаються чи частково нівелюються. Так, для О. Матвієнко ліричний герой постає як безмірно трагічна постать, а тому її рядки подекуди драматичніші від оригінальних. Т. Кисільова ж прагне до збереження максимальної смислової вірності романтичного образу, дозволяючи собі незначні відхилення від структурної організації оригіналу. Як наслідок, маємо два різні підходи і два різні романтичних тексти, кожен з яких має право на існування.

Адекватне відтворення різних імплікацій романтичних почуттів можна вважати необхідною складовою перекладацького підходу. Важливість передачі емоційної складової образів ще раз підкреслює неможливість використання, наприклад, формально-логічного принципу інтерпретації романтичних творів. У кожній конкретній поезії може проявлятися один із видів романтичного кохання, що говорить про необхідність диференційованого підходу з урахуванням структурно-контекстуальних особливостей.

Отже, відтворення емоційності, яка є складовою багатозначності романтичного образу, передбачає використання відповідного інтерпретаційного підходу, де семантична вірність поєднується з емоційною точністю. Перекладачі передають не просто смислове наповнення поетичного образу, а намагаються зберегти цілісність його сприйняття, що є запорукою створення яскравої та емоційно насиченої палітри. У такому випадку формально логічний та буквалістичний підходи поступаються контекстуально-структурній інтерпретації з елементами вільного трактування окремих компонентів. Чим жертвувати задля увиразнення емоційно-чуттєвої складової як домінантної особливості романтичного образу – це особистий вибір перекладача, який продиктований суб'єктивним началом емоційної складової та специфікою кожного окремого образу.

2.3.2. Переклад метафоричності романтичного образу.

Метафоричність романтичного образу пов'язана із використанням численних метафор. У перекладознавстві ґрунтовно досліджується проблема відтворення метафор [2; 6; 16; 35; 59, с. 60; 95, с. 68-74; 98; 100, с. 118; 160; 168, с. 12]. Метафора сприймається як важливий компонент поетичного твору, відтворення якого є необхідною передумовою збереження цілісності сприйняття художнього образу [69, с. 134; 104, с. 15; 108, с. 163; 175, с. 132].

Адекватне відтворення поетичного образу невіддільне від збереження його метафоричності. Проблема функціонування метафоричних конструкцій

у структурі художнього твору досліджувалася різними лінгвістами і перекладознавцями [2; 5; 7; 16; 35; 61; 72; 93; 98; 168; 179]. Дослідження метафоричного простору поетичного твору допомагає не лише простежити динаміку розгортання художнього образу в цілому, але й зробити важливі висновки про особливості світосприйняття та асоціативно-образного мислення автора твору, щоб поглибити аспекти інтерпретації.

Як вже зазначалося, поетика чуттєвого є однією із особливостей романтичної творчості. Щоб відтворити певний настрій, дати читачу можливість відчувати серед кінцевого таїну безкінечного, романтики змінили спосіб та форму вербалізації багатогранного романтичного образу. Йдеться про існування численних імплікацій додаткових значень в межах окремого образу – образ в образі. Відтворення такої специфіки романтичного твору передбачає використання підходу, де метафора в поєднанні з порівняльними конструкціями є ключовою складовою відображення багатозначності поетичних рядків. Проблематику відтворення метафоричного образу з урахуванням семантичної та структурної складових досліджували, наприклад, М. Дудченко [60], С. Гончаренко [46], С. Фрідріх [176], Т. Казакова [77].

Існують різні класифікації метафор. З метою розрізнення специфіки функціонування метафори в структурі романтичного поетичного образу, доцільно, на нашу думку, використати головний прескриптивний висновок сучасного перекладознавства – розрізняти індивідуально-авторські та загальномовні метафори [34, с. 251], вибираючи такий інтерпретаційний підхід, який у кожному випадку враховує міру оригінальності та стилістичного навантаження метафоричного вислову першотвору. Зрозуміло, що матеріал визначає специфіку передачі метафори, яка увиразнює поетичний образ. Загальна перекладацька настанова полягає в невикористанні при збереженні метафор елементів копіювання мови оригіналу, а в застосуванні потенціалу, який властивий для мови перекладу [27, с. 95]. Оскільки романтики перетворили метафору на надважливий

елемент тексту [211, с. 154], необхідно високохудожньо перекладати метафори для інтерпретації романтичних образів. Таку стратегію використовують Г. Кочур [272] та В. Мисик [265] при перекладі поезії Г. Лонгфелло «The Day is Done» («День відійшов»). Як приклад, розгляньмо уривок цієї поезії та її інтерпретації українською мовою (Додаток А.10). Меланхолійно-журлива тональність вірша увиразнює глибинність семантичного наповнення. Обидва перекладачі усвідомлюють цю специфіку оригіналу, намагаючись відтворити плин романтичної думки, де образи розкриваються через тотальну метафоризацію письма: ***the darkness falls from the wings of night*** – крила ночі розсипали нітьму глуху (Г.К.), і з неба вечірня падає мла (В.М.); ***as a feather is wafted downward from an eagle in his flight*** – неначе орел, що ронить перо на своїм шляху (Г.К.), неначе пір'я, що вітер висмикує з крил орла (В.М.); ***and resembles sorrow only as the mist resembles the rain*** – подібна вона до страждання як схожий туман на дощ (Г.К.), що так подібні до туги, як тихий дощ до сльоти (В.М.); ***banish the thoughts of day*** – прогнати думи важкі (Г.К.), гасять денні думки (В.М.); ***distant footsteps echo through the corridors of Time*** – луна їх кроків ще й досі гримить в коридорах часу (Г.К.), чий крок лунає донині у коридорах часу (В.М.). Яскраві та змістовні метафоричні конструкції оригіналу не лише зберігаються перекладачами, а й додаються нові: у смузі тихого смутку опертися сил нема (Г.К.); і смуток мене обіймає, і тисне серце мені (В.М.).

Численні метафори породжують асоціативне наповнення мотиву смутку, що призводить до багатозначності його сприйняття. Семантика поезії ніби локалізована в просторі і часі за рахунок використання лексем *село* та *день відійшов* (*смеркається*). Вірш вражає універсальністю свого семантичного наповнення, що є звичним для романтичних образів. Мотив туги і смутку зрозумілий для кожної людини і в цьому проявляється символіка поетичних рядків, які ніби лунають *в коридорах часу*. Обидва перекладацькі підходи якнайкраще зберігають першотвір, де метафоричні

конструкції дають підґрунтя для множинності інтерпретації читачами суб'єктивної емоційної складової.

Метафоричність романтичної поезії сприймається перекладачами як своєрідний виклик, адже потрібно не просто копіювати оригінальні рядки, а переосмислювати їх у відповідності з романтичною специфікою творення поетичних образів. Кожна з наведених метафор звучить оригінально і наповнена «романтичним присмаком», що проявляється в особливому доборі лексики як Г. Кочуром, так і В. Мисиком. Метафоричні вислови в українських перекладах максимально відтворюють семантичне та емоційне забарвлення оригіналу. Але, що важливо, не сліпо копіюють стилістичні складові твору Г. Лонгфелло, а пропонують рівноцінні метафори. Так, в інтерпретації В. Мисика «вітер висмикує...пір'я», а у Г. Кочура – орел «ронить перо». В обох перекладачів відчувається тяжіння до підсилення значення метафоричного вислову за допомогою асонансів та алітерацій. «Ронить перо» звучить акцентовано та мелодично, увиразнюючи оригінальний вислів «the feather is wafted downward». В. Мисик використав алітерацію [в] і доповнив звукову картину чергуванням звуків [р], [л] та [и] – *вітер висмикує з крил орла*. Відтворенню метафоричності романтичного образу перекладачі приділяють особливу увагу, усвідомлюючи важливість цього компонента для збереження романтичного колориту відповідного поетичного твору. Створення певного звучання метафоричного вислову так само важливо, як і збереження семантичного наповнення оригіналу. Тому, наприклад, в інтерпретації Г. Кочура *echo through the corridors of time* перетворюється на *гримить в коридорах часу*, де значення слів увиразнюється їх звучанням.

Окрім збереження милозвучності метафор, які вербалізують романтичний образ, в інтерпретаціях Г. Кочура і В. Мисика простежується ще одна спільна риса відтворення метафоричності. У більшості випадків, що стосується не лише цієї конкретної поезії, метафоричний вислів виникає через перетворення на суб'єкти дії певного явища чи поняття. Так

проявляється одна із специфічних рис творення і функціонування романтичного образу: *the day is done* – день відійшов (В.М.); *a feather is wafted downward* – опел, що ронить перо (Г.К.) (*nip'ya*, що вітер висмикує (В.М.); *a feeling of sadness comes o'er me* – і смуток мене обіймає, і тисне серце мені (Г.К.); *distant footsteps echo through the corridors of time* – луна їх кроків гримить (Г.К.) (крок лунає донині (В.М.); вірші, що спокій дарують і гасять денні думки (В.М.). Відбувається одухотворення та оживлення явищ природи.

Таке вираження в поезії навколишнього світу та його компонентів можна вважати квінтесенцією всього романтичного світосприйняття. Тому інтерпретаторами обраний адекватний підхід до передачі метафоричності романтичного тексту. Г. Кочур та В. Мисик створили переклади, які є взірцевими прикладами розуміння та врахування специфіки романтичного образу та його відображенням через метафоричність поетичного вислову.

Складові метафор підібрані українськими майстрами з великою увагою, що сприяє детальному відтворенню кожного вагомого елемента: *eagle* – опел, *wings of night* – крила ночі, *sorrow* – горе (*гіркота*), *mist* – туман (*сльота*), *rain* – дощ, *thoughts of day* – думи тяжкі (денні думки), *footsteps* – крок (кроки), *corridors of time* – коридорах часу. Хоча перекладачі дотримуються подібного інтерпретаційного підходу, помічаємо певні розбіжності у доборі лексем: *горе* (Г. К.) – *гіркота* (В. М.), *страждання* (Г. К.) – *туга* (В. М.), *стишити неспокій* (Г. К.) – *спокій дарують* (В. М.), *думи важкі* (Г. К.) – *денні думки* (В. М.). Не зважаючи на подібність лексичних одиниць двох перекладів, романтичний образ у Г. Кочура похмуріший та трагічніший від того, що маємо в іншій інтерпретації. В. Мисик тяжіє до створення почуття туги, а не страждання. Г. Кочур акцентує увагу саме на стражданні як головному компоненті романтичного образу вірша.

Кожна із наведених інтерпретацій є самодостатньою, а тому має право на існування. Перекладачі відійшли від скрупульозного відтворення кожного елементу структури оригіналу, натомість вони виконали найважливіше

завдання – віднайшли яскраві метафори, що ніби вкарбовуються в пам'ять. Так, рядки *смеркається, крила ночі розсипали пітьму глуху* можна вважати взірцевим прикладом передачі складової романтичного образу, де важлива не лише форма вираження, а ідейно-психологічне наповнення. Такі рядки легко запам'ятовуються і нескоро забуваються. Вони передають через семантично містку метафоричність не «букву» романтизму, а його дух. У цьому і полягає завдання перекладача, який ставить за мету перекласти метафорично містку романтичну поезію.

Як показує наведений приклад, боротьба зі словом, намагання надати йому зміст більший, ніж зазвичай вміщує лексема, є типовим для романтичних митців слова [66, с. 33]. Неможливість передати словами весь спектр почуттів виявилось складною проблемою для поетів, кожен з яких розв'язував її відповідно до власного поетичного та мистецького кредо. У романтичних поетичних творах слово може набувати невластивих для нього значень або трактуватися подвійно. Цим пояснюється зверненням митців до метафор як потужного засобу увиразнення образів. Серед перекладів романтичних англomовних поетів проблема збереження метафоричної вербалізації тексту досить чітко проявляється у поезіях Дж. Байрона. Наприклад, метафора набуває особливої акцентуації у вірші «Спомин» («*Remembrance*», Додаток А.11, [267]). Невеликий обсяг поезії компенсується глибинністю емоційного забарвлення, що вербалізується головним чином через використання виразних метафоричних конструкцій. Цю тонку особливість вірша відчув Д. Паламарчук. «Світанок мій вкриває тьма», «надій промінчик згас», «і душу сковує зима», «любов, надію вщент розбито» якнайкраще передають тужливі відтінки образу. Вони закономірно сприймаються як головні компоненти структурної організації «Спомину». Використання іншого перекладацького підходу у цій ситуації виявилось б помилковим.

Це ще раз підкреслює, що при відтворенні романтичних образів, метафоричність не повинна бути побічним чи невмотивованим елементом.

Романтичний поет вірить у створений смисл метафоричного вислову і ця віра повинна бути відчутна в інтерпретації. Метафора в поезії не може трактуватися як комбінація порівняльних елементів для конкретизації одного через інший [66, с. 44]. Це цілком виважені стилістичні прийоми, що забезпечують та підсилюють багатозначність образу. Відтворення цілісності романтичного образу важливіше за дотримання лексичної вірності, а оригінальність метафоричних конструкцій – за їх сліпе копіювання.

Отже, при відтворенні романтичного образу перекладач сам перетворюється на поета, який передає переосмислені метафори оригіналу. Специфіка збереження метафор романтичних поезій полягає у врахуванні двох ключових компонентів – милозвучності та принципу перетворення явищ та предметів оточуючої дійсності на суб'єкти дії, що здатні впливати на почуття, емоції та настрої ліричних героїв романтичних творів. Такі абстрактні поняття як тьма, туга, горе сприймаються перекладачами в метафоричних конструкціях як реальні суб'єкти світу романтиків. Це є запорукою збереження одного з ключових компонентів в структурній організації романтичних поетичних образів.

2.3.3. Відображення символічного наповнення образу. Символічне наповнення романтичного образу є одним із джерел його багатозначності. Це зумовлено специфікою романтичного тексту зокрема, та поетичної символіки в цілому. Багато творів «ґрунтуються на використанні символу як повідомлення про невизначеність, яке завжди відкрите для нового сприйняття і розуміння» [63, с. 531]. Оригінали та переклади розділяє значний проміжок часу. Вони існують в різних соціально-культурних та історико-ідеологічних реаліях. Романтичний образ, який для читачів епохи романтизму сприймався як символічний, може втратити таку конотацію в сучасному прочитанні. Крім того, може відбутися і зворотна дія, коли романтичний образ в інтерпретаціях перетворюється на символічний для

окремого кола читачів. Це пов'язано із тим, що сучасний твір охоплює додатковий культурний та історичний досвід [112, с. 242].

Джерелами символічного наповнення романтичних поезії є зображення об'єктів релігії і мистецтва, світу природи і життя екзотичних народів, історії та фольклору. Романтики переосмислюють загальне ставлення до довколишньої дійсності. Природу поети сприймають як відкрити таємницю, як безсмертну поему, яка розмовляє з митцем мовою символів, «образів та форм» [66, с. 51]. Скажімо, вітер – це рух повітря. Але в романтичного поета він перетворюється на щось більше – на відлуння людських настроїв та почуттів, провісника долі, стихію свободи тощо. Тому образи, які пов'язані з елементами опису природи часто характеризуються символічним наповненням, що враховується при перекладі. Таку ситуацію спостерігаємо, наприклад, при відтворенні А. Онишкою поезії Е. По «Сон у сні» («A dream within a dream», Додаток А.12). Якщо говорити про відтворення лише формального значення лексем в структурі твору, то А. Онишко виважено передав ці елементи з максимальним наближенням до вихідного тексту: *grains of golden sand* – *піщинки золоті*; *a dream within a dream* – *сон у сні*, *I hold within my hand* – *рука стискає* тощо [259, с. 35]. Він зберігає структурне оформлення з урахуванням системи римування. А. Онишко розуміє символіку першотвору, тому в нього «пінний вал до берега несе свій шал». Багато емоційного колориту передають лише тільки лексеми *пінний вал* та *шал*. Мікрообраз нестримних морських хвиль водночас перетворюється в структурі перекладу на символ «життєвих шквалів», від яких ліричний герой намагається врятувати *піщинки золоті*. Сполучення *піщинки золоті* має потужний символічний підтекст, оскільки для читача вони (піщинки) асоціюються із певними життєвими реаліями, об'єктами чи, можливо, людьми. Кожна людина знає біль втрат, знає як важко «не віддати дну піщинки». Саме до такого символічного трактування оригіналу тяжіє А. Онишко, який усіляко підкреслює драматичність ситуації. Він ототожнює *піщинки* з лексемою *прах*, яка чітко окреслює символічність поетичного

образу та його зв'язок із конкретними життєвими реаліями. Крім того, А. Онишко, намагаючись усіляко підкреслити символічність поезії, ще більше драматизує вірш через використання метафоричної конструкції *терза мене сльоза*. У такий спосіб увиразнюється душевний біль та сум'яття ліричного героя. Можна припустити, що акцент зроблено на відтворенні символічності першотвору. Інтерпретація А. Онишка свідчить, наскільки важливо зберігати та увиразнювати при перекладі символічні імплікації романтичного образу.

Не всі романтичні образи можна вважати символічними. Однак, вони можуть перетворюватися на такі для певного кола читачів, що пов'язано з особистісним досвідом окремого індивіда. Важливо відтворювати окремі підтексти. Втрата символічного забарвлення образу унеможлиблює його повноцінний переклад. Цікавим у цьому відношенні є переклад Г. Кочуром, Д. Павличком та М. Габлевич 540-ї поезії Е. Дікінсон (Додаток А.13) [258]. Вірш має чітко виражене символічне наповнення. Поетеса переосмислює біблійний мотив протистояння Давида і Голіафа. Боротьба велета та малюка узагальнюється до протистояння «людина – життя». Перекладачі передають символіку образу через відтворення відомої біблійної оповіді. Три інтерпретації зберігають ключові іменникові лексеми в структурі протиставлення *I=David* проти *Goliath* (*Я = Давид* проти *Голіаф*).

Д. Павличко та Г. Кочур увиразнюють мотив життєвої боротьби через сполучення *щоб світ здолати в січі* та *щоб світ подолати в двобої*. Ці конструкції не просто передають оригінальне *and went against the World*, а разом з підсилювальною лексемою *сама* розширюють та поглиблюють семантичне поле, що дозволяє увиразнити драматичність протистояння людини та світу. Таким чином відтворено символічність поезії, де під «я» себе може впізнати кожний читач.

Д. Павличко, М. Габлевич та Г. Кочур збалансовано поєднують стислість вислову та символіку біблійного мотиву. Три інтерпретації різняться між собою на семантичному рівні. Г. Кочур передає релігійний

підтекст як ключовий компонент твору. Окрім вже згаданих біблійних імен Давида і Голіафа, перекладач відтворює *I aimed by Pebble* через *метаю з праці каміння*, у той час як М. Габлевич та Д. Павличко використовують наближені до оригінального вирази *поцілив камінь* та *я камінь кинула*. Сполучення *кидати з праці каміння* можна вважати культурно та історично маркованим висловом, особливо в контексті всесвітньо відомої біблійної оповіді про Давида і Голіафа. Г. Кочур подає вірш поетеси як безпосереднє переосмислення біблійної історії. Це підтверджується і розбором перекладу наступної строфи, де український майстер інтерпретує *but Myself Was all the one that fell* як *та вбита – лише сама*. В оригіналі не йдеться про смерть ліричної героїні. Таке твердження видається перебільшенням. Інтерпретації М. Габлевич та Д. Павличка відтворюють цей елемент обережніше, уникаючи надмірних адаптацій – «та хто упав, Упала я» та «Упала – мов без бою» відповідно. Г. Кочур лишається вірним своєму баченню головної складової символічності поезії 540 – символізм проростає на релігійному ґрунті. Таке бачення специфіки оригіналу має право на існування серед інших можливих інтерпретацій. Романтична багатозначність дозволяє по-різному сприймати першотвір. У цьому конкретному випадку переклади М. Габлевич та Д. Павличка видаються адекватнішими з погляду збалансованого відтворення символічності образу і його релігійного підтексту. Переклади засвідчують, що при відтворенні поетичних образів, які вербалізовані через чисельних еліпсисів, можливо вводити додаткову інформацію з метою увиразнення символічності поетичних рядків.

При перекладі слід враховувати, що специфіка символічності романтичних образів великою мірою пов'язана з їх двоїстою природою вираження. Йдеться про наявність опозиції експліцитних та імпліцитних начал в структурі віршової вербалізації. По-перше, простежується потяг до густих і яскравих кольорів [66, с. 35]. Йдеться про емоційно-сміслову складову. Яскравість кольорів забезпечує ефект резонансу, що посилює враження та увиразнює символічне наповнення: Як приклад, розгляньмо

переклади Д. Паламарчуком та В. Богуславською поезії Дж. Байрона «Станси під музику» (Stanzas for music», Додаток А.14).

Специфіка цієї поезії полягає в тому, що образ дівчини (жінки) набуває об'ємного звучання в свідомості читача і текст сприймається на рівні підсвідомості, де значення слів переплітається з їхнім звучанням. Це досягається через використання неомовок та двозначностей, а також через швидке чергування та градацію мікрообразів, що ніби «розсіює» символіку романтичного твору. Так, опис голосу дівчини змінюється зображенням хвиль, потім місяця, а в кінці увінчується розкриттям почуттів ліричного героя через порівняння: *мій дух зітха кохана, як безодня океанна; мій дух, мов райдуга до неба, здійсмається для тебе.*

Обидва перекладачі передають глибокий ліризм почуттів, що свідчить про правильність вибору перекладацького методу, який не просто відтворює слова, а певну черговість понять та специфіку їх впливу на читача. Опис музичності голосу та хвиль ніби перетворюється в перекладі на їхнє звучання через виважений підбір співзвучних слів: *опадають сонні хвилі, океан стиха в безсилі, спить і тепловій, солодкий голос, пише в тиші.* Зображення картини природи сприймається цілісно за рахунок плавності звучання та заколисуючого ритму. Така тональність простежується і на лексичному рівні, де перекладачі яскраво передають мотив сну та спокою: *стиха в безсилі, сонні хвилі, спокійно дише, дух зітха, принишклий промінь, хвилини засиля, мов сонне немовля, на спині вітру засинає.* Вони відтворюють романтичну атмосферу вечірньої пори, де всі елементи природи «дихають» та «живуть». Це ключовий аспект розуміння та сприйняття романтичного твору. Доцільно провести паралелі з перекладом Д. Паламарчуком «Спомину» Дж. Байрона, де романтичність образу досягалась за рахунок оживлення певних абстрактних явищ. Інтерпретатор не зраджує своєму методу відтворення романтичного твору і цього разу.

Вірш та його переклади читаються на одному диханні, а отже, головне завдання перекладачам вдалося виконати – передати цілісність враження

(настрою). *Хвилі, води, місяць* – ці елементи особливо прискіпливо відтворені Г. Кочуром та Д. Павличком через символічність їхнього звучання, адже важко знайти людину, яка б не мала певних асоціацій із цими поетичними образами. Поєднавши їх, перекладачі досягли адекватності інтерпретацій.

Іншим цікавим прикладом специфіки збереження символічності романтичного образу можна вважати інтерпретації поезій В. Блейка. Багатозначність образів цього митця визначається символічним наповненням, яке ґрунтується на релігійних мотивах. Як приклад, можна навести поезію В. Блейка «Ягня» та її інтерпретації українською мовою, що їх зробили В. Марач та Т. Кисільова (Додаток А.15) [253]. Вірш В. Блейка – це яскравий приклад втілення містичного бачення світу, що проявляється в його глибинному релігійному забарвленні, у прагненні досягнути сутності буття. Прагнення долучитися до вищої істини лейтмотивом проходить як через рядки «Ягняти», так і через усю романтичну поезію автора. Образ ягняти у В. Блейка перетворюється на символ, який глибоко вкорінений у релігійні мотиви. З перекладознавчого погляду надзвичайного значення набуває відтворення символіки поезії.

Перекладачі відтворюють символічний образ ягняти із збереженням тріади символічних значень «ягня – Бог – людина». Багатозначність образу проявляється в можливості читача виділити для себе одне з трьох понять, що залежить як від суб'єктивних чинників світосприйняття індивіда, так і від об'єктивних умов прочитання тексту. В обох інтерпретаціях символічність образу відтворюється через збереження пропорції імпліцитно-експліцитних зв'язків, що присутні в оригіналі. Перекладачі залишають відкритим питання стосовно того, хто створив ягня: нейтральні *who*, *thou* та *he* передано через *хто* та *він*. Вони уникають будь-яких генералізацій та конкретизацій у першій строфі, коли відтворюють елементи опису ягняти: *gave thee life* – *дав життя* (В. М. і Т. К.); *bid thee feed* – *настись звелів* (В. М.), *дав добру їжу* (Т. К.); *gave thee clothing of delight* – *теплу вовну тобі дав* (В. М.), *гарний одяг, он який* (Т. К.); *gave thee voice* – *голос дав* (В. М.), *голос дарував* (Т. К.)

[253]. Такий самий перекладацький підхід спостерігаємо і в другій строфі, де В. Блейк говорить про творця ягняти: *I'll tell thee, He is called by thy name, for he calls himself a lamb* – *Я скажу тобі, Ягня: Тим же звать його ім'ям, Бо ягням назвався він сам* (В. М.), *Я скажу тобі, ягня, Він узяв твоє ім'я: Агнцем назвався божим* (Т. К.) [253]. Перекладачі залишають відкритими ключові питання, яких В. Блейк торкається в своїй поезії, що дозволяє читачам на власний розсуд трактувати окремі суперечливі моменти. Лише Т. Кисільова дозволяє собі часткову конкретизацію через використання сполучення «Агнцем божим», що натякає на його божественну приналежність. Така конкретизація, хоча є небажаною, не впливає великою мірою на загальну адекватність її інтерпретації. При перекладі «Ягняти» В. Блейка збережено символічність через уникнення надмірної конкретизації та генералізації ключових компонентів вірша. У такому випадку інтерпретатором переосмислюється образна складова і зберігається містичність першотвору.

Отже, символічність романтичного образу вимагає від перекладача розв'язання певного кола творчих проблем. По-перше, врахувати можливі семантичні імплікації окремого твору, що досягається на рівні дослідження позатекстових реалій через елементи контекстуального підходу. По-друге, уникнути буквалістичного перекладу, що може призвести до надмірної конкретизації або однобокої інтерпретації лексем. Збереження символічності неможливе без неординарних та часом нестандартних перекладацьких розв'язків. Важливо відтворити цілісність символічного образу. Перекладачі зосереджені не лише на передачі окремих смислових елементів поетичної структури, а на створенні цілісної поетичної картини.

2.3.4. Переклад звукопису як складової образотворення. Оскільки при відтворенні романтичного образу важливе значення має збереження його метафоричності, яка великою мірою ґрунтується на милозвучності, постає питання про особливості передачі звукопису. Слова в романтичних поезіях

набувають нової акцентуації. «Поетичне слово – це єдність звукового і значеннєвого...міра їх взаємозв'язаності може бути більшою чи меншою, аж до апогею...коли це вже певна нерозривність» [38, с. 277]. Романтичні твори переосмислюються не лише в смисловому відношенні, а й у звуковому. Перекладацька проблема полягає у віднайдені збалансованого підходу, який би враховував як семантичну складову образу, так і особливості звукової організації. Важливо, щоб гармонія звучання не перетворювалася на «кострубатість» інтерпретації [162, с. 218]. Це залежить від правильного встановлення значення звукопису в структурі відповідного образу та його взаємозв'язку з іншими складовими романтичної поезії. Для того, щоб зрозуміти взаємозв'язок звукопису і семантики окремого твору, потрібно усвідомити значення звукової організації в загальному контексті англомовної романтичної поетики.

Проблематика співвідношення звука та слова досліджувалася багатьма вченими [31; 36; 53; 58; 64; 74; 75; 119; 141; 186]. Ці розвідки дають підстави говорити про взаємозв'язок між словами та їх звуковим вираженням. Переклад романтичної поезії неможливий без врахування особливостей звукопису. Звукопис є складовою структури художнього образу [104, с. 29].

У поезіях англомовних романтичних поетів звукопис має особливе значення і це впливає на передачу романтичних текстів. У вираженні образу через використання милозвучності у багатьох поетів відіграє важливу роль (Е. По («Ельдорадо», «Дзвони», «Крук» тощо); Дж. Байрон: «Паломництво Чайльд Гарольда», «Грецькі острови», «Темрява» тощо; Е. Дікінсон: поезії 712, 919; В. Вордсворт: «Нарциси», «Семірко нас», «Люсі», «Написано на Вестмінстерському мосту»; В. Блейк: «Ягня», «Тигр», «Сон»; Г. Лонгфелло: «Пісня про Гаявату», «Ексельсіор»). Відтворення таких творів потребує передачі звукопису як джерела багатозначності романтичної поезії. Як приклад, проаналізуємо уривок з поезії Е. По «Ельдорадо» та її українські переклади, що їх зробили П. Грабовський, Г. Кочур, Л. Мосендз, В. Лавренков, Є. Сварожич, А. Онишко (Додаток А.16) [259]. Ці інтерпретації

об'єднані спільним перекладацьким принципом – намаганням поєднати відтворення семантичної складової образу з його звуковим наповненням.

Мотив подорожі до казкової країни Ельдорадо переданий в Е. По не лише на семантичному рівні відповідними лексемами руху (*ride, search, seek*), а й структурною організацією твору – зміною кількістю стоп в межах рядка – 4, 7, 8. Автор використовує римування: ААВССВ. Особливий відтінок ритміки створює і чергування рим – чоловічих та жіночих. Митець вільно оперує віршовим розміром, де ямб межує із хореем. Перекладачі використовують структурний підхід, що дозволяє врахувати особливості ритміки та звукопису оригіналу. Найпершу інтерпретацію запропонував П. Грабовський. Його варіант перекладу значною мірою відрізняється від усіх інших. На той час до поетичних інтерпретацій ставилися інші вимоги – перекладач міг вільніше передавати вихідний текст. Тому з погляду сучасного перекладознавства варіант П. Грабовського сприймається великою мірою як вільна інтерпретація. На рівні семантики відбувається значне розширення оригінальних понять через використання уточнювальних епітетів, що відсутні в оригіналі: *край чарівничий, погляд марівничий, царство вічної ночі*. П. Грабовський використовує градацію стоп (6, 9, 11), але ритм уповільнений через надмірну довжину рядків.

Ритм та звукопис «Ельдорадо» мають надзвичайне значення, оскільки звукопис є складовою цієї поезії. Перекладачам доводиться частково жертвувати семантичним наповненням задля відтворення оригінальної легкості звучання. Особливе значення має наголос в межах окремого рядка. Чергування рядків призводить до періодичного уповільнення та прискорення звучання поезії, що увиразнює на звуковому рівні романтичний мотив подорожі та руху: *Її пита // Де ж золота // Країна Ельдорадо* (UI UI //IU UI //UIU UIIU) (А. Онишко). Така організація звукового оформлення підсилюється через використання асонансів та алітерацій, які присутні в усіх вищезазначених перекладах: *Пройди Долинами Імли, На чорні гір громади* (А. Онишко); *Можє, в нього він знайде пораду, Отуди твоя путь* (Г. Кочур);

До краю Ельдорадо (Є. Сварожич); *Долина тіней стріне радо* (В. Лавренов); *Долі, на затіннім споді* (Л. Мосендз); *В оте Ельдорадо* (П. Грабовський) [259].

Прагнення зберегти звукопис твору неодмінно призводить до змін на семантичному рівні. Перекладачами переосмислюються окремі словесні складові вербалізації романтичного образу: *over the Mountains of the Moon* – *на чорні гір громади, пасма гір, місячні гори, гори місячні німі*; *the Valley of the Shadow* – *долини імлі, долина тіней, на затіннім споді, царство вічної ночі, обрію грань* [259]. Перекладачі також використовують еліпсис: *and as his length failed him at length* – *вже сил нема і все дарма* (М. Стріха), *і коли дзвін міць схилилась ниць* (Є. Сварожич) [259]. Це свідчить про збалансоване відтворення семантики та ритміко-звукового оформлення.

Потрібно розрізняти ступінь важливості звукопису в структурі окремої поезії. У цьому може допомогти класифікація Л. Тимофєєва, який розрізняє п'ять типів взаємозв'язку звука і смислу: 1) мовна правка, за якої відбувається підпорядкування рядка існуючим мовним нормам безвідносно до звука; 2) лексичні смислові заміни, безвідносні до звука; 3) відмова від звукового повтору на користь семантики; 4) багатозначні варіанти, де перетинається і звукове, і смислове начало, в залежності від зміни слів, кількості варіантів тощо; 5) варіанти, де помітні повтори однорідних звуків [166, с. 122-123]. Зазначені варіації взаємозв'язку між лексемами та їхнім звучанням в контексті вербалізації образів неодмінно повинні враховуватися.

Акцентуація на звукописі пояснюється тяжінням до музичного увиразнення та навіть намаганням перетворити вірші на певні музичні твори. Саме музика виявилася для романтиків своєрідним диханням душі, тонкішим та глибшим за будь-які слова [66, с. 35]. У контексті романтичної поезії взаємозв'язок між образною складовою та звуковим наповненням проявляється на різних рівнях. По-перше, звучання може бути допоміжною складовою в структурі образу. Така взаємодія присутня майже у всіх романтичних поезіях. У такому випадку завдання перекладача полягає у

врахуванні звукового аспекту на формальному рівні. Інтерпретатор має право вільно інтерпретувати звукопис оригіналу, оскільки збереження семантичного наповнення буде значно важливішим. Так, у вірші В. Вордсворта «Серед несходжених стежок» («*She dwelt among the untrodden ways*») милозвучність сприймається М. Губко та Т. Кисільовою як допоміжний елемент, що підкорюється загальній семантичній організації (Додаток А.17). Відчувається, що перекладачі відтворюють образну складову не лише через семантику певних лексем. Цілісність сприйняття досягається завдяки єдності слова та його звучання. М. Губко передає *springs of Dove* через *дзвінкого джерела*, де ніби перегукуються дзвінки звуки *д*, *з*, *л*, та *н*, відлунюючи дзвінкість струмочка. Легкість мелодики поетичних рядків особливо відчутна в інтерпретації Т. Кисільової, де звуки *н*, *л* та *о* перегукуються та переливаються майже в кожному рядку. Музика лексем увиразнює думку поета, але не претендує на роль головного елемента в структурі твору. Звукопис у цій поезії не є самоціллю інтерпретації, але залишається його важливою складовою. У таких випадках звукопис сприймається перекладачем як доповнення до змісту.

У романтичних поезіях звукопис може ставати самоціллю – головним компонентом структурної організації образу, що має підкорювальне значення по відношенню до інших складових поезії.. Поетичний твір максимально наближається до музичної композиції. У таких випадках багатозначність романтичного образу ґрунтується на елементах звукосимволізму. Найяскравішим прикладом такої ситуації є переклад В. Коптіловим «Дзвонів» Е. По (Додаток А.18) [259, с. 255-257]. Вірш можна вважати суцільним звуконаслідуванням. Це визначає і особливий перекладацький підхід, де відтворення звукопису не менш важливе, ніж передача семантики лексем. Особливість поезії полягає в тому, що в кожній з чотирьох строф автор передає різну тональність звучання дзвонів. У першій строфі змальовано звучання *silver bells* – *срібних дзвонів*. Комбінації звуків / s /, / l / та / i / створюють піднесено-святковий настрій. Дзвінкості звучання додають

і алітерації / d / та / b /. Мелодика передає грайливе дзеленчання бубонців. Перекладач зберігає відповідність як на смисловому рівні, так і на рівні звукової організації, що особливо важливо у цьому конкретному випадку. Він часто використовує алітерацію / i /, яка повністю відповідає оригінальній, та асонанси / д /, / н /, / з /. Звукопис оригіналу відтворено на високому рівні. Крім того, В. Коптілов зберігає варіацію оригінального ритму: ритм то уповільнюється, відображаючи однорідне звучання дзвонів, то розливається потоком стрімкої мелодики.

Оптимістично-яскрава атмосфера передається на рівні семантики та звукопису і рядками другої строфи, де лунає *golden bells* – *золотий дзвін*. У строфі панують звуки / s /, / l /, / d /, які в перекладі передаються через комбінацію звуків / д /, / з /, / л /, / н /. Особливий відтінок протяжності, що в першотворі передано через / au / та / ou /, В. Коптілов відтворює поєднання / л /, / н /, та / о /: *from the molten-golden notes* – *перелинний лється спів*, *from out the sounding cells* – *з тонкодзвонних келій лить* [259, с. 255-257].

Тональність третьої строфи змінюється – линуць *brazen bells* – *бронзові дзвони*. Мелодика набуває похмурого та тривожного звучання. Дзвони лунають ніби загрозливо, що підсилюється зміною семантичного наповнення рядків. Іменникові та дієслівні форми передають негативні відтінки емоцій, що відповідним чином враховано в перекладі В. Коптілова: *affright* – *страх*, *terror* – *горе (біль)*, *turbulency* – *лихо*, *despair* – *безнадії*, *horror* – *розпач*, *danger* – *лихо*, *anger of the bells* – *гнівний дзвін*; *shriek* – *страх*, *scream* – *летить*, *clang* – *гирко виливає*, *clash* – *спалахує*, *roar* – *волає*, *swells* – *конає* [259, с. 255-257]. У третій строфі Е. По використовує слова зі звуком / r /, який лише часткове значення мав в звуковій організації першої та другої строф, а тепер поряд зі звуком / s / стає абсолютно домінуючим та визначає характер звучання поетичних рядків. Особливо яскраво він звучить в комбінації звуків / ai(r) / (*higher, desire*). У перекладі відповідна тональність відтворена через використання комбінації звуків / p /, / a /, / e /, / и /, / c /, / x /:

рине, спалах, благає, волає, виливає, знає, спалахує, спалах, закликає, рветься, трепетливе, лиха, думках, чуттях.

Кульмінацію звучання спостерігаємо в четвертій строфі. Страшне звучання *чорного дзвону (iron bells)* відтворено через комбінацію звуків /ре/, /ри/, /ди/, /хи/ та допоміжних /х/, /щ/, /ч/: *рине хижий дзвін, дикий, погребний, чорний, гримить, ридає, креше, ржею, шир.* Лексеми увиразнюються звукописом, що дозволяє створити об'ємний романтичний образ дзвонів «смутку і печалі». Дзвінкість звучання, як і в попередніх строфах, передають численні комбінації звуків /d/, /s/, /l/, які у В. Коптілова відтворено лексемами з дзвінкими звуками /д/, /з/, /н/. Саме на відтворенні зазначених елементів звукової організації зосереджений інтерпретаційний підхід. Багатозначність образної складової розкривається через різноманіття звукової палітри, адже «не тільки лексеми, а й звуки несуть в собі приховану інформацію, скритий смисл» [104, с. 29].

Отже, звукопис у романтичних поезіях є невід'ємною складовою поетичного образу. Наявність різних типів взаємозв'язку між звуковою організацією романтичних поетичних творів та їх семантичним наповненням вимагають від перекладача індивідуального підходу з визначенням відповідного типу такого зв'язку. В окремих випадках звукопис відіграє не менш важливе значення, ніж лексика. Перекладач може частково відійти від лексичної точності, щоб передати важливі фоносемантичні особливості першотвору, як у випадку із «Дзвонами» Е. По. Особиста позиція перекладача має важливе значення, оскільки звуко символізм характеризується суб'єктивною природою і може викликати в читачів різні смислові асоціації. Основи звукової організації зберігаються через використання структурного підходу, який дозволяє встановити значення звучання для відповідного поетичного тексту.

Висновки до розділу 2

Складність збереження романтичних поетичних образів зумовлена їх специфікою в кожному конкретному випадку, а також впливом світоглядних позицій певного романтичного напрямку. Необхідна збалансована передача ідейно-сміслової та структурно-лексичної відповідності. Інтерпретація романтичних образів залежить від потенціалу перекладача як поета і від того, наскільки близьким для нього є романтичне бачення світу. Без розуміння та сприйняття романтичного світогляду складно відтворити першотвір на високому художньому рівні.

При перекладі враховують світоглядні засади, на яких сформований поетичний образ. Збереження романтичної складової образу відбувається через передачу певного бачення світу в контексті української культури. Перекладачі не обмежуються виключно дослідженням тексту, а враховують можливі позатекстові імплікації. Так, при інтерпретації В. Самійленком та В. Богуславською поезії Дж. Байрона «Мій дух згасає» та Д. Павличком вірша Г. Лонгфелло «Осінь» відбувається інтерференція, накладання національних образів світу. З погляду формально-логічного підходу відповідність незначна, а от ідейно-сміслову образної складової відтворено на найвищому рівні: структури першотворів замінені іншими структурними організаціями, які в межах іншого культурного середовища продукують у читача схожі емоції та переживання. Збережено не стільки літеру оригіналів, скільки їхній дух. Перекладачі не просто відтворюють авторські образи (серця, осені тощо), а передають через них романтичну філософію мислення.

Збереження багатогранності образу вимагає збереження багатозначності, емоційної насиченості, метафоричності мовлення та звукової організації. Багатозначність зумовлена як різною інтерпретацією лексичних одиниць та емоційного колориту, так і наявністю в структурі тексту такого явища, як звукосимволізм. Неможливо відтворити всю палітру багатозначності першотвору. Перекладачі обирають та увиразнюють один із

можливих смислових відтінків, жертвуючи іншими. У сукупності багаторазові переклади одного твору розширюють та поглиблюють романтичний образ, але поодинокі вони характеризуються звуженням багатозначності через конкретизацію сенсів.

Емоційність, яка є складовою романтичного образу, передають через експресивну лексику. Часто вживаними є яскраві епітети та неочікувані порівняння. Чуттєвість – це невід’ємна складова поетичного образу. Як приклад, відтворюючи «Усмішку» В. Блейка та усвідомлюючи неможливість зберегти в однаковій мірі семантику першотвору і емоційно-чуттєву палітру, Т. Кисільова свідомо віддає перевагу другій складовій як домінанті. Перекладачкою збережено найголовніше – романтичний настрій твору, насиченість та виразність чуттєвості образу усмішки. Лексичні одиниці знаходяться в одній смисловій площині. Ключові іменники увиразнюються та уточнюються відповідними прикметниками.

Передача метафоричності романтичної поезії ґрунтується на збереженні семантичного наповнення в поєднанні з милозвучністю. Так, Г. Кочур та В. Мисик при перекладі поезії Г. Лонгфелло «День відійшов» якнайкраще зберігають оригінал, де метафоричні конструкції дозволяють різнобічні інтерпретації. Перекладачі відійшли від скрупульозного відтворення кожного елементу першотвору, зосередивши увагу на метафоричності мовлення. Сміслова складова метафор в структурі романтичного образу визначається принципом перетворення компонентів оточуючої дійсності на суб’єкти дії. Абстрактні поняття інтерпретуються як реальні суб’єкти світу романтиків. Метафори відтворено із творчим запалом. Відчувається, що перекладачі уникають сліпого копіювання, переосмислюючи смислові конструкції першотвору.

Відтворення романтичних образів невіддільне від збереження символіки. Джерелами символічного підтексту виступають об’єкти релігії і мистецтва, світу природи, історії та фольклору. Перекладачі враховують символічні імплікації романтичних образів через контекстуальний аналіз.

Вони уникають надмірної конкретизації. Семантика увиразнюється загальною милозвучністю. Так, при відтворенні А. Онишком поезії Е. По «Сон у сні» образ морських хвиль водночас перетворюється на символ «життєвих шквалів», від яких намагається захиститися ліричний герой. Перекладач зосереджений не лише на збереженні окремих смислових елементів структури образу, а й на створенні цілісної поетичної картини, яка характеризується символічним наповненням. А. Онишко передає символіку твору, де сон розуміється як реальний світ. Переклад увиразнює зіставлення «сон – життя», зберігаючи діалектику людського існування.

Звукопис у романтичних поезіях є невід'ємною складовою поетичного образу. Наявність різних типів взаємозв'язку між звуковою організацією романтичних поетичних творів та їх семантичним наповненням вимагає від перекладача індивідуального підходу з визначенням певного типу такого зв'язку для кожного окремого випадку. Звучання може бути допоміжним елементом образотворення, як при відтворенні «Ельдорадо» Е. По чи «Тигра» В. Блейка. Звукопис здатний перетворюватися на самоціль поетичного тексту. У таких випадках перекладач передає не лише семантику лексем, а й звуконаслідування. Найскладнішим є збереження звукосимволізму, де частина семантичного наповнення переходить із лексичного рівня в площину звукового оформлення, як у випадку із містичними «Дзвонами» Е. По. Перекладачі підбирають лексичний ряд таким чином, щоб звучання увиразнювало значення. Для досягнення такого ефекту інколи доводиться вдаватися до математичних розрахунків, шукаючи тонку межу між кількісними та якісними показниками комбінацій слів та звуків.

Положення розділу висвітлено в публікаціях автора [22; 26].

РОЗДІЛ 3

ВІДТВОРЕННЯ ТИПОВИХ РОМАНТИЧНИХ ОБРАЗІВ БРИТАНСЬКИХ ТА АМЕРИКАНСЬКИХ ПОЕТІВ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Романтизм внутрішньо диференційований. Він не був монолітним художнім напрямом. Романтизм складається із різних течій і тенденцій, між якими існують значні розбіжності [124, с. 16]. У межах англійської романтичної поезії виділяють період раннього романтизму (поезія В. Блейка), народно-фольклорну течію (поетика В. Вордсворта і С. Кольріджа) і байронічну течію (поезія Дж. Байрона). Образи американського поетичного романтизму мають як спільні, так і відмінні риси з течіями романтизму англійського. Романтизм на американському культурному ґрунті розвивався пізніше, ніж в Європі, що разом з культурологічним впливом призвело до формування специфічних течій. Особливості американської романтичної поезії головним чином розкриваються в творчості Е. По, Е. Дікінсон та Г. Лонгфелло, які представляють три течії з різними підходами до образотворення. Відтворення романтичних творів із урахуванням домінант образотворення представників різних течій дозволяє комплексно поглянути на проблему збереження поетичних образів в контексті розмаїтого романтизму.

3.1. Специфіка перекладу образів В. Блейка

Ранній англійський романтизм (кінець XVIII і в перші роки XIX ст.) заклав основи розвитку цього літературного напрямку в Англії. Важливою його рисою є універсалізм, прагнення охопити сутність буття і дати йому синтетичне художнє вираження [124, с. 17]. З перекладознавчого погляду цікавою є специфіка образотворення раннього англійського романтизму. Ця течія головним чином пов'язана із творчістю В. Блейка, інтерпретація поетичних творів якого може викликати труднощі. Поетична спадщина

В. Блейка в контексті української культури є майже недослідженою. Складність дослідження образів В. Блейка не обмежується лише відсутністю відповідних інтерпретацій, а пов'язана із специфікою його поетичного стилю. Твори автора – це велетенські за задумом та образністю поетичні фрески – візії життя людства в сучасності й майбутньому [124, с. 233]. Інтерпретацію також ускладнює великий проміжок часу між написанням творів та їхнім включенням в контекст англійської культури [45, с. 5].

Складна інакомовність поезики В. Блейка вимагає від перекладача відповідного підходу до декодування романтичних образів. До питання вибору певного інтерпретаційного підходу зверталися численні дослідники [30; 159; 169; 194; 198; 200; 202; 205; 208; 210; 214]. Методологічні рекомендації розроблені науковцями переважно в лінгвістично-культурологічному розрізі. Особливості ж перекладознавчої рецепції поезій митця українською мовою лишаються недослідженими. Тому проблема відтворення романтичних образів преромантичної течії загалом, В. Блейка зокрема, є актуальною і потребує поглибленого вивчення.

Серед розмаїття поезій В. Блейка найвідомішим твором є «Тигр» («Tiger») [253, с. 173]. Це показовий приклад. На матеріалі такого вірша та українських інтерпретацій В. Коптілова [269, с. 66], Т. Кисільової [262, с. 13], В. Марача [253, с. 155-156], В. Кейса [253, с. 178] та О. Матвієнко [253, с. 168], можна якнайкраще проаналізувати основоположні аспекти передачі образів митця. «Тигр» уособлює головні риси поетичного стилю митця, розкриваючи особливості світобачення автора. Прочитання вірша викликає певні труднощі, оскільки твір сприймається як складна емоційно-сміслова картина. Зміна емоційної тональності визначає динаміку всієї поезії. «Тигр» важко розчленувати на окремі ідейні вузли, оскільки саме в цілісності полягає його оригінальність та емоційний ефект.

Відтворення вірша пов'язане із збереженням двох головних складових – образу тигра і образу творця тигра. Це дві складові, довкола яких зосереджена структура твору. Перші чотири строфи розкривають процес

«створення» тигра, а дві останні – кінцевий результат. Це умовний поділ, тому що вірш постає як цілісна емоційно-сміслова картина. Розгляньмо спочатку специфіку передачі образу тигра. Важливою складовою його вербалізації є сполучення *thy fearful symmetry* (симетрія, що жахає), що використовується на позначення тигра.

Fearful symmetry передає ключову рису тигра – боротьбу двох начал, взаємодоповнюваність добра і зла. З одного боку, автор позиціонує тигра як симетричне явище, досконале за своєю природою. На підсвідомому рівні досконалість сприймається людиною як позитивне явище. Складно дати однозначну відповідь стосовно того, про яку симетрію йдеться. Якщо враховувати космогонічність поезики В. Блейка, можна припустити, що автор говорить про симетрію в найзагальнішому її сенсі – поєднання фізіологічної та функціональної симетрії. З іншого боку, ця симетрія «жахає», викликаючи враження лихого досконалості. На цьому прикладі простежується важливість використання при інтерпретації творів В. Блейка елементів дослівного перекладу. Хоча твори поета в більшості випадків є віршами-спалахами, «поезіями одного подиху», де загальна ідейно-сміслова картина має підкорювальне значення по відношенню до одиничних складових, існують лексеми і словосполучення, значення яких надзвичайно важливе для загальної ідеї твору.

Перекладачі по-різному передають *fearful symmetry*. В. Марач говорить про «досконалості вінець». Це сполучення хоч і є семантично наближеним до оригінального, однак тут не відчувається боротьби протилежностей. Крім того, воно висвітлює образ тигра як абсолютно позитивний. А це не відповідає дійсності. Т. Кисільова та В. Кейс вводять поняття *симетричний образ* та *симетричність* відповідно. Ці переклади найбільш наближені до першотвору. Проблема полягає у тому, що такі вирази сприймаються як нейтральні і не характеризуються необхідною емоційністю та смисловою двозначністю. О. Матвієнко відтворює сполучення через протиставлення *красень-хижак*, що свідчить про надто вільне трактування першотвору.

Лексеми *красень* і *хижак* не мають безпосередніх відповідників у В. Блейка і є лише віддаленими синонімами оригінальних понять.

Переосмислення образу першотвору спостерігаємо на прикладі інтерпретації В. Коптілова, який метафорою *креше жах твоїх очей* акцентує увагу на відтворенні першої частини *fearful symmetry* – тигр несе жах і страх. Перекладач зберігає загальне емоційне враження від прочитання «Тигра», переосмислюючи символіку вихідного тексту. В. Коптілов позиціонує образ тигра як символ страху, гніву та розплати. Він конкретизує смислову двозначність вірша, використовуючи семантично та фонетично близькі лексеми, які мають подібне емоційне забарвлення. Сполучення *креше жах* звучить акцентовано та об'ємно – тигр В. Коптілова *страшніший* за тигра В. Блейка.

Чим же страшний образ тигра В. Блейка, і чому В. Коптілов, відтворюючи емоційно-смислову палітру, використав метафору із лексемами *кресати* і *очі*? Слово *кресати* асоціюється із вогнем. Відчувається тонка семантична асоціація *очі-жах* = *очі-вогонь*. Це пов'язано із загальною вогняною аурою образу тигра, якою просякнутий першотвір. Тигр сприймається як уособлення вогняної стихії, втіленням самого полум'я: *Tiger! Tiger! Burning bright / In the forest of the night* (*Тигре, тигре, племенистий / Уночі в лісах, кігтистий!* (пер. Т. Кисільової); *Тигре! Твій вогненний гнів / В чорній пущі забринів* (пер В. Коптілова); *Тигре! Тигре! Ти у ніч / Сяєш з нетрів навсібіч* (пер. В. Марача); *Тигре! Тигре! Палахкочеш / В темних нетрях серед ночі* (пер. В. Кейса); *Тигре, тигре, що вночі / Пломениєш крізь хащі*, (пер. О. Матвієнко). Тигр В. Блейка горить і палає. Його очі випромінюють полум'я. Відбувається часткове ототожнення *тигр* - *полум'я*. Полум'яно-помаранчеве забарвлення тигра із чорними лініями чимось нагадує вогонь. Спільними ці поняття є і за своєю природою. Тигр викликає захоплення своєю красою та силою. Однак, це захоплення межує із страхом перед нестримною силою, яка може перетворитися на смертельну загрозу. Вогонь – це нестримна стихія, яка зігріває людину і допомагає їй.

Але він може перетворитися на найбільше лихо, на ворога, який руйнує усе на своєму шляху. Тому В. Блейк обрав образ тигра як ототожнення стихії вогню. Для увиразнення яскравості полум'я, автор протиставляє світло тигра темряві лісу – *in the forest of the night*. Цей прийом зосереджує увагу читача саме на полум'ї. Протиставлення відчувається в кольоровій площині – яскраве увиразнюється на темному фоні. Це чимось нагадує гру світла й тіні.

Однак, ми стверджуємо про існування такого протиставлення *вогонь тигра* та *темрява лісу* лише тоді, коли говоримо про рівень зорового сприйняття. На смисловому рівні образ тигра не протистоїть, а певною мірою навіть перегукується із образом лісу і ночі. Спільним для них є відчуття таємничості, незбагненності і страху. Це поняття-крайнощі, одне із яких породжує інше. Можна припустити, що саме ніч і темрява асоціюються в людській свідомості із появою різних явищ, на які людина дивиться із острахом і не часто може збагнути. Зображення лісу надає тигру реалістичності. Усвідомлюючи космогонічність цього образу, такий прийом видається необхідним, щоб частково локалізувати його у просторовому вимірі.

Жодна інтерпретація не передає оригінальне сполучення *burning bright*, хоча це один із ключових структурних елементів. Найкраще зазначені поетичні рядки відтворила Т. Кисільова. Вона використала влучну лексему *племенистий*, що увиразнюється словом «кігтистий». Т. Кисільова також зберігає поняття *ніч і ліс*, що дозволяє говорити про адекватне відтворення оригінальних семантичних конотацій.

В. Коптілов, В. Марач і В. Кейс пропонують у своїх інтерпретаціях лексеми *нетрі* та *чорна пуща*. Якщо у В. Марача та В. Кейса зберігається мотив ночі, то В. Коптілов нехтує цим елементом, передавши відповідну семантику через *чорна*. Поняття *чорна пуща* звужує семантичні конотації поезії, про які йшлося вище. Заміна поняття *ніч* на *чорний* видається нерівнозначною. Великий сумнів викликає і використання вислову *вогненний гнів*. Тигр В. Коптілова перетворюється на месника, на роздратоване і

безжальне створіння. Цей мотив проходить наскрізною ідеєю через весь його переклад. Якщо проаналізувати різні переклади образу тигра (про що йтиметься далі), то таку інтерпретацію можна вважати адекватною. Однак, вона є однією із багатьох можливих. Таким чином В. Коптілов розвиває одну із смислових ліній багатозначності твору.

Складно трактувати походження та призначення тигра. Простежується притаманне В. Блейкові використання дуалізму значення: *In what distant deeps or skies / Burnt the fire of your eyes?* (*В нетрищах яких щоночі / Цим вогнем палали очі?* (пер. Т. Кисільової); *Блиск з глибин цей чи з небес, / Що в очах твоїх воскрес?* (пер В. Марача); *Із глибин чи з верховин / Той вогонь очей-жарин?* (пер В. Коптілова); *Де в глибині чи на верхах / Жар палав в твоїх очах?* (пер. В. Кейса); *З вишини чи з глибини / Світить жар твоїх зіниць?* (пер. О. Матвієнко). Автор акцентує увагу на належності тигра до *deeps* та *skies*. Це також свідчить про космогонічність вірша В. Блейка. Трактування зазначених рядків неможливе без використання контекстуального аналізу, який дозволяє простежити місце поняття *полум'я* в міфорелігійному вимірі. У В. Блейка тигр уособлює симбіоз двох протилежних явищ – полум'я пекла і творчий вогонь життя. Простежується боротьба глибин землі і обріїв неба, Пекла та Раю. Вогонь тигра знищує і на місці знищеного створюється нове. Це одвічний закон природи і всього світу. Протилежності існують і протидіють, доповнюючи одна одну. На кожну дію є протидія. Саме постійне протистояння сприяє руху вперед і унеможливлює застій. Образ тигра можна вважати одночасно символом життя і смерті. Космогонічність забарвлення поезії зумовлена саме прагненням охопити сутність існування у всій її повноті через введення космогонічних понять *Пекла* та *Раю*. Інтерпретація такого матеріалу вимагає врахування позатекстової інформації та фонових знань.

Врахувавши релігійну спрямованість віршових рядків В. Блейка, ми з'ясували значимість відтворення смислового дуалізму образу тигра. Більшість перекладачів відповідально поставилися до відтворення

зазначеного двовірша, усвідомлюючи важливість та глибину семантичного навантаження. В. Коптілов, В. Кейс та О. Матвієнко передали цей елемент через використання лексем *глибин*, *глибина*, *вишина*, *верхи*, *верховини*. Запропоновані варіанти відрізняються від оригінального *skies*, яке мало б ототожнюватися із небом (Раєм). Їм не вистачає космогонічності звучання і просторового розмаху першотвору. Особливо українізованою звучить у В. Коптілова лексема *верховини*, вибір якої продиктований загальною перекладацькою настановою. Ми вже говорили, що В. Коптілов не стільки відтворює образ тигра англійського поета, скільки засобами української мови створює художній твір, який не поступається оригінальному за художнім потенціалом та емоційною насиченістю. Слово *верховини* близьке українській культурі і значною мірою *націоналізує* образ тигра В. Блейка, локалізуючи космогонізм звучання поезики автора в українському просторі.

Лише В. Марач повною мірою відтворив *deeps* та *skies* через *глибини* та *небеса*. Однак, майже дослівне збереження лексичних одиниць не дозволяє говорити про семантичну тотожність. Варто згадати про принцип розгляду тексту як цілісності. Вже йшлося про те, що тигр в інтерпретації В. Марача сприймається як певна досконалість і цей образ тяжіє більшою мірою до позитивного, ніж негативного звучання. Не зраджує перекладач такому підходу і цього разу, використовуючи *блиск воскрес*. Відчувається відхилення від семантики образу вихідного тексту. У тигра в інтерпретації В. Марача вогняний дуалізм, протиставлення добра і зла, характеризується увиразненням першого компонента.

При розборі двох зазначених рядків підтверджується тяжіння В. Кейса до буквалізму. Помічаємо майже дослівний переклад із максимальним наближенням до оригінального вислову. Те саме можна сказати і про інтерпретацію О. Матвієнко, яка через лексеми *вершини* і *глибини* передала оригінальну опозицію понять.

Відповідна перекладацька настанова вплинула на інтерпретацію цього елемента і Т. Кисільовою, яка зовсім не передає *deeps* та *skies*.

Переосмислюючи загальну концепцію образу тигра, вона локалізує вогняну стихію так, як і в першій строфі. Знову повторюється смисловий зв'язок-протиставлення *полум'я тигра – темрява хащів*. Т. Кисільова увиразнює та посилює мотив страху перед *хижаком*.

Загалом, інтерпретація вогняної стихії тигра через опозиції понять *deeps :: skies* набуває особливої виразності: **1. Відношення тигра до неба (небес):** *On what wings dare he aspire? / What the hand dare seize the fire? (Хто пустив у тебе промінь / Й запалив пекельний промінь? (пер. Т. Кисільової); Хто й коли його приніс / У прадавній чорний ліс? (пер В. Коптілова); З крил чийх, з чийх долонь / В тебе влився цей вогонь? (пер В. Марача); Хто підніс відважно крила? / Хто схопив полум'я сміло? (пер. В. Кейса); Де чаївся цей вогонь? / Хто дерзнув узять його? (пер. О. Матвієнко); 2. Відношення тигра до підземелля (некла):* *What the hammer? What the chain? / In what furnace was thy brain? (Хто кував твій мозок сміло, / Гартував в печі уміло? (пер. Т. Кисільової); Хто, яким вогнем навек / Хижий мозок твій розпик? (пер. В. Коптілова); Гартувався в яким горні / Мозок твій, в яким вогні? (пер. В. Марача); Який молот? ланцюг який? / В якій печі був мозок твій? (пер. В. Кейса); Який майстр тебе скував? / В яким горні гартував? (пер. О. Матвієнко).* В. Сердечна зазначає, що *wings* вказує на належність містичного тигра до *небесних сфер* [159, с. 335]. Можна припустити, що такий переклад зумовлений асоціацією на підсвідомому рівні поняття крил із ангелами (небесними божествами).

Мотив пекельності тигра увиразнюється в рядках, які описують процес його «створення». Автор використовує зрозумілі для читача поняття *hammer* (молот), *chain* (ланцюг) та *furnace* (піч). Усі ці елементи співзвучні із уявленням про потойбіччя і пекло. Вони є експресивними та семантично близькими до мотивів вічного пекельного вогню – жахливого полум'я тигра. У перекладі Т. Кисельової поняття *крила* відсутнє, а оригінальне *fire* перетворюється на емоційне сполучення *пекельний племінь*, який *гартувався* та *кувався* в *печі уміло*. Справді, Т. Кисільова відмовляється від передачі

дуалістичності образу тигра. Її підхід передбачає віднайдення лексичних замінників із переважно негативною семантикою, зберігаючи при цьому організацію вислову першотвору. Тобто її переклад покликаний впливати на читача такими самими засобами та прийомами, що й оригінал. Але відбувається конкретизація образу із суб'єктивним виокремленням його головної риси – вогняної стихії тигра як символізації нестримної сили та лиха.

Незмінним залишається підхід В. Кейса, який відтворює ключові поняття через підбір безпосередніх українських відповідників *крила, молот, ланцюг, піч*. На лексичному рівні спостерігаємо разючу тотожність оригіналові. Це простежується навіть у побудові вислову та членуванні речення із використанням питальних конструкцій. Такий підхід позначається на художніх якостях перекладу. Прагнення сліпо копіювати вихідний текст перетворює інтерпретацію на вірш, який важко і нескладно читається. Втрачається цілісність сприйняття вогняного тигра, що робить цей образ не таким експресивним та візіонерським. Подібну ситуацію спостерігаємо із перекладом О. Матвієнко, яка поєднала вільну побудову висловлювання із підбором часткових лексичних відповідників. Вона залишає поза увагою поняття *крила*, використовуючи лексеми *скувати* і *гартувати*.

В. Марач вирішив зберегти в своїй інтерпретації ключове поняття *крила*. Він відтворює зазначені лексеми через *горн*, що звучить не очікувано для читача. Однак, таке рішення не зберігає всієї палітри оригінальних елементів на позначення глибин землі, які згадує В. Блейк. Переклад більше втратив, ніж здобув.

На противагу буквалістичному підходу В. Кейса можна поставити інтерпретацію вищезазначених рядків В. Коптіловим, для якого цікавими є не лише окремі елементи чи лексеми, а відтворення образу тигра через цілісне його переосмислення. У перекладі зовсім відсутні поняття Пекла і Раю. Із багатозначності образу виокремлюється ключова смислова лінія – жахливість тигра. В. Коптілов знову використовує сполучення *чорний ліс*, яке так вдало

підкреслює загальну тональність перекладу, де тигр постає як певний вогняний месник. Експресія та насичена метафоричність – ось домінанти інтерпретації перекладача. Він переосмислює семантику, але головна мета лишається незмінною – прочитане повинно запам'ятовуватися і вкарбовуватися у свідомість читача. Чого лише вартий метафоричний вислів *хто, яким вогнем навік, хижий мозок твій рознік*. Оригінальність звучання і семантичне навантаження роблять неможливим байдуже прочитання цих рядків. Чи відтворив В. Коптілов повною мірою оригінальну семантику? Безперечно, ні, але він запропонував свій метафоричний відповідник, який нічим не поступається першотвору.

Образ тигра може трактуватися по-різному, що засвідчують п'ять різних інтерпретацій. Символіка образу вогняного тигра зумовлює і багатозначність образу його творця. Можливо, тигра створив Диявол. На таку думку наштовхує вогняна аура тигра і присутність мотивів Пекла і Раю. Однак, це твердження видається полемічним. Проаналізуємо, як у тексті представлено образ творця тигра і яким чином він інтерпретований: 1) *What immortal hand or eye / Dare frame thy fearful symmetry? (Хто створив, з яких то дій / Симетричний образ твій? (пер. Т. Кисільової); Хто із сонця і з ночей / Креше жах твоїх очей? (пер В. Коптілова); Сили грізної взірець, / Хто безсмертний твій творець? (пер В. Марача); Які руки, очі вічні / Сміли створить цю симетричність? (пер. В. Кейса); Втіливсь у чийх руках / Образ красня-хижака? (пер. О. Матвієнко); 2) And What **shoulder**, and what **art**, / Could twist the sinews of thy heart (Хто звивав сталеві в'язи / Змусив рухатися м'язи? (пер. Т. Кисільової); Хто у щасті чи в журбі / Серце вирізьбив тобі? (пер. В. Коптілова); Хто звестись тобі звелів / Й серця жили туго сплів? (пер. В. Марача); Чи мистецтво чи мускули / Твого серця м'язи гнули? (пер. В. Кейса); І чийх черкнувся рук / Твого серця грізний стук? (пер. О. Матвієнко).*

В. Блейк залишається вірним своєму поетичному стилю і дотримується неоднозначного зображення образу творця тигра. Цей образ цікавий і

важливий з кількох причин. По-перше, він увиразнює та доповнює образ самого тигра. По-друге, додає поезії особливого релігійно-філософського відтінку. В. Блейк стверджує на початку твору, що тигра створила безсмертна рука або око (*immortal hand or eye*). Це прояв візіонерських мотивів. Якщо сприймати лексему *око* в широкому контексті, то не можна відкидати припущення, що тигр – це витвір *безсмертної* уяви. Таке твердження підкріплюється специфікою звучання самого твору. Це вірш-спалах, «поезія одного подиху». Його прочитання чимось нагадує те полум'я, яке і символізує тигр. Він спалахує в уяві читача певною візією. Цілісність вираження призводить до цілісності сприйняття. Але і тут автор уникає однозначності і вводить поняття *рука* через сполучник *or* (чи, або). Відбувається опозиція ідей – *реальне::уявне*. Однак, це протиставлення не є деструктивним. Воно із притаманною В. Блейкові філософією тяжіє до конструктивізму і сприймається як творчий синтез понять із утворенням нового явища – двоєдність розумового і фізичного, уявного та реального. Це підкріплюється і рядками, де автор стверджує, що в процесі створення тигра були задіяні як *shoulder* (плече), так і *art* (мистецтво). Створення тигра відбувається як на рівні уяви, так і фізичними діями. Вогняна стихія звіра є одночасно загально існуючою та конкретно зумовленою.

Усвідомлюючи важливість відтворення образу творця тигра, прикро констатувати, що перекладачі свідомо чи несвідомо переважно залишили поза увагою цей важливий смислотвірний елемент. Таке рішення, можливо, продиктоване прагненням сфокусувати всю увагу виключно на образі вогняного тигра як домінанті, яка має підкорювальне значення по відношенню до інших складових. Однак, така жертва видається не виправданою, враховуючи важливість образу творця тигра.

Усі п'ять перекладачів залишаються вірними своїм інтерпретаційним підходам. В. Кейс прискіпливо відтворив кожен важливу лексему вихідного тексту: *руки, очі вічні, мистецтво чи мускули* тощо. Він впевнено дотримується буквалістичного підходу. Задля збереження такої вірності,

перекладачу довелося пожертвувати цілісністю образів. Рядки інтерпретації В. Кейса читаються складно. Їм не вистачає плавності оригінального звучання, що пов'язано із нечіткістю віршового розміру. Для перекладача лексична вірність є найважливішим аспектом.

Т. Кисільова та В. Марач зовсім знехтували відтворенням цих важливих елементів, використавши узагальнені поняття *хто* та *творець*. Формально вони зберегли образ творця. Але образ вербалізується нейтральними лексичними одиницями. Інтерпретація виглядає сірою та емоційно безвекторною. Відбулася зміна семантичних акцентів оригіналу із образу творця на образ тигра. Хоча перекладачі методично дотримуються перекладацького підходу, який обрали із самого початку, помітно, що в цьому конкретному випадку така вірність видається хибною. Це ще раз підкреслює, що диференціація необхідна не лише в межах певної течії романтизму чи творчості окремого автора, а й при інтерпретації структурних складових одного твору.

Інтерпретація О. Матвієнко лише частково торкається образу творця тигра. Перекладачка вводить лексему *руки*, яку можна вважати адекватною заміною оригінальних слів *shoulder* та *hand*. Вона спрощує семантичну двозначність, наближаючись до приземлено-побутового звучання. Переклад О. Матвієнко віддалено зберігає семантику та структурну побудову першотвору.

В. Коптілов теж дотримується обраного методу інтерпретації із переосмисленням образів та їх відтворенням через максимальну метафоричність. Саме метафоричні вислови покликані передати космогонізм та образний дуалізм першотвору. Однак, якщо до цього ми наголошували, що В. Коптілову вдавалося підібрати емоційно насичені метафори, то тут змушені констатувати, що він не зміг відтворити дуалізм процесу створення тигра В. Блейка. Український майстер вводить яскраву метафору *серце вирізьбив тобі*, яка наповнена і експресією, і смисловою глибиною, і ліричністю. Але бракує найголовнішого – двоєдності уявного та реального,

фізичного та емпіричного. Цей дуалізм є визначальним при збереженні образу тигра-полум'я як символу двох начал – добра та зла.

Кульмінаційним штрихом образу творця тигра є рядки, відтворення яких потребує особливого заглиблення в біблійно-міфологічні мотиви: *Did he smile his work to see? / Did he who made the lamb make thee?* (*Чи всміхнувся твій Творець, / Що цій праці був кінець?* (пер. Т. Кисільової); *Чи всміхнувся твій творець, / Що ягняткові кінець?* (пер В. Коптілова); *Хоч всміхнувся Він? Й той це зрів, / Що колись Ягня створив* (пер В. Марача); *Чи він всміхнувся на вислід дня – / Той, хто створив тебе й ягня?* (пер. В. Кейса); *То невже той самий майстер / І ягня створив слабке, / Й тебе, чудисько жаске?* (пер. О. Матвієнко). В. Блейк не пояснює, чи творець ягняти та тигра є однією особою. Автор із притаманним йому розмахом порушує одвічну теодицею про існування добра і зла на землі. Якщо ж ми припустимо, що тигра створив Диявол, то одразу втрачається конфлікт, оскільки у такому разі Диявол уособлюватиме зло (тигр), а Бог – добро (ягня). Враховуючи інакомовність та візіонерство поетики митця, у вірші саме Бог постає творцем вогняної стихії. Два начала (добро і зло) за В. Блейком створені Всевишнім задля конструктивного протистояння. У боротьбі обов'язково виникає щось нове, опозиції призводять до синтезу. Автор запитує, чи *smiled* (усміхнувся) творець, коли побачив своє створіння. Це неоднозначний момент інтерпретації, оскільки важко сказати про специфіку такої усмішки: усмішка радості чи розпачу перед побаченим.

Перекладачі запропонували різні відповіді на питання В. Блейка. Це свідчить про увиразнення однієї із можливих ліній багатозначності романтичного образу. В. Марач, який позиціонує образ тигра як позитивне явище, однозначно говорить про Бога як творця ягняти і вогняного тигра. Таке переосмислення багатозначності образу вводить невинуваті конкретизації змісту. Втрачається полемічність, спрощуючи багатогранність вірша.

Не вдалося адекватно відтворити цей аспект прискіпливому В. Кейсу. Він наблизився у семантичному відношенні до конкретизації В. Марача, що є особливо великою втратою. Т. Кисільова взагалі випускає поняття *ягня*. Втрата одного ключового поняття призводить до руйнації образної структури. Зникає теодицея, яка лейтмотивом проходить крізь увесь вірш.

Підхід В. Коптілова і його розуміння тексту дають лише одну відповідь: поява тигра – смерть ягняти. Зло бере гору над добром. Мотив тигра-месника тут сягає свого апогею. Саме на утвердження такої думки була спрямована вся композиційна побудова інтерпретації «Тигра» із її яскравою метафоричністю та милозвучністю. На підтвердження цього можна навести вирази, які відсутні в першотворі і є виключно результатом переосмислення перекладачем образу оригіналу: *людям жаху завдає, нещадний грім, темний страх*. Тигр В. Коптілова – вогняний месник ночі.

О. Матвієнко знадобилася навіть додаткова строфа, щоб відтворити важливе протиставлення *тигр::ягня*. Така інтерпретація із використанням вільної структурної надбудови дає підстави говорити про її переклад як певний переспів із великою кількістю доданих семантичних елементів (*масть, постава, міць, чудовисько* та ін.).

Питання про творця тигра можна вважати кульмінацією поезії. Слід зауважити, що питальні речення домінують протягом усього вірша В. Блейка. Цей прийом сприяє увиразненню неоднозначної природи вогняного звіра. Важко стверджувати, кому адресовані ці питання. Можливо, автор адресує їх самому собі і розмірковує над можливими відповідями. Однак, вірогіднішою видається теза про те, що запитання розраховані саме на читачів, щоб активізувати полеміку.

Специфіка досліджуваного матеріалу та його відмінність від інших літературних напрямків в межах романтичного літературного руху визначає та обумовлює вибір відповідного інтерпретаційного підходу для врахування та відтворення особливостей образотворення. Переклади В. Коптілова, В. Кейса, В. Марача, Т. Кисельової та О. Матвієнко свідчать про

використання структурного підходу. Вони наслідують образи першотвору на всіх рівнях поетичної організації. Відтворенню семантичного наповнення лексичних одиниць сприяє контекстуальний аналіз, що враховує позатекстові імплікації. Багатозначність образів В. Блейка призводить до того, що п'ять інтерпретацій відтворюють для українського читача п'ять різних семантично-стилістичних відтінків образу тигра.

В. Коптілов обрав підхід із максимальною метафоризацією інтерпретації. Саме метафора в перекладача покликана відтворити космогонізм звучання та символіку вихідного тексту. Усвідомлюючи неможливість повною мірою відтворити багатозначність оригіналу, В. Коптілов засобами української мови створює семантично близький твір із яскравими образами. Він передає візіонерські мотиви першотвору, викликавши в свідомості людини спалахи вогняного тигра і зберігши блейківське маніпулювання уявою. Перекладацька настанова В. Коптілова – відтворення тексту в його цілісності.

Інтерпретаційні підходи В. Марача та Т. Кисільової подібні між собою. Вони керуються структурним аналізом, зберігаючи організаційну побудову оригіналу. Перекладачі не дозволяють такої вільності при інтерпретації семантики, яка помітна у В. Коптілова. Головна відмінність між ними полягає в різному сприйнятті образу тигра. У В. Марача тигр постає як досконале та дивовижне творіння. Такий ефект досягається через заміну оригінальних прикметникових лексем на українські прикметникові відповідники, які тяжіють до підкреслення позитивних якостей чи особливостей. Подібний прийом використовує і Т. Кисільова, але добирає слова із негативною конотацією. Перекладачі зберігають структурні особливості та ритмічне оформлення тексту із переосмисленням та конкретизацією символіки образів.

Переклад В. Кейса можна вважати уособленням буквалістичних традицій у перекладознавстві. Він прискіпливо відтворює кожну деталь оригіналу – лексику, синтаксис, структуру. Саме в буквальності В. Кейс

бачить засіб, який би дозволив відтворити символіку образів В. Блейка. Йому вдалося знайти адекватні відповідники майже для всіх ключових понять першотвору. Однак, задля такої точності перекладачу довелося пожертвувати головним – цілісністю сприйняття, художністю та милозвучністю. Такий підхід до передачі преромантичних творів В. Блейка складно вважати адекватним.

О. Матвієнко вільно трактує як семантику образів, так і особливості структурної організації. Вона навіть вводить додаткову строфу, щоб роз'яснити та увиразнити семантику оригіналу. Її інтерпретація більшою мірою нагадує переспів, ніж переклад. О. Матвієнко використовує складні синтаксичні конструкції і лексику, яка може бути маловідомою для більшості читачів. Це додає інтерпретації відтінків книжного стилю. Переклад О. Матвієнко не звучить плавно, що зменшує його художню цінність.

Таким чином, п'ять інтерпретацій вірша пропонують п'ять різних прочитань оригінального твору В. Блейка. В. Кейс тяжіє до буквалістичного підходу, намагаючись відтворити кожен деталь вірша та символіку образів без зміни оригінального наповнення. В. Коптілов переосмислює семантику «Тигра», створюючи вірш, який характеризується цілісністю емоційної картини і чіткою смисловою направленістю. Переклади Т. Кисільової та В. Марача вирізняються подібністю інтерпретаційних підходів – синтез оригінальної семантики із збереженням художньої цілісності. Різниця полягає в тому, що Т. Кисільова створює образ тигра, який вселяє страх і жах, а В. Марач акцентує увагу на досконалості тигра, що надає цьому образу позитивності звучання. Переклад О. Матвієнко вирізняється вільною інтерпретацією семантики та структури образів, що мінімізує його адекватність.

Отже, проаналізувавши переклади «Тигра», можна стверджувати, що збереження образів В. Блейка ґрунтується на відтворенні цілісності сприйняття образів із врахуванням їхньої релігійно-міфологічної обумовленості. Адекватна інтерпретація пророчих поем митця потребує

дотримання специфіки образотворення: 1) глибоке філософсько-релігійне наповнення; 2) використання багатовекторної символіки; 3) міфологічне забарвлення; 4) вербалізація образів через поняття-опозиції; 5) метафоризація висловлювання; 6) символічність образів; 7) загальна милозвучність поезії. Перекладачі використовують синтетичний підхід, який поєднує контекстуальний та структурний аналізи. При інтерпретації окремих понять використовують прямі відповідники. Багатозначність образів «Тигра» переосмислюється із виокремленням та увиразненням одного із можливих значень.

3.2. Інтерпретація поезій В. Вордсворта

У народно-фольклорній течії англійського поетичного романтизму образна складова має відмінні від преромантизму особливості творення, що вимагає інших акцентів інтерпретації. Вона дотримується традиції, що склалася в літературі преромантизму, але не була простим її продовженням [124, с. 18]. Найраніше народно-фольклорна течія проявилася в Англії, в ліричних баладах В. Вордсворта, які були вперше видані у 1798 р. Романтики цієї течії черпали з народної поезії мотиви та образи, «їх приваблювала природність та органічність народної поезії, простота й безпосередність поетичного вислову, його емоційна наснаженість і мелодійність» [124, с. 18]. Дослідження специфіки романтичного образотворення В. Вордсворта може допомогти окреслити принципи для збереження образотворення народно-фольклорного напрямку англійського поетичного романтизму.

Поетичний доробок В. Вордсворта значний і складається із більш ніж 200 творів. Далеко не всі його поезії перекладені українською мовою. Оскільки метою нашого дослідження є встановлення особливостей поетики народно-фольклорного романтизму в цілому та В. Вордсворта зокрема, зосередимо увагу на окремих найяскравіших поетичних взірцях англійського майстра слова: «We are Seven», «Daffodils», «Lucy», «A Perfect Woman», «The Sonnet's Scanty plot», «Composed upon Westminster Bridge, 1802», «She Dwelt

Among the Untrodden Ways», «A slumber did my spirit seal», «It is a beauteous evening», «It is not to be thought of», «The Reaper», «There was a boy», «With ships the sea was sprinkled far and night» [247]. Для дослідження відібрані українські переклади, що їх зробили М. Стріха [268], Т. Кисільова [262], В. Марач [264].

Якщо говорити про загальні особливості інтерпретації образів В. Вордсворта в обраних для розбору поезіях, важливо відтворити різні відтінки зв'язку людини і природи, людини і світу, де почуттям відводиться провідна роль, а увага акцентується на важливості гармонії людини і природи. У творчості митця простежуються три джерела образотворення на семантичному рівні: 1) природа озерного краю («Daffodils»); 2) долі простих жителів («The Solitary Reaper»); 3) внутрішній світ людини, яка живе на лоні природи («It is a beauteous evening», «It is not to be thought of»).

Важливо проаналізувати висловлювання на рівні слів, виділяючи найпростіші елементи, уникати амбівалентності і моделювати нове висловлювання з урахуванням проведеного дослідження [158, с. 53]. Йдеться про з'ясування структурних особливостей образів митця. Такий підхід дозволяє в межах вибраних поезій проаналізувати рівень відповідності основних лексичних елементів, які вербалізують образи природи в поезіях В. Вордсворта, в оригіналах та перекладах (Додаток А.19 та А.20). Із наведених схем випливає, що в поетичних творах В. Вордсворта взаємозв'язок людина-світ розгортається на лоні природи. Природа репрезентована водним, земним, та небесним простором. Митець вимальовує цілісну картину світу за допомогою частотного вживання лексем, які наведені в додатках. У перекладах розкриваються основні складові образної картини світу В. Вордсворта. Часткові розбіжності можна пояснити впливом етнокультурних чинників (наприклад, введення поняття *стену*) і жертвою одних елементів задля збереження важливіших складових. Результати свідчать про збереження в перекладах основних семантичних компонентів

образів. Відтворено народно-фольклорне забарвлення тексту, де розкривається взаємозв'язок «людина – світ» та «ліричний герой – світ».

Образи води, землі, повітря, які зустрічаються в наведених поезіях В. Вордсворта, осмислюються як світобудівні стихії, з яких виникло все живе на землі. Такі романтичні образи свідчать про те, що в творчості В. Вордсворта тісно переплітається християнство та язичництво. Усі ці аспекти образотворення враховано перекладачами, про що свідчать додатки А.19 та А.20.

Специфіку відтворення образів В. Вордсворта неможливо дослідити без розбору конкретних віршів, оскільки одиничні приклади розкривають загальні закономірності. Із цією метою проаналізуємо переклади «Нарцисів» та «Написано на Вестмінстерському мосту, 1802». Ці поезії є яскравими взірцями філософії творення та функціонування романтичних образів В. Вордсворта.

Першим розглянемо вірш «Нарциси» [247] та переклади В. Марача [264], М. Стріхи [268] та Т. Кисільової [262]. Ця поезія, як і переважна частина творів митця, оспівує красу та чарівність природи, яка тут уособлюється образом нарцисів. «Нарциси» складаються із чотирьох строф, у кожній з яких 6 рядків. Структурна організація твору спрямована на відтворення краси природи та мотиву подорожі. Однак, йдеться не про мандрівку в звичайному розумінні. Події вірша змінюються як у географічному вимірі, так і в ідейно-смысловому. Мотив подорожі визначається першими двома рядками: *I wandered lonely as a cloud / That floats on high o'er vales and hills*, (Немов **самотня хмара**, брів / Я навання в **високих травах** (пер. М. Стріхи); **Самотній брів**, мов хмарка в небі / Що плине в **далеч голубу** (пер В. Марача); **Бреду собі**, як та хмаринка, / Що в небі плава в **самоті** (пер Т. Кисільової). Ключове словосполучення *wandered lonely* налаштовує читача на присутність певного руху чи пошуку. Відбувається смислове ототожнення *людина(автор)=хмаринка*. Рядки звучать невимушено та природно, що зумовлюється простотою побудови

висловлювань та «легкою» мелодичністю. Перекладачі віддають перевагу лексемі *бродити*. Такий вибір видається осмисленим, оскільки дієслово *бродити* передає, як правило, не просто рух, а рух без певної мети. Це додає філософських відтінків та відповідного емоційного забарвлення. Інтерпретації В. Марача і М. Стріхи зберігають відповідну акцентуацію через словосполучення *самотній брів* та *самотня хмара*. Вони відтворюють настрій суб'єкта дії (автора). Для підсилення такого ефекту М. Стріха використовує ще й лексему *навмання*, яка співзвучна із словом *бродити*. Перекладачі знаходять і вживають словосполучення *далеч голуба* та *високі трави*. Це осмислений хід, який зумовлений потребою відтворити особливості поетичного стилю В. Вордсворта. Так, творчість англійського поета відома тяжінням до зображення далеких країн, таємничих куточків природи, дивовижних пейзажів тощо. Всеосяжність природи в поезіях В. Вордсворта всіляко підкреслюється на лексичному рівні: *never-ending, hidden from the eye, heaven broods over the sea, everlastingly, far* та інші. Тому словосполучення *далеч голуба* передає поетичний стиль митця, зберігає міру оригінальності. Воно відтворює відчуття безмежності світу та природи, долає часові та географічні межі. М. Стріха використовує сполучення *високі трави*, яке ніби «дихає» народністю. Він віднайшов український відповідник, який є таким близьким для української культури і асоціюється із дикою і незайманою природою. Т. Кисільова обрала інший шлях. Мотив самотності передано через лексему *самота*, однак порушена стрункість композиційної побудови. Цей іменник прив'язаний не до лексеми *брести*, а до зіставного образу хмаринки. Втрачено акцентуацію самотності головного героя на лоні природи. Не додає «легкості» звучанню не властива українській мові форма *плава*. Семантика ж відтворена відповідно до особливостей першотвору.

Центральним у вірші є образ нарцисів: *When all at once I saw a crowd / A host, of golden daffodil (І раптом на пуні зустрів / Поля нарцисів золотавих* (пер. М. Стріхи); *Як раз побачив обіч себе / Нарцисів золотих юрбу* (пер. В. Марача); *І раптом бачу: край стежинки / Нарциси сяють золоті*

(пер. Т. Кисільової). Нарциси виступають символом краси природи. Вони розуміються автором не просто як квіти, а як вираження незайманості природної краси. Велике значення відіграє інтенсифікатор *golden* (золотий). Золотий - колір добробуту і багатства. В уяві читача образний світ поезії одразу переноситься на приємне золотаве тло, що й обумовлює зміну «відстороненої самотності» героя на «піднесено-радісне» сприйняття оточуючого світу. Така зміна емоційності присутня у трьох перекладах (*золотих, золоті, золотаві*). М. Стріха і В. Марач наближають читача до оригінальних лексем, максимально відтворюючи першотвір. Т. Кисільова вільніше трактує вихідний текст – *край стежини*. Однак це не применшує художньої цінності її інтерпретації, оскільки вона звучить розкуто і природно – одна із головних особливостей поетичного стилю В. Вордсворта.

Автор детально локалізує образ нарцисів у просторі і часі, розкриваючи його через обриси оточуючої природи: 1) *Beside the lake, beneath the trees, / Fluttering and dancing in the breeze (І переливами заграє / Над ними вітер пропливав!* (пер. М. Стріхи); *Біля води, де вітерець, / З-понад дерев зійшлись в танець* (пер. В. Марача); *Біля ставка під деревцем / Вони танцюють з вітерцем* (пер. Т. Кисільової); 2) *Along the margin of the bay (Вони постали над заливом* (пер. М. Стріхи); *Вони вздовж озера тяглись* (пер. В. Марача); *Вздовж берега вони рівнялись* (пер. Т. Кисільової). Митець вимальовує пейзаж, у який поринає уява читача. В. Вордсворт згадує *дерева, озеро, затока, берег, вітерець*, які в українських інтерпретаціях перетворюються на *вітерець, вітер, дерева, деревце, озеро, берег, ставок, залив*. Перекладачі не лише відтворюють лексику оригіналу, а й передають відповідну атмосферу взаємозв'язку людини і природи. М. Стріха найвільніше трактує першотвір, у той час як В. Марач та Т. Кисільова максимально наближаються до структури образу оригіналу.

В. Вордсворт наголошує на тому, що герой не просто мандрує місцевістю, а оточений миловидним краєвидом, де свіже повітря і блакитні води. Лексеми *lake, trees, bay (water)* є ключовими і репрезентують світ

природи, на лоні якої квітне золотавими кольорами образ нарцисів. Використовуючи порівняння, В. Вордсворт увиразнює дві провідні характеристики золотавих нарцисів – їх множинність і веселість. Висвітленню кожної із зазначених якостей поет приділяє окрему строфу (2 і 3). Друга і третя строфи побудовані за схожим принципом – перші два рядки передають порівняння, а наступні розкривають та підсилюють висловлене твердження: формулюється теза, яка поетапно увиразнюється. Розгляньмо переклад рядків другої строфи, де нарциси ототожнюються із зірками і небом. Строфа написана, як і весь вірш, простою мовою. В. Вордсворт вводить порівняння *continuous as the stars*. Взагалі, порівняння із зірками та небом – один із найулюбленіших прийомів поета. Він є невід’ємною ознакою поетичного стилю В. Вордсворта і присутній у численних поезіях («*She Dwelt Among the Untrodden Ways*», «*With Ships the Sea was Sprinkled Far and Nigh*», «*A perfect woman*», «*There was a boy*» та інші [247]). Яскраве порівняння нарцисів із зірками у наступних рядках підсилюється і увиразнюється лексемами *never-ending line* та гіперболою *ten thousand saw I at a glance*.

В. Марач передає атмосферу всеосяжності нарцисів, відтворюючи засобами української мови ефект «безмежності»: *суцільним пасмом, наче зорі, як сам берег, неозорі, сплітав...їх тисячами цей танок*. Він зберігає смислові конотації першотвору, що особливо характерно для течії народно-фольклорного поетичного романтизму, робить це простою народною мовою. Використано лексику, яка належить переважно до розмовного регістру: *танок, вінок, голівки, сплітати, тягтись, зливатися*. Інтерпретація В. Марача лунає мелодійно, від неї віє неприхованою простотою.

У схожому ідейно-смысловому руслі знаходиться і переклад М. Стріхи. Присутнє порівняння із зорями. Підкреслено безмежність нарцисів: *неначе зорі, числа нарцисам не було, нескінчене тло*. На відміну від інших перекладачів, М. Стріха не відтворює прискіпливо кожну деталь першотвору,

а дозволяє собі вільне трактування, переосмислюючи і зберігаючи цілісність образу в українському контексті.

Переклад Т. Кисільової теж читається і сприймається легко. Однак, її інтерпретації бракує смислової акцентуації на тотожності «нарциси = безмежність». Хоча у Т. Кисільової нарцисів «*сотні сочень*», та зорі їм лише «всміхаються», а не уподібнюються за кількістю як в оригіналі. Суперечливі враження справляє введення відтінків військової тематики: *рівнялись, сотні сочень у полку*. Якщо у В. Марача та М. Стріхи відчувається свобода і нестримність танцю квітів, то у Т. Кисільової військова лексика стримує плин відчуттів: складається враження певної примусовості такого танку. Частково втрачено стиль автора, для якого головне – вільність плину слів і почуттів.

У третій строфі помічаємо зіставлення нарцисів вже із хвилями: *The waves beside them danced; but they / Out-did the sparkling waves in glee* (Іскрились хвилі на воді, / І вторили їм блиском квіти (пер. М. Стріхи); *І хвилі в танці теж, та їхній / Затъмари́в квітів жвавий гурт* (пер В. Марача); *А поряд хвилі танцювали, / Та перевершили і їх / Нарциси, в радості зухвали* (пер Т. Кисільової). У такий спосіб В. Вордсворт підкреслює грайливість та веселість квітів. Вірш наповнюється світлими та приємними емоціями. Ключовою є лексема *glee*, підсилена дієсловами *danced* та *outdid*.

Перекладачі по-різному інтерпретують семантику, та в одному вони єдині – у намаганні передати відчуття радості та веселості, яке наскрізним елементом проходить через структуру поезії. Вони підбирають відповідний лексичний ряд: *танці, жвавий гурт, танцювали, затъмари́в, перевершив, в радості зухвали*. У перекладі М. Стріхи частково зміщені семантичні акценти із поняття «веселість» на поняття «яскравість». Таким чином, підкреслено блиск нарцисів, а не їх жвавість, що суперечить першотвору. Слід зазначити, що ідея танцю (а через неї мотив свята) відлунюється у кожній строфі через вживання лексем *dancing, dance, danced, dances*: 1) строфа: *Fluttering and dancing in the breeze*; 2) строфа: *Tossing their heads in sprightly dance*;

3) строфа: *The waves beside them **danced**; but they*; 4) строфа: *And **dances** with the daffodils*. У перших трьох строфах йдеться про танець квітів. У четвертій строфі лексема *dances* використана на позначення як руху нарцисів, так і душевного стану ліричного героя, серце якого наповнюється радістю від споглядання (або згадки про) веселих квітів. Така акцентуація піднесеного душевного стану підсилюється в кінці останньої строфи висловом *my heart with pleasure fills*. І знову простими словами, звичайною мовною конструкцією В. Вордсворт підсумовує почуття, викликані спогляданням золотих нарцисів на лоні незайманої природи.

В. Марач і М. Стріха відтворюють цей аспект із реалістичним наближенням до оригіналу: *і серце в радості без меж* (Пер. В. М.), *і серце йде в танок із ними* (Пер. М. С.). Семантично і стилістично інтерпретовано на високому художньому рівні. А от Т. Кисільова подає розширений переклад: *Вони з'являються... й усмішку / Несуть з собою, і весну / Співає серце знову **щастям** – / Мені забути біди **дасться***. Поняття *pleasure* перетворилося на *усмішку*, *весну* і *щастя*. Такий підхід видається цілком прийнятним, враховуючи, що відтворюємо не лише значення слів, а й наскрізну ідею романтичного твору. Оскільки остання строфа виконує підсумовуючу функцію, не зрозумілим виглядає останній рядок, який випадає із загальної картини не тільки з погляду римування, а й у семантичному відношенні.

Краще дослідити особливості поетики В. Вордсворта дозволить поезія «Написано на Вестмінстерському мосту» [247, с. 158]. Якщо у «Нарцисах» розкривався взаємозв'язок «людина-нарциси (природа)», то тут увагу акцентовано на образі міста (*City*). Цей образ розгортається відповідно до канонів поетичного стилю В. Вордсворта: через інтеграцію в лоно природи та її краси. Образ міста та оточуючого середовища розкривається поступово (Додаток А.25). Автор послідовно вводить нові поняття – градація відбувається від загального до конкретного. Спочатку йде лексема *sight*, яка конкретизується через поняття *city*. Поет змальовує розлогу панораму міста з

його будинками, вежами тощо. Однак, це не була б поезія В. Вордсворта, якби вона не торкнулася мальовничої природи. Митець вимальовує «географічне оточення» міста: *поле, річка, долини* та інше.

Образ міста у перекладах характеризується значно ширшим синонімічним рядом: *будинки, храми, театри, вежі* тощо (Додаток А.25). Українські інтерпретації прискіпливо відтворюють деталі зображуваного міста. Вони деталізовано зображають природу, без якої втрачається відчуття поетичного стилю В. Вордсворта. Три переклади об'єднані спільним прагненням – відтворити оригінальну єдність міста і природи, коли міські обриси доповнюються і увиразнюються зображенням *поля, річки, долини* та ін. Найбільшим ліризмом вирізняється інтерпретація М. Стріхи, у якого місто ніби інтегроване у водний простір: *...Немов дзеркала, / Його відбили води / В них канва / Будинків, доків, храмів проплива / ...І міста над рікою* [268]. Перекладач наголошує на інтеграції образу міста і річки. У воді віддзеркалюється розмірений плин людського життя. Обравши річку як символ природної стихії, М. Стріха жертвує такими описовими елементами як *поле і долина*, узагальнюючи і об'єднуючи їх в лексемі *земля*.

Т. Кисільова та В. Марач зображають місто на лоні природи за допомогою інших засобів: *Театри, вежі і хатки / Лежать поміж ланів святково / Ріка біжить, і на зорі* (пер. Т. Кисільової); *Красу незайману / І кожен дім, порт й судна в нім, театри, бапти, храми / І річка посередині в цій рамі* – (пер. В. Марача). В. Марач солідарний із М. Стріхою в поєднанні романтичного образу міста з обрисами річки. Однак, він не досягає такої смислової єдності. Складається враження, що місто оточує ріку, води якої пливуть відокремлено від загальної панорами. Частково присутній мотив відокремленості. Дивно в цьому контексті звучить лексема *рама*. Відчувається смислове ототожнення «рама-місто», що применшує виразність образу міста. Т. Кисільова зберігає в своїй інтерпретації зображення річки, однак не акцентує на ній особливої уваги. Натомість вона змальовує місто, яке розкинулося посеред мальовничих ланів. Всі три переклади жертвують

окремими смисловими елементами для того, щоб увиразнити інші. Головна мета – відтворити не стільки букву, скільки романтичний дух першотвору, зберегти присутність поетичного генія В. Вордсворта.

Ми з'ясували особливості сприйняття та творення образу міста і його взаємозв'язки із мотивом природи. Залишилося виокремити ще одну із центральних ідей поезії – мотив спокою (тиші). Хоча В. Вордсворт і зображає місто, він пропонує поглянути на нього під якісно новим кутом. У людській свідомості *місто* розташовується на одній смисловій сходинці із такими поняттями як галас, шум, гамір, постійний рух, неспокій. Бурхливе місто в людській свідомості протиставляється, зазвичай, спокійному, мальовничому і розміреному селу (сільській місцевості). В. Вордсворт зміг розгледіти принади спокою та тиші і «біля міських мурів»: *A sight so touching in its majesty: / This City now doth, like a garment, wear / The beauty of the morning: ... / All bright and glittering in the smokeless air. / Never did sun more beautifully steep / Never saw I, never felt, a calm so deep! / The river glideth at his own sweet will: / Dear God! The very houses seem asleep; / And all that mighty heart is lying still* [247, с. 158]. Ключем до створення такої атмосфери є використання певного часу доби – ранку. Перед читачем постає мальовничий ранок, вранішнє сонце, чисте повітря і суцільний спокій. Головні лексеми: *calm* і *still*. В. Вордсворт використовує повтор, щоб підкреслити та увиразнити почуття, викликані побаченням краєвидом: *Never saw I, never felt, a calm so deep!* [247, с. 158].

Все працює на створення атмосфери спокою і тиші. Головна проблема при створенні такого емоційного колориту полягає у тому, щоб образ тотального спокою не затьмарився іншим емоційним забарвленням. Так, у перекладі Т. Кисільової помітні чіткі мотиви свята, які якщо і присутні в оригіналі, не мають такої семантичної ваги. Це пов'язано із вживанням відповідних іменникових, прикметникових та прислівникових лексем: *розкіш, шати, святково, п'яний, врочисто*. Складається враження, що і місто, і природа підготувалися та святково убралися з якоїсь нагоди. Йдеться

не стільки про святкову ранкову тишу, скільки про святкову красу як певну самодостатність. Перекладачка максимально акцентує увагу на пануючій тиші лише в останньому рядку, де сконцентровані відповідні лексеми: *безмовно, тиша, сон глибокий*. М. Стріха та В. Марач більшою мірою акцентують мотив тиші і спокою: *Ще над землею з величчю такою / Не був такий глибокий тиші слід / В моїй душі. І міста над рікою / Нагадував ранковий краєвид / Могутнє серце, повне ще спокою* (пер. М. Стріхи) [268]; *Від тиші серце так не завмирало, / Не був плин вод в прозорості такій / Ще місто спить і перехожих мало / В душі благоговіння й супокій* (пер. В. Марача) [264]. Переклади звучать мелодично і є художньо самодостатніми – сприймаються як оригінальна поезія. Образи відтворені на високому професійному рівні. Збережено як структурну організацію поезії, так і її смислове наповнення. Семантика образів увиразнюється за рахунок передачі оригінальної милозвучності. Цей вірш розкриває певні характеристики ритмічного оформлення творів В. Вордсворта, де мелодика доповнює семантику. Не можна сказати, що вірш плине одноманітно. Ніби наслідуючи зміну зображуваних об'єктів, мелодія, керована пунктуацією, то лине безперервно, то змінюється уривчастим звучанням: *The beauty of the morning; silent, bare: / Ships, towers, domes, theatres, and temples lie / Upon the fields, and to the sky* [247, с. 158]. Коли поет перераховує, його мова наближається до розмовної. Такий ефект підкріплюється і використанням лексики, яка належить до розмовного регістру. В. Вордсворт уникає складних синтаксичних конструкцій. Він простими словами хоче передати простоту життя. Перекладачі зберігають зазначені особливості вербалізації: *Ніколи сонце променисте / Не сяяло так о цій порі / На гори, пагорби і місто* (пер. Т. Кисільової) [262]; *Його відбили води. В них канва / Будинків, доків, храмів проплива* (пер. М. Стріхи) [268]. Інтерпретатори гнучко підійшли до трактування вірша В. Вордсворта. Вони використали прийоми заміни, перестановки, доповнення та генералізації. Відтворено не лише значення лексичних одиниць, а й цілісна структура поетичного образу.

Проаналізувавши специфіку образотворення поезій В. Вордсворта «Нарциси» і «Написано на Вестмінстерському мосту» в українських інтерпретаціях, можна зробити висновок, що йдеться про особливий напрямок англійської романтичної поезії. Перекладачі врахували, що поетика автора репрезентує народно-фольклорний романтизм. При інтерпретації романтичних образів цієї течії, адекватний перекладацький підхід ґрунтується на таких засадах: 1) простота мовних конструкцій, які вербалізують романтичний образ; 2) цілісність романтичного образу; 3) висока частотність використання порівнянь; 4) домінування народно-фольклорних мотивів як джерела образів; 5) організація висловлювання із максимальним наближенням до розмовного; 6) оптимістично-реалістичне наповнення образів; 7) ритмо-мелодійна складова як увиразнення семантики тексту.

3.3. Відтворення романтичних образів Дж. Байрона

Художній образ, поетичне новаторство, які створив Дж. Байрон, виявилися настільки неповторними, що у світовій літературі і культурі існує явище байронізму. Різномістовні аспекти інтерпретації творчості Дж. Байрона висвітлені в розвідках Е. Клименко [84], О. Дзери [56], Ю. Люсової [114], Я. Кривонос [98], А. Пермінової [136, с. 149-153], Я. Грищенка [50]. Романтичний образ Дж. Байрона як об'єкт інтерпретації лишається малодослідженим. Феномен образу Дж. Байрона частково пов'язаний із тим, що особистість і творчість поета є нероздільними. Автор наділяв своїх героїв певними рисами власної біографії та переживаннями [124, с. 283]. Існування поняття «байронізм» як певної форми літературного бачення та вираження, дозволяє стверджувати, що поетичному стилю Дж. Байрона притаманні особливості, які вирізняють його із загальної романтичної течії. Метод інтерпретації образів митця буде відмінним від того, який використовують при перекладі, наприклад, поетів-романтиків В. Блейка та В. Вордсворта.

Серед розмаїття поетичних творів Дж. Байрона для адослідження обрано уривок із поеми «Паломництво Чайльд Гарольда» в інтерпретаціях П. Куліша, Д. Паламарчука, А. Гозенпуда та В. Богуславської (Додаток А.1). Із притаманним Дж. Байрону розмахом та ліризмом, митець у вишуканому поетичному стилі зображує картину прощання з рідною землею. Мотив прощання можна вважати одним з найліричніших поетичних мотивів. Перед перекладачем стоїть завдання відтворити емоційність образів, яка імпонує читачам своїм глибоким ліризмом та мелодійністю звучання. Однією з головних перекладацьких проблем при відтворенні прощальної пісні Чайльд Гарольда є віднайдений збалансований поєднання між глибоким і мелодичним ліризмом та семантикою образів.

Прощальна пісня Чайльд Гарольда складається із десяти восьмирядкових строф, написаних чотиристопним та трьохстопним ямбом. Головний герой відпливає у далекі країни і прощається із рідною землею. Процес прощання Дж. Байрон розбиває на окремі семантичні сегменти – романтичні образи, які втілюють найцінніші в житті кожної людини об'єкти та постаті – рідну землю, рідний дім, батьків, дружину, дітей.

Першу строфу, яка зображає прощання із рідною землею на лоні природи, можна вважати однією із найяскравіших та найліричніших. Вона зачаровує своєю душевністю та яскравістю зображуваного морського пейзажу. Вісім рядків розкривають саму сутність Дж. Байрона, поетика якого легко пізнавана з-поміж інших романтичних творів. Вона мелодична та емоційно насичена. Строфа починається повтором «adieu, adieu». Вживання однакових лексем є ознакою поетичного стилю автора. Слово *adieu* є ключовим з погляду розгортання семантики твору. Воно передає мотив прощання, який наповнює кожну наступну строфу. Для підсилення Дж. Байрон використовує в кінці строфи *farewell* та *good night*. Таке розташування зазначених лексем не є випадковим. Слово *adieu* звучить акцентовано і виразно, а *farewell* та *good night* сприймаються спокійніше і розміреніше. Такий підбір слів з різним звучанням зумовлений зміною

загального емоційно-сміслового колориту в межах першої строфи. Цю думку підтверджує і загальна лексична організація рядків. Інтенсивність звучання на початку строфи уповільнюється внаслідок використання менш емоційних дієслів – від *fades, sighs, roar, shriek* до *sets, follow*. У творах поета «почуття завжди спрямовує і поглиблює мелодію, а лірична тональність надає віршам неперервності плину» [212, с. 352-353].

У першому чотиривірші Дж. Байрон зображує образ рідного краю, морський берег. Емоційна насиченість образів забезпечується авторським вибором із синонімічного ряду слів, які характеризуються найвищим ступенем емоційного забарвлення. Вітер у Дж. Байрона *sighs* (зітхає, сумує), чайка – *shrieks* (пронизливо кричить), буруни – *roar* (ревуть, горланять). Цей прийом є одним із найголовніших ознак поезики Дж. Байрона, відтворення якого забезпечує адекватність інтерпретації образної складової. Мета зображення природи в Дж. Байрона відмінна від тієї, яку переслідують інші романтичні поети, як от В. Вордсворт чи Г. Лонгфелло. Природа для нього не є самоціллю, а лише засобом для розкриття почуттів головного героя. Йому притаманне орієнтування на відтворення внутрішнього світу та сум'яття людського духу [114, с. 27].

Перекладачі по-різному трактують настрій вірша. Саме настрої разом із семантикою та милозвучністю складає три ключові складові, що є визначальними для твору Дж. Байрона. Під відтворенням настрою ми розуміємо особливості інтерпретації емоційного забарвлення образів. Так, переклад першої строфи Д. Паламарчука вирізняється акцентованістю звучання та ліризмом, який простежується у першотворі. Перекладач відтворює оригінальний повтор *прощай, прощай*, який підсилюється синонімами *до завтра* та *добраніч*. Д. Паламарчук зберігає байронівську побудову строфи з погляду розміщення семантичних акцентів. Він підбирає слова із максимальним емоційним навантаженням тоді, коли описує краєвид, як-от: *свист вітрів, мєви крик, мчимо, стихій*. Відчувається *енергетична зарядженість* думки, прагнення головного героя до руху, до подорожі в

далекі країни. Це підтверджується і через використання перекладачем численних окличних речень. Д. Паламарчук частково жертвує семантичною складовою і вводить сентиментальне *лиш мріє далина*. Ця метафора емоційно навантажена. Відчувається і душевна ностальгія, і почуття самотності і глибока душевність. Такі перекладацькі рішення можна вважати основою підходу Д. Паламарчука при інтерпретації поезії Дж. Байрона: відтворення не тільки семантичного наповнення, а й переосмислене збереження душевного настрою героя.

Подібний підхід використала В. Богуславська. Вона увиразнює мелодичність та глибокий ліризм романтичного образу, подекуди вільно трактуючи першотвір. В. Богуславська досягає образної глибини через використання метафор, як от: *розтань в глибині хвиль, І сонце, що пірнуло в хлань, // Злетить промінням вій*. Це насичує емоційну палітру твору. Але задля досягнення такої мети доводиться жертвувати семантичним наповненням. І такі жертви виявляються значними. В інтерпретації В. Богуславської мотив прощання із рідною землею звучить дуже мелодично, однак у першій строфі не вистачає емоційної зарядженості: чайна не кричить, а *квилить*, не відчувається ревіння вітру чи хвиль. Надмірна метафоризація та українізація наповнюють інтерпретацію мотивом туги, що межує з меланхолією.

При перекладі першої строфи А. Гозенпудом відтворено ключову лексему *прощай*, поряд з якою використовуються синонімічні *прощаюсь* та *прости*. Полеміку викликає вживання слова *прости*, яке разом із прощанням наповнює строфу мотивами вибачення. Таке перекладацьке рішення є переосмисленням вихідного тексту з частковою прагматичною адаптацією. А. Гозенпуд подібно до Д. Паламарчука емоційно відтворює природну стихію через підбір відповідного лексичного ряду: *лютують хвилі, вітер злий, чайки крик*. Відчувається максимальна наближеність до першотвору. Перекладач досягає увиразнення образної складової за допомогою яскравої метафори *і сонце вже на дні морськiм*. А. Гозенпуд прагне віднайти баланс

між семантичним наповненням та ліричністю. У цій строфі він більше тяжіє до першої складової.

Інтерпретація П. Куліша знаходиться дещо окремо від усіх інших. Він створив свій переспів значно раніше від інших перекладачів. Тому нас цікавить тут не стільки формальні ознаки інтерпретації, скільки сама ідея та спосіб її вираження. Переспів першої строфи, як і цілого уривку, лунає піднесено та з притаманною П. Кулішу емоційною яскравістю. Відчувається вплив власної літературної творчості митця, коли він говорить про *вітри ночній, ревучі хвилі*. Епітети наповнені максимальною експресією. Чого лише варта метафора *он сонце в морі тоне-сідає...* У переспіві українського майстра мотив прощання наповнений тугою та горем, які межують із душевним відчаєм. Морські хвилі *співають з горем* ліричного героя, який не знає, *чим же в пільмі звеселимося*. Якщо у Д. Павличка Чайльд Гарольд впевнений в своїх силах і готовий до зустрічі із невідомими землями, то у П. Куліша відчувається невпевненість та песимістичні відтінки. Ліричний герой прощається не тільки із рідним краєм, а й з «ясеньким» сонцем. Складається враження, що таким чином він прощається з власним життям. Такі мотиви відсутні в першотворі, що свідчить про вільне трактування поезії Дж. Байрона та надмірну українізацію.

У наступних строфах Дж. Байрон поступово розширює мотив прощання. Автор продовжує опис природи, який плавно переходить у зображення рідної домівки. Із притаманною його стилю простотою мови та ліричною тональністю митець вимальовує яскраву палітру образів, де ключовими є три поняття – *hall* (приміщення), *hearth* (домашнє вогнище, камін), *dog* (собака). Будинок не просто покинутий, а *deserted* (спустошений, спорожнілий, безлюдний), камін – *desolate* (пустинний, зруйнований, невітшний і т.д.), собака – *howls* (виє, стогне, завиває). Д. Паламарчук та А. Гозенпуд, переосмислюючи рядки оригіналу, дотримуються схожого перекладацького підходу, який полягає в збереженні метафоричності образів, доборі експресивних лексем та відтворенні плинності звучання. Вони усіляко

уникають буквальної інтерпретації рядків Дж. Байрона. Сполучення Д. Паламарчука *і стане пустою мій дім та жилий схолоне дух* на емоційно-смысловому рівні відповідають значенням оригіналу. А. Гозенпуд досягає навіть більшої метафоризації через вживання яскравої метафори *мій дім заснув самотнім сном*. Таке перекладацьке рішення просякнуте духом оригіналу і легко інтегрується в структуру образу.

В. Богуславська теж переосмислює семантику вихідного тексту. Її переклад звучить мелодично, однак йому бракує глибини та ліризму образів. Це викликано відсутністю метафоричності та використанням відносно нейтральних лексем, як от: *навала бур'янів, любий пагорб* та ін. Відчувається душевна туга за рідною домівкою. Перекладені рядки звучать не достатньо експресивно.

Велику увагу до метафоричності висловлювання спостерігаємо у перекладацькому підході П. Куліша. Він максимально поетизує образ ліричного героя. Метафора *світлиці смертне мовчання вкриє* вражає семантичною глибиною і доповнюється яскравим звукописом. Вона визначає смислову палітру цілої строфи. П. Куліш дотримується обраного підходу до трактування оригінальних рядків і найбільше з усіх перекладачів драматизує прощання з Батьківщиною. Епітет *древній* та лексеми *світлиці, стежки і доріжки* відтворюють мотив прощання з урахуванням українських реалій. Такий опис у свідомості читача може легко вималювати українське село із його стежинами та світлицями. Це ще раз свідчить, що П. Куліша цікавить не стільки збереження формальних складових першотвору, скільки відтворення певного почуття чи відтінку емоції.

Дж. Байрон досягає значної поетизації мотиву самотності, використовуючи елементи природи. Так, образ моря, вербалізований прикметником *wide* (широкий, просторий), виявляється певним контрастом, на фоні якого самотність Чайльд Гарольда видається ще більш відчутною. Д. Паламарчук, який не зраджує обраному перекладацькому підходу, з належним ступенем ліризму синтезує оригінальну думку із прагматичними

доповненнями. Вираз *вода без краю й меж* якнайкраще відтворює байронівський стиль написання, де простота вислову межує з глибиною думки.

Не менш поетично відтворила тонкий семантичний зв'язок *людина – море* і В. Богуславська. Хоча її інтерпретація інколи тяжіє до занадто вільного трактування вихідного тексту, цього разу їй вдалося віднайти золоту середину між відтворенням та переосмисленням матеріалу. Підтвердженням цьому є сполучення *безмір морський*, яке увиразнює самотність головного героя.

Інтерпретація А. Гозенпуда свідчить про занадто вільне трактування рядків Дж. Байрона. Перекладач розширює межі часового проміжку, коли говорить про старість ліричного героя та його життя біля моря: *Самотньо доживу свій вік / Отут, де хвилі б'ють*. Надмірний ліризм А. Гозенпуда перетворює рішучого та впевненого у собі героя Дж. Байрона на меланхолійну та пасивну особистість, яка тікає від труднощів та негараздів.

Переклад П. Куліша зберігає семантичні особливості оригінальних рядків. Він вводить релігійні мотиви, коли говорить про *Божий світ* та зберігає загальну пригнічено-журливу тональність перекладу. Вислів *всім байдуже моє горе* можна вважати значним розширенням оригінальної семантики, що характерно для переспіву українського майстра. Для П. Куліша Чайльд Гарольд – безмежно нещасна та трагічна постать, яка бореться проти усього світу. Таке бачення перекладача знайшло своє відображення в інтерпретаційному підході, який спрямований на увиразнення трагічності буття ліричного героя. Прощальна пісня з рідною домівкою перетворюється у П. Куліша майже на прощання з усіма радостями життя.

Цікавими є рядки, де Дж. Байрон торкається мотиву прощання з батьками: *My father bless'd me fervently* – *Благословив мене татусь* (Д. П), *Хоч батько поблагословив* (В. Б.), *Розстався батько сам* (А. Г), *Батько молився за мене ревно* (П. К.); *But surely will my mother sigh* – *Матуся ж...все*

буде сльози лить (Д. П.), *Та неньчин погляд... як замілілий крик* (В. Б.), *Сумно...матусі буде там* (А. Г.), *Мати ж старенька...з туги-печалі занедугує* (П. К.). Дж. Байрон поглиблює загальну ідею прощання. Вустами хлопчика-пажа автор акцентує розлуку з батьками. Цей образ набуває загальнолюдського звучання. Ліризм та сентиментальність розставання з батьками може стосуватися як образу хлопчика, так і самого Чайльд Гарольда. Це універсальна тема, близька і зрозуміла для кожного читача. Біль розставання автор розкриває кількома рядками, які написані милозвучною і простою мовою. Ключовими носіями емоційного забарвлення можна вважати лексеми *fervently* (палко) та *sorely* (гірко), які доповнюються нейтральними лексичними одиницями. Цікавими є останні рядки строфи, де Чайльд Гарольд заспокоює хлопчика і говорить про неспроможність самому відчувати подібну слабкість: серцю (*bosom*) ліричного героя немає за ким сумувати.

Перекладачі розкривають різні аспекти багатозначності образу. Д. Паламарчук відтворив драматичність та складність процесу прощання з батьками. Синівський сум відчувається у використанні пестливих форм *матуся* та *татусь*. Головний акцент зроблено на останніх чотирьох рядках, де Чайльд Гарольд закликає облишити сентименталізм. Розширюючи семантику оригіналу, Д. Паламарчук стверджує: *геть – печаль, геть - сльози*. Перекладач активно використовує спонукальні синтаксичні конструкції. Д. Паламарчук у своєму інтерпретаційному підході використав вже звичний прийом – метафоризацію. Яскрава метафора *вже серцем скам'янів* може сприйматися двозначно. По-перше, вона утверджує Чайльд Гарольда як вольову особистість, загартовану життєвими випробуваннями і готовою до боротьби. Але це позиціонує ліричного героя як людину, що позбавлена будь-якої сентиментальності чи душевності. Зазначені конотації, звісно, є небажаними. Однак, таке перекладацьке рішення не суперечить загальному методу Д. Паламарчука і забезпечує належний рівень виразності образів.

Іншу емоційну тональність мотиву прощання з батьками помічаємо в перекладі А. Гозенпуда, який залишається вірним загальній тональності свого перекладу. Увиразнюється мотив журби і горя через розставання. У А. Гозенпуда цей мотив набуває більшої акцентуації, ніж в оригіналі. Важливим є сполучення *німа журба*, яке визначає плинність цілої строфи. Воно звучить мелодійно, однак з погляду семантики сприймається занадто меланхолійно-тужливо. Така думка підкріплюється твердженням *сумно, знаю по собі*, яке можна вважати вільною інтерпретацією поетичних рядків англійського майстра. Жодним чином Дж. Байрон не говорить про сумний настрій ліричного героя. Навпаки, уривок утверджує Чайльд Гарольда як вольову постать, позбавлену тіні сумніву в необхідності цієї подорожі. Саме мотиву рішучості бракує в семантичній складовій інтерпретації А. Гозенпуда. Перекладач наголошує на віці ліричного героя, коли стверджує, що він вже немолодий серцем. Вважаємо, що така надмірна увага до відтворення вікових особливостей Чайльд Гарольда є невиправданою, оскільки не відображає ідейно-сміслового навантаження романтичного образу першотвору.

В. Богуславська також переосмислює мотив прощання з батьками. Як і решта перекладачів, вона досягає виразності образів через метафоризацію: *Неньчин погляд я вловив, / Як замілілий крик*. Драматичність висловлювання наближає переклад до першотвору. Метафора відтворює загальну ідею материнського суму та горя, хоча і робить це у гіперболізованій формі. Можна припустити, що таке перекладацьке рішення частково зумовлене близькістю мотиву материнської любові для самої перекладачки.

Варіант П. Куліша відтворює мотив батьківського суму. Загальна тональність наближена до журливо-сумної. Відчувається ніжність по відношенню до зображення матері, яка *старенька* та *занедугує* з «туги-печалі» за власним сином. Читачеві імпонує неприхована щирість почуттів. Насиченість емоцій можна вважати найголовнішою складовою інтерпретаційного підходу П. Куліша, який сприймає прощальну пісню

Чайльд Гарольда не стільки як фізичне прощання, а як розставання в емоційно-психологічній площині.

Кульмінацію мотиву самотності ліричного героя спостерігаємо в передостанній строфі. Вона торкається як минулого, так і майбутнього ліричного героя. Дж. Байрон використав один із улюблених стилістичних прийомів, який полягає у розташуванні поряд різних граматичних форм одного слова – *grieve* та *grief*. Поняття суму є ключовим для цього чотиривірша. Ліричний герой не сумує за колишніми втіхами, а горює, що немає за ким плакати в рідній стороні. Важливою є лексема *nothing* (ніщо), яка вирізняється своєю семантичною категоричністю та всеохоплюваністю. Дж. Байрон знову торкається поняття *tear* (сльоза, сльози), що надає особливої драматичності.

Перекладачі по-різному підійшли до відтворення цього надважливого чотиривірша. Д. Паламарчук зосередив увагу на понятті *тужить*, яке він використав на позначення суму ліричного героя. Оригінальну лексему *nothing* (ніщо) передано через *ким* (хто). Д. Паламарчук звужує семантику вихідної лексеми, обмежуючись посиленням виключно на людей та живих істот. Втрачається всеохоплюваність твердження Дж. Байрона, що, безперечно, позначається на перекладі. Однак, таку жертву можна вважати виправданою, що зумовлено прагненням зберегти такі важливі елементи поезії, як ліризм та мелодійність висловлювання.

Схожий підхід до відтворення чотиривіршу застосував А. Гозенпуд. Він пов'язав відтворення суму ліричного героя із вже знайомою лексемою *сльози*. Інтерпретація А. Гозенпуда не передає важливе співвідношення часових проміжків *минуле* – *сьогодення* – *майбутнє*. Перекладач не згадує про минуле Чайльда Гарольда, зосередивши увагу на поетизації майбутнього. Сполучення *люті дні* якнайкраще увиразнює небезпеку, яка чатує на ліричного героя під час далекої мандрівки. Лексема *сумно* додає інтерпретації журливих відтінків та увиразнює ключове слово *сльози*.

Загалом, А. Гозенпуду вдалося відтворити настрій та плин почуттів оригіналу.

Тяжіння В. Богуславської до вільного трактування семантики поетичних рядків Дж. Байрона чи не найбільше проявляється в цьому чотиривірші. Але якщо раніше це був осмислений та виправданий синтез ідей перекладачки із оригінальними конотаціями, то зараз спостерігаємо зовсім інший результат. Твердження, що ліричного героя огортає не «смуток», а «сміх», оскільки він «зміг звільнитися» і «не помер» є невиправданими. Якщо таке трактування і могла навіяти багатозначність образу, воно не може вважатися центральним та визначальним. Значення лексеми *сміх* знаходиться в цілковитій опозиції до загальної емоційної тональності поетичних рядків оригіналу. Про смерть ліричного героя можна говорити, якщо враховувати широкий контекст «Паломництва Чайльд Гарольда». Але така генералізація контексту видається надмірною і такою, що значно спотворює семантику.

П. Куліш у звичному для себе розповідному стилі згадує про минуле ліричного героя через *втіхи давні*, та про можливі майбутні небезпеки – *смерть на морі*. Головний мотив суму вербалізується через лексеми *горюю* та *сумувати*. Подібно до Д. Паламарчука та А. Гозенпуда, перекладач використав лексему *ким* (хто). Хоча форма вираження значно змінена, на ідейно-смісловому рівні спостерігаємо значну близькість із образами першотвору.

Проаналізувавши прощальну пісню Чайльд Гарольда в чотирьох українських інтерпретаціях, можна зробити висновок, що у поезії Дж. Байрона образотворення має свою специфіку, яка потребує відповідного перекладацького підходу. Українські майстри враховують особливості поетичного стилю Дж. Байрона, який відрізняється від інших представників англomовного романтизму. Йдеться про передачу романтичного образу через збереження його глибокої ліричності, яка доповнюється мелодійністю мови та чіткістю римування. Перекладачі відтворюють оригінал за допомогою численних метафоричних конструкцій, що, як ми вже з'ясували, є

характерним явищем при перекладі інших романтичних течій (зокрема, творів В. Блейка).

Багатозначність байронічного образу по-різному розвивається в перекладах. Перекладачі створили чотири різні прощальні пісні. Вони подібні за формальними ознаками, але відмінні ідейно. У Д. Паламарчука образ Чайльд Гарольда розкривається як вольова особистість, яка впевнена у собі та з радістю зустрічає випробування долі. Така семантика досягається підбором відповідного лексичного ряду з особливим наголосом на епітетах та метафорах. Лексичні одиниці розташовані відповідно до подібності їхнього значення та звукового оформлення. Таким чином створюється цілісність сприйняття образу. Інтерпретація Д. Паламарчука найбільш наближена до оригінального тексту.

Переклад А. Гозенпуда вирізняється насиченою емоційністю та ліричністю. Приділяючи занадто багато уваги інтонаційно-звуковій складовій, перекладач інколи досягає надмірного ліризму. Це призводить до часткової втрати смислової категоричності образу: ліричний герой перетворюється із впевненого в собі мандрівника на меланхолійно-тужливу постать похилого віку. Такі конотації зумовлені акцентуацією на вікових особливостях Чайльд Гарольда, що не є характерним для уривку Дж. Байрона. А. Гозенпуд значною мірою переосмислює образну складову. Головне завдання для нього – відтворити плин почуттів та емоційну насиченість. Задля досягнення цієї мети, перекладач подекуди жертвує семантичним наповненням лексичних одиниць.

Інтерпретація В. Богуславської подібна до перекладів Д. Паламарчука та А. Гозенпуда. Значну увагу приділено відтворенню ліричного наповнення та цілісності образів. Використано багато метафор. У В. Богуславської спостерігаємо найбільше тяжіння до вільної інтерпретації. Це є свідченням складності відтворення суб'єктивної складової образів Дж. Байрона, які переосмислюються у свідомості перекладача. Надмірне тяжіння до вільної інтерпретації призводить до перевираження окремих смислових елементів

першотвору. Не всі перекладацькі рішення В. Богуславської можна вважати виваженими, хоча, загалом, вона відтворила центральні образи з відповідним мелодичним оформленням.

Переспів П. Куліша вирізняється значною українізацією образів. Український майстер використовує численні яскраві епітети, які формують емоційну складову поетичних образів. Він відтворює грізні почуття та емоції, які переповнюють поетичні рядки. Ліричний герой у П. Куліша похмуріший, ніж в інших перекладах. Переклад наповнений мотивами душевної туги. Для перекладача мотив прощання із рідним краєм асоціюється із душевним болем, що і вплинуло на підбір відповідного лексичного складу. Відчувається вплив власної літературної діяльності перекладача. Можна говорити про існування певного синтезу, що призвів до відтворення ідеї Дж. Байрона засобами П. Куліша-письменника.

Таким чином, при збереженні романтичних образів Дж. Байрона використовують такі самі перекладацькі прийоми, як і при передачі образної складової інших романтичних течій. Відмінність полягає в наданні пріоритетів тим елементам структури романтичного образу, які і дають підстави вважати його байронівським. Поетичний образ у Дж. Байрона – це завжди вираження семантичного наповнення через глибокий ліризм, це «душевний» образ, де чуттєва складова набуває надзвичайної ваги. Перекладачі відтворюють відтінки емоційності «Прощальної пісні Чайльда Гарольда» через добір експресивної лексики. Широковживаними є епітети і метафори, які інтегруються в тканину тексту простими висловами та увиразнюються загальною звуковою організацією поетичних рядків. Байронівський образ не має містичного символізму, як у Е. По чи В. Блейка. Його символіка проявляється через неприховані відтінки душевних настроїв. Збереження специфіки байронівського образу передбачає застосування таких перекладацьких принципів: 1) використання метафоричних конструкцій на позначення різних семантичних відтінків образів; 2) застосування експресивної лексики; 3) цілісність сприйняття образів важливіша від

збереження окремих значень лексичних одиниць; 4) підбір лексики із врахуванням загальної милозвучності.

3.4. Інтерпретація поезики Е. По

Творчість Е. По посідає окреме місце в американській поезії, що зумовлено особливостями та новаторством його творів. Особливість поезики автора підтверджується відповідними перекладознавчими та літературознавчими розвідками [85; 115; 116; 152].

Нахил до містицизму можна зустріти в творах багатьох романтичних письменників, але не в таких масштабах, в яких цей містицизм сягнув у поезиці Е. По. Символіка образів Е. По не лише передає якусь думку, ідею чи емоційний стан, а й створює відтінки, вектори ідей і почуттів. Поет спрямовує уяву читача в певне русло, активізує розумову діяльність. Читач інтерпретує символи поезії відповідно до власних критеріїв та можливостей.

Символізм наявний на всіх щаблях поетичної системи творів письменника. Звукосимволізм – невід’ємний елемент творчості Е. По, що потрібно обов’язково враховувати при перекладі. Письменник так впорядкував фонетичний матеріал, що він впливає на емоції та думки людини навіть без чітко визначеного смислового забарвлення. Проте милозвучність не є для Е. По самоціллю: вона не виключає смислової організації, а доповнює її. Саме така структура образів є запорукою максимального емоційно-психологічного впливу на читача. Фонетика, взаємодіючи з семантикою, перетворюється на могутній засіб підсилення значення слів.

Найкраще специфіку відтворення романтичних образів Е. По можна показати на інтерпретаціях «Крука» («The Raven») [259, с. 140-146], що належать П. Грабовському [259, с. 241-246], С. Гординському [259, с. 241-250], Г. Кочуру [259, с. 251-254], А. Онишку [259, с. 140-147]. Перший переклад поеми Е. По з’явився на зламі XIX-XX ст (1897р.) і належить перу П. Грабовського. У 30-50-х рр. з’явилися переклади Г. Кочура

і С. Гординського, а на початку 70-х рр. був опублікований переклад «Крука» А. Онишка. Загалом поему перекладали П. Грабовський (1897), С. Гординський (1961), Г. Кочур (1969), А. Онишко (1972), Г. Гордасевич (1985).

Складність інтерпретації «Крука» підкреслюється відповідними науковими розвідками [85; 152]. Відтворення твору вимагає використання перекладацького підходу, відмінного від тих, що ми розглядали для інтерпретації інших романтичних поетів. Ключовий елемент структури поеми – звуко символізм. Іншою важливою складовою є експресивність і психологічна глибина образів-символів. Не можна забувати і про збереження елементів ритмотворення, які визначають темп і «настрій» твору, увиразнюючи та підсилюючи звуко символізм.

Система поеми спрямована на досягнення певної ідеї – головної думки. Твір Е. По огорнутий похмурими і темними барвами, які передають душевний біль, безнадію і відчуття постійного напруження. Елементи і взаємозв'язки в творі узгоджені і акцентовані для створення певного ефекту – долучення читача до пізнання трагічної істини буття. Все це відбувається через посередника – крука, образ якого є головним в художньо-образній системі поеми. Він визначає семантичне забарвлення твору і обумовлює характерні особливості її структури.

Образ птаха створено переплетенням звукопису і семантики. Крук виступає як символ і омен. Він концентрує в собі горе і страждання ліричного героя. Е. По розкриває образ птаха послідовно. Протягом поеми він набуває різних емоційно-сміслових відтінків: ...*stately Raven of the saintly days of yore* (7 строфа); ...*grave and stern decorum of the countenance it wore* (8 строфа); ...*Ghastly grim and ancient Raven...* (8 строфа); *Bird or beast...* (9 строфа); ...*grim, ungainly, ghastly, quant, and ominous bird of yore* (12 строфа); ...*thing of evil! – prophet still, if bird or devil!* (15-16 строфа); ...*bird or fiend!*... (17 строфа); *And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming* (18 строфа) [259, с. 140-146]. З кожною наступною строфою барви навколо нього

темнішають, емоційна палітра твору інтенсифікується і образ птаха набуває містичного вираження. Автор використовує численні експресивні епітети та зіставлення. Семантика підсилюється фонетичним оформленням – асонансами і алітераціями.

Адекватно передає образ крука А. Онишко. Він відтворює семантику з огляду на фонетичні характеристики лексем і передає психологізм поеми Е. По: *...статечний Ворон, мов минушина сама* (7 строфа); *Зберігав поважний Ворон – велич древності німа.* (8 строфа); *Древній Вороне зловісний...* (8 строфа); *Птах чи звір...* (9 строфа); *...древній крук незвісний, лиховісний мов пітьма.* (12 строфа); *Зла появо! – Ти ж пророк, хоч би й диявол!* (15-16 строфа); *Ворожа птаха...* (17 строфа); *І подібний погляд має тільки демон, що дрімає,* (18 строфа) [259, с. 140-147].

Перекладацький підхід з акцентом на звуковій складовій спостерігаємо і в інтерпретації Г. Кочура: *...крук величний....днів колишніх птах священний* (7 строфа); *Так поважно й гордовито встиг ступнути й позирнуть* (8 строфа); *Ти, що...* (8 строфа); *З криком диким загадковим...* (12 строфа); *Ти, пророче зловорожий, птах або диявол, може* (15-16 строфа); *Зловісний пташе...* (17 строфа); *Очі блискають вороже, з темним демоном він схожий* (18 строфа) [259, с. 251-254]. У фонетичному і семантичному відношенні Г. Кочур передає колорит першотвору. Образ птаха лунає об'ємно та виразно. Слід зазначити, що неповною мірою відтворені семантичні конотації в 8 і 9 строфах, де перекладач зовсім не передав оригінальні лексеми: *ghastly grim and ancient Raven* (страшний, дикий, жорстокий, давній ворон) та важливі зіставлення *bird or beast* (птаха чи звір). Це можна пояснити намаганням зберегти ритміку та структурні особливості вихідного тексту. Г. Кочур усвідомлює, що при відтворенні «Крука», як і багатьох інших творів Е. По, збереження загальної семантико-звукової організації вірша важливіше за переклад окремих слів.

С. Гординський інтерпретував образ крука так: *Пишина птиця – Крук старезний, посланець нічної тьми.* (7 строфа); *Виглядом своїм поважним,*

повним гордості й нуди. (8 строфа); Незвичайний птах летючий, що з пільми прибув сюди. (8 строфа); Ти примара непривітна, Крук, що прилетів сюди (12 строфа); ...Пророче, будь ти птах чи демон ночі (15 строфа); ...Пророче віщий! Птах чи демон ти зловіщий? (16 строфа); Пташе лютий. (17 строфа); Дивним зором поглядає, наче демон той дрімає (18 строфа) [259, с. 241-250]. Перекладач відтворив емоційний колорит птаха. Семантику доповнює милозвучність поетичних рядків, хоча сполучення *птах летючий* і *примара непривітна* вносять певний дисбаланс в структуру образу, оскільки не відповідають загальному семантичному наповненню.

Інтерпретація П. Грабовського вирізняється вільною інтерпретацією деяких аспектів твору, хоча переклад і звучить поетично: *...гість північний, Крук днедавній, крук одвічний; Крук у всій своїй писі...; Хижий крук...; Страшний крук, що чинить болі, Що труїть всі людські мислі, Простилає зла приполи; Гей, прорічнику, мій жаху, Лихий демоне чи птаху!; Гей, прорічнику зловіщий! Чи ти птах, чи демон віщий; ...птах брехливий; Сонним Демоном глядить* [259, с. 241-246]. У восьмій строфі перекладач випустив ряд описових елементів, а словосполучення *гість північний* і *птах брехливий* певною мірою спотворюють сприйняття читачем образу крука і вносять побічні конотації, які не є пріоритетними і першочерговими з погляду збереження оригінальної семантики.

Створюючи образ загадкового птаха, Е. По використав паронімію. Йдеться про розміщення поряд співзвучних, але різних за значенням слів. Найяскравішим прикладом цього явища є близькі за звучанням слова *raven* (крук) і *never* (ніколи), які п'ять разів сусідять в останніх рядках строфи. Можна припустити, що дзеркальна близькість ряду приголосних у словах *raven-never* спрямована на відтворення емоційної напруги, яку символізує чорний птах. Такий прийом важко передати. Це пов'язано зі складністю віднайти влучний відповідник слова *nevermore* (ніколи більше). У перекладах П. Грабовського, С. Гординського і А. Онишка паронімія була втрачена, що, звісно, позначилося на загальній адекватності інтерпретації. Найкраще

цей елемент передав Г. Кочур, який зміг підібрати співзвучне *не вернуть* і таким чином вирішив дуже складну дилему.

Образ птаха і ліричного героя взаємопов'язані. Цей вплив проявляється по-різному. Окрім незмінного *nevermore*, яке бентежить і лякає героя, Е. По наводить інші елементи вербалізації взаємодії опозиції «крук – страждалець»: *To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core – Птах, вогняні очі якого пронизували моє серце (душу) (13 строфа); Take thy beak from out my heart.... – Вийми з серця дзьоб (17 строфа); And my soul from out that shadow that lies floating on the floor, Shall be lifted – nevermore! – I душа моя з-під тіні, що простерлась на підлозі вже не звільниться ніколи (18 строфа).* Відчувається градація емоційності – від меншої до більшої. В останніх строфах збільшується напруга. Можна припустити, що крук поневолює ліричного героя психологічно та емоційно. Е. По так розгортає семантику поеми, що складається враження, наче тінь птаха огортає свідомість ліричного героя темрявою і мороком.

Українські майстри передали зазначені ключові елементи, враховуючи у своїх перекладацьких підходах відтворення метафоричності рядків оригіналу. І знову вагомий акцент перекладачами зроблено на звукописі, який переростає у звуко символізм. Кожен з них втілює власне бачення багатозначності образу. Г. Кочур пропонує такий варіант: *Що глибінь грудей палючим зором важив розітнуть (13 строфа); З серця вийми дзьоб злочинний... (17 строфа); Знаю, вже довіку тіні чорної не оминуть. І спокою – не вернуть. (18 строфа) [259, с. 251-254];* А. Онишко і С. Гординський відтворили цей важливий взаємозв'язок так: *Ворону, що пік очима, мов жаринами двома. (13 строфа); Вийми з серця дзьоб свій чорний!..(17 строфа); Й душу визволити з тіні, немов, Пітьма, Не спромога вже – дарма! (18 строфа); Пташиний звір мені на серці огняні палив сліди. (13 строфа); Дзьоб здійми знад мого серця... (17 строфа); Та душа моя із тіні, що простерлася сюди, Не повстане вже, не жди! (18 строфа) [259, с. 241-250].* А. Онишко зробив акцент на поетичності та лаконічності звучання. Він відтворив

метафоричний вислів і підібрав потрібні підсилюючі епітети. Інтерпретації С. Гординського бракує плавності звучання, що впливає на чіткість сприйняття образу птаха.

Розгляньмо тепер варіант перекладу цього елемента П. Грабовським: *Крук мовчав, дивився хмарно, Грізним зором мене пік.* (13 строфа); *З мого серця вийми дзьоба..* (17 строфа); *Тонуть очі в тім тремтінні; Мре від його дух мій кволий, Мре – не збудиться ніколи* (18 строфа) [259, с. 241-246]. Передано всі важливі аспекти і взаємозв'язки. Особливо яскраво відтворено мотив влади птаха над ліричним героєм у вісімнадцятій строфі. П. Грабовський тяжіє до максимальної метафоричності висловлювання і не забуває про вимоги звукопису.

Найвідоміший компонент поеми «Крук», крім образу самого ворона – його вигук *nevermore* (ніколи більше). Цей рефрен відрізняється від звичайного повтору. Його можна вважати визначальним смислоутворюючим структурним елементом образу птаха. Е. По дотримується одноманітності в звучанні, але змінює смисл – від констатації до лиховісного вироку. Система римування «Крука», як і вся структура образу, зосереджена навколо ключового слова – *nevermore*, яке концентрує в собі головне емоційно-психологічне навантаження поеми. Якщо перекладати *nevermore* дослівно, то ми отримаємо: *never* – ніколи, а *more* – більше, ще. Отже, *nevermore* – ніколи більше. Незмінне *nevermore* передає нестерпність душевного болю, який наповнює душу ліричного героя – повторній пристрасті не знайдеться місця в серці ліричного героя. Це лише одна із численних інтерпретацій значення *nevermore*. Воно настільки багатозначне, що надзвичайно складно локалізувати його сутність. *Nevermore* лейтмотивом проходить крізь усю поему і впливає на читача. Навіть у перших семи строфах, де ще не з'являється *nevermore*, Е. По використовує близькі за звучанням і значенням *nothing more* (нічого більше) і *evermore* (ніколи). Е. По, який дуже цікавився звуко символізмом і звуконаслідуванням в поезії, відтворює через комбінацію звуків мову птаха – каркання крука. Завдяки присутності в ньому сполучення

довгого [o:], як найсонорнішого голосного, і [r], як найенергійнішого приголосного, *nevermore* імітує каркання крука. Комбінацію звуків [o:r] можна вважати основою звукової організації і римування всієї поеми. Вона зустрічається майже в кожному рядку поеми. Як приклад, можна навести такі слова: *door* – *двери*, *Lenore* – *Ленор*, *borrow* – *позичати*, *before* – *до*, *floor* – *підлога*, *explore* – *досліджувати*, *shore* – *берег*, *bore* – *нести*, *мати*, *outpour* – *виливати*, *implore* – *благати*, *adore* – *обожнювати* [259, с. 140-146]. Е. По вдалося зробити так, щоб відгомін каркання крука лунав постійно, наповнював кожен строфу і кожний рядок. Це додає поезії особливих похмурих і тривожних відтінків.

Перед перекладачем постає складне завдання – відтворити як зміст, так і звукосимволізм ключової лексики. Втрата одного із цих компонентів неминуче призводить до повного спотворення поеми, нівелює її оригінальність та емоційний колорит. Можна впевнено говорити про те, що без інтерпретації *nevermore* не буде адекватного перекладу поеми. Проблема полягає у тому, що в українській мові обмежена кількість слів, які закінчуються на [or]. Тому, якщо і можна підібрати в перекладі лексичну одиницю, яка подібна своєю семантикою з *nevermore* і має схоже звучання, то її важко буде поєднати в системі римування з іншими лексичними одиницями твору.

Найкраще впорався із цією перепоною Г. Кочур. Справжньою знахідкою українського майстра є *не вернуть*, яке передає ключове *nevermore*. *Не вернуть* співзвучне карканню крука, містить у собі найенергійніший приголосний звук [p]. До того ж звучання першої частини оригінального *nevermore* повністю передається в українському перекладі Г. Кочура: *Nevermore* = *не вернуть*. *Не вернуть* характеризується як семантичною, так і фонетичною спорідненістю зі знахідкою самого Е. По. Вдале рішення Г. Кочура визначає особливості всього перекладу, музичність і емоційна барвистість якого впадають у вічі.

П. Грабовський вирішив повністю передати в перекладі лише семантичну складову *nevermore*, і тому він використав слово *ніколи*. Цей перекладацький підхід повністю відтворює смислове забарвлення. Але ж з фонетичного погляду *ніколи* зовсім відмінне від *nevermore*. Воно не є співзвучним з карканням крука і позбавлене необхідної емоційної зарядженості. Таким чином П. Грабовському не вдалося відтворити задум і новизну Е. По.

А. Онишко переклав *nevermore* як *дарма*. Важко назвати такий вибір виправданим. Можна погодитись, що звучання цих слів певною мірою подібне. Тому одну перешкоду перекладачеві вдалося подолати. Але ж семантика *дарма* навіть віддалено не відповідає оригінальному *nevermore*. Взагалі, слово *дарма* має двояку природу. Воно може як частково заперечувати щось, якусь дію, так і навпаки спонукати когось до чогось. Тому, інтерпретація *nevermore* як *дарма* є неадекватною.

С. Гординський пропонує як варіант перекладу *nevermore* наступні конструкції: *не жди; ні, не жди; ніколи, і не жди*. Не зрозуміло, чому він обрав саме такий шлях. Не відчувається ніякої фонетичної спорідненості із *nevermore*, а семантична схожість дуже віддалена. Досить умовно можна говорити про те, що слово чекати розкриває зміст поеми. Хоча перекладач повинен переосмислювати романтичний образ, але коли йдеться про ключові поняття, то вільна інтерпретація видається невиправданою.

Важливими для відтворення образів Е. По є формотворчі аспекти структури тексту. У сфері ритмічної організації «Крука» і в його строфіці поет не був новатором. Він використав вісімнадцять шестирядкових строф, які написані восьмистопним хоресом (крім чотиристопного хореса в шостому рядку). Схема римування «Крука» – **авсввв**. Інша специфічна риса римування твору полягає у тому, що поряд із традиційною кінцевою римою, що зв'язує останні слова рядків, Е. По використовує внутрішню риму. У першому і третьому рядках римуються піввірші (аа і сс), а рима *с* повторюється і в першому піввірші четвертого рядка: *enchanted – haunted*. Е. По справедливо

зазначав, що внутрішня рима несподівана лише для ока, оскільки на слух читач поділяє довгий рядок «Крука» на два звичайних (на чотиристопний хорей). Але автор досягає ефекту несподіванки тоді, коли римуються сусідні слова всередині піввірша: *Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before; // Followed fast and followed faster till his songs one burden bore* [259, с. 140-146]. Така організація римування викликає певні труднощі у перекладачів. Її відтворення є обов'язковою складовою перекладацького підходу кожного з перекладачів. Найкраще із цим завданням впорався Г. Кочур, який адекватно передав як зовнішню, так і внутрішні рими. Слід зазначити, що всі строфи поеми мають майже ідентичну систему римування і організацію стоп. Тому проаналізувати особливості перекладів можна на прикладі першої строфи поезії. Г. Кочур пропонує такий варіант інтерпретації першої строфи: *Опівнічною **порою** я над книгою **старою** / Силкувавсь наук прадавніх осягнуть таємну **суть** / Аж куняв я, – так **знемігся**. Раптом стиха стук **розлігся**, / Мов легенький стук **розбігся** – тихий стук у двері **чуть**, / Певно, гість, – пробурмотів я, – отже, й стук у двері **чуть** / Не інакше, гість, **мабуть*** [259, с. 251-254].

На високому художньому рівні передають систему римування С. Гординський і А. Онишко. Вони зберігають звучання оригіналу. Як і у Г. Кочура, часто використовуються ненаголошені стопи – пірихії. Це сприяє більшій мелодійності поезії, увиразнює її звучання. Таким чином, з погляду римування і особливостей організації строфіки Г. Кочура, А. Онишку і С. Гординському вдалося максимально наблизити переклад до вихідного тексту.

П. Грабовський обрав інший шлях. Він відійшов від вихідного тексту: *Вкінець змучений **журбою**, / Раз північною **добою** / Я схилився, **задрімав*** [259, с. 241-246]. Ми вже говорили про те, що існування внутрішньої рими сприяє тому, що читач на слух розділяє довгий рядок поеми на два коротких. Враховуючи цю особливість «Крука», замість оригінальних шести рядків П. Грабовський використовує одинадцять коротких, які написані

чотиристопним хореем. Таким чином, структура римування змінюється і лише частково нагадує структуру вихідного тексту. Перші два рядки римуються між собою, а наступні чотири поєднані кільцевим римуванням (3–6 і 4–5). Із сьомого по десятий рядки сполучені перехресним римуванням (7–9 та 8–10), а десятий рядок римується відповідно із останнім одинадцятим. Такі зміни при перекладі важко назвати виправданими, оскільки вони змінюють «обличчя» вихідного тексту, додають побічні стилістичні кольори і призводять до втрати іноваційності задуму Е. По. А для поезики важливо ж передати не тільки семантику, а й форму вираження образу. У Е. По звуки формують атмосферу, увиразнюють смисл. Музика для автора – це досконалий вираз душі або ідеї у поезії. Вона підпорядкована семантиці твору. Звукова складова образів продиктована їхнім смислом. Музику не можна вважати самоціллю – звук є лише відлунням смислу. Як приклад, можна навести наступні яскраві асонанси і алітерації поеми: *And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting* (18 строфа); *Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before* (5 строфа); *And the silken, sad uncertain rustling of each purple curtain* (3 строфа); *Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore* (15 строфа) [259, с. 140-146].

Якщо говорити про загальну милозвучність українських перекладів «Крука», то варто зазначити, що всі вони характеризуються чіткою фонетичною організацією. Безперечно, важко відтворити ті самі комбінації звуків оригіналу у тих же самих місцях при перекладі, однак українські майстри вдало використовують прийом заміни і доповнення. Опорними звуками можна вважати (р), (о), (и), (с), (е), (а), (ч) і (ш). Їхні комбінації створюють необхідну похмуру і напружену атмосферу. Яскраві асонанси і алітерації використовує Г. Кочур: Онівнічною порою я над книгою старою. (1 строфа); Гучно крилами стріпнувиши, крук величний встиг стрибнуть (7 строфа); Певнаріч, якийсь невдаха був колись господар птаха,-- (11 строфа); Вісник лиховісний, хто він, туги навісної повен, (12 строфа); І не сходить ні на мить він, все сидить він, все сидить він (18 строфа) [259, с. 251-254].

Перекладацький підхід А. Онишка теж акцентований на відтворення звукопису. Комбінації звуків у його перекладі линуць плавно, фонетичний колорит передає похмуру атмосферу, яка впливає на підсвідомість читача: *Кличу світанкову пору, душить розпач душу хвору*, (2 строфа); *А стривоженої тиші ані шелест не сколише*, (5 строфа); *І текли, спливали миті, голову я став хилити* (13 строфа); *І маячить перед зором чорний Ворон, чорний Ворон* (18 строфа); *Від господаря старого, лихом гнаного, і стогін* (11 строфа) [259, с. 140-147]. Об'ємно сприймається на слух і фонетичне оформлення С. Гординського. Поетичні рядки вирізняються «живою мелодикою»: *Та мовчання темна змора застигала у просторах* (5 строфа); *І, втопившись в оксамиті, став я мислі-думи вити* (12 строфа); *Забери ті крила чорні і брехню в душі потворні*, (17 строфа); *І сидить, сидить бездушний Крук той чорний, непорушний*, (18 стр) [259, с. 241-250]. Цікаві асонанси і алітерації віднайшов і П. Грабовський. Однак, у його звучанні бракує трагізму і напруги, які відчуваються в першотворі: *Тужно вила хуртовина, Розвіалася запина* (3 строфа); *Вік прокаркав так розпучно, Одногучно, але влучно* (10 строфа); *З того часу над дверима, Мов примара невловила* (18 строфа) [259, с. 241-246].

Поема Е. По має багаторівневу композиційну побудову, збереження якої забезпечується використанням структурного підходу. Образна складова відтворюється через лексеми, організація яких взаємопов'язана із звуковими елементами. Яскравими прикладами утворення образної складової через поєднання семантико-звукової організації, окрім славнозвісного «Крука», можна вважати «Ельдорадо», «Дзвони», «Анабель Лі», «Сон у Сні», «Місто серед моря» та інші. Серед розмаїття романтичних течій поезія Е. По посідає окреме місце. Збереження романтичних образів Е. По не стільки залежить від передачі байронівської ліричності, народної фольклорності, чи блейківської релігійності, стільки від відтворення містичності поетичного тексту, який увиразнюється милозвучністю та звукосимволізмом.

Отже, переклад «Крука» Е. По потребує великої майстерності і досвіду, оскільки це багатогранна поема із складною художньо-образною системою та глибоким емоційно-психологічним змістом. Перекладачі вирішили ряд важливих проблем і колізій, щоб адекватно відтворити вихідний текст. По-перше, передано емоційність і психологічну глибину образів, якими насичений «Крук» через вживання експресивної лексики, метафор, порівнянь та каскад яскравих епітетів. По-друге, збережено взаємозв'язки між смисловими центрами і відтворено послідовність розвитку подій. Добір лексичних одиниць визначається специфікою ритмотворення, яка задає темп і настрій твору. Особливої уваги з боку перекладача приділено проблемі відтворення звукосимволізму – одного із ключових складових структури поеми. Передача поетичних творів Е. По в більшості випадків неможлива без врахування звукосимволізму і його впливу на формування та функціонування образів.

3.5. Переклад образів віршових творів Е. Дікінсон

Досліджуючи поетичні твори Е. Дікінсон, у перекладача виникає проблема вибору адекватного перекладацького підходу. Поетична мова Е. Дікінсон настільки багатозначна, що потрібно володіти певними методами прочитання її творів, щоб розкрити образну складову. Питанням розробки певної методики прочитання поезії Е. Дікінсон займалися різні дослідники [10; 96; 131, с. 126-146; 132; 181; 201; 203; 204]. У перекладознавчому ж контексті творчість Е. Дікінсон розглядалася В. Андреевим [4], С. Павличко [132] та А. Перміновою [136].

Експериментальність в компоненті образотворення пов'язана із експериментами з мовними структурами, які вербалізують відповідні образи. Аналізуючи поетичну мову Е. Дікінсон, дослідниця В. Маркова стверджує, що «максимально стислі думки, неочікувані та сміливі метафори прагнуть ввійти в межі вірша... Е. Дікінсон експериментувала із мовою як відкривач нових земель. Мова давала їй можливість пережити захоплюючі пригоди...

Вона поводитися із словами так, наче знайшла їх вперше, з радістю...А також із свободою творця, створюючи нові слова, сміливо оперуючи словниковими одиницями, змінюючи синтаксис, перефарбовуючи риму....» [117, с. 17-20]. Е. Дікінсон порушує граматичні зв'язки. Рими часто неточні, «бідні», виникають та зникають, наче ехо, однак тканина вірша вирізняється великою кількістю алітерацій [117, с. 17-20]. Е. Дікінсон любить консонанси, іноді рима – єдиний приголосний звук, наче звук ключа... [117, с. 17-20]. Як зазначає с. Джимбінов, синтаксис надає поезіям авторки переривчатості дихання, що підсилює інтенсивність переживань [55, с. 27].

З перекладознавчого погляду нас цікавить, яким саме чином усі ці особливості вербалізації багатозначних образів інтерпретовано українською мовою. Розгляньмо специфіку передачі романтичних образів поетеси на конкретних прикладах-взірцях. За основу візьмемо вірш Е. Дікінсон «*If I can stop one heart from breaking*», №919 [246] та українські переклади Д. Павличка [258, с. 198], О. Гриценка [258, с. 271], М. Габлевич [258, с. 271] та М. Стріхи [258, с. 272] (Додаток А.21). Вибір для розбору цієї поезії можна аргументувати тим, що вона містить риси, які є наскрізними для образотворення Е. Дікінсон.

Вірш вражає семантичним наповненням та художньою побудовою. Кожне слово – вагоме та акцентоване. Так, з погляду ідейного звучання та образних складових, вірш є «дзеркалом» загальної світоглядної позиції Е. Дікінсон і співзвучний із багатьма іншими творами. Він відтворює образ людини-борця, митця слова. Головний мотив – сенс буття в цілому та призначення поета зокрема. Така семантика зумовлює життєствердне та оптимістичне звучання всієї поезії. Е. Дікінсон торкається одвічного питання стосовно призначення людини на землі. Хоча вона використовує лексему *I* (я), вірш звучить як гімн, як заклик і набуває символічного наповнення. Поетеса утверджує думку, що людське життя не порожнє та безцільне, а вагоме і значиме, що особистість може і повинна залишити після себе слід на

землі. Визначивши головну думку поетичного твору, проаналізуймо, яким чином вона відтворюється в структурі перекладів.

Поезія «If I can stop one heart from breaking», яка, як і переважна кількість творів поетеси, є невеликою за обсягом і складається лише із семи рядків. Так проявляється її лаконізм та максимальна стислість поетичної мови. Це лише формальна ознака, яка відтворена всіма перекладачами. Однак, не лише цим забезпечується лаконізм вірша. Йдеться про використання відповідної лексики. У 919 поезії використано переважно іменникові та дієслівні лексеми, а також сполучники: а) іменникові: *heart, vain, life, ache, pain, robin, nest*; б) дієслівні: *can, stop, break, live, ease, cool, help, faint*; в) сполучникові: *if, or*; г) прикметникові: *fainting* [258, с. 198].

Перед перекладачами постає завдання зберегти цей лаконізм вербалізації та вираження романтичних образів, що є ознакою поетичного стилю Е. Дікінсон. Розгляньмо, яким чином ця особливість відтворена українською мовою:

1. Переклад Д. Павличка: а) іменникові: *серце, одчаю, пискля, гнізда, життя*; б) дієслівні: *житиму, знаю, врятую, впало, промине*; в) сполучникові: *якщо*; г) прикметникові: *дрібно, сумне*; е) прислівникові: *немарно* [258, с. 198];

2. Переклад О. Гриценка: а) іменникові: *серце, рана, битва, пташина, гніздо*; б) дієслівні: *даси, розбитись, жив, перев'яжи, повернутись, допоможи*; в) сполучникові: *і*; г) прислівникові: *немарно*; е) прикметникові: *кволій* [258, с. 271];

3. Переклад М. Габлевич: а) іменникові: *розпуку, біль, муку, ношу, дрозденя, траву*; б) дієслівні: *розрадити, проживу, полегшити, пригріти, випало*; в) сполучникові: *і, чи*; г) прикметникові: *життьову*; е) прислівникові: *немарне* [258, с. 271];

4. Переклад М. Стріхи: а) іменникові: *серцю, болем, жаль, вільшанку, гнізда*; б) дієслівні: *не дати, розбитись, прожила, ятриться, пройма, вклала*;

с) сполучникові: *коли, то, чи*; d) прикметникові: *безпорадну*;
 е) прислівникові: *недарма* [258, с. 272].

Така побудова лексичного складу вірша свідчить, що поетеса оперує словами-поняттями, які розкриваються переважно через лексеми дії (дієслова). Е. Дікінсон називає предмети, явища і дії, які з ними пов'язані, а визначення їхньої якості (позитивна, негативна, очікувана тощо) залишається відкритим. Поетеса вживає мінімум прикметників та прислівників. Це сприяє багатозначності романтичних образів, оскільки якість предметів можна трактувати по-різному.

Усі чотири переклади відтворюють багатозначність образів через збереження приблизного співвідношення лексем різних частин мови та мінімального використання прикметників та прислівників. Кожен інтерпретатор робить це відповідно до власного бачення цієї багатозначності. В українських перекладах лексичний ряд значно ширший. На особливу увагу заслуговують останні рядки інтерпретації Д. Павличка: *Or help one fainting robin / Unto his nest again, / I shall not leave in vain* (*Пускай що випало з гнізда врятую / Немарно промине / Моє життя сумне*) [258, с. 198]. Прикметникова лексема *сумне* у сполученні *життя сумне* підсумовує думку цілої поезії і робить це не найкращим чином. Це показовий приклад, який розкриває одну із головних проблем при відтворенні поезії Е. Дікінсон – уникнення допоміжних прикметникових лексем. У поетеси акцент зроблено на іменникові та дієслівні лексеми. Мінімізовано використання прикметників і прислівників, які є носіями уточнювальної інформації. Сполучення *сумне життя* характеризує ідею вірша як прагнення знайти сенс в житті, що сповнене сумом. Таку перекладацьку жертву важко назвати виправданою. Поезія №919 – це спроба визначити місце людини у світі, встановити життєві орієнтири. Але Е. Дікінсон не робить жодного натяку стосовно складності, безрадісності чи журливості існування. Більш того, ця поезія – своєрідний гімн життю і людині. Надмірне використання прикметників конкретизує семантику шляхом підкреслення певної якості чи особливості. Частково

втрачається стиль поетичного вислову Е. Дікінсон. Слід уникати спрощення багатозначності образів через невиправдану конкретизацію значення.

Лаконічність вербалізації образів Е. Дікінсон призводить до того, що особливого значення набуває відтворення структурної організації поезії №919. Через використання еліпсисів та вільного синтаксису (про що йтиметься далі) саме структура поєднує в єдине ціле окремі слова-поняття. Незавершеність думки посилює експресивність. У даному випадку йдеться про чітко структурований вірш, семантичний простір якого упорядкований наявністю сполучників *if* та *or*. Поетеса стверджує, що людина надає цінності життю, якщо допомагає іншим: *if_stop heart from breaking, if_ease one life the aching, or_cool one pain, or_help fainting robin*. Перекладачі по-різному трактують таку структурну організацію в поезії №919. Структура оригіналу повною мірою відтворена в перекладі М. Стріхи, який користується ключовими сполучниками *коли, якщо і чи*, а також зберігає основні поняття через смислотвірні лексеми *Серце, Біль, Жаль, Вільшанка* (А, В, С, D). Перекладач відтворює відтінок умовності, який визначає особливості семантики вірша. Близькими до збереження композиції першотвору є також інтерпретації Д. Павличка, О. Грищенка та М. Габлевич. Але їхній перекладацький підхід вирізняється вільнішим ставленням до структури оригіналу. Так, в інтерпретації Д. Павличка зменшено кількість ключових понять. Перекладач говорить лише про врятування *серця від одчаю і пискля, що випало з гнізда*. Він мінімізує семантичний ряд (А, В, С, D до С, D), однак дотримується оригінальної структури через використання з'єднувального *якщо*. М. Габлевич, та О. Гриценко зберігають оригінальні лексеми через використання *розпука, біль, дрозденя, серце, рана, пташина* та сполучника *і*. Перекладачі наслідують структуру першотвору. Можна зробити висновок, що збереження структурної організації – одна із важливих складових перекладацького методу при відтворенні поетики Е. Дікінсон.

Вживання еліпсису в поетичних творах Е. Дікінсон, що є важливою рисою образотворення поетеси, можна простежити на прикладі як поезії

№919, так і інших творів: 1) № 919: *If I can ease one life the aching, / Or cool one pain, Один лиш біль полегшити чи муку / Чи ношу життєву* (пер. М. Габлевич); №79: *The smallest "Robe" will fit me / And just a bit of "Crown" – Блазенького савана досить мені / І скромного досить «вінця»* – (пер. О. Гриценка); 3) 449: *He questioned softly "Why I failed"? / "For Beauty", I replied – / "And I – for Truth – Themselves are One – / We Brethren, are", He said – «За що ти вмерла?» - він спитав / Йому призналась я / «А я – за правду – він сказав – / Тож – ти сестра моя!»* (пер. О. Зуєвського); 4) №749: *All but Death, can be Adjusted / Dynasties repaired – / Systems – led in their Sockets – / Citadels – dissolved – (Все поправне окрім смерті: / Династіям є зміни / На місця стають системи / А тюрмам валять стіни* (пер. О. Зуєвського) [258].
Такий прийом забезпечує лаконізм поетичного твору і сприяє багатозначності образу. Увага читача акцентується не на мовних елементах, які виконують з'єднувально-пояснювальну функцію, а безпосередньо на основних смислових вузлах, частотність яких зростає за рахунок упущення допоміжних складових.

Наведені приклади свідчать, що перекладачі не завжди зберігають еліпсис. Це частково пояснюється вимогами української мови. У будь-якому разі, перед перекладачем стоїть завдання максимально відтворити еліпсиси. У перекладах це забезпечується уникненням повторів однакових дієслів, займенників, сполучників та інших частин мови, що є ознакою стилю поетеси. В наслідок цього зростає процентне співвідношення іменникових лексем по відношенню до інших частин мови.

Лірика Е. Дікінсон характеризується філософським підтекстом. Поетеса використовує метафори, як один із засобів увиразнення та підкреслення філософського контексту. Для наочності можна навести наступні метафоричні вислови: 1) № 919: *If I can stop one heart from breaking / I shall not live in vain (Одному серцю не даси розбитись / І ти немарно жив.* (пер. О. Гриценка) [258]; 2) № 640: *And I – could I stand by / And see You – freeze – (А я твою уздрівши плоть / Холодно чолу –* (пер. О. Гриценка) [258];

3) № 67: *The distant strains of triumph / Burst agonized and clear!* (*А дальній звук тріумфу / Разить його – як ніж* (пер. О. Зуєвського) [258]; 4) №107: *'Twas such a greedy, greedy wave / That licked it from the Coast* – (*Така захланна-захланна хвиля – / Лизнула – й тріски одні* (пер. Г. Кочура) [258]. Ми не ставимо за мету дослідження і виявлення великої кількості метафор у поезії Е. Дікінсон. Нас цікавить виключно факт їхньої присутності як складової поетичного стилю. Приклади свідчать, що відповідна складова зберігається перекладачами.

Філософське забарвлення впливає на перекладацький підхід. Важливо, щоб філософія світовідчуття перекладача не перекривала в інтерпретаціях світоглядні пріоритети поетеси. Із усього розмаїття наведених філософських проблематик, зосередимо увагу на одній із найцікавіших – проблемі осмислення життя і смерті. У поетиці Е. Дікінсон опозиції «життя – смерть» розкривається таким чином, що навіть через образ смерті утверджується вищість життя. У деяких віршах гармонійний перехід людини в інший світ, серце якої сповнене коханням до Бога чи іншої людини, протиставляється смерті духовно самотньої особистості («I felt a funeral in my brain..." 280, 1860, 199-200 [246]). Загалом, у численних поетичних працях Е. Дікінсон звучить мотив боротьби життя і смерті (поезії 79, 432, 449, 640, 712, 749, 919, 943, 976 [246]). У художньо-образній картині Е. Дікінсон смерть постає як цілком природний і звичайний процес чи явище, позбавлене трагічності та смутку. Е. Дікінсон сприймає смерть як перехід від одного існування до іншого, із однієї форми в іншу, уникнути якого просто не можливо.

Образ смерті вербалізується центральною лексемою *death* (смерть) і розкривається за допомогою синонімічного ряду *hell*, *devil* та ін. Письменниця використовує широкий ряд іменників, які створюють багатозначність та полівекторність зазначеного поняття. Однак, такі «похмурі» іменники (*death*, *hell*, *coffin*, *grave*, *sexton* та ін.) та дієслова (*die*, *fail*, *freeze* та ін.) у більшості випадків не підкріплюються прикметниками відповідного емоційного забарвлення. У більшості випадків перекладачі

використовують прямий відповідник, відтворюючи зазначені лексеми через *смерть, тьма, могильщик, цвинтарний сторож, труна, могила* та ключові дієслова *вмерти, холонути*. Відчувається наближення інтерпретації до особливостей вербалізації першотвору. Проблема простежується в іншому. Інколи поетеса виводить смерть із поля абстракції і «вдихає» в неї життя, позиціонуючи її як особу чоловічої статі – *He* (він) (поезія 712): *Because I could not stop for Death – / He kindly stopped for me – (Я не шукала Смерті, тож / Вона прийшла по мене* (пер. Н. Тучинської); *Я не просила – ждала Смерть / Сама під ворітьми* – (пер. М. Стріха) [258]. Виникає перекладацька проблема, оскільки поняття «смерть» в українській мові інтерпретовано в межах жіночого роду. Відтворення українською мовою смерті в образі жінки обумовлене потребою адаптувати інформацію відповідно до фону сприймаючої культури. В україномовному контексті смерть асоціюється із кістлявим створінням (часто з косою), у якого стать не утверджується взагалі, або акцентується її приналежність до жіночої статі. Збереження оригінальної семантичної акцентуації письменниці було б запорукою адекватного відтворення смислового забарвлення образу смерті. Використання такої прагматичної адаптації частково порушує семантичні акценти. Фактично, втрачено важливий елемент.

Проблема вербалізації опозиції «життя – смерть» українською мовою головним чином пов'язана із збереженням інтерпретації поняття смерті як відносно нейтрального (у певних випадках позитивного – перехід від тілесного до спіритичного стану) явища. У цій площині простежується певна неоднозначність. Перекладачі тяжіють до вживання важливих іменникових лексем із прикметниками (епітетами), що ми простежили у вірші №919 [246]. Це надає образам додаткових емоційних відтінків: 1) № 79: *And I'd like to look a little more / At such a curious Earth! (Життя – а тим часом – на зрішній Землі / Ще стільки цікавого є!* (пер. О. Гриценка) [258, с. 48]; 2) № 640: *Where You were not – / That self – were Hell to Me – (Тебе – і це для мене / Пекельна тьма* – (пер. М. Стріхи) [258, с. 266]; 3) №749: *Death – unto itself –*

Exception – / Is exempt from Change – (Помалює. Смерть сувора / Перемін не зна (пер. Н. Тучинської) [258]. Лексеми *суворий*, *пекельний* та *грішний* є свідченням того, що перекладачі перевиражають висловлювання першотвору за рахунок вживання прикметників. Такі доповнення частково розкривають підтекст та увиразнюють семантику образів. Однак, конкретизація повинна бути осмисленою. Чому, наприклад, О. Гриценко говорить про *грішну Землю*, коли такі конотації відсутні в оригіналі. Чи не доцільніше обрати більш нейтральну лексему, яка дозволила б читачу трактувати прочитане відповідно до власного світобачення. Перекладач позбавляє читача можливості вибору, проектуючи його сприйняття в уже визначеному руслі і спрощуючи багатозначність романтичного образу.

Проаналізувавши на прикладі поезії №919 особливості структурної організації, використання еліпсисів, лаконізм, філософське забарвлення, метафоричність мовлення поетеси, ми підійшли до іншої важливої риси поетики Е. Дікінсон – звукопису. Не можемо обійти стороною цей елемент хоча б тому, що ми аналізуємо саме поезію, яка без милозвучності просто не існує. Звукопис у різних поетів має різне смислове навантаження. У випадку із Е. Дікінсон милозвучність не є самоціллю віршів, а відіграє роль допоміжного елементу при образотворенні. Так, у поезії №919 не можна виокремити якісь яскраві асонанси чи алітерації. Організація звукового оформлення певним чином проявляється через використання рефрену: *If I can...(Одному...) / I shall not live in vain (I ти немарно жив) / If I can...(Одне...) / I shall not live in vain (I ти немарно жив)* (пер. О. Гриценка) [258, с. 271].

Однак, рефрен більше говорить про певну організацію лексики, ніж про її звуковий вимір. Прояв звукопису можна показати на прикладі поезії № 749: *Systems – settled in their Sockets – / Citadels – dissolved – (На місця стають системи / А тюрмам валять стіни) // Wastes of Lives – resown with Colors / By Succeeding Springs – (Листя знову зеленіє / З весною скрізь без ліку* (пер. О. Зуєвського) [258, с. 178]. Приклади свідчать, що в деяких випадках

адекватна інтерпретація віршів Е. Дікінсон є неможливою, якщо знехтувати яскравим асонансом чи алітерацією. Про звукосимволізм поезії Е. Дікінсон не йдеться.

Отже, потрібно володіти певною методикою прочитання та інтерпретації віршів Е. Дікінсон. Основними особливостями відтворення образної складової поетеси є: 1) лаконізм вербалізації; 2) використання еліпсису; 3) творення образів численними іменниковими і дієслівними лексемами; 4) збереження філософського забарвлення віршів; 5) метафоричність вислову; 6) уникнення зайвих епітетів; 6) використання ритміко-інтонаційного оформлення як допоміжного елемента у структурі образів. Усі ці риси визначають перекладацький підхід при інтерпретації романтичних образів Е. Дікінсон. Перекладачі наслідують структуру віршів поетеси, переосмислюючи семантичні компоненти образотворення.

3.6. Збереження образної складової поезій Г. Лонгфелло

Г. Лонгфелло – один із найосвіченіших людей свого часу. Він володів двадцятьма новітніми європейськими мовами і складав підручники для їх вивчення. Автора відносять до представників пізнього американського романтизму. Поезія митця поєднує у собі як романтичні риси, так і відголоски реалізму. Творчість Г. Лонгфелло насичена романтичними образами, і разом з тим вона максимально наближена до реального життя і реальних людських проблем. У віршах автора завжди присутні мотиви добра і краси. Переважно оптимістична лірика Г. Лонгфелло інколи набуває меланхолійно-журливих кольорів, коли письменник згадує про швидкоплинність життя та поступове наближення смерті («Autumn within» [242, с. 664], «Something left undone» [242, с. 352], «Haroun Al Raschid» [242, с. 652] та ін.).

Г. Лонгфелло приваблювала своєю красою і чарівністю природа. Митець цікавився давніми народними сказаннями. У своїх поезіях Г. Лонгфелло торкається найрізноманітніших тем: величних подій минулого,

радості дитинства, першого кохання, життєвої праці, протистояння життя і смерті тощо. Провідним мотивом для образотворення у віршах митця є опозиція понять «життя – смерть».

Постає закономірне питання стосовно специфіки відтворення романтичних образів Г. Лонгфелло. Той факт, що він належить до когорти американських поетів доби романтизму, наштовхує на думку, що можливо використати той самий перекладацький підхід, яким відтворюють твори інших американських романтиків – Е. Дікінсон, Е. По та ін. Частково це відповідає дійсності. Однак, при перекладі враховують не лише особливе місце творчості митця в загальній картині американського поетичного романтизму, а й художню специфіку окремих поезій. Так, перекладаючи «Пісню про Гаявату», разом із семантикою лексичних одиниць інтерпретують їхню ритміко-мелодійну організацію. Взагалі, образний світ американського поета великим чином пов'язаний із міфологічними мотивами. Творчість Г. Лонгфелло частково залишається таємницею для українських поціновувачів поетичного слова. Найвідоміший твір американського майстра в Україні – це, безперечно, «Пісня про Гаявату», який приніс письменнику всесвітнє визнання. Однак, феномен Г. Лонгфелло не можна дослідити повною мірою без врахування інших поезій митця. Лише останнім часом українські перекладачі звернули увагу на вірші Г. Лонгфелло, які просякнуті глибоким гуманізмом і романтичною вірою в людину.

Особливості перекладу образів Г. Лонгфелло можна простежити, якщо проаналізувати інтерпретації всесвітньовідомого вірша «Psalm of Life» («Псалом життю») [242, с. 3]. На тлі незначного інтересу українських перекладачів до поезій Г. Лонгфелло, існування численних інтерпретацій цього вірша (переклади П. Грабовського [257, с. 170-171], В. Мисика [265, с. 511], М. Пилипинського [269, с. 181], М. Губко [254, с. 116]) свідчить про його особливість та значимість. Поезія торкається таких болючих та актуальних для людей питань як сенс життя, протистояння життя і смерті та ін. Г. Лонгфелло не лише враховує американські реалії, а акцентує увагу на

загальнолюдських проблемах. Письменника цікавлять глобальні виклики та суперечності. Якщо проаналізувати «Псалом життю», можна помітити наявність ключових образів та мотивів, які відлунюються і в багатьох інших поетичних шедеврах Г. Лонгфелло (життя, смерть, сенс буття і т. д.).

«Псалом життю» складається із дев'яти строф, які написані чотиристопним хореем. Семантичне наповнення образного світу цієї поезії та її перекладів можна зобразити схематично (Додаток А.22 і А.23). Великий гуманіст Г. Лонгфелло створив цей вірш як гімн людському існуванню, наповнив його щирою вірою у людину. Ключовим елементом є *life* (життя), яке асоціюється із поняттями *soul* (душа) та *body* (тіло). Мотив життя і сенсу буття простежуються і в багатьох інших віршах поета («*Morituri Salutamus*» [242, с. 620], «*The Lost Youth*» [242, с. 337], «*The day is done*» [242, с. 48], «*The Grave*» [242, с. 697], «*The Arrow and the Song*» [242, с. 53], «*Daylight and Moonlight*» [242, с. 335], «*Rain in Summer*» [242, с. 35], «*The spirit of Poetry*» [242, с. 1], «*The poets*» [242, с. 650]). Матеріалізація життя відбувається через працю та розгортається в трьох часових проміжках – минулому, сьогоденні та майбутньому. Безсмертність існування пов'язується поетом із вічним началом душі, а тіло визначається як тлінна складова. В українських інтерпретаціях образно-смысловий світ виглядає дещо інакше, що, у будь-якому разі, не спотворює ідейно-смыслового забарвлення оригіналу.

Структура поезії цікава тим, що спочатку висловлюється теза, яка поступово спростовується в наступних восьми строфах. Семантику твору визначає перша строфа, яка висловлює тезу для спростування: *Tell me not in mournful numbers, / Life is but an empty dream! / For the soul is dead that slumbers / And things are not what they seem* (Не кажіть мені скорботно, / Що життя – порожній сон, / Що воно – мов смерть дрімотна, / І нітьма - його закон) (пер. М. Губко). З перекладацької погляду перші чотири рядки є ключовими. Вони передають центральні поняття *life = empty dream*, *soul = dead*, *soul = slumbers*, *things = not what they seem*, тотожність яких прагне спростувати Г. Лонгфелло не лише цим віршем, а й багатьма іншими

поетичними творами. Письменник дискутує із скептиками, котрі ставлять під сумнів сенс життя. Простежується опозиція понять *life – dream* (життя – сон). Українські майстри по-різному відтворили вищезазначені семантичні поєднання: 1) переклад М. Пилипинського: *Не кажіть мені так сумно, / Що життя – це сон пустий! – / Дух, який не спить, розумно / Бачить смисл його простий*; 2) переклад В. Мисика: *Не жалій, співаче віщий, / Що життя мине, як сон / Сон душі – це смерть; є вищий / У житті твоїм закон*. Найближче до строфи першотвору звучить інтерпретація М. Губко, яка зберігає важливі семантичні сполучення *життя = порожній сон, життя = смерть дрімотна*. Помітно, що відбувається заміщення поняття *душа* на *життя* і відсутнє оригінальне поєднання *речі = не такі, якими їх сприймають*. Три семантичні елементи (*життя, душа, матеріальний світ*) М. Губко передає виключно одним елементом – *життям*. Така заміна компонентів структури виглядає осмисленою, оскільки образ життя є головним і підпорядковує собі всі інші елементи поезії. М. Губко вводить словосполучення *смерть дрімотна*. Це свідчить про вплив етнокультурного чинника при перекладі та використання суб'єктивно-інтуїтивного підходу. В українській культурі життя та сон є взаємозалежними компонентами. Українському етносу, наприклад, близький вислів «заснути вічним сном», що означає померти. Сон для нашої культури є не лише уособленням нічного відпочинку, а у деяких випадках набуває значення смерті.

У перекладі В. Мисика з'являється порівняння *життя мине, як сон*, яке додає інтерпретації особливої експресивності та виразності. Семантику оригіналу передано повною мірою. Однак, В. Мисик частково спрощує багатозначність образу Г. Лонгфелло, використовуючи додаткові поняття *співак віщий, сон душі = смерть, вищий закон*. Перекладач передає головні поняття досить описово: *life = empty dream, soul = dead, soul = slumbers, things = not what they seem*. Це стосується і перекладу М. Пилипинського, який, відтворивши тотожність *життя = сон пустий*, надалі вводить лексему *дух*, семантика якої лише частково співпадає із значенням лексеми *soul*

(душа). У М. Пилипинського і В. Мисика два останні рядки строфи мають особливе емоційне забарвлення і звучать не як твердження, яке потрібно спростувати, а вже безпосередньо як спростування. Втрачено смислову опозицію, яка наявна в оригіналі. Це увиразнює одну із ліній багатозначності переосмисленого романтичного образу першотвору.

Вісім наступних строф вірша спростовують твердження, що життя – це сон, удавана реальність; що людина існує в ілюзорному світі. Доцільно згадати про поетичний доробок іншого американського поета романтика Е. По, у багатьох віршах якого сон і життя позиціонуються як єдине ціле. Г. Лонгфелло намагається відкинути такі песимістичні погляди. Людське життя утверджується як самодостатня цінність, яка досягається через постійний рух і працю: *Let us then be up and doing, / With a heart for any fate / Still achieving, still pursuing, / Learn to labor and to wait* (Встань – і нумо до роботи! / Будь готовий все знести, / Все стерпіти, все збороти / І пробитись до мети! (пер. В. Мисика). Г. Лонгфелло переконаний, що лише наполегливою роботою та трудом індивід може залишити пам'ять про себе в історії людства. Письменник виводить поняття *життя* із площини ілюзорності та абстрактності, стверджуючи, що людина матеріалізує його через *act, doing, pursuing, achieving* (людська діяльність). Перекладачі у повній мірі відтворили цей аспект, підібравши відповідний синонімічний ряд іменників та дієслів: *праця, турбота, діяти, вставати до роботи*. Постійна праця, на думку Г. Лонгфелло, перетворює життя на щось *real, earnest, sublime* (реальне, важливе, величне). Три лексеми *real, earnest, sublime* передають погляд Г. Лонгфелло на сенс людського існування в цілому. Ствердне звучання цих лексем постійно відлунується в поезії письменника. На жаль, у жодному із перекладів немає безпосередніх українських відповідників. Йдеться про описовий підхід при інтерпретації зазначених лексем. Так, М. Пилипинський пропонує сполучення *вічний рух*, яке використовується замість слів *real* і *earnest*. Воно хоч і співзвучне із загальною тональністю поезії, однак не є адекватною заміною.

«Псалом життю» Г. Лонгфелло утверджує думку не лише про реальність життя, а й про його складність та проблематичність. Таким чином розкриваються реалістичні погляди поета. Романтизм межує із реалізмом і це «сусідство» збережено в українських інтерпретаціях. Окрім лексеми *life* образ життя вербалізується сполученнями *solemn main, field of battle і strife* (темний океан (море), поле бою, боротьба): *In the world's broad field of battle, / In the bivouac of Life (Swim – то битва. Стань до неї, / Долю виріши свою* (пер. М. Губко) // *Footprints, that perhaps another, / Sailing o'er life's solemn main (Ті, що їх у злу годину / Заблукалий знайде брат –* (пер. В. Мисика). Вищезазначені слова розширюють семантику образу життя і знаходяться в одній емоційно-смісловій площині: Г. Лонгфелло сприймає життєву дорогу як постійну боротьбу за виживання, як безмежний океан, де чатують життєві бурі та всілякі негаразди. Морська тематика досить часто зустрічається у віршах письменника, який багато подорожував за життя і захоплювався морською стихією. Однак, перекладацьке дослідження морських мотивів у творчості Г. Лонгфелло ускладнене відсутністю перекладів, що ще раз підкреслює необхідність привернути увагу перекладачів до поезій цього письменника. Лише незначна частина віршів Г. Лонгфелло інтерпретована українською мовою, що виглядає невиправданим, враховуючи його місце в американській та світовій літературах.

Перекладачі повною мірою відтворюють оригінальні семантичні одиниці, які використовуються на позначення образу *життя*. Не залишають вони поза увагою і збереження реалістичного погляду митця на навколишній світ. Перекладачі відтворюють емоційність і багатозначність, значно розширивши синонімічний ряд: *зла година, морок і пільма, у борні і у тривозі, щоденна січ, поле бою, битва, щоденна турбота, бій, боротьба, дорога, шлях, доля*. Є підстави стверджувати про вплив етнокультурного чинника. Поряд із відносно нейтральними лексемами *шлях, дорога, доля* перекладачі використовують і такі близькі для української культури поняття як *щоденна січ, у борні, зла година*.

Переосмислюючи оригінальні рядки Г. Лонгфелло, інтерпретатори зберігають універсальність звучання образів і вносять український відтінок, наближаючи таким чином семантику вірша до вітчизняних реалій. Особливо вільно окремі елементи структури образу відтворює М. Губко. Вона досягає яскравої емоційності через вживання *морок* і *пітьма*. М. Губко додає темні кольори, що підкреслює складність життєвого шляху людини. Прикро, що жодний із перекладів не містить оригінального зіставлення *життя* – *морська стихія*, яке є однією із важливих особливостей поезики Г. Лонгфелло. Обстоюючи самодостатність та значимість життя кожної людини, письменник торкається одвічного питання часового співвідношення. Г. Лонгфелло згадує три ключові часові проміжки – минуле, сьогодення і майбутнє: *Trust no Future, howe'er pleasant! / Let the dead Past bury its dead! / Act, - act in the living Present! / Heart within, and God o'erhead!* (Вчора й Завтра – дві безодні, / Що ні дна їм, ні кінця. / Дій – і дій лише сьогодні! / Вір у себе і Творця! (пер. В. Мисика). У житті кожної особистості вони постійно переплітаються, заміщуючи один одного. Без минулого немає сьогодення, а теперішнє визначає майбутнє. Образ часу посідає чільне місце у поезії Г. Лонгфелло. Проблем швидкоплинності життя торкаються поезії «Autumn within», «The Bridge», «The Day is Done», «Mezzo Cammin», «It's not always May», «Something left undone» та ін [242]. У «Псаломі життю» письменник вибудовує певну часово-просторову систему (Past – Present – Future).

Г. Лонгфелло стверджує, що реальне життя існує лише сьогодні. Для підсилення цього твердження використовується сполучення *living Present*. Минуле письменник називає *dead Past* (мертве минуле), з яким нас пов'язують виключно спогади. Пережиті людиною події та явища не можна повернути, тому все вчорашнє варто лишити назавжди позаду. Скептично Г. Лонгфелло змальовує і *Future* (майбутнє), події якого неможливо передбачити. Люди з нетерпінням очікують майбутнього і щиро вірять у здійснення своїх сподівань. Не даремно Г. Лонгфелло вводить сполучення *pleasant Future*, оскільки для кожного майбутнє ввижається приємним та

очікуваним. В українських перекладах (інтерпретація В. Мисика наведена вище) взаємодія часових проміжків відтворена наступним чином: *Про майбутнє мрій не треба, / Геть минулого тягар. / Хай вам в поміч Бог на небі / Та у грудях серця жар!* (пер М. Губко); *Не Майбутнє, не Минуле – / Хай Минуле – тричі рай! / Що було, те проминуло, / І на нього не зважай!* (пер. М. Пилипинського). Найкраще семантика оригіналу збережена в перекладі В. Мисика, який використовує лексеми *Вчора, сьогодні і Завтра*. Перекладач витримує оригінальну взаємозалежність часових проміжків і передає важливу акцентуацію на необхідності жити лише сьогодні: *«Дій – і дій лише сьогодні!»*. В інтерпретації М. Губко відсутній прямий смисловий наголос на пріоритетності сьогодення. Але оскільки це впливає з контексту, можна говорити про дотримання особливостей вихідного тексту. Сполучення *dead Past* М. Губко передає як *минулого тягар*, що звучить акцентовано і несе необхідне семантичне навантаження. У перекладі М. Пилипинського важливість сьогоднішнього дня передано через підкреслення незворотності минулого. Він довільно інтерпретує цю частину поезії і розширює семантику образів.

У поезії Г. Лонгфелло простежуються біблійні мотиви – одвічне протиставлення життя і смерті: *Dust thou are, to dust thou returnest, / Was not spoken of the soul* (*Тлін єси і тліном станеш, – / Це про тіло – не про дух!* (пер. М. Пилипинського)). Письменник створює опозицію *«життя=душа :: тіло=смерть»*, яку він підкріплює наявністю релігійних мотивів. Цей аспект відтворений усіма перекладачами у повній мірі. Слід зазначити, що образ смерті є важливим поетичним елементом у творчості американського письменника. У вірші він є виключно допоміжним компонентом, на фоні якого підкреслюється цінність та неповторність людського життя. Жодного разу Г. Лонгфелло не використовує лексему, яка безпосередньо позначає смерть (*death*). Натомість, вживаючи описові лексичні одиниці (*departing, grave, dust*) автор досягає ефекту присутності образу смерті майже в кожній строфі: *Life is real! Life is earnest! / And the grave is not its goal* (*Хай з могили*

ти не встанеш, / Та життя – це вічний рух; (пер. М.Пилипинського); *And our hearts, though stout and brave, / Still, like muffled drums, are beating / Funeral marches to the grave (I до цвинтаря веде, / I, як смертний марш, лунає / В грудях серце молоде* (пер. В. Мисика); *And, departing, leave behind us / Footprints on the sand of time (I в нісках часів синучих / Будуть і твої сліди* (пер. М. Губко). Перекладачі зберігають ключові лексеми, які використовуються на позначення смерті і певною мірою розширюють синонімічний ряд: *могила, цвинтар, смертний, тлін, прах, реквієм, кінець*. Отже, опозиція «життя-смерть» відлунюється і у вірші «Псалом життю». Якщо говорити про загальне враження від трьох різних інтерпретацій поезії, важко виокремити один із перекладів. Кожний із них цікавий по-своєму. М. Губко, В. Мисик і М. Пилипинський створили поезії, які просякнуті духом і семантикою оригіналу та передають ключові поняття. Їхній перекладацький метод спрямований на інтерпретацію образів через збереження структурної цілісності компонентів, які забезпечують цілісність сприйняття. При відтворенні образної складової поезії Г. Лонгфелло перекладачі передають особливості поетичного стилю поета.

Проаналізувавши специфіку образотворення Г. Лонгфелло, а також особливості українських перекладів відповідних творів, ми дійшли висновку, що переклад романтичних образів Г. Лонгфелло передбачає врахування наступних особливостей: 1) гуманістичне наповнення семантики образів; 2) простота побудови висловлювання; 3) реалістичність понять, які передаються романтичними образами; 4) поєднання романтичних та реалістичних принципів образотворення; 5) триєдність образів життя, осені і смерті в художньо-образному макроконтексті; 6) загальна милозвучність поетичної мови; 7) використання епітетів і порівнянь.

Висновки до розділу 3

У межах англійського поетичного романтизму можна виокремити три течії, відтворення яких вимагає врахування різних домінантних рис образотворення: преромантизм, народно-фольклорна та байронічна течії. При перекладі американського поетичного романтизму можна виокремити містичну поетику Е. По, пізній романтизм Е. Дікінсон та Г. Лонгфелло.

Преромантичний період представлений поетичним доробком В. Блейка. Інакомовність поезій В. Блейка зумовлює використання перекладачами численних метафоричних конструкцій та інших стилістичних прийомів. Це потребує творчого ставлення до інтерпретації, що дозволяє віднайти яскраві метафори. При перекладі образу тигра із поезії В. Блейка «Тигр» В. Коптілов, В. Марач, Т. Кисільова, О. Матвієнко та В. Кейс використовують структурний аналіз, що дозволяє їм передати образ першотвору на всіх рівнях поетичної організації. Відтворенню семантики лексичних одиниць сприяє контекстуальний підхід, який охоплює позатекстові імплікації та приховані конотації. Неможливість збереження всіх можливих значень вимагає переосмислення семантики вихідного тексту з метою відтворення найголовніших смислових акцентів. При перекладі багатозначність образу перевиражається із виокремленням однієї із семантичних складових. Так, п'ять інтерпретацій відтворюють для українського читача п'ять різних семантично-стилістичних відтінків «Тигра» В. Блейка. В. Коптілов максимально метафоризує інтерпретацію. Метафора передає космогонізм першотвору. В. Коптілов створює твір із яскравими образами. Він долучає читача до візіонерських мотивів «Тигра», викликаючи в свідомості читача спалахи вогняного тигра. Тигр В. Коптілова страшніший за тигра В. Блейка, перетворюючись на лиховісного месника. У В. Марача та Т. Кисільової переклади подібні. Вони не дозволяють собі такої вільності інтерпретації семантики, яка помітна у В. Коптілова. Тигр В. Марача сприймається як досконале та дивовижне творіння завдяки тяжінню прикметникових лексем до підкреслення позитивних якостей. Т. Кисільова

добирає лексеми із переважно негативною конотацією, що надає образу тигра похмуріших смислових відтінків. В. Кейс прискіпливо відтворює кожну деталь оригіналу – лексику, стилістику, структурну організацію. Йому вдалося знайти адекватні лексичні відповідники, але задля такої вірності перекладач жертвує цілісністю сприйняття, художністю та милозвучністю. Тому його тигр поступається іншим інтерпретаціям. А от О. Матвієнко вільно трактує як семантику твору, так і особливості структурної організації, вводячи додаткову строфу. Їй бракує лаконізму вислову, що позбавляє образ тигра легкості сприйняття та плавності звучання.

Образи народно-фольклорної течії, яку представляє творчість В. Вордсворта, вербалізуються простою мовою. Перекладачі уникають складних синтаксичних конструкцій чи рідковживаних лексичних одиниць, намагаючись у такий спосіб наслідувати першотвори. Семантика образів ґрунтується на зображенні елементів природи, яка представлена водним, земним та повітряним простором. Як і при передачі будь-якої іншої романтичної течії, загальна милозвучність слів є невід’ємною складовою образу. Але вона не перетворюється на самоціль і перекладачі враховують її виключно як допоміжний елемент. Показовим є інтерпретація В. Марачом, М. Стріхою та Т. Кисільовою поезії В. Вордсворта «Нарциси». Нарциси розуміються автором не просто як квіти, а як вираження незайманості природної краси. Перекладачі не лише відтворюють лексику оригіналу, а й засобами української мови створюють відповідну атмосферу взаємозв’язку ліричного героя із природою. Збережено смислові конотації першотвору і, що особливо характерно для течії народно-фольклорного поетичного романтизму, образ вербалізовано простою народною мовою. Простота вислову досягається завдяки вживанню лексики, яка належить переважно до розмовного реєстру нормативної української мови.

Близьким до народно-фольклорного романтизму є байронівська течія, яка асоціюється із поетичною спадщиною Дж. Байрона. При відтворенні байронівського образу поєднують стислість вислову із ліричним та

емоційним наповненням. Такий підхід ми спостерігаємо на прикладі інтерпретацій П. Кулішем, Д. Паламарчуком, А. Гозенпудом та В. Богуславською «Прощальної пісні Чайльд Гарольда» Дж. Байрона. Збереження ліричності – одна із головних складових їхніх перекладацьких підходів. Д. Паламарчук, А. Гозенпуд та В. Богуславська, переосмислюючи рядки оригіналу, дотримуються схожого перекладацького підходу, який полягає в збереженні метафоричності, доборі експресивних лексем та дотриманні загальних принципів милозвучності. Інтерпретація П. Куліша вирізняється значною українізацією образів. Перекладач використовує численні яскраві епітети, які формують емоційну складову поетичних образів. Відчувається вплив власної літературної діяльності П. Куліша. Особлива увага перекладачів зосереджена на віднайдені влучних відповідників тих лексичних одиниць, які зображають відтінки емоційності та різні душевні настрої. Байронівський образ не може існувати без відтворення його метафоричного наповнення, що дозволяє провести певні паралелі зі специфікою перекладу образів В. Блейка.

При відтворенні романтичних образів Е. По особливу увагу звертають на їх символічність та містичність. Багатозначність та символічність образної складової американського митця подібні до релігійно-філософських містерій В. Блейка, але вирізняються більшим трагізмом та залежать від діади «значення-звучання». Показовими прикладами відтворення образів Е. По є інтерпретації «Крука», що належать П. Грабовському, Г. Кочуру, А. Онишку і С. Гординському. Перекладачі зберігають експресивність і психологічну глибину образів (крука, ліричного героя тощо), якими насичена поема. Через структурний підхід розкриваються взаємозв'язки між смисловими центрами і передається послідовність розвитку подій. Перекладачі зберігають елементи ритмотворення, які увиразнюють емоційну палітру твору. Ключовий компонент образної структури поеми – звукосимволізм. Українські майстри підбирають лексику таким чином, щоб досягти резонансу значення і звучання. Кожний перекладач втілює власне бачення поеми, однак всі вони

передають образи Е. По через певні закономірності звукової організації, які увиразнюють значення ключових лексичних одиниць. Щоб віднайти бажані звукові ефекти, які можуть бути квінтесенцією цілого твору (як у випадку із словом «Круком»), значення окремих лексем відтворюється приблизно. Перекладачі усвідомлюють, що при передачі «Крука», як і «Ельдорадо», «Дзвонів» та інших творів Е. По, збереження загальної семантико-звукової організації важливіше за інтерпретацію окремих слів

Специфіка романтичних образів Е. Дікінсон полягає у впливі на неї ідей трансценденталізму. Образ вербалізується через еліпсиси, де відсутність одних слів максимізує та увиразнює значення інших. У вірші Е. Дікінсон *«If I can stop one heart from breaking»* (№919) Д. Павличко, М. Стріха, М. Габлевич та О. Гриценко відтворюють образну складову через збереження приблизного співвідношення лексем різних частин мови. Кожен перекладач робить це відповідно до власного бачення цієї багатозначності. Так, М. Стріха увиразнює оригінальний відтінок умовності людського життя. Д. Павличко вводить мотив сумного існування, використавши уточнювальний прикметник «сумний». Інтерпретація О. Гриценка увиразнює універсалізм звучання твору, який перетворюється на певний заклик до дій. А от М. Габлевич уникає універсалізації, конкретизуючи образ через поняття «я». Як бачимо, багатозначність образу по-різному проявляється в чотирьох перекладах, де розкривається один із можливих смислових векторів. В українських перекладах ширший лексичний ряд, який використовується для вербалізації образів. Простежується часткова невідповідність перекладів першотворам. Інтерпретатори тяжіють до вживання важливих іменникових лексем із прикметниками (епітетами), які надають певний емоційно-оціночний відтінок (позитивний чи негативний). Такі конкретизації є небажаними, оскільки звужують сенс першотвору. Лаконічність вислову Е. Дікінсон призводить до того, що особливого значення набуває відтворення структурної організації поезії №919. Через велику кількість еліпсисів саме структурна організація виконує функцію

з'єднувального елемента, який організовує окремі слова-поняття. Відтворення таких поезій передбачає віднайдення рівноцінних відповідників на рівні окремих лексем. Образ може розкриватися кількома словами, що є незвичним для поезій інших романтичних течій. У діаді «значення-звучання» перевага віддається першому компоненту. Перекладачі гнучко підходять до мови, вербалізуючи романтичний образ через використання різних мовних експериментів та ненормативного синтаксису.

Образний світ поезики Г. Лонгфелло наближений до народно-фольклорної течії англійського романтизму. Джерелами образотворення є об'єкти оточуючої природи та народницькі мотиви. В українських перекладах романтичні образи Г. Лонгфелло відтворюються простою мовою із дотриманням відповідності на рівні семантичного наповнення та принципів загальної милозвучності. Інтерпретації свідчать, що найпоширенішими засобами емоційного наповнення образів можна вважати порівняння та експресивні епітети. Характерні особливості перекладу романтичних образів Г. Лонгфелло ми простежили на інтерпретаціях «Псалма життю», що їх зробили П. Грабовський, М. Пилипинський, М. Губко та В. Мисик. Переосмислюючи образи життя і смерті в поезиці Г. Лонгфелло, інтерпретатори зберігають їхню символіку і вносять український відтінок. Перекладачі відтворюють ключові лексеми, які вербалізують образи, але розширюють синонімічний ряд іменників, дієслів та прикметників. П. Грабовський, М. Пилипинський, М. Губко та В. Мисик створили поезії, які просякнуті духом і семантикою першотвору. Їхній перекладацький метод спрямований на інтерпретацію образів через збереження структурованості елементів, забезпечуючи цілісність сприйняття романтичних образів.

Положення розділу висвітлено в публікаціях автора [22; 23; 24].

РОЗДІЛ 4

ВПЛИВ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ТА СТИЛЮ ПЕРЕКЛАДАЧА НА ВІДТВОРЕННЯ РОМАНТИЧНИХ ОБРАЗІВ

Проаналізувавши переклади романтичних творів різних течій, ми дійшли висновку щодо необхідності та особливостей зміни перекладацького підходу в залежності від смислотвірних домінант романтичного образотворення. Разом з тим, розбори текстів свідчать, що на переклад романтичного образу впливає індивідуальність перекладача. Така думка підтверджується в різних перекладознавчих розвідках [56; 89, с. 247-265; 147, с. 103-107]. Хоча перекладацький підхід змінюється в залежності від специфіки першотвору, певні перекладацькі прийоми та рішення залишаються сталими як основа загального інтерпретаційного методу відповідного перекладача, що зумовлено його індивідуальністю та творчою позицією.

4.1. Переклад романтичного образу П. Кулішем та П. Грабовським

З-поміж українських майстрів, які відтворювали романтичні поезії, окремо стоїть постать П. Куліша. Переклади П. Куліша віддалені в часі від сучасного читача, але порівняно з іншими інтерпретаціями, максимально наближені до епохи романтизму. Йдеться про проблему відтворення романтичного поета іншим романтиком. У перекладі П. Куліша «Прощальна пісня Чайльд Гарольда» Дж. Байрона великою мірою відрізняється від інтерпретацій цього твору, наприклад, Д. Паламарчуком чи В. Богуславською. Відтворюючи романтичні образи, П. Куліш повністю переосмислює ідейно-сміслову навантаженість. Він не надто зважає на лексичну відповідність, зосереджуючи увагу саме на адекватності ідейного вираження твору. Для перекладача-романтика важливо, перш за все, створити цілісний романтичний твір, який житиме як оригінальний в іншому

культурному та мовному середовищі. Помітно, що П. Куліш залишається оригінальним письменником і тоді, коли перекладає. Для нього художність та естетична самобутність тексту важливіша від словесно-організаційної відповідності. При дослідженні Кулішевого перекладу «Прощальної пісні Чайльд Гарольда» (Додаток А.1.) ми помітили, що подекуди його текст лексично різноманітніший та багатший порівняно з першотвором. Це якраз узгоджується з поглядами романтиків (Новалиса, Шлеєрмахера, В. Жуковського) на переклад як вид творчості, що підносить автора першотвору. Не переймаючись лексичною відповідністю, перекладач сповна використовує арсенал української мови, її лексичні, фонетичні та фразеологічні багатства. Відлунням традиції українського романтизму в перекладацькому підході П. Куліша є вербалізація образів через народнопісенну лексику, до якої належать слова із зменшувально-пестливим експресивним значенням, як-от: *мій краю; прощай, ясеньке* тощо. Часто зустрічаються римовані епітети-прикладки, які не використовувалися Дж. Байроном, хоча англійська мова це дозволяє: *тоне-сїдає, туга-печаль, жінка-небога тощо*. Як романтик П. Куліш тяжіє до вербалізації романтичних образів через метафори, які не просто уподібнюються першотвору, а є результатом творчого переосмислення із відтінком індивідуальності автора перекладу: *The Night- winds sigh, the breakers roar, / And shrieks the wild sea-mew – Вітри ночії, ревучі хвилі / Разом співають із моїм горем; Yon Sun that sets upon the sea – Он сонце в морі тоне-сїдає...; Deserted is my own good hall – Світлиці смертне мовчання вкриє; Upon the wide, wide sea – В мене домівка – безкрає море; Such tears become thine eye – Сльози вкрашають чисте обличчя...* тощо. Наведені метафори дають підстави говорити про значний вплив на перекладацький підхід П. Куліша його власної романтичної творчості.

Зрозуміло, що особливості романтичного образу першотвору коригують перекладацький підхід. Але, як свідчать розбори перекладів, якщо сучасні перекладачі більшою мірою реагують на зміни в структурній

побудові різних творів, для романтика П. Куліша набагато важливішим є ідейно-сміслове перевираження романтичного твору на іншому культурному ґрунті. У його перекладацькому підході не слід шукати чітких структурних відповідностей чи формального наслідування першотвору. Перекладач максимально віддаляється від оригіналу, щоб наблизитись до його художньо-образного потенціалу, «вдихаючи» у твір нове значення. Образи у П. Куліша романтичні вже тому, що їх відтворює письменник-романтик. Вони багатогранні і багатозначні, але не тотожні образам Дж. Байрона. При перекладі романтичної поезії П. Кулішем загальна перекладацька настанова полягає в переосмисленні семантики романтичних образів із подальшим їхнім перевираженням через багатство української мови. Із усіх підходів до відтворення романтичних образів, підхід П. Куліша найбільше спрямований на «українізацію» образної складової, що сприяє розвитку та збагаченню українського письменства.

Значний вплив особистості перекладача та власного письменства на метод перекладу романтичних образів простежується і в П. Грабовського. Дослідження його перекладів «Ельдорадо» та «Крука» із Е. По, а також «Псалма життю» із Г. Лонгфелло, свідчать, що перекладацький підхід змінюється в залежності від домінант образотворення тексту. Однак, можна простежити інтерпретаційні тенденції, які є віддзеркаленням особистісних мистецьких уподобань П. Грабовського. Для нього, як і для П. Куліша, переклад, перш за все, представляє художню та мистецьку цінність і повинен перетворитися на самодостатній твір. При інтерпретації романтиків П. Грабовський далекий від буквалізму чи формалізму. Він зосереджений на збереженні загальної ідейно-сміслові концепції, задля відтворення якої може пожертвувати структурними особливостями першотвору. Так, відтворюючи «Ельдорадо» та «Крука», перекладач вільно оперує віршовим розміром, системою римування та організацією строф. З погляду вимог сучасної перекладацької практики інтерпретації П. Грабовського частково

можна вважати переспівами. Проаналізуємо останню строфу перекладу із «Псалма життю» Г. Лонгфелло:

<i>Let us, then, be up and doing,</i>	<i>Так рушаймо вперед зараз</i>
<i>With a heart for any fate;</i>	<i>Не складаймо сумно рук;</i>
<i>Still achieving, still pursuing,</i>	<i>Що нам дикий глум і галас,</i>
<i>Learn to labor and to wait.</i>	<i>Що нам пекло лютих мук!</i>

Перекладач вільно трактує семантику першотвору, використовуючи власні авторські епітети і метафори: *дикий глум і глас*, *пекло диких мук*. Він не зосереджується на деталях, а інтерпретує цілісне емоційно-сміслові наповнення засобами та у спосіб, що значно відрізняється від оригінальної структури образу. Як приклад, уривок із поезії Г. Лонгфелло «Ексельсіор» [257, с. 172]:

<i>"Try not the Pass!" the old man said:</i>	<i>«Куди ти йдеш через яри?»</i>
<i>"Dark lowers the tempest overhead,</i>	<i>Там прірва виє, тут вітри</i>
<i>The roaring torrent is deep and wide!</i>	<i>Ревуть, дець буря замете».</i>
<i>And loud that clarion voice replied,</i>	<i>Сказав дідусь, а він на те</i>
<i>Excelsior!</i>	<i>Відрік йому: «Excelsior»!</i>

Перекладач використовує власний досвід письменства і вводить оригінальні метафори, які не мають відповідників у першотворі: *прірва виє*, *вітри ревуть*. Як і у наведеному прикладі, так і в загальному в контексті перекладів із романтичних поетів, П. Грабовський не стільки зосереджений на збереженні окремих деталей та структурних особливостей, скільки на тому, щоб створити самодостатній твір крізь призму власної поезії. Як і у П. Куліша, інтерпретаційний метод П. Грабовського визначається значним використанням оригінальних епітетів та метафор: *немручий слід*; *щастя пить, як мед солодкий*; *в могилу положити все велике і святе*; *хай огонь загасне в зорях* тощо. Це призводить до переважання в перекладах, порівняно з першотворами, кількості метафор, порівнянь та інших стилістичних прийомів вербалізації романтичних образів. Метод перекладу романтичних образів у П. Грабовського великою мірою ґрунтується на власному

поетичному стилі, де першотвір вербалізується через «українізацію» образів. Це не романтичне переосмислення вихідного тексту, яке спостерігаємо у П. Куліша, а виваженіше перевираження, хоча воно і досить далеке від академічного синтезу Г. Кочура чи А. Онишка.

Отже, на переклад романтичних образів П. Кулішем та П. Грабовським впливає власна літературна творчість митців, яка спонукає їх до творчого переосмислення першотворів та «українізації» образної складової.

4.2. Вплив неокласичної школи перекладу на інтерпретацію романтичних образів

Загальний вплив індивідуальності та перекладацького кредо можна простежити при перекладі романтичних образів В. Мисиком, Г. Кочуром, Д. Паламарчуком та А. Онишком. Зазначені перекладачі, хоч і різною мірою, представляють неокласичну традицію українського художнього перекладу. Кожен із них має свою неповторну індивідуальність та стиль, який впливає на вибір перекладацького методу відтворення структурних домінант романтичного образу. На відміну від П. Куліша, П. Грабовського, В. Самійленка та інших перекладачів, у перекладацькій справі яких значну роль відіграє власний літературний доробок, послідовники неокласичної школи перекладу керуються принципами, закладеними М. Зеровим. Складно виокремити єдиний неокласичний стиль перекладу з-поміж індивідуальних перекладацьких стилів поетів-неокласиків [88, с. 186]. Однак, можна окреслити загальну єдність методу інтерпретації романтичних образів, який притаманний для зазначених перекладачів.

Їхні переклади відрізняються, наприклад, від інтерпретацій романтика П. Куліша прискіпливішою увагою до деталей структури тексту. У цьому проявляється прагнення удосконалювати і збагачувати арсенал поетичних засобів через переклад [88, с. 187]. Послідовники неокласичної школи гнучко підходять до збереження структурної домінанти романтичного образу. Так, інтерпретації Г. Кочура, який після смерті М. Зерова був неформальним

лідером неокласичної школи, можна вважати показовими з погляду вираження різних смислотвірних аспектів тексту. Якщо, наприклад, в поемі «Крук» лексема *nevermore* є квітесенцією твору, то саме переклад цього слова стає ключовим для Г. Кочура [259, с. 251-254]:

*And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!*

*І не сходить ні на мить він, все сидить він, все сидить він
На погрудді над дверима – гість, якого вже не збуть.
Очі блискають вороже, з темним демоном він схожий,
І душа ніяк не може його тіні оминуть
Знаю, вже до віку тіні чорної не оминуть
І спокою – не вернуть.*

Розуміючи, що текст Е. По визначається перекладом слова *nevermore*, семантичне та звукове вираження якого характеризує структуру цілого твору, Г. Кочур змушений зважати на таку специфіку образу. М. Стріха зазначає, що «перекладач не любив формальних мовних вправ» [163, с. 258]. Однак, він у звичному для себе стилі детально враховує всі аспекти образотворення, яке визначається звуко символізмом, відтворюючи через *не вернуть* сутність крука. Увага Г. Кочура до деталей, як і загалом послідовників неокласичної школи перекладу в контексті інтерпретації романтичних образів, простежується на всіх рівнях структури тексту – від лексики до звукопису та ритміки (*never flitting, still is sitting, still is sitting – ні на мить він, все сидить він, все сидить він; And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming – Очі блискають вороже, з темним демоном він схожий*) [259, с. 251-254].

Хоча перекладацька настанова Г. Кочура змінюється в залежності від специфіки романтичного образотворення різних авторів, його інтерпретації характеризуються прискіпливим дослідженням найдрібніших елементів тексту. Мова Г. Кочура завжди вирізняється багатством, якістю, розвиненістю та витонченістю [127, с. 6]. Він орієнтується переважно на вироблену, класичну літературну мову, яку не намагається без особливої потреби занадто «українізувати» чи «силувати». Цей принцип перекладу з акцентом на вишуканості та нормативності вислову впливає на відтворення специфіки вербалізації різних романтичних течій. Особливо це стосується перекладів поезій Е. Дікінсон. Для прикладу розгляньмо уривок з інтерпретації Г. Кочуром 608-ї поезії [258, с. 148]:

<i>Afraid? Of whom am I afraid?</i>	<i>Боятись? Чого боятись?</i>
<i>Not Death – for who is He?</i>	<i>Не смерті. Що в ній страшне?</i>
<i>The Porter of my Father's Lodge</i>	<i>Не більше аніж воротар наш</i>
<i>As much abasheth me!</i>	<i>Вона бентежить мене</i>

<i>Of Life? 'Twere odd I fear [a] thing</i>	<i>Життя? Було б дивно страхатись</i>
<i>That comprehendeth me</i>	<i>Спроможне воно мене влить</i>
<i>In one or two existences –</i>	<i>В одне існування чи в кілька –</i>
<i>As Deity decree –</i>	<i>То вже як Бог поведе</i>

Хоча наведений романтичний текст характеризується ненормативним синтаксисом із численним використанням еліпсису, переклад українського майстра, який опирається на власну професійну позицію, вирізняється дотриманням нормативних вимог української мови: *Not Death – for who is He? – Не смерті. Що в ній страшне?; As much abasheth me! – Вона бентежить мене*. Рядки в Е. Дікінсон уривчасті, де плин висловлювання переривається численними тире. У Г. Кочура думка логічно завершена і окремі твердження розділяються на короткі розповідні та запитальні речення. Хоча перекладач і намагається зберігати стилістику першотвору, помітно, що така вербалізація образу через еліпсис та довільний синтаксис є чужою для

українського майстра. Тому при збереженні образотворення Е. Дікінсон проявляється загальна професійна позиція Г. Кочура, який, наслідуючи перекладацьку концепцію М. Зерова, перш за все, дбає про чистоту вислову та логічність розгортання думки. Перекладач намагається віднайти баланс між словесною та смисловою точністю інтерпретації. У цьому відношенні загальний підхід Г. Кочура принципово відрізняються від перекладів сучасних перекладачів (В. Богуславська, О. Матвієнко та інші), які, шукаючи нові нестандартні втілення романтичних образів Е. Дікінсон, свідомо можуть піти на експерименти із лексичними та граматичними конструкціями. У ширшому контексті перекладацький метод Г. Кочура спрямований на утвердження та збагачення української літературної мови через переклад [88, с. 186]. Ніщо не може змусити його відмовитися від цього підходу – ні відтворення метафоричності Г. Лонгфелло у вірші «День відійшов», ні звуко символізму Е. По, ні структурно «авангардної» поетики Е. Дікінсон.

Якщо розбирати переклади романтиків А. Онишком, то вони характеризуються універсалізмом, який проявляється в адекватному відтворенні текстів, незалежно від їхньої приналежності до різних течій та напрямків. Інтерпретації українського майстра, як у випадку з Г. Кочуром, В. Мисиком, Д. Паламарчуком, сприяють розвитку та поглибленню української мови та культури. А. Онишко активно використовує призабуті форми, органічне словотворення, багату синонімію та фразеологію. Метафоризація образів відтворюється творчо, із переосмисленням конструкцій оригіналу, а не простим калькуванням. Як приклад, можна навести двовірш із інтерпретації А. Онишком поезії Е. По «Заснулій» [259, с. 91]:

Wrapping the fog about its breast, І загортає у туман
The ruin moulders into rest; Руїна вирви давніх ран

Метафора А. Онишка звучить оригінально та виразно. Вона створена із використанням рідковживаного слова *вирви*, що ще раз підкреслює тяжіння перекладача до увиразнення романтичного образу через питому та емоційно

насичену українську лексику. У цьому конкретному випадку, як і в загальному контексті перекладів романтичних образів, проаналізувавши інтерпретації поезики Е. По, можна стверджувати, що А. Онишко пропускає лексику та метафори першотворів через власне бачення літературної мови. Він тяжіє до стрункості та логічності вислову. На відміну від перекладацького стилю Г. Кочура, А. Онишко більшою мірою схильний до вживання експериментів із синтаксисом текстів, що можна пояснити загальною тенденцією серед сучасних перекладачів (В. Богуславської, О. Матвієнко, М. Губко та інших).

Незалежно від того, який романтичний образ перекладає митець, він завжди творчо синтезує поетичну структуру першотвору як на формальному, так і на змістовому рівнях. Наприклад, відтворюючи поезику Е. По, А. Онишко майстерно зберігає ритмомелодику текстів, евфонічну організацію, семантичне наповнення образів – усі ці елементи структури віршів інтерпретуються із прискіпливою увагою до найменших дрібниць. «За рахунок економного використання мовних ресурсів у поєднанні з їх максимальною концентрацією в рядках та строфах, перекладач досягає мало не стовідсоткового охоплення ідей та семантики оригіналу в деталях» [152, с. 129]. Хоча в перекладацькому підході А. Онишка до романтичних текстів простежується вплив власної індивідуальності, у більшості випадків український майстер намагається наслідувати авторську логіку та спосіб вербалізації, що сприяє адекватності інтерпретацій.

Загальний перекладацький підхід, який великою мірою визначається впливом неокласичної школи перекладу простежується і в інтерпретаціях романтичних образів В. Мисиком, Д. Павличком та Д. Паламарчуком. Перекладачі наслідують структури першотворів, прискіпливо добирають лексику із нормативного реєстру, не «українізують» без потреби тексти, творчо переосмислюють метафори, порівняння та інші стилістичні засоби увиразнення образотворення. Вони гнучко підходять до специфіки матеріалу, увиразнюючи в перекладах відповідну домінанту образотворення.

Наприклад, якщо текст характеризується значною метафоризацією, як у випадку з перекладом «День відійшов» Г. Лонгфелло (Додаток А. 10), В. Мисик [265] і Г. Кочур [272]. віднаходять оригінальні метафори, підсилюючи їх епітетами та порівняннями:

*Not from the grand old masters,
Not from the bards sublime,
Whose distant footsteps echo
Through the corridors of Time.*

<i>Не давніх співців величних,</i>	<i>Але не тих, не славетних,</i>
<i>Поезії силу й красу, –</i>	<i>Що звикли в труби гриміть,</i>
<i>Луна їх кроків ще й досі</i>	<i>Чий крок лунає донині</i>
<i>Гримить в коридорах часу,</i>	<i>У коридорах століть.</i>
(Пер. Г. Кочура)	(В. Мисика)

Переклади Г. Кочура і В. Мисика різні з позиції підбору відповідних лексем (*вличних* – *славетних*; *крок* – *кроків*; *коридорах часу* – *коридорах століть* тощо), але разом з тим вони і подібні за формою вираження та розгортання думки, за рівнем прискіпливості дослідження елементів тексту. Такий академічний розбор першотворів із віднайденням збалансованого поєднання специфіки вербалізації та ідейно-сміслового наповнення характерний для Д. Павличка, про що свідчать дослідження його перекладів «Осені» Г. Лонгфелло, 917-ї та 540-ї поезії Е. Дікінсон, «Чайльд Гарольда» Дж. Байрона. А також Д. Паламарчука (розбори перекладів «Спомину», «Станси під музику» «Чайльд Гарольда» Дж. Байрона). Для наочності можна розглянути уривок із інтерпретації Д. Павличком «Данте» Г. Лонгфелло [255, с. 139]:

*Thy sacred song is like the trump of doom;
Yet in thy heart what human sympathies,
What soft compassion glows, as in the skies
The tender stars their clouded lamps relume!*

Твоя священна пісня – мов розплата,

*Мов смерті клич, та скільки в почуттях
Твоїх скорботи, милосердя, благ,
Що в млі горять, як зір сім'я крислата*

Перекладач адекватно відтворює ключові лексичні одиниці, зберігаючи послідовність викладу думок першотвору: *sacred song* – *священна пісня*; *the trump of doom* – *смерті клич*; *compassion* – *милосердя* тощо. Активно використовуються широкі можливості української літературної мови через вживання виразів *смерті клич*, *зір сім'я крислата*, *мла*. Разом з тим, Д. Павличко не сліпо копіює елементи оригіналу, а синтезує їх у нову художню цілісність, що є ключовим принципом сподвижників неокласичної школи. Перекладач переосмислює рядки тексту, вводячи додаткові поняття *скорботи*, *благ*, *мла* тощо. Вибір метафори є показовим для інтерпретаційного методу Д. Павличка, коли образ увиразнюється через оригінальну метафору, яка хоч і не має відповідника в першотворі, але резонує із загальною емоційно-сміисловою насиченістю романтичного образу. Відповідно до інтерпретаційної настанови неокласичної школи перекладач частково змінює синтаксичні конструкції оригіналу, забезпечуючи логічність висловлювання та унормовуючи стиль вербалізації тексту.

У порівнянні із перекладацькими методами П. Куліша та П. Грабовського, інтерпретаційні підходи послідовників неокласичної школи більшою мірою враховують індивідуальність автора та специфіку романтичного образотворення, оскільки вони не стільки піддаються впливу власного письменства. Мова перекладачів неокласичної школи, незалежно від того, чи це інтерпретація твору візіонера В. Блейка чи містика Е. По, характеризується вишуканістю вислову, дотриманням вимог граматики та синтаксису, прискіпливим добором лексичних одиниць. Увага до деталей зовсім не означає, що йдеться про буквалістичність вербалізації багатогранного романтичного образу. Перекладачі уважно аналізують структурні особливості оригіналу, враховуючи можливі позатекстові

контексти. Незалежно від того, яких романтичних поетів відтворюють перекладачі, вони обережно поводяться зі словом, дотримуючись норм української мови та дбаючи про її чистоту та витонченість.

Відтворюючи романтичні образи різних авторів та течій, перекладацький метод послідовників неокласичної школи перекладу хоча і визначається матеріалом і індивідуальним стилем, характеризується певними загальними принципами інтерпретації. В. Мисик, Г. Кочур, Д. Павличко, Д. Паламарчук та А. Онишко у більшості випадків зосереджені на створенні збалансованого перекладу із дотриманням синтаксичних та граматичних норм літературної української мови. Вони зберігають розміри першотворів, уважно добирають лексичні відповідники, ретельно передають якнайбільше стильових та смислових деталей оригіналів із врахуванням специфіки загальної ідейно-смислової організації. Увага до деталей структури образів не перетворюється на буквальність інтерпретації, а є складовою академічного дослідження романтичних текстів із послідовною реорганізацією смислотвірних елементів в іншому мовному середовищі на високому художньому рівні.

4.3. Романтичний образ у контексті сучасних перекладів

Загальний підхід до відтворення романтичного образу, який використовують сучасні перекладачі Т. Кисільова, В. Богуславська, М. Габлевич, М. Стріха, О. Матвієнко, також має свої специфічні риси. Так, дослідження перекладів В. Богуславською «Мій дух згасає» [251, с. 10-11], «Прощальна пісня Чайльд Гарольда» [251, с. 211-213], «Станси під музику» [251, с. 24] із Дж. Байрона свідчать про значний вплив власної індивідуальності перекладачки на метод інтерпретації. Вона прискіпливо аналізує першотвір, але усіяко уникає буквальних тлумачень («Мій дух згасає»):

*My soul is dark – Oh! quickly string
The harp I yet can brook to hear;*

*Мій дух згасає – не барись,
Хай струни арфи зронять звук.*

<i>And let thy gentle fingers fling</i>	<i>Душі зболілої торкнись</i>
<i>Its melting murmurs o'er mine ear.</i>	<i>Летючим рухом чуйних рук.</i>
<i>If in this heart a hope be dear,</i>	<i>Хай серце, цвинтар безнадій,</i>
<i>That sound shall charm if forth again:</i>	<i>Озветься нам'яттю розлук,</i>
<i>If in these eyes there lurk a tear,</i>	<i>Нехай пропалить мозок мій</i>
<i>Twill flow, and cease to burn my brain.</i>	<i>Сльоза, забута поміж вій</i>

Наведений уривок перекладу із «Мій дух згасає» є показовим з погляду загальних аспектів перекладацької настанови В. Богуславської щодо відтворення романтичних образів. Вона експериментує, намагаючись надати сучасне переосмислення романтичності тексту. В. Богуславська дозволяє собі вільніше трактувати структуру першотвору, якщо порівнювати із послідовниками неокласичної школи перекладу. Використано багато метафор, які значно переважають за кількісним показником оригінал: *Мій дух згасає; Душі зболілої торкнись летючим рухом чуйних рук; Хай серце, цвинтар безнадій; Озветься нам'яттю розлук; Нехай пропалить мозок мій* [251, с. 10-11]. Перекладачка сміливо оперує лексичними одиницями, однак це цілком виважені рішення, які працюють на збереження загальної ідейно-сміслової картини тексту. Сучасні тенденції перекладу романтичної поезії, які представлені творчістю В. Богуславської, характеризуються намаганням віднайти нові грані та можливості вираження романтичного образу, поєднавши академічність розбору першотвору із творчим та мистецьким перевираженням структурної цілісності тексту.

До експериментів із текстовою структурою романтичної поезії тяжіє і сучасна перекладачка О. Матвієнко. У перекладах «Із Манускрипту Россетті» та «Тигра» із В. Блейка вона вільно оперує віршовим розміром та вводить додаткові рядки тоді, коли необхідно розкрити окремі аспекти романтичного образу. Розгляньмо уривок «Із Манускрипту Россетті» [253, с. 168]:

<i>Soon as she was gone from me</i>	<i>Перехожий їй зустрівсь –</i>
<i>A traveler came by</i>	<i>Видно, хлопець спритний!</i>
<i>Silently, invisibly –</i>	<i>Без зітхань і зайвих слів</i>

O, was no deny.

Він здобудь її зумів

Стиха, непомітно.

Перекладачка частково відтворює семантику образу подорожнього, ввівши оціночні конструкції *видно, хлопець спритний* та *без зітхань і зайвих слів*. Але на відміну від В. Богуславської експерименти О. Матвієнко подекуди є сміливішими, що впливає на цілісність структури та адекватність інтерпретації. Перекладачка вводить додатковий рядок, що свідчить про недостатню місткість вислову та своєрідний підхід О. Матвієнко до інтерпретації романтичного образу. Таке вільне поводження із структурою образу складно пояснити виключно специфікою матеріалу, оскільки схожі перекладацькі рішення є не поодинокими [253, с. 166-168]:

*Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Dare frame thy fearful symmetry?*

1)

2)

*Що за міць, постава, масть!
То невже той самий майстр
І ягня створив слабке,
Й тебе, чудисько жаске?*

*Тигре, тигре, що вночі
Пломенієш крізь хащі,
Втіливсь у чийх руках
Образ красня-хижака?*

На цьому прикладі ми теж помічаємо, що остання строфа першотвору, яка повторює першу строфу, відтворена двома строфами. О. Матвієнко не просто збільшує об'єм тексту, а й досить приблизно передає семантику образу тигра. Вона використовує численні оціночні сполучення, які не сприяють адекватності інтерпретації: *що за міць, постава, масть!; ягня слабке; красень-хижак; чудовисько-жасне*. Використання додаткових рядків та вільна передача семантичного наповнення видається неприйнятним, оскільки руйнує стислість та місткість вислову, загрожує текст невмотивованою та суб'єктивною інформацією. Такий перекладацький підхід кардинально суперечить концепції послідовників неокласичної школи

українського перекладу, що з особливою увагою ставляться до відтворення окремих деталей, в єдності яких простежується цілісність структури романтичного образу.

Серед проаналізованих сучасних перекладів романтичної поезії особливим інтерпретаційним методом характеризуються переклади В. Кейса. Перекладач, який живе в США і за його власними висловлюваннями краще володіє англійською, ніж українською мовою, у більшості своїх інтерпретацій націлений на якнайповнішу передачу семантики лексичних одиниць, що вербалізують образи. Такий підхід має як переваги, так і недоліки, впливаючи на адекватність перекладу. З одного боку, В. Кейс не залишає поза увагою жодної важливої лексеми, пропонуючи в інтерпретаціях словникові відповідники української мови. З іншого боку, така увага до відтворення деталей впливає на яскравість та виразність образу, оскільки мінімізує творчу складову перекладу та ускладнює синтез елементів в єдине ціле. Слід зазначити, що націленість В. Кейса на деталі структури образів першотвору відрізняється від прискіпливого розбору Г. Кочура, В. Коптілова, В. Мисика чи А. Онишка. Останні зосереджені на дослідженні елементів тексту, які переосмислюються і перевиражаються відповідно до вимог української літературної мови та художньої цілісності оригіналу. У В. Кейса, який ґрунтовно враховує специфіку першотвору, прискіпливість розбору призводить до буквальності вислову. Перекладач уникає експериментів із текстовою структурою, а також конкретизації змісту образів, намагаючись передати вихідний текст максимально ідентично. Про жодну «українізацію» романтичного образу тут не йдеться. Більш того, для В. Кейса романтичні образи постають як певні носії універсальної інформації, яка перекодовується із одного мовного середовища в інше. Для прикладу, розгляньмо переклад «Соняшника» В. Блейка (Додаток А. 26). Ця інтерпретація є показовою з погляду індивідуального перекладацького підходу В. Кейса і чітко простежується при дослідженні «Тигра» В. Блейка. Образ соняшника збережено в перекладі у спосіб, який ідентичний оригіналові. Ключові

лексеми передано виключно словниковими еквівалентами без суттєвих переосмислень, конкретизацій чи узагальнень: *sunflower* – *соняшник*; *weary of time* – *стомлений часом*; *Who countest the steps of the sun* – *Ти числиш сонячні стони*; *golden clime* – *золотим кліматом*; *traveller's journey is done* – *мандри мандрівник спинив*; *Where the youth pined away with desire* – *Де юнак усохлий від жадання*; *the pale virgin shrouded in snow* – *дівка бліда і снігом обвита*; *Arise from their graves* – *Підносяться з гробів*; *Where my sunflower wishes to go* – *де мій соняшник хоче їти*. Можна впевнено стверджувати, що при відтворенні романтичного образу жодний інший перекладацький стиль так близько не наближається до буквализму, як інтерпретаційний підхід В. Кейса. Вплив власного поетичного бачення дійсності тут ледь помітний. В. Кейс намагається бути поза текстом, виконуючи функцію простого «посередника» між автором і читачем. З погляду віднайдення лексичних еквівалентів до такого перекладу не може бути жодних суттєвих зауважень. Однак, оскільки йдеться про романтичний образ, для якого важливим аспектом є цілісність сприйняття, інтерпретації В. Кейса поступаються перекладам Г. Кочура та В. Мисика. Зосередивши увагу на окремих лексичних сполученнях, перекладачу не вдається поєднати окремі елементи в ідейно-смыслову цілісність на високому художньому рівні. Інтерпретаціям В. Кейса бракує поетичності та плинності звучання, як-от в останньому рядку «Соняшника» із тавтологією *їти-їти*: *Їти де мій соняшник хоче їти*. Така прямолінійність вислову, яка простежується і в інших перекладах В. Кейса, хоч і не суперечить оригіналу з погляду семантики, однак спрощує виражальні можливості образу, руйнуючи його багатогранність та емоційне забарвлення.

Сучасні переклади романтичних образів М. Стріхою, як і загальні перекладацькі стратегії Т. Кисільової, В. Марача, М. Габлевич та М. Губко, наближені з позиції загального перекладацького стилю до методів інтерпретації Г. Кочура та А. Онишка. М. Стріха прискіпливо враховує смислотвірні домінанти тексту, намагаючись через адекватне відтворення деталей передати цілісність ідейно-смыслові картини романтичного твору.

Перекладач вимогливо ставиться до якості перекладу і меншою мірою налаштований на експерименти, як у випадку із В. Богуславською та О. Матвієнко. Разом з тим, він гнучко підходить до матеріалу, максимально використовуючи можливості українського синтаксису та лексичного різнобарв'я – адекватно відтворюючи як «авангардну» ритміко-інтонаційну побудову «Ельдорадо» Е. По (*Вже сил нема / І все – дарма... / «О Тіне, дай пораду: / Іду здаля / Та де ж Земля, Що зветься Ельдорадо?»* [259, с. 177]), так і виважену філософську образну складову 919-ї поезії Е. Дікінсон (*Коли серцю хоч одному не дала розбитися / То прожила не дарма / Коли Боєм хоч хтось менше ятриться / Чи Жаль вже не так пройма / Чи безпорадну Вільшанку вклала / Знов до гнізда сама / То прожила не дарма* [258, с. 272]). У своїх перекладах М. Стріха слідкує за чистотою вислову та дотримується стандартів нормативної української мови.

Подібні перекладацькі підходи спостерігаємо в сучасних інтерпретаціях М. Губко, Т. Кисільової, В. Марача та М. Габлевич. Вони продовжують основоположні традиції неокласичної школи перекладу. Перекладачі гнучко підходять до тексту, враховуючи домінанти образотворення, тяжіють до використання літературної мови, творчо інтерпретують метафори та порівняння. Разом з тим, відчувається індивідуальність кожного із перекладачів, яка, окрім іншого, проявляється в доборі лексичних одиниць та синтаксичних конструкціях. Порівняймо, наприклад, переклади М. Губко [269] та Т. Кисільовою [262] останньої строфи «Серед несходжених стежок» В. Вордсворта:

She lived unknown, and few could know

When Lucy ceased to be;

But she is in her grave, and, oh,

The difference to me!

Як ти жила – ніхто не знав,

І як померла – теж,

І лиш в моєму серці біль

І вже ніхто не знає,

Коли Люсі пішла.

На небесах гуляє –

Без краю і без меж.

(Пер. М. Губко)

Мене там не знайшла

(Пер. Т. Кисільової)

Перекладачки дотримуються схожого перекладацького підходу, зберігаючи структуру оригіналу. Однак, вони переосмислюють вихідний текст, пропонуючи власні варіанти бачення романтичного образу ліричної героїні. М. Губко більшою мірою наголошує на душевному сум'ятті через використання метафори *в моєму серці біль без краю і без меж*. У Т. Кисільової мотив смерті збережено через метафору *на небесах гуляє*, яка образно передає мікрообраз могили. Обидва переклади характеризуються недотриманням відповідності із оригіналом на рівні мікрообразів. М. Губко і Т. Кисільова творчо підходять до інтерпретації першотвору. Це є характерною рисою методів багатьох сучасних перекладачів, серед яких можна назвати В. Марача, М. Габлевич та інших. Таке творче переосмислення романтичного образу відрізняється від інтерпретацій українського романтика П. Куліша або Г. Кочура. Наприклад, П. Кулішу, з одного боку, складно було нівелювати вплив власного письменства, а з іншого – на той час засади українського перекладу не були настільки розвинені і перекладач діяв великою мірою на власний розсуд. Перекладачі неокласичної школи переосмислювали образи першотвору в такий спосіб, щоб романтична думка без спотворення значення природно звучала в іншому мовному середовищі. Творчий підхід сучасних інтерпретаторів у більшості випадків ґрунтується на прагненні утвердити нове бачення тексту. Перекладачі часто дозволяють собі вільну інтерпретацію як лексичних, так і синтаксичних елементів тексту, ніби осучаснюючи романтичну філософію.

Висновки до розділу 4

При інтерпретації романтичних образів метод перекладу визначається не лише специфікою матеріалу, а й залежить від творчої індивідуальності перекладача.

Переклади романтика П. Куліша вирізняються повним переосмисленням ідейно-сміслового наповнення. Романтична концепція автора першотвору взаємодіє із романтичним світоглядом українського майстра і перевиражається в нову романтичну якість. П. Куліш вільно оперує структурою образів, максимально використовує багатство та потенціал української мови. При вербалізації образів відчувається значний вплив власного романтичного письменства українського майстра. Він не шукає відповідностей на лексичному рівні, а намагається прищепити цілісний романтичний образ на україномовному ґрунті. Вплив власного письменства простежується і в перекладах П. Грабовського. Він позиціонує себе не стільки як перекладач, скільки як поет, який ставить собі за мету створити самодостатній твір в контексті іншого мовного середовища. Інтерпретація романтичних образів у П. Грабовського визначається власним поетичним стилем, де першотвір вербалізується через «українізацію» образів. Це не романтичне переосмислення П. Куліша, а виваженіше перевираження.

Загальний перекладацький метод послідовників неокласичної школи перекладу, до яких відносять зокрема Г. Кочура, В. Мисика, Д. Павличка, Д. Паламарчука, А. Онишка, характеризується поглибленою увагою до структурних деталей образної складової. Так, інтерпретації Г. Кочура характеризуються прискіпливим дослідженням найдрібніших елементів тексту. Його мова вирізняється багатством та витонченістю. Г. Кочур орієнтується переважно на класичну літературну мову. Лексеми добираються із особливою увагою, а їхня організація відповідає вимогам нормативної української мови. Подібний перекладацький підхід в А. Онишка, який, незалежно від специфіки романтичного образу, завжди творчо синтезує

поетичну структуру першотвору як на формальному, так і на змістовому рівнях. Він майстерно зберігає ритмомелодику текстів, евфонічну організацію, семантичне наповнення. Перекладачі, які дотримуються принципів некласичної школи перекладу, уникають буквальної інтерпретації, зосереджуючи увагу, як і П. Куліш, на відтворенні цілісної ідейно-сислової картини. Їхньому стилю перекладу притаманне академічне дослідження першотвору, стислість вислову та дотримання структурних особливостей образів із виокремленням смислотвірної домінанти для кожної конкретної поезії.

Сучасні перекладачі романтичних поезій, до яких належать зокрема Т. Кисільова, В. Марач, В. Богуславська, В. Кейс, М. Габлевич, О. Матвієнко, загалом дотримуються принципів неокласичної школи перекладу. Однак, вони більшою мірою схильні до експериментів із структурою романтичних образів, намагаючись розкрити в поетичному тексті досі незвідані смислові грані. Так, В. Богуславська вільніше інтерпретує структуру першотвору, якщо порівнювати із представниками неокласичної школи перекладу, експериментуючи із словотворенням та синтаксисом. Вона використовує багато оригінальних метафор, які переважають за кількісним показником вихідний текст. М. Стріха загалом враховує смислотвірні домінанти образів. Він передає цілісність ідейно-сислової картини романтичного твору. Перекладач меншою мірою налаштований на експерименти, якщо порівнювати із інтерпретаційним підходом В. Богуславської. В. Кейс не залишає поза увагою жодної важливої лексеми, вбачаючи в буквальності вислову шлях до збереження імпліцитно-експліцитних відтінків оригіналу. Однак, така увага до відтворення деталей впливає на яскравість та виразність образу, оскільки мінімізує творчу складову перекладу. Загалом, сучасні перекладачі романтичних поезій тяжіють до «осучаснення» образів, оперуючи «живою» лексикою та гнучко використовуючи синтаксичні конструкції.

Положення розділу висвітлено в публікаціях автора [24; 25].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Адекватність інтерпретації романтичних образів, як показують проаналізовані нами переклади, визначається відповідними принципами перекладу. По-перше, враховують світоглядні основи образотворення. Інтерпретують не просто комбінації слів, а певне бачення світу в контексті окремої культури. По-друге, романтичні образи відтворюють із врахуванням конкретного контексту. По-третє, адекватний переклад забезпечується не копіюванням, а натхненням переосмисленням образів. Емоційність та багатозначність романтичної поезії ґрунтуються на особливостях національної мови поета. При перекладі багатогранний образ спрощується і спотворюється, якщо перекладач не здатний синтезувати його у своїй мові як цілість. Цей принцип визначається спорідненістю світоглядних та творчих позицій автора першотвору і перекладу. Відтворити Е. По легше перекладачеві, який переймається трагізмом життя та ілюзорністю реального світу, а передати поезію В. Блейка простіше тому, хто схильний до релігії та філософії. По-четверте, збереження смислотвірної домінанти – одна із ключових перекладацьких настанов. Досягнення цієї мети можливе завдяки передачі елемента образу, який становить його ідейно-сміслову ядро і є визначальним для розуміння першотвору. По-п'яте, важливо зберегти цілісність структурної організації поетичного образу. Цілісність досягається завдяки передачі зв'язків домінанти романтичного образу з іншими елементами тексту.

Реалізації цих принципів адекватного перекладу сприяє використання структурного та контекстуального аналізу художньо-образної складової твору. Передають не лише семантику певних слів, а спосіб їх організації та інші структурні елементи. Окрім відтворення лексики, враховують цілий ряд детермінант: строфіку, ритм, фонетичне оформлення. Перекладачі вибудовують образи шляхом комбінації виражальних елементів романтичної поезії, поєднуючи окремі ідейно-сміслові та стильові особливості

першотвору в систему, яка повноцінно функціонує в межах іншого культурного середовища. Дослідження контекстів розкриває семантичні імплікації образів і охоплює дослідження позатекстових реалій. Перекладацька настанова варіюється в кожному конкретному випадку, хоча зберігається єдність загального підходу до інтерпретації поезій в межах творчості окремо взятого поета.

Багатогранність романтичного твору відтворюється шляхом передачі образної багатозначності, емоційної насиченості, метафоричності, символіки та звукопису. Під багатозначністю розуміємо можливість різної інтерпретації і сприйняття романтичного образу, а також співжиття в образі різних сенсів. При збереженні багатозначності враховують різноманітні підтексти. У такий спосіб інтерпретатори виходять на позатекстові реалії, як у випадку із «Тигром» В. Блейка. Перекладачі не спрощують семантичну багатозначність, уникаючи зайвої конкретизації та уточнення сенсу. Оскільки романтичний твір місткий, складно передати увесь спектр можливих значень. Перекладачі виокремлюють та увиразнюють одну з ліній багатозначності, зберігаючи смислове ядро відповідного образу. Багатозначність є одним із джерел множинності інтерпретацій. Різноманітні, різнозмістовні та різностильові переклади окремого твору розширюють у сукупності семантику образів оригіналів.

Емоційна насиченість є одним із ключових елементів для романтичної поетики. Це зумовлено її домінантним значенням у структурі образу. Для передачі емоційності перекладачі добирають експресивну лексику, де переважають яскраві епітети та порівняння. Українські майстри не стільки шукають словникові відповідники, скільки використовують лексику, яка здатна передати глибину ідейно-естетичного спрямування та художню функцію першотвору. Перекладачі відтворюють не просто смислове наповнення поетичного образу, а зберігають необхідний відтінок його емоційності. Формально-логічний підхід поступається інтерпретації з виокремленням емоційного навантаження як домінанти перекладу.

Метафоричність романтичних образів проявляється в численному використанні метафор. Як показує наше дослідження, при перекладі романтичних поезій метафори заміщують метафорами. Поширеними також є прийоми компенсації та додавання. У перекладах кількість метафор або відповідає першотвору, або перевищує цю кількість. Метафоричність відтворюють з урахуванням загальних принципів милозвучності, оскільки звучання увиразнює семантичне наповнення. Крім того, перекладачі враховують специфіку творення романтичних метафор: явища та предмети навколишньої дійсності перетворюються на суб'єкти дії, що здатні впливати на почуття, емоції та настрої ліричних героїв. Так, абстрактні поняття (тьма, біль, кохання тощо) позиціонуються як реальні суб'єкти світу романтиків. У кожному випадку перекладачі враховують міру оригінальності та значимості метафори для структурної довершеності образу. Загальна настанова полягає не в копіюванні першотвору, а в застосуванні потенціалу, що властивий мові перекладу.

Для більшості романтичних образів властиве символічне навантаження. Об'єкти навколишньої дійсності, а особливо елементи природи, в романтичних поезіях відтворено із збереженням їхньої символіки. Перекладачі враховують можливі смислові імплікації. Лексеми добирають обережно, уникаючи надмірної конкретизації або спрощення синонімічних рядів. Особливо прискіпливо відтворюються рядки із релігійним та філософським акцентом. У таких випадках перекладачі використовують лексику із адекватним релігійним і філософським наповненням. Символіка образів зберігається завдяки дотриманню співвідношення імпліцитного та експліцитного.

Переклад романтичних образів неможливий без врахування звукопису. Звукопис є складовою структури художнього образу, увиразнюючи ідейно-смислове забарвлення. При перекладі розрізняють три типи взаємозв'язку між звуковою організацією та семантичним наповненням. По-перше, звучання може бути допоміжною складовою в структурі образів. Така

взаємодія присутня у всіх розглянутих романтичних поезіях. У такому випадку перекладачі зберігають загальну мелодійність віршових рядків. По-друге, звукопис може ставати домінантою структурної організації образу і мати підкорювальне значення по відношенню до інших елементів. Поезія перетворюється на суцільну музику, як-от у «Дзвонах» Е. По. Перекладачі керуються виключно звуковими характеристиками лексем, дотримуючись принципів звуконаслідування. По-третє, звучання творів здатне переростати в звукосимволізм. Звукосимволізм відтворюється через збалансоване поєднання семантики та звукопису, де комбінації звуків не просто виконують функцію звуконаслідування, а наповнюються символічним відтінком. При передачі звукосимволізму неодмінно відбуваються втрати на семантичному рівні, де перекладачами переосмислюються окремі словесні складові вербалізації романтичного образу відповідно до вимог звукопису, як у випадку із «Круком» Е. По.

Романтизм – не монолітний напрям, а сукупність різних течій, які об'єднанні загальним духом і засадами доби романтизму і мають як спільні, так і відмінні риси. Збереження романтичних поезій потребує врахування особливостей образотворення різних течій. Так, у межах англійського поетичного романтизму розрізняють преромантичну, народно-фольклорну та байронівську течії. Преромантична течія представлена творчістю В. Блейка. При інтерпретації пророчих поем митця зберігають глибоке філософське і релігійне наповнення, де комбінації лексем передають цілу палітру смислових відтінків. Перекладачі наслідують структури першотворів. Лексичні відповідники добираються і організуються із врахуванням семантичної відповідності та звукового вираження. Вербалізація образів відбувається через поняття-опозиції та метафоризацію висловлювання, що є джерелом символічного наповнення. Для відтворення оригіналів перекладачі використовують синтетичний підхід, який поєднує елементи контекстуального та структурного аналізів. Інтерпретація ключових понять відбувається завдяки віднайденню прямих словникових відповідників.

Перекладачі уникають буквалізму, вербалізуючи візіонерство В. Блейка живою українською мовою, передаючи рух образу, де семантику доповнює органічність звукової картини.

Поетика В. Вордсворта належить до народно-фольклорної течії. Романтичні образи вербалізовані народною мовою із високою частотністю порівнянь та інших стилістичних прийомів. У перекладах стиль вислову максимально подібний до розмовного. Перекладачі цілком виправдано наближають твори до народної поезії, де ліричні образи омовлюються простими поетичними висловами. Переважна кількість лексичних одиниць у перекладах належить до загальноновживаного регістру нормативної української мови. В структурній організації перекладачі враховують домінування на смисловому рівні народно-фольклорних мотивів та загальні закономірності ритміки і звукопису. У діаді «значення-звук» переважає перший компонент.

При відтворенні поетичних образів Дж. Байрона семантичне наповнення розкривається в контексті глибокого ліризму, у відтінках душевних настроїв та різнобарв'ї емоцій. Чуттєву складову відтворюють підбором комбінацій експресивних епітетів, де семантика увиразнюється загальною милозвучністю. Перекладачі, наслідуючи специфіку першотворів, вживають численні порівняння, повтори та метафори. Для них цілісність образів важливіша від збереження окремих словникових значень. Тому задля створення певних емоційних відтінків, перекладачі жертвують лексичною відповідністю: емоційна насиченість та виразність образів визначається як ключовий елемент поезій Дж. Байрона.

Особливості американської романтичної поезії головним чином розкриваються в творчості Е. По, Е. Дікінсон та Г. Лонгфелло. Романтичні образи Е. По не лише передають певну думку, ідею чи емоційний стан, а й створюють відтінки, вектори ідей і почуттів. У багатьох поезіях звучання не менш важливе, ніж семантика. Збереження романтичних образів Е. По не стільки залежить від передачі байронівської ліричності, народного фольклору, чи блейківської релігійності, скільки від відтворення містичності

віршів, яка увиразнюється милозвучністю та звукосимволізмом. Перекладачі жертвують семантичною точністю задля досягнення бажаного звукового ефекту чи резонансу. Одна лексема або влучний звуковий повтор перетворюються на доміную інтерпретації, довкола якої вибудовується структура образів. Перекладачі широко використовують рефрени, алітерації, асонанси та інші закономірності звукової організації. Якщо в інших романтичних поетів метафори відтворені із врахуванням загальних принципів милозвучності, то тут перекладачі із творчим запалом відшуковують резонанс значення і звучання. Хоча загалом чуттєві романтичні образи важко логізувати, поезії Е. По перекладачі інтерпретують подекуди із математичним розрахунком комбінацій слів та звуків.

Багатозначність образів Е. Дікінсон зумовлена філософським підтекстом, що вербалізується перекладачами через лаконізм поетичної мови. Вони використовують еліпсис і ненормативний синтаксис, що посилює експресивність. Уникнення перекладачами надлишкових дієслів, займенників, сполучників сприяє збільшенню кількості іменникових лексем по відношенню до інших частин мови. У такий спосіб образи уподібнюються до окремих слів-понять. При відтворенні поезій Е. Дікінсон перекладачі активно застосовують прямі словникові відповідники. Слова-образи зустрічаються в кожному вірші поетеси. Це свідчить про принципову відмінність образотворення Е. Дікінсон від представників інших романтичних течій. Тому переклади характеризуються саме словниковою відповідністю, де мікрообрази протиставляються чи поєднуються відповідним синтаксичним обрамленням. Увиразнення окремих сенсів багатозначного образу відбувається тоді, коли перекладачі використовують уточнювальні епітети. Це призводить до розкриття в інтерпретації однієї із смислових ліній багатозначності.

При перекладі образів Г. Лонгфелло перекладачі враховують гуманістичне забарвлення образів, міфологічні мотиви, що вербалізуються простою мовою. Простежується триєдність образів життя, осені і смерті в

художньо-образному макроконтексті творчості автора. Перекладачі зберігають загальну милозвучність, яка властива структурній організації першотворів. Однак, звучання сприймається як допоміжний елемент і інтерпретатори не жертвують семантичним наповненням задля досягнення певного звукового ефекту. Відтворення експресивності першотворів забезпечується численними епітетами, метафорами і порівняннями. При передачі романтичних образів Г. Лонгфелло перекладачі, загалом, керуються тими самими принципами інтерпретації, що й при збереженні поезиї В. Вордсворта.

При відтворенні романтичних образів перекладацький метод визначається не лише специфікою матеріалу, а й залежить від індивідуальності перекладачів. Так, інтерпретація романтика П. Куліша характеризується значним переосмисленням ідейно-сміслового наповнення оригіналу. П. Куліш вільно оперує структурою образів, використовує багатство та потенціал української мови. При вербалізації образів простежується вплив власного романтичного письменства перекладача. П. Куліш не стільки шукає еквіваленти на лексичному рівні, скільки намагається прищепити цілісний романтичний образ в україномовному середовищі. Подібний перекладацький підхід простежується у П. Грабовського, інтерпретація якого визначається власним поетичним стилем, де оригінал збережено через «українізацію» образів. Однак, це не романтичне переосмислення П. Куліша, а виваженіша інтерпретація.

Перекладацький підхід послідовників неокласичної школи перекладу, до яких можна віднести Г. Кочура, В. Мисика, Д. Павличка, Д. Паламарчука, А. Онишка, характеризується поглибленою увагою до структури образів. Наприклад, Г. Кочур прискіпливо досліджує найдрібніші елементи тексту. Його мова характеризується багатством та витонченістю і тяжіє до класичної літературної мови. А. Онишко творчо синтезує поетичну структуру першотвору як на формальному, так і на змістовому рівнях, передаючи ритмомелодику текстів, евфонічну організацію, семантичне наповнення.

Перекладацький підхід послідовників неокласичної школи перекладу визначається академічним дослідженням оригіналу, стислістю вислову та чітким збереженням структурних особливостей образів.

Сучасні перекладачі романтичних поезій, як-от Т. Кисільова, В. Марач, В. Богуславська, В. Кейс, М. Габлевич, О. Матвієнко, загалом дотримуються принципів неокласичної школи перекладу. Однак, вони схильні до експериментів із структурою образів. В. Богуславська вільніше інтерпретує організацію елементів першотвору. Вона експериментує із лексикою та синтаксисом. М. Стріха враховує смислотвірні елементи образів. Перекладач меншою мірою налаштований на експерименти, якщо порівнювати із В. Богуславською. В. Кейс тяжіє до буквальних інтерпретацій, не залишаючи поза увагою жодної важливої лексеми. Однак, це мінімізує творчу складову перекладу. Загалом перекладачі тяжіють до «осучаснення» образів.

Перспективами перекладознавчого дослідження з обраної проблематики є окреслення перекладацьких підходів для ще ширшого кола романтичних шкіл та течій із поглибленим дослідженням впливу індивідуальності перекладача на відтворення романтичних образів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ажнюк М.Т. Про багатозначність словесних образів у «Гамлеті» В. Шекспіра та її відтворення в українських перекладах / М.Т. Ажнюк // Хай слово мовлене інакше. – К. : Дніпро, 1982. – С. 240–250.
2. Акопова А.А. Образ и художественный перевод / А.А. Акопова. – Ереван: Узд-во АН СССР, 1985. – 149 с.
3. Алексеев А.Я. Художественный образ и перевод / А.Я. Алексеев // Вісник Сумського державного ун-ту. – Суми : Вид-во СумДУ, 2006. – № 11 (95). – Т.1. – С. 126–130.
4. Андреев В.С. Сопоставительный анализ образной системы оригинала и перевода (на материале лирических произведений Э. Дикинсон) / В.С. Андреев, С.Н. Андреев // Четвертые Федоровские чтения. Университетское переводоведение. – СПб., 2003. – Вып. 4. – С. 13 – 21.
5. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : Сборник статей / И.В. Арнольд / ред. П.Е. Бухаркин. – С.Пб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. – 444 с.
6. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (Синтаксис и лексика) / Н.Д. Арутюнова // Лингвистика и поэтика : сборник. – Москва : Наука, 1979. – С. 147–173.
7. Багдасарян В.Х. Проблема имплицитного / В.Х. Багдасарян. – Ереван : Узд-во АН Армянской ССР, 1983. – 138 с.
8. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) / Л.С. Бархударов. – М. : Междунар. отношения, 1975. – 240 с.
9. Бахтін М.М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / М.М. Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [За ред. М. Зубрицької, 2-е вид., доповнене]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 406-415.

10. Безребра Н.Ю. Лінгвостилістичний та семантико-когнітивний аспекти поетики Е. Дікінсон : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Наталія Юріївна Безребра. – К., 2008. – 199 с.
11. Белецкий А.И. В мастерской художника слова / А.И. Белецкий. – М. : Высшая школа, 1989. – 160 с.
12. Березинський В.П. Художній переклад і морфологічний рівень мови / В.П. Березинський // Теорія і практика перекладу. – К., 1979. – Вип.2. – С. 11–21.
13. Берестовая Ю.Е. Лакуны как национально-специфические элементы культуры в художественном тексте / Ю.Е. Берестовая // Вісник Міжнародного слов'янського ун-ту. – Х. : Вид-во Міжнародного слов. ун-ту, 2003. – т. VI. – № 3. – С. 51–54.
14. Бех П.О. Объект отражения в переводе / П.О. Бех // Теорія і практика перекладу : [Укр. наук. збірник]. – К. : Вища школа, 1982. – Вип. 7. – С. 15–24.
15. Бех П.О. Поетичний переклад і принцип еквілінеарності / П.О. Бех // Теорія і практика перекладу. – К. : Вища школа, 1979. – Вип. 1. – С. 83–93.
16. Белехова Л.І. Інтегративна модель інтерпретації поетичного тексту (на матеріалі американської поезії) / Л.І. Белехова // Наук. вісник кафедри ЮНЕСКО Київського держ. лінгвістичного ун-ту : Мова, освіта, культура : наукові парадигми і сучасний світ. – К. : Вид-во КДЛУ, 2001. – Вип. 4. – С. 193–198.
17. Белехова Л.І. Образний простір американської поезії : лінгвокогнітивний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Л.І. Белехова. – К., 2002. – 34 с.
18. Белехова Л.І. Словесний поетичний образ в історико-типологічній перспективі : лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської поезії) / Л.І. Белехова. – Херсон : Айлант, 2002. – 368 с.

19. Бєлова А.Д. Емоційна аргументація / А.Д. Бєлова // Мова у соціальному і культурному контекстах : зб. наук. праць. – К. : Логос, 1997. – С. 184–191.
20. Білодід І.К. Про критерії якості перекладу / І.К. Білодід // Теорія і практика перекладу : науковий збірник. – К. : Вища школа, 1979. – Вип. 1. – С. 3–4.
21. Большакова Н.И. Национальная картина мира и проблемы лакуарности игры слов в художественном переводе / Н.И. Большакова // Вісник Житомирського держ. ун-ту. – Житомир : Вид-во ЖДУ, 2004. – № 17. – С. 87–88.
22. Боровинський І.М. «Тигр» В. Блейка в українських перекладах / Ілля Боровинський // Мова і культура. – Випуск 12. – Том IX. – Київ: Видавничий дім Дмитра Бурого, 2009. – С. 344–352.
23. Боровинський І.М. Множинність способів відтворення образності англійських романтичних поезій / Ілля Боровинський // Мовні і концептуальні картини світу – Випуск 30. – Київ: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2010. – С. 37–41.
24. Боровинський І.М. Особливості відтворення романтичної образної складової у перекладі А. Ониськом «Країни сновидінь» Е.По / Ілля Боровинський // Мовні і концептуальні картини світу. – Випуск 25 (1). – Київ: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2009. – С. 87–91.
25. Боровинський І.М. Особливості українського перекладу опозиції «життя-смерть» в поезії американських романтиків / Ілля Боровинський // Мовні і концептуальні картини світу. – Випуск 26 (1). – Київ: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2009. – С. 117–121;
26. Боровинський І.М. Переклад англійської романтичної поезії як особливого способу світосприйняття / Ілля Боровинський // Мовні і концептуальні картини світу. – Випуск 31. – Київ: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2010. – С. 22–24.

27. Брус Е.В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский / Е.В. Брус. – М. : УРАО, 1998. – 208 с.
28. Брюсов В.Я. Избранные сочинения в 2-х томах, т.2 / В.Я. Брюсов. – М. : Гослитиздат, 1955. – Т. 2. – С. 1–135.
29. Брюсов В.Я. Ремесло поэта : Статьи о русской поэзии / В.Я. Брюсов / [Сост. послесл., примеч. Л. Асанова]. – М. : Современник, 1981. – 399 с.
30. Васильева Т.Н. Поэтическое творчество У. Блейка : автореф. дис. на соискание уч. степ. доктора. филол. наук. – Л. : изд-во ЛГУ, 1971. – 40 с.
31. Венгреневская М.А. О воссоздании метра и ритма при переводе поэзии / М.А. Венгреневская // Теория и практика перевода : научный сборник. – К. : Вища школа, 1980. – Вип. 3. – С. 66–70.
32. Венгреневська Г.Ф. Семантична структура поетичного твору і перекладу / Г.Ф. Венгреневська // Вісник Київського у-ту. Романо-германська філологія. – К. : Київський університет, 1977. – Вип. 11. – С. 104–108.
33. Владимиров С.В. Стих и образ. Размышления о современном стихе / С.В. Владимиров. – Л. : Сов. писатель, 1968. – 159 с.
34. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе / С. Власов, С. Флорин. – М. : Высшая школа, 1986. – 416 с.
35. Вовк В.Н. Языковая метафора в художественной речи : Природа вторинной номинации / В.Н. Вовк. – К. : Наукова думка, 1986. – 142 с.
36. Воронин С.В. Основы фоносемантики / С.В. Воронин. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1982. – 244 с.
37. В'язовський Г.Д. Творче мислення письменника : Дослідження / Г.Д. В'язовський. – К. : Дніпро, 1982. – 335 с.
38. Гадамер Г.Г. Про вклад поезії у пошук істини / Г.Г. Гадамер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [За ред. М. Зубрицької, 2-е вид., доповнене]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 264–280.

39. Гайнічеру О.І. Поезія і мистецтво перекладу / О.І. Гайнічеру – К. : Дніпро, 1990. – 212 с.
40. Гайнічеру О.І. Про комплексний підхід до проблеми поетичного перекладу / О.І. Гайнічеру // Радянське літературознавство. – К. : АН УССР, 1980. – № 10. – С. 54–63.
41. Гачечиладзе Г.Р. Введение в теорию художественного перевода / Г.Р. Гачечиладзе. – Тбилиси : Изд-во Тбил. ун-та, 1970. – 228 с.
42. Гачечиладзе Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Г.Р. Гачечиладзе. – М. : Советский писатель, 1980. – 255 с.
43. Гегель. Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук / Г.В.Ф. Гегель. – Москва : Мысль, 1974. – Т.1. – 456 с. – (Наука логики).
44. Гиршман М.М. Литературное произведение : теория и практика анализа / М.М. Гиршман. – М. : Высшая школа, 1991. – 160 с.
45. Глебовская А.В. Предварение. Комментарии / А.В. Глебовская // У. Блейк «Песни Невинности и Опыта»; пер. с англ. С. Степанова. – СПб : Северо-запад, 1993. – С. 5–23.
46. Гончаренко С.Ф. О моделировании процесса перевода поэтических образов / С.Ф. Гончаренко // Тетради переводчика. – М. : Высшая школа, 1975. – Вып. 13. – С. 39–44.
47. Гординський С.Я. Шекспірові сонети в українських перекладах / С.Я. Гординський // Журнал літератури, науки, мистецтва, критики і суспільного життя. – К., 1959. - № 1 (51). – С.17-20.
48. Григорян А.П. Художественный стиль и структура образа / А.П. Григорян. – Єреван : АН АрмССР, 1974. – 305 с.
49. Григорьев В.П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии / В.П. Григорьев. – Москва : Наука, 1979. – 343 с.
50. Грищенко Я.С. Дискурсивність віршованих творів Дж.Г.Байрона / Я.С. Грищенко // Мовні і концептуальні картини світу. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 25. – Ч. 1. – С. 184–190.

51. Гром'як Р.Т. До проблеми сприймання літературного твору / Р.Т. Гром'як // Радянське літературознавство. – К. АН УРСР, 1967. – № 2. – С.22–32.
52. Гром'як Р.Т. Літературно-художній образ / Р.Т. Гром'як. – Донецьк, 1970. – 26 с.
53. Гумбольдт В. О различии строения языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода / В. Гумбольдт // Хрестоматия по истории языкознания 19-20 веков. – М. : Просвещение, 1956. – 378 с.
54. Гусев В.В. Актуализация эмпатического образа в переводе художественной литературы / В.В. Гусев // Вестник МГЛУ : Семантические и стилистические аспекты перевода. – М. : МГЛУ, 2005. – Вып. 506. – С. 8–24.
55. Джимбинов С.Б. Предисловие // Американская поэзия в русских переводах; XIX-XX вв. : Сборник / [сост. С.Б. Джимбинов]. – М. : Радуга, 1983. – С. 3–41.
56. Дзера О.В. Індивідуально-авторське трактування біблійних мотивів як перекладознавча проблема (на матеріалі українських перекладів творів Дж.Г.Байрона) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / Оксана Василівна Дзера. – Л., 1998. – 202 с.
57. Дремов А.К. Художественный образ / А.К. Дремов – М. : Сов. писатель, 1961. – 408 с.
58. Дубенко О.Ю. Фонетичний аспект функціонування поетичного образу / О.Ю. Дубенко // Мова і культура : наук. журнал. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. – Вип. 11. – Т. II (112). – С. 192 –196.
59. Дудченко М.М. До питання про відтворення образних порівнянь у художньому перекладі / М.М. Дудченко, Н.І. Чернюк // Теорія і практика перекладу. – Респ. міжвідом. наук. зб. – К. : Вища школа, 1981. – Вип.5. – С. 51– 55.
60. Дудченко М.М. Поетична метафора і шляхи її відтворення в українських віршових перекладах (на матеріалі українських перекладів

- англомовної поезії). дис. ... канд. філол. наук : Михайло Миколайович Дудченко. – К., 1974. – 224 с.
61. Дэвидсон Д. Что означают метафоры / Д. Дэвидсон // Теория метафоры. – М. : Прогресс, 1990. – С. 173–192.
 62. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм : Проблемы эстетики / Н.Я. Дьяконова – Москва : Наука, 1978. – 208 с.
 63. Еко У. Поетика відкритого твору / У. Еко // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [За ред. М. Зубрицької, 2-е вид., доповнене]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 525-537.
 64. Есперсен О. Философия грамматики / О. Есперсен. – М., 1958. – 404 с.
 65. Жельвис В.И. Эмотивный аспект речи. Психолингвистическая интерпретация речевого воздействия / В.И. Жельвис. – Ярославль : ЯГПИ им. Ушинского, 1990. – 81 с.
 66. Жирмунський В.М. Німецький романтизм і сучасна містика / В.М. Жирмунський. – СПб. : Нове Время, 1914. – 207 с.
 67. Жлуктенко Ю.О. Проблеми адекватності перекладу / Ю.О. Жлуктенко // Теорія і практика перекладу. – К. : Вища школа, 1981. – Вип. 6. – С. 85–94.
 68. Зайцева І.П. Лики перекладача крізь призму сонета (о перекладі одного шекспіровського сонета на російський мову) / І.П. Зайцева // Вісник Луганського педагогічного ун-ту. – Луганськ : Вид-во ЛПУ, 2005. – № 15. – Ч. 2. – С. 24–35. – (Серія філологічні науки).
 69. Зеров М.К. У справі віршового перекладу. Нотатки /М.К. Зеров // Всесвіт. – К. : Всесвіт, 1988. – № 8. – С. 128–135.
 70. Зорівчак Р.П. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози) / Р.П. Зорівчак – Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1989. – 216 с.
 71. Зорівчак Р.П. Словесний образ у художньому перекладі / Р.П. Зорівчак // Хай слово мовлене інакше. – К. : Дніпро, 1982. – С. 51–64.

72. Зорівчак Р.П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія (на матеріалі перекладів творів української літератури англійською мовою) / Р.П. Зорівчак. – Львів : Вид-во при Львів. ун-ті, 1985. – 175 с.
73. Иваньо И. Эстетическая концепция А.Потебни / И. Иваньо, А. Колодная // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М. : Искусство, 1976. – С. 3-18.
74. Івасюк О.Я. Відтворення ритмічних і мелодійних домінант як засіб досягнення адекватності перекладу віршованого тексту / О.Я. Івасюк // Іноземна філологія. – Львів : Світ, 1990. – Вип. 98. – С. 93–97.
75. Івасюк О.Я. Відтворення ритмомелодійних особливостей оригіналу як засіб репрезентації його змісту (на матеріалі перекладів сучасної англomовної поезії українською мовою) : дис. ...канд. філол. наук : 10.02.19 / Ольга Ярославівна Івасюк. – Чернівці, 1993. – 240 с.
76. Ільницький М.М. Барви і тони поетичного слова / М.М. Ільницький. – К. : Рад.письменник, 1967. – 217 с.
77. Казакова Т.А. Практические основы перевода / Т.А. Казакова. – СПб. : Союз, 2001. – 320 с.
78. Калита А.А. Аналіз проблеми співвідношення між звуком та значенням / А.А. Калита // Наук. вісник кафедри ЮНЕСКО Київського держ. лінгвістичного ун-ту : Мова, освіта, культура : наукові парадигми і сучасний світ. – К. : Вид-во КДЛУ, 2001. – Вип. 4. – С. 26–36.
79. Каниболоцкая О.А. Прецедентный художественный текст и межкультурная коммуникация / О.А. Каниболоцкая // Нова філологія : зб. наук. праць. – Запоріжжя : Вид-во ЗНУ, 2005. – № 1. – С. 130–138.
80. Карабан В.И. Ханрово-поэтические вопросы перевода «Заповіта» Т.Г. Шевченка на русский язык / В.И. Карабан // Теория и практика перевода : Респ. междувед. науч. сб. / Киевский гос. Университет. – К. : Вища школа, 1984. – Вып 11. – С. 3–10.
81. Карабан В.І. Переклад англійської наукової і технічної літератури / В.І. Карабан. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 576 с.

82. Кашкин М.В. В борьбе за реалистический перевод / М.В. Кашкин // Вопросы художественного перевода : сб. статей. – М. : Сов. писатель, 1955. – С. 120–164.
83. Кияк Т.Р. Ще раз про проблему мовного знаку / Т.Р. Кияк // Наукові записки – Київ : КНУ імені Т. Шевченка, 2004. – Т. 13. – С. 48–56.
84. Клименко Е.И. Байрон. Язык и стиль. Пособие по курсу стилистики английского языка / Е.И. Клименко. – М. : Из-во МГУ, 1960. – 112 с.
85. Ковалев Ю.В. Едгар Аллан По : Новеллист и поэт / Ю.В. Ковалев. – Л. : Худ. литература, 1984. – 242 с.
86. Кодак М.П. Поетика як система. Літературно-критичний нарис / М.П. Кодак – К. : Дніпро, 1988. – 159 с.
87. Кожинов В.В. Слово как форма образа / В.В. Кожинов // Слово и образ : сб. статей – М. : Просвещение, 1964. – С. 46.
88. Коломієць Л.В. «Дорогому Григорію Порфировичу на суд нелукавий» : «Пісня про Гаявату» Генрі Лонгфелло в перекладі Оксани Соловей / Л. В. Коломієць // Григорій Кочур у контексті української культури другої половини ХХ віку : Матеріали Всеукраїнської наукової конференції (Львів 14-15 жовтня 2005 року). – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – 296 с.
89. Коломієць Л.В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії) : Монографія / Л.В. Коломієць; КНУТШ. – Київ : Київський університет, 2004. – 522 с.
90. Коломієць О.О. Структурно-семантичний аналіз першотвору як необхідний етап поетичного перекладу / О.О. Коломієць // Теорія і практика перекладу. – К. : Вища школа, 1980. – Вип. 3. – С. 85–88.
91. Коптилов В.В. Этапы работы переводчика / В.В. Коптилов // Вопросы теории художественного перевода : сборник статей. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 148–166.

92. Коптілов В.В. Актуальні питання українського художнього перекладу / В.В. Коптілов. – Київ : Видавництво Київського університету, 1971. – 131 с.
93. Коптілов В.В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження / В.В. Коптілов. – К. : Дніпро, 1972. – 215 с.
94. Коптілов В.В. Теорія і практика перекладу / В.В. Коптілов – К. : Вища школа, 1982. – 164 с.
95. Корунець І.В. Відтворення метафоричної образності у віршованих перекладах / І.В. Корунець, М.М. Дудченко // Радянське літературознавство. – К. АН УРСР, 1975. – № 12. – С. 68–74.
96. Костицина М.Г. Мир поэтической личности Эмили Дикинсон (поэзия и эпистолярный жанр) : автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / М.Г. Костицина. – Казань, 2004. – 24 с.
97. Кочур Г.П. Майстри перекладу / Г.П. Кочур // Всесвіт. – К. : Всесвіт, 1966. – № 4. – С. 17–24.
98. Кривонос Я.В. Методологія перекладацької інтерпретації метафоричного концептопростору першотвору (на матеріалі українських перекладів творів англійських та американських романтиків) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / Ярослава Володимирівна Кривонос. – Черкаси, 2007. – 256 с.
99. Криса Б.С. Світоглядні аспекти художнього перекладу / Б.С. Криса. – К. : Наукова думка, 1985. – 127 с.
100. Крупнов В.Н. В творческой лаборатории переводчика / В.Н. Крупнов. – М. : Междунар.отношения, 1976. – 192 с.
101. Кундзіч О.Л. Слово і образ : літературно-критичні статті / О.Л. Кундзіч. – К. : Рад. письменник, 1966. – 312 с.
102. Кундзіч О.Л. Творчі проблеми перекладу / О.Л. Кундзіч. – К. : Дніпро, 1973. – 264 с.

103. Кухаренко В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – Ленинград : Просвещение, 1979. – 327 с.
104. Лановик М.Б. Функціонування художнього образу в різномовних дискурсах / М.Б. Лановик. – Тернопіль : Економічна думка, 1988. – 145 с.
105. Латышев Л.К. Курс перевода (эквивалентность перевода и способы ее достижения) / Л.К. Латышев – М. : Международные отношения, 1981. – 248 с.
106. Левидов А.М. Автор – образ – читатель / А.М. Левидов. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1977. – 360 с.
107. Левицкий Р. О принципе функциональной адекватности перевода / Р. Левицкий // Сопоставительно языкознание. – София, 1984. – Вип. 3. – С. 68–77.
108. Левый И. Искусство перевода / И. Левый; [пер. В. Россельса]. – Москва : Прогресс, 1974. – 397 с.
109. Лилова А. Введение в общую теорию перевода / А. Лилова. – М. : Высшая школа, 1985. – 256 с.
110. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [общ. ред. А.С. Дмитриева]. – Москва : Московский университет, 1980. – 638 с.
111. Лорие М. Уловка переводчиков / М. Лорие // Мастерство перевода : Сборник – М. : Сов. писатель, 1970. – Вып. 7. – С. 334–358.
112. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. Сборник / Ю.М. Лотман. – Москва : Гнозис, 1994. – С. 11-263.
113. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии : Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки, рецензии, выступления / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 1996. – 848 с.
114. Люсова Ю.В. Рецепция Д.Г. Байрона в России 1810-1830-х годов : дис. ...канд. филол. наук : 10.01.03 / Юлия Владимировна Люсова. – Нижний Новгород, 2006. – 214 с.

115. Мазур О.В. Бачити ціле в деталях..(поема «Тамерлан» Едгара По у перекладі Анатолія Онишка) / О.В.Мазур // Вісник наукового товариства ім. Шевченка. Мовознавство. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2008. – Т. 20. – С. 218–223.
116. Мазур О.В. Українські переклади вірша Едгара По «Ельдорадо» як варіанти прочитання поетичної структури : критична думка та перекладацька практика / О.В.Мазур // Актуальні проблеми перекладознавства та навчання перекладу в мовному вузі : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2007. – С. 109–114.
117. Маркова В.Н. Предисловие / В.Н. Маркова // Э. Дикинсон. Стихотворения; [пер. с англ.. В.Н. Маркова]. – М., 1981. – С. 3–22.
118. Маршак С.Я. Искусство поэтического портрета / С.Я. Маршак // Мастерство перевода. – М. : Сов. писатель, 1959. – С. 245–250.
119. Мико Ф. Передача звучання при переведі ліричної поезії / Ф. Мико // Поетика перевода : Сб. статей / [сост. С.Ф. Гончаренко]. – М. : Радуга, 1988. – С. 124–136.
120. Мирошніченко В.В. Містерія художньої творчості й переклад / В.В. Мирошніченко // Вісник Сумського державного університету. – Суми : Вид-во СумДУ, 2003. – № 4. – С. 158–162. – (Серія філологічні науки).
121. Мирошніченко В.В. Про нормативні засади художнього перекладу / В.В. Мирошніченко // Нова філологія : зб. наук. праць. – Запоріжжя : Вид-во ЗНУ, 2005. – № 1. – С. 243–246.
122. Мукарежовський Я. Мова літературна і мова поетична / Я. Мукарежовський // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [За ред. М. Зубрицької, 2-е вид., доповнене]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 425–445.

123. Найдеш О.В. До проблеми зв'язку між формою і змістом / О.В. Найдеш // Нова філологія : зб. наук. праць. – Запоріжжя : Вид-во ЗНУ, 2005. – № 2. – С. 81–91.
124. Наливайко Д.С. Зарубіжна література 19 сторіччя. Доба романтизму : підручник / Д.С. Наливайко, К.О. Шахова. – Тернополь : Навчальна книга-Богдан, 2001. – 416 с.
125. Некряч Т.Є. Через терни до зірок : труднощі перекладу художніх творів : навч. посіб. для студ. переклад. ф-тів ВНЗ / Т.Є. Некряч, Ю.П. Чала / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Інститут філології; Київський національний лінгвістичний ун-т. – Вінниця : Нова книга, 2008. – 195 с.
126. Ніколенко О.М. Романтизм у поезії. Г. Гейне, Дж. Г. Байрона, А. Міцкевича, Г. Лонгфелло : [посібник] / О.М. Ніколенко. – Х. : Ранок, 2003. – 176 с.
127. Новикова М.О. Перекладацький світ Григорія Кочура / М.О. Новикова // Г. Кочур. Друге відлуння : Переклади. – К. : Дніпро, 1991. – С. 5–22.
128. Новикова М.О. Прекрасен наш союз. Література – переводчик – життя : Лит.-критич. очерки / М.О. Новикова. – Київ : Рад. письменник, 1986. – 224 с.
129. Нурахметов Е.Н. Эмоциональный компонент в картине мира художественного текста / Е.Н. Нурахметов // Текст как отображение картины мира. – Москва : МГПИИЯ им. Тереза, 1989. – С. 81–97.
130. Озеров Л.А. Рабочие тетради переводчика / Л.А. Озеров // Мастерство перевода. – Москва : Сов. писатель, 1990. – С. 92–115.
131. Осипова Э.Ф. Романтические традиции в творчестве Э.Дикинсон / Э.Ф. Осипова // Американский характер. Очерки культуры США. Традиция в культуре. – М. : Наука. – 1998. – С. 126–146.
132. Павличко С.Д. Философская поэзия американского романтизма (поэтическое творчество Ралфа Уолдо Эмерсона и Эмили Дикинсон) :

- дис. ...канд. філол. наук : 10.01.05 / Соломия Дмитрієвна Павличко. – Київ, 1984. – 188 с.
133. Пермінова А.В. Відтворення англійської сенсорної лексики в українських віршових перекладах : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / Алла Вікторівна Пермінова. – Чернівці, 2003. – 234 с.
 134. Пермінова А.В. Поезія Емілі Дікінсон у контексті українських перекладів / А.В. Пермінова // Питання літературознавства. – Чернівці, 2003. – Вип.10 (67). – С. 104–107.
 135. Пермінова А.О. «Дон Жуан» Дж.Г. Байрона та Є. Голованіського / А.О. Пермінова // Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – Житомир : Житомир. держ. ун-т, 2007. – №. 33. – С. 149–153.
 136. Пермінова А.О. Культуромовне буття художнього твору як перекладознавча проблема : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / Антоніна Олександрівна Пермінова. – Харків, 2007. – 227 с.
 137. Подмогильная П.В. Критерии оценки перевода / П.В. Подмогильная // Радянське літературознавство. – К. : АН УССР, 1986. – № 9. – С. 47–51.
 138. Полонский А.В. Эпитет и инокультурный адресат (проблема перевода) / А.В. Полонский, В.Г. Глушкова // Вісник Луганського пед. ун-ту. – Луганськ : Вид-во ЛПУ, 2005. – №15. – Ч. 2. – С. 58–55. – (Серія філологічні науки).
 139. Попова Т.П. Об иерархии элементов художественного текста в свете переводческой интерпретации оригинала / Т.П. Попова // Вестник Московского у-та. – М. : Московский гос. ун-т, 1987. – Сер. 9. – №3. – С. 59–67.
 140. Попович А. Проблемы художественного перевода / А. Попович. – М. : Высш. школа, 1980. – 198 с.
 141. Потебня А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потебня. – Москва : Искусство, 1976. – 614 с.
 142. Потебня А.А. Теоретическая поэтика / А.А. Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с.

143. Пригодій С.М. Американський романтизм. Полікритика : навчальний посібник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів / С.М. Пригодій, О.П. Горенко. – Київ : Либідь, 2006. – 440 с.
144. Пустовойт П.Г. От слова к образу / П.Г. Пустовойт. – К. : Рад. школа, 1974. – 192 с.
145. Радчук В.Д. Гармония и точность перевода / В.Д. Радчук // Теорія і практика перекладу. – К. : Вища школа, 1980. – Вип. 3. – С.10–19.
146. Радчук В.Д. На жертovníку мистецтва / В.Д. Радчук // «Хай слово мовлено інакше...»: статті з теорії, критики та історії художнього перекладу. – К. : Дніпро, 1982. – 295 с.
147. Радчук В.Д. Перекладацький метод Миколи Лукаша / В.Д. Радчук // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2010. – Вип.89. – С. 103–107.
148. Радчук В.Д. Проблема верности художественного перевода : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Виталий Дмитриевич Радчук. – К., 1979. – 216 с.
149. Радчук В.Д. Художественная адекватность перевода / В.Д. Радчук // Теорія і практика перекладу : науковий збірник. – К. : Вища школа, 1979. – Вип.. 2. – С. 118–122.
150. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика / Я.И. Рецкер. – М. : Междунар. отношения, 1974. – 216 с.
151. Рильський М.Т. Мистецтво перекладу / М.Т. Рильський. – Київ, 1975. – 343 с.
152. Рихло О.П. Відтворення мовностилістичних особливостей творів Е.А. По в українських перекладах : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / Олександр Петрович Рихло. – Київ, 2001. – 303 с.
153. Ромашко С.А. Лингвистическая концепция романтизма (К истории европейского языкознания конца XVIII – начала XIX вв.) дис. ... канд.

- філол. наук : 10.02.19 / Сергей Александрович Ромашко. – Москва, 1983. – 211 с.
154. Руда Н.В. Про національно-культурну специфіку емоційно-оцінного вираження в мовах світу / Н.В. Руда // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. праць. – К. : Київський університет, 2007. – Вип. 23. – ч. 2. – С. 346–350.
 155. Рудницька Н.М. Взаємодія літературних традицій чинних за часів створення оригіналу і перекладу (на матеріалі перекладів «Кентерберійських оповідей» Дж. Чосера) / Н.М. Рудницька // Вісник Луганського пед. ун-ту. – Луганськ : Вид-во ЛПУ, 2004. – № 2. – С. 113–116. – (Серія філологічні науки).
 156. Сандауэр А. Заботы переводчика / А. Сандауэр // Поэтика перевода : сб. статей / сост. С.Ф. Гончаренко. – М. : Радуга, 1988. – С. 172–178.
 157. Свидерский В.И. О диалектике элементов и структуры в объективном мире и в познании / В.И. Свидерский. – М. : Изд. соц.-эк. литературы, 1962. – 274 с.
 158. Севрюгина Е.В. Языковое отражение концептов «любовь» и «красота» в поэзии Ф.И. Тютчева и В. Вордсворта. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01, 10.02.20 / Елена Вячеславовна Севрюгина. – Москва, 2003. – 251 с.
 159. Сердечная В.В. Нарративные стратегии малых пророческих поэм Уильяма Блейка : проблемы типологии и своеобразия в историко-культурном контексте : дис. ...канд. філол. наук : 10.01.03 / Вера Владимировна Сердечная. – Краснодар, 2006. – 221 с.
 160. Скнар В.П. Особливості перекладу фразеологічних одиниць / В.П. Скнар // Мовознавство. – К. : АН УССР, 1979. – № 2. – С. 53–56.
 161. Соболев Л.Н. О переводе образа образом / Л.Н. Соболев. – М. : Международные отношения, 1955. – 240 с.
 162. Содомора А. Під чужою тінню. Роман-есе / А. Содомора. – Львів : Літопис, 2009. – 335 с.

163. Стріха М.В. Український художній переклад : між літературою і націєтворенням / М.В. Стріха. – К. : Факт – Наш час, 2006. – 344 с.
164. Сюта Г.М. Між кодом і текстом : інтертекстуальні явища в сучасній українській поезії / Г.М. Сюта // Вісник Луганського пед. ун-ту. – Луганськ : Вид-во ЛПУ, 2004. – № 5. – С. 65–69. – (Серія філологічні науки).
165. Теля В.Н. Коннотативный аспект семантики языковых единиц / В.Н. Теля. – М. : Наука, 1986. – 143 с.
166. Тимофеев Л.И. Слово в стихе. / Л.И. Тимофеев. – М., 1982. – 342 с.
167. Ткаченко С.І. Художній образ як об'єкт поетичного перекладу / С.І. Ткаченко // Теорія і практика перекладу. – К. : Вища школа, 1980. – Вип. 3. – С. 37–45.
168. Ткаченко С.И. Языковые средства индивидуально-авторской образности и их воссоздание в поэтическом переводе (на материале сонетов Шекспира их восточнославянских переводов) : автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. филол. наук / Сергей Иванович Ткаченко. – К., 1984. – 22 с.
169. Токарева Г.А. Миф в художественной системе Уильяма Блейка : дис. ... доктора. филол. наук : 10.01.03 / Галина Альбертовна Токарева. – Воронеж, 2005. – 466 с.
170. Топер П.М. Перевод и литература : творческая личность переводчика / П.М. Топер // Вопросы литературы – Москва, 1998. – № 6. – С. 178–199.
171. Тютюнник М.В. Интерпретационная установка и стиль переводчика : три версти «Озимандии» Шелли / М.В. Тютюнник // Теорія і практика перекладу : укр. наук. зб. / Київ. ун-т ім. Т.Г. Шевченка. – К. : Вища школа, 1983. – Вип. 10. – С. 24–34.
172. Фёдоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы : Очерки / А.В. Фёдоров. – Л. : Сов. писатель, 1983. – 352 с.

173. Фёдоров А.В. О художественном переводе / А.В. Фёдоров. – Л. : ОГИЗ, 1941. – 259 с.
174. Фёдоров А.В. Основы общей теории перевода (Лингвистические проблемы) / А.В. Фёдоров. – СПб. : Филология Три, 2002. – 416 с.
175. Фінкель О. Теорія і практика перекладу / О. Фінкель. – Харків : Держ. в-цтво України, Перша друкарня ім. Г.І. Петровського, 1929. – 167 с.
176. Фридрих С.А. Переводимы ли тропы? / С.А. Фридрих // Вопросы теории перевода. – М. : МГПИИЯ, 1978. – С. 50–59.
177. Храпченко М.Б. Горизонты художественного образа / М.Б. Храпченко. – М. : Худ. литература, 1982. – 334 с.
178. Чайковский Р.Р. Реальности поэтического перевода (типологические и социологические аспекты) / Р.Р. Чайковский. – Магадан : Кордис, 1997. – 197 с.
179. Чередниченко А.И. Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе / А.И. Чередниченко, П.А. Бех. – К. : Высшая школа, Изд-во при Киевском ун-те, 1980. – 67 с.
180. Чередниченко О.І. Теоретичні основи удосконалення практики перекладу та двомовної лексикографії / О.І. Чередниченко // Теория и практика перевода : респ. межвед. науч. сб. – К. : Вища школа, 1987. – Вып. 14. – С. 3–13.
181. Чеснокова Г.В. Лірика Лесі Українки та Емілі Дікінсон : типологія та національні особливості : дис. ...канд. філол. наук : 10.01.05 / Ганна Вадимівна Чеснокова. – К., 1998. – 164 с.
182. Чичерин А.В. Ритм образа : Стилистические проблемы / А.В. Чичерин. – М. : Сов. писатель, 1980. – 335 с.
183. Чуковский К.И. Высокое искусство / К.И. Чуковский. – М. : Сов. писатель, 1983. – 382 с.
184. Шаманская А.П. Жуковский и Шиллер : поэтический перевод в контексте русской литературы : монографическое исследование /

- А.П. Шаманская. – М. : Мос. гос. открытый пед. ун-т им. М.А. Шолохова, 2000. – 95 с.
185. Швейцер А.Д. Теория перевода : статус, проблемы, аспекты / А.Д. Швейцер. – М. : Наука, 1988. – 215 с.
 186. Шлейхер А. Компендий сравнительной грамматики индоевропейских языков // История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях. – М. : Просвещение, 1964. – Ч. 1. – 466 с.
 187. Шмелёв Д.Н. Слово и образ / Д.Н. Шмелёв. – М. : Наука, 1964. – 120 с.
 188. Эткинд Е.Г. Разговор о стихах / Е.Г. Эткинд. – СПб. : ДЕТГИЗ, 2004. – 239 с.
 189. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика / Р. Якобсон // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [За ред. М. Зубрицької, 2-е вид., доповнене]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 465-486.
 190. Andronik C.M. Wildly Romantic : The English Romantic Poets : the Mad, the Bad, and the Dangerous / C.M. Andronik. – New York : Henry Holt and Company, 2007. – 272 p.
 191. Benjamin W. The Task of the Translator : An introduction to the Translation of Baudelaire's Tableaux parisiens / W. Benjamin // Illuminations : Essays and Reflections / [ed. H. Arendt]. – New York : Schocken Books, 1988. – P.69-82.
 192. Bly R. The eight Stages of Translation : with a selection of poems and translations / R. Bly. – Boston : RowanTree Press, 1983. – P. 13–49.
 193. Catford J.C. A Linguistic Theory of Translation : An Essay in Applied Linguistics / J.C. Catford. – London : Oxford University Press, 1965. – 103 p.
 194. Damon S.F. A Blake Dictionary : The Ideas and Symbols of William Blake / S.F. Damon. - Hanover : University Press of New England, 1988. – 532 p.
 195. Eco U. Experiences in Translation / U. Eco. – Toronto : University of Toronto Press, 2001. – 135 p.

196. Empson W. Seven types of ambiguity / W. Empson. – New York : Meridian, 1955. – 298 p.
197. Feleppa R. Convention, translation and understanding : Philosophical problems in the comparative study of culture / R. Feleppa. – Albany : State univ. of New York press, 1988. – 317 p.
198. Frye N. Fearful Symmetry : A Study of William Blake / N. Frye. – Princeton : University Press, 1947. – 472 p.
199. Hatim B., Mason I. Discourse and the Translator / B. Hatim, I. Mason – London and New York : Longman, 1997. – 258 p.
200. Hilton N. Blake and the Perception of Science / N. Hilton // Annals of Science. – London : Taylor and Francis, 1988. – № 4. – P. 54–68.
201. Kintgen E.R. Non-recoverable Deletion and Compression in Poetry / E.R. Kintgen // Foundations of Language. NY. – 1972. – № 9. – p. 98-104.
202. Langland B. Blake's Feminist Revision of Literary Tradition in "The Sick Rose" / E. Langland // Critical Paths : Blake and the Argument of Method. Durham – London : Duke University Press, 1987. – P. 225–243.
203. Levin S.R. The Analysis of Compression in Poetry / S.R. Levin // Foundations of Language. NY. –1971. – № 7. – P. 38–55.
204. Miller C. Emily Dickinson : A poet's Grammar / C. Miller. – Cambridge : Harvard University Press, 1987. – 256 p.
205. Miller D. Blake and the Deconstructive Interlude / D. Miller // Critical Paths : Blake and the Argument of Method. Durham – London : Duke University Press, 1987. – P. 139–167.
206. Nida E.A. The Theory and Practice of Translation / E.A. Nida, Ch.P. Taber Ch. P. – Leiden, 1969. – 173 p.
207. Pape H. The many limits of Interpretation / H. Pape // Translation und Interpretation – Munchen : Fink, 1999. – P. 163–178.
208. Percival M. William Blake's Circle of destiny / M. Percival. – New York : Columbia University Press, 1938. – 334 p.

209. Pohl K.H. Translating the Untranslatable : Approaches to Chinese Culture / K.H. Rohl // Translation und Interpretation. – Munchen : Fink, 1999. – P. 179–188.
210. Raine K. Blake and Tradition / K. Raine. – London : Routledge, 2002. – Vol. 1. – 795 p.
211. Robinson D. The Translator's Turn / D. Robinson. – London : John Hopkins University Press, 1991. – 318 p.
212. Ruskin J. The literary criticism of John Ruskin / J. Ruskin. – 1969. – 398 p.
213. Toury G. The Nature and the Norms in Translation / G. Toury // The Translation Studies Reader. – London : Routledge, 2000. – P. 198–211.
214. Webster B. Blake's Prophetic Psychology / B. Webster. – London : Macmillan Press, 1983. – 325 p.

ДОВІДКОВА ЛІТЕРАТУРА

215. Англо-український словник : У 2 т. / [укл. М.І. Балла]. – К. : Освіта, 1996. – Т. 1. – 752 с.
216. Англо-український фразеологічний словник / [укл. К.Т. Баранцев]. – 2-е вид. – К. : Знання, КОО, 2005. – 1056 с.
217. Англо-український фразеологічний словник : Близько 30000 фразеологічних виразів / [уклад. К.Т.Баранцев; відп. ред Л.В. Кирпич]. – 2 вид., випр. – К. : Знання, 2005. – 1056 с.
218. Бутенко Н.П. Словник асоціативних означень іменників в українській мові / Н.П. Бутенко. – Львів : Вища школа, 1939. – 326 с.
219. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В.Т.Бусел]. – К. : ВТФ „Перун”, 2004. – 1440 с.
220. Вусик О.С. Словник українських синонімів : Понад 15000 синонімічних гнізд / О.С. Вусик; ред. А.М. Поповський. – Донецьк : Січ, 2000. – 424 с.

221. Гром'як Р.Т. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.
222. Девлин Дж. Словарь синонимов и антонимов английского языка : 20000 наиболее употребительных слов / Дж. Девлин. – М. : ЗАО «Центрполиграф», 2005. – 559 с.
223. Етимологічний словник української мови : Т.4-5 / [голов. ред О.С. Мельничук]; НАН України. Інститут мовознавства ім.О.О. Потебні. – К. :Наукова думка, 1983
224. Караванський С.Й. Практичний словник синонімів української мови. Друге видання. Доповнене й опрацьоване / С.Й. Караванський. – К. : Українська книга, 2000. – 480 с.
225. Сахно І.П. Словник сполучуваності слів української мови (найуживаніша лексика) / І.П. Сахно, М.М. Сахно. – Дніпропетровськ : Дніпропетровський державний ун-т., 1999. – 539 с.
226. Словник синонімів української мови : [у 2 т.] / [А.А. Бурячок, Г.М. Гнатюк, С.І. Гловащук та ін.]; НАН України. Інститут мовознавства ім. О.О. Потебні, Інститут української мови. – К. : Наукова думка, 2001. – 950 с.
227. Словник фразеологізмів української мови / [уклад. В.М. Білоноженко; відп. ред. В.О. Винник]; НАН України. Інститут української мови, Український мовно-інформаційний фонд. – К. : Наукова думка, 2003. – 1098 с.
228. Словник-довідник з культури української мови / Д.Гринчишин, А.Капелюшний. – Львів : Фенікс, 1996. – 386 с.
229. A Dictionary of Symbols / J. Chevalier and A. Gheerbrant. – london : Blackwell Publishers, 1994. – 1175 p.
230. Cambridge International Dictionary of English / [ed. P. Procter]. – Melbourne : Cambridge University Press, 1995. – 1773 p.
231. Crystal D. The Cambridge Encyclopedia of the English Language / D. Crystal. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1996. – 489 p.

232. Galperin I.R. Stylistics / I.R. Galperin. – М. : Высшая школа, 1977. – 335 с.
233. Longman Dictionary of Contemporary English. Third Edition. – Barcelona : Cayfosa, Longman Group Ltd., 1995. – 1092 p.
234. Longman Dictionary of English Idioms. – London : Longman house, 1996. – 387 p.
235. Longman Dictionary of English Language and Culture / [ed. D.Summers]. – Harlow : Longman house, 1992. – 1528 p.
236. Routledge Encyclopedia of Translation Studies / [ed. M. Baker]. – Landon and New York : Routledge. – 654 p.
237. The Oxford Collocations (dictionary for students of English) / [Ed. D. Powell]. – Oxford : Oxford University Press, 2004. – 897 p.
238. The Oxford Dictionary of Current Idiomatic English. Volume 2. Phrase, Clause and Sentence idioms / [A.P. Cowie, R. Mackin and I.R. McCaig]. – Oxford : Oxford University Press, 1985. – 685 p.
239. The Oxford Dictionary of English Etymology / [ed. C.T. Onions]. – Oxford : Oxford University Press, 1996. – 1025 p.
240. The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable. – GB : Wordsworth Ed. Ltd., 2001. – 1158 p.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

(АНГЛ. МОВОЮ)

241. Blake W. The Complete Poetry and Prose of William Blake / [ed. D. Erdman] / W. Blake. – New York : Anchor books, 1988. – 990 p.
242. Longfellow H.W. Poems and Other Writings / [ed. J.D. McClatchy] / H.W. Longfellow. – New York : Library of America, 2000. – 854 p.
243. Lord Byron : Selected Poems. – New York : Gramercy Books, 1994. – 256 p.
244. Poe E.A. Selected Tales / E.A. Poe. – London : Penguin Books, 1994. – 410 p.

245. Poe E.A. *Spirits of the Dead : Tales and Poems* / E.A. Poe. – London : Penguin Books, 1997. – 282 p.
246. *The Complete Poems of Emily Dickinson* / [ed. by Thomas H. Johnson]. – Cambridge : Harvard University Press, 1998. – 400 p.
247. Wordsworth W. *Selected Poems* / William Wordsworth. – London : Penguin Books, 1966. – 252 p.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

(укр. мовою)

248. Антологія американської літератури : для студ. лінгв. спец. вищ. закл. освіти / Черкаський інженерно-технологічний ін-т / [уклад. В.К. Шпак]. – Черкаси : ЧІТІ, 2000. – 128 с.
249. Байрон Дж.Г. Дон Жуан / [пер. з англ. В. Богуславська]. – К., 2007. – 592 с.
250. Байрон Дж.Г. Дон Жуан : Поема / [перек. з англ. С.Є. Голованіський]. – Х. : Фоліо, 2004. – 560 с.
251. Байрон Дж.Г. Твори / [пер. з англійськ. В. Богуславська]. – К. : Дух і Літера, 2004. – 366 с.
252. Байрон Джордж Гордон. Дон Жуан : Поема / [пер. з англійськ. В. Богуславська, С. Голованівський]. – Х. : Фоліо, 2004. – 560 с.
253. Всесвіт : [журнал / ред. Ю. Микитенко]. – К. : Всесвіт, 2009. – № 1–2. – С. 145–180.
254. Всесвіт : [журнал / ред. Ю. Микитенко]. – К. : Всесвіт, 1997. – № 1. – 193 с.
255. Всесвіт : [журнал / ред. Ю. Микитенко]. – К. : Всесвіт, 1983. – № 2. – С. 138–139.
256. Гординський С. В обороні культури : Спогади, портрети, нариси / [голова ред. ради Р. Корогодський, упоряд. М. Коцюбинська]. – К. : Гелікон, 2005. – 376 с.

257. Грабовський П.А. «Я не співець чудової природи...» : Поезії. Переклади і переспіви. Нариси. Статті. Листи / П.А. Грабовський; упоряд. А.П. Стожук . – Х. : Основа, 2005. – 320 с.
258. Дікінсон Е. Лірика / [упоряд. і передм. С.Д. Павличко]. – К. : Дніпро, 1991. – 300 с.
259. Ельдорадо : Едгар Аллан По / [упоряд. А. Онишко]. – Тернопіль : Вид-во Богдан, 2004. – 304 с.
260. Кикоть В.М. Вірші, переклади / В.М. Кикоть. – Черкаси : Сіяч, 1994. – 100 с.
261. Кикоть В.М. Квітка у вогні : поезії, проза, переклади / В.М. Кикоть. – Черкаси : Брама-Україна, 2007. – 504 с.
262. Кисільова Т. Вечірній дзвін : Переклади / Т. Кисільова – Черкаси : Брама, 2002. – 135 с.
263. Лукаш М.О. Від Бокаччо до Аполлінера / М.О. Лукаш. – К. : Дніпро, 1990. – 510 с.
264. Марач В.С. Поетичні переклади із Вільяма Ворсворта [Електронний ресурс] / В.С. Марач. – Режим доступу : <http://www.maysterni.com/user.php?id=629&t=1&rub=126>
265. Мисик В.О. Захід і схід : Переклади / В.О. Мисик. – К. : Дніпро, 1990. – 543 с.
266. Павличко Д.В. Сонети : Світовий сонет : Шекспір, Бодлер, Гвездослав, Янка Купала / Д.В. Павличко. – К. : Генеза, 2004. – 536 с.
267. Паламарчук Д.Х. Подзвіння : зб. віршів та перекладів / Д.Х. Паламарчук. – К. : Укр. письменник, 1995. – 167 с.
268. Пісні Нового світу : Вірші поетів США та Канади / упоряд. М. Стріха. – К. : Факт, 2004. – 344 с.
269. Співець: Із світової поезії кінця XVIII – першої половини XIX сторіччя. Збірка / [упоряд. Г. Кочур]. – Київ: Веселка, 1972. – 254 с.

270. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) : концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – Москва : Иитрада – ИНИОН, 1996. – 320 с.
271. Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі : [антологія / упоряд. : М. Москаленко]. – К. : Дніпро, 1995. – 694 с.
272. Третє відлуння : Поетичні переклади / [упоряд. А.Г. Кочур; ред. М.Н. Москаленко, С.К. Жлоб; авт. вступ. сл. та передм І.М. Дзюба, М.О. Новикова]. – К. : Рада, 2000. – 550 с.

ДОДАТОК

Додаток А

1. Дж. Байрон «Прощальна пісня Чайльд Гарольда»

"Adieu, adieu! my native shore
Fades o'er the waters blue;
The Night- winds sigh, the breakers roar,
And shrieks the wild sea-mew.
Yon Sun that sets upon the sea
We follow in his flight;
Farewell awhile to him and thee,
My native Land - Good Night!

Прощай! Прощай! Вже берег зник,
Лиш мріє далина.
І свист вітрів, і миви крик
Над відхланню луна
Сідає сонце. Ми в той край
Мчимо серед стихій.
До завтра, сонця лик! Прощай!
Добраніч, краю мій!
(Пер. Д. Паламарчука)

Прощай! Прощай! Он берег мій
У морі синім зник.
Лютують хвилі, вітер злий,
Лунає чайки крик.
І сонце вже на дні морським –
Нам в далечінь плити.
Прощаюсь я з тобою й ним,
О краю мій, прости!
(Пер. А. Гозенпуда)

Мій рідний берег, прощавай,
Розстань в блакиті хвиль.
Крізь вітру опівнічний грай
Чаїно вже не квиль.
І сонце, що пірнуло в хлань,
Злетить промінням ввій
Тож для недовгих розставань
Добраніч, краю мій!
(Пер. В. Богуславської)

Прощай, мій краю, берегу рідний!
Вже ти зникаєш над синім морем;
Вітри ночні, ревучі хвилі
Разом співають із моїм горем.
Он сонце в морі тоне-сідає...
Марно за сонцем поженемося...
Прощай, ясеньке! Прощай, мій краю!
Чим же ми в пітьмі звеселимося?
(Пер. П. Куліша)

A few short hours and He will rise
To give the morrow birth;
And I shall hail the main and skies,
But not my mother earth.
Deserted is my own good hall,
Its hearth is desolate;
Wild weeds are gathering on the wall;
My dog howls at the gate.

По ночі знову ти зійдеш,
Народжуючи день.
Побачу небо, даль без меж,
Не Англію лишень.
І стане пустою мій дім,
Жилий схолоне дух.
І лиш на пустирі глухим
Завіє пес – мій друг.
(Пер. Д. Паламарчука)

Майнуть години, й світло дня
 Нового зустрічай.
 Побачу небо і моря,
 Лише не рідний край.
 Мій дім заснув самотнім сном,
 Вогонь в каміні згас,
 А двір укритися бур'яном,
 Та скиглить пес весь час.
 (Пер. А. Гозенпуда)

Переїде цей короткий час,
 Зродивши інші дні.
 Зустріне небо й море нас,
 Домівка рідна – ні.
 На любім пагорбі моїм
 В навалі бур'янів
 Лишився пусткою мій дім,
 Мій пес оскаженів.
 (Пер. В. Богуславської)

Недовго в пільмі нам пробувати:
 Встане червоне знову ніби з раю.
 І небо, й землю будем вітати,
 Да не тебе вже, рідний мій краю!
 Древній будинок мій занедбають;
 Світлиці смертне мовчання вкриє;
 Стежки й доріжки позаростають;
 Тільки в воротах пес мій завис.
 (Пер. П. Куліша)

And now I'm in the world alone,
 Upon the wide, wide sea:
 But why should I for others groan,
 When none will sigh for me?
 Perchance my dog will whine in vain,
 Till fed by stranger hands;
 But long ere I come back again
 He'd tear me where he stands

Один! Один! Кругом вода,
 Вода без краю і без меж...
 Ніхто мене там не згада,
 І я – нікого теж.
 Лиш пес завис. А мине
 В розлуці кілька літ, –
 Він, вірний іншому, мене
 Порве біля воріт.
 (Пер. Д. Паламарчука)

Самотньо доживу свій вік
 Отут, де хвилі б'ють
 Навіщо плакати? Повік
 Мене не спом'януть.
 Замовкне пса мого виття
 За декілька годин.
 І ледве повернуся я –
 Мене укусить він.
 (Пер. А. Гозенпуда)

Зі світом нині сам-на-сам
 У безмірі морським.
 Не хочу вдячність небесам
 Ділити я ні з ким.
 Сновидо сновига мій пес,
 Їсть із чужинських рук.
 Та серцем я у мандрах весь,
 Хоч він мені і друг.
 (Пер. В. Богуславської)

Сам я, один у Божому світі;
 В мене домівка – безкрає море:
 По кому став би сльози ронити,
 Як моє всім байдужне горе?

Пес хіба тільки скиглити зрана
 Буде, да й той, поки хто нагодує...
 Ласку забуде давнього пана,
 А як вернувсь би, ще й пошматує.
 (Пер. П. Куліша)

My father bless'd me fervently –
 Yet did not much complain;
 But surely will my mother sigh
 Till I come back again»
 «Enough, enough, my little lad!
 Such tears become thine eye;
 If I thy guileless bosom had,
 Mine own would not be dry.

Благословив мене татусь,
 Сумуючи лиш мить,
 Матуся ж, доки не вернусь,
 Все буде сльози лить.
 Мій любий хлопче, геть печаль,
 А сльози – й поготів!
 Я й сам би плакав, та, на жаль,
 Вже серцем скам'янів
 (Пер. Д. Паламарчука)

Зі мною у німій журбі
 Розстався батько сам,
 І сумно, знаю по собі,
 Матусі буде там.
 - Доволі, хлопче, хлопче мій!
 У тебе сум святий,
 Щоб серцем був я молодий,
 І я б ридав, як ти.
 (Пер. А. Гозенпуда)

«Хоч батько поблагословив,
 Не побивавсь, бо звук,
 Та неньчин погляд я вловив,
 Як занімілий крик».
 «Ну, годі плакати, дитя,
 Бо від твоїх сльозин
 Зростає в серці співчуття,
 Зволожуючи зір».
 (Пер. В. Богуславської)

«Батько молився за мене ревно...
 Той не заплаче, не засумує.
 Мати ж старенька – знаю се певно –
 З туги-печалі занедугує»
 «Годі ж бо, годі, любий мій хлоню!
 Сльози вкрашають чисте обличчє...
 О! Коли б мав я совість спокійну,
 Плакав би я так або ще й більше!..
 (Пер. П. Куліша)

“Enough, enough, my yeoman good,
 Thy grief let none gainsay;
 But I, who am of lighter mood,
 Will laugh to flee away.
 For who would trust the seeming sighs
 Of wife or paramour?
 Fresh feres will dry the bright blue eyes
 We late saw streaming o'er.

То правда, хлопче, та дарма, -
 Печаль свою забудь!
 Ось я один, то й жартома
 Пускаюся у путь.
 Жіночі сльози – лиш мана,
 Облуди джерело:
 Нагляне іншого вона, -
 І сліз – як не було.
 (Пер. Д. Паламарчука)

- Доволі, вірний друже мій,
Тебе корити гріх.
Та я на вдачу не такий,
І мій супутник – сміх.
Брехня – усіх жінок любов!
Новий пріспіє час,
Ті очі будуть світлі знов,
Що плакали по нас.
(Пер. А. Гозенпуда)

«Мій джуро, ну ж-бо, годі скарг,
На сум нема розрад.
Та я за жодний в світі скарб
Не поверну назад».
«Не вірю у підробний жаль
Коханок і дружин.
Висушує їм сльози жар
Дарованих жоржин.
(Пер. В. Богуславської)

«Годі вже, годі, вірний мій слуго!
Шкода, що кинув жінку-небогу.
Я ж, що не маю подруги й друга,
Я хіба жартом рушив в дорогу?»
Віри не йму я тузі в коханки.
Туга й зітхання – хитра омана.
Жарти вечірні й потайні ранки
Висушать сльози, що проливалася.
(Пер. П. Куліша)

For pleasures past I do not grieve,
Nor perils gathering near
My greatest grief is that I leave
No thing that claims a tear

Не жаль минулого мені,
І море не страшить.
Нема у рідній стороні
За ким мені тужить.
(Пер. Д. Паламарчука)

Я не боюсь в житті своїм,
Що прийдуть люті дні.
Та сумно, що нема за ким
Пролити сліз мені.
(Пер. А. Гозенпуда)

Від тих скороминущих втіх
В безпеці я тепер.
Не смуток – сміх, бо таки зміг
Звільнитись, не помер
(Пер. В. Богуславської)

Про втіхи давні я не сумую;
Про смерть на морі мені байдуже;
Тільки про те я в світі горюю,
Що сумувати ні по ким, друже!
(Пер. П. Куліша)

Lo! Death has reared himself a throne
 In a strange city lying alone
 Far down within the dim West,
 Where the good and the bad and the worst and the best
 Have gone to their eternal rest.
 There shrines and palaces and towers
 (Time-eaten towers that tremble not!)
 Resemble nothing that is ours.
 Around, by lifting winds forgot,
 Resignedly beneath the sky
 The melancholy waters lie.
 No rays from the holy heaven come down
 On the long night-time of that town;
 But light from out the lurid sea
 Streams up the turrets silently —
 Gleams up the pinnacles far and free
 Up domes — up spires — up kingly halls —
 Up fanes — up Babylon-like walls —
 Up shadowy long-forgotten bowers
 Of sculptured ivy and stone flowers —
 Up many and many a marvelous shrine
 Whose wreathed friezes intertwine
 The viol, the violet, and the vine.
 Resignedly beneath the sky
 The melancholy waters lie.
 So blend the turrets and shadows there
 That all seem pendulous in air,
 While from a proud tower in the town
 Death looks gigantically down.
 There open fanes and gaping graves
 Yawn level with the luminous waves;
 But not the riches there that lie
 In each idol's diamond eye —
 Not the gaily-jewelled dead
 Tempt the waters from their bed;
 For no ripples curl, alas!
 Along that wilderness of glass —
 No swellings tell that winds may be
 Upon some far-off happier sea —
 No heavings hint that winds have been
 On seas less hideously serene.
 But lo, a stir is in the air!
 The wave — there is a movement there!

As if the towers had thrust aside,
 In slightly sinking, the dull tide —
 As if their tops had feebly given
 A void within the filmy Heaven.
 The waves have now a redder glow —
 The hours are breathing faint and low —
 And when, amid no earthly moans,
 Down, down that town shall settle hence,
 Hell, rising from a thousand thrones,

Де Заходу околи тьмяні,
 Є дивне місто в океані.
 Там Смерть собі воздвигла трон,
 Там грішним і праведним рівний закон
 Спочинок вічний, вічний сон.
 Палаці там, святині, вежі.
 (Не подолати їх вікам!),
 Яких не знають наші межі.
 Навкруг, чужий усім вітрам,
 Байдужий до усіх негод,
 Меланхолійний безмір вод.
 З небес проміння ні на мить
 У темінь міста не злетить, —
 Лиш саяво із блідих глибин
 Торкається сумних руїн
 На вавилонські схожих стін,
 Палат, соборів білини,
 Шпилів стрімких височини,
 Давно покинутих альтан
 В обіймах кам'яних ліан,
 Гробниць, оград і колонад,
 І фризів, де сплелися в лад
 Віола, вензель, виноград.
 Байдужий до усіх негод
 Меланхолійний безмір вод.
 І так сплелися світло й тіні,
 Що ніби з неба звисли стіни,
 А з вежі гордої німа
 Все оглядає Смерть сама!
 Гробниці без дверей, без брам —
 На рівні вод похмурий храм,
 Але не ваблять сонні води
 Ні діаманти, ні клейноди
 Що сяють в ідольських очах,
 Що покривають тлінний прах.

І не тривожить хвиля пінна
Пустельне водне оскляніння,
Ані прибій, гонець вітрів
Із інших, радісних морів,
Потворної, страшної тиші
І вод свинцевих не сколише.
Та що це? У повітрі гук
І хвилі неповторний звук!
То вежі наче ледь просіли,
Збудити водну гладь посміли,
У небі хмарному прорвали
Верхів'ями вузькі провали,
Багрянцем засвітились води,
Затримали хвилини подих...
Коли ж у стогонах поволі
На дно, в безодню місто кане,
Зведеться пекло на престолі

А.3. «Незроблене» Г. Лонгфелло в перекладі В. Мисика

Labor with what zeal we will,
Something still remains undone,
Something uncompleted still
Waits the rising of the sun.

By the bedside, on the stair,
At the threshold, near the gates,
With its menace or its prayer,
Like a medicant it waits;

Waits, and will not go away;
Waits, and will not be gainsaid;
By the cares of yesterday
Each to-day is heavier made;

Till at length the burden seems
Greater than our strength can bear,
Heavy as the weight of dreams
Pressing on us everywhere.

And we stand from day to day,
Like the dwarfs of times gone by,
Who, as Northern legends say,
On their shoulders held the sky.

Як не прагнем, не б'ємось,
Щоб усьому дати лад,
Недовикінчене щось
Залишається позад.

Під вікном, поза дверми,
Як настійне старчення,
То з докором, то з слізьми
Стереже тебе щодня.

Стереже, стоїть як пенъ,
Право стверджує своє –
І все важчим кожний день
Від турбот старих стає,

Що, як гори снів і мрій,
Понад нами зіп'ялись.
Прийде час – і сили тій
Ми уляжемо колись.

І стоятиме, як ті
Карлюки північних саг,
Що віддавна на хребті
Держать неба синій дах.

А.4. Переклади поезії Дж. Байрона «Мій дух згасає» («My soul is dark»).

My soul is dark – Oh! quickly string
The harp I yet can brook to hear;
And let thy gentle fingers fling
Its melting murmurs o'er mine ear.
If in this heart a hope be dear,
That sound shall charm if forth again:
long;
If in these eyes there lurk a tear,
worst,
Twill flow, and cease to burn my brain.
song.

Мій дух як ніч. О грай скоріш!
Я ще вчуваю арфи глас,
Нехай воркує жалібно
І тішить слух в останній час
Як ще надія в серці спить,
Її розбудить віщий спів.
Як є сльоза, вона збіжить,
Поки мій мозок не згорів.

Але суворо й смутно грай,
Додай жалю в свій перший звук.
Молю тебе, заплакати дай,
Бо розпадеться серце з мук.
Воно в собі терпить давно,
Давно вже в ньому вщерть образ,
щем.
Як не допоможе спів, воно
Од мук тяжких порветься враз!
(Пер. В. Самійленка)

But bid the strain be wild and deep,
Nor let thy notes of joy be first:
I tell thee, minstrel, I must weep,
Or else this heavy heart will burst;
For it hath been by sorrow nursed,
And ached in sleepless silence,

And now 'tis doomed to know the

And break at once – or yield to

Мій дух згасає – не барись,
Хай струни арфи зронять звук.
Душі зболілої торкнись
Летючим рухом чуйних рук.
Хай серце, цвинтар безнадій,
Озветься пам'яттю розлук,
Нехай пропалить мозок мій
Сльоза, забута поміж вій.

Але на мить не звеселись,
Здобудь з глибин зотлілий жар.
Я хочу плакати – без сліз
Розірве груди цей тягар.
Музико, журний маєш дар,
Втамуй же смутком – звичний

Розвій, приспи смертельний згар.
Хай згину – тільки грай іще!
(Пер. В. Богуславської)

А.5. Сонет Г. Лонгфелло «Осінь» («Autumn») в інтерпретації

Д. Павличка:

Thou comest, Autumn, heralded by the rain,
With banners, by great gales incessant fanned,
Brighter than brightest silks of Samarcand,
And stately oxen harnessed to thy wain!

Thou standest, like imperial Charlemagne,
Upon thy bridge of gold; thy royal hand
Outstretched with benedictions o'er the land,
Blessing the farms through all thy vast domain!

Thy shield is the red harvest moon, suspended
So long beneath the heaven's o'er-hanging eaves;
Thy steps are by the farmer's prayers attended;

Like flames upon an altar shine the sheaves;
And, following thee, in thy ovation splendid,
Thine almoner, the wind, scatters the golden leaves!

1.

Твої гінці – дощі летять навскіс.
Твої знамена б'є вітрів крутнява.
Мов самаркандський шовк, яка яскрава –
Воли статечні тягнуть твій повіз.

3.

Твій щит у яснім місяці врожаю
Висить, багряно сяючи, вгорі,
Деся на блакитному карнизі раю.

2.

На мості злотному, в короні кіс,
Як Шарлеман, стоїш ти величава,
І знаками володарського права
Благословляєш ферми, ниви, ліс.

4.

Снопи – як полум'я на вівтарі.
Метає вітер листя в даль безкраю
Як милостиню при твоїм дворі...

А.6. Переклади 615-ї поезії Е. Дікінсон.

Our journey had advanced;
Our feet were almost come
To that odd fork in Being's road,
Eternity by term.

Our pace took sudden awe,
Our feet reluctant led.
Before were cities, but between,
The forest of the dead.

Retreat was out of hope,--
Behind, a sealed route,
Eternity's white flag before,
And God at every gate.

Ми посувалися вперед
І майже досягли
Роздвоєння шляху Буття –
Що Вічність нарекла –

Ця Путь тяглася довго
Та ми нарешті вийшли
На роздоріжжя життєвих
Шляхів що зветься – Вічність.

З'явився раптом дроз в ногах
І пострах опосів –
Міста – попереду – але
Між нами – Ліс Мерців –

І тут – вповільнилась хода
І душі – Страх посів
Бо ззаду – пройдені Міста
А прямо – Ліс Мерців.

Для відступу вже всі шляхи
Закрито – білий стяг –
Що вічність викинула – і
При кожній Брамі – Бог.
(Пер. Д. Павличка)

Та відступу – не буде:
Шлях перекрито бо
Знамено Вічності – Бліде
І в кожній Брамі – Бог!
(Пер. О. Гриценка)

А.7. Переклади поезії Е. Дікінсон «У світі я – ніхто – А ти?» («I'm nobody! Who are you?»).

I'm nobody! Who are you?
Are you nobody, too?
Then there's a pair of us – don't tell!
They'd advertise – you know!
How dreary to be somebody!
How public like a frog
To tell one's name the livelong day
To an admiring bog!

Я? Я – ніхто. А ти?
Ти теж ніхто?
Тоді нас двоє.
Мовчи лишень – осудять
Як гидко бути кимсь.
Як стидко – наче жаба –
Перед захопленим багном
Виквакувати зябра.
(Пер. М. Габлевич)

Я – Ніхто! А ти ж –
Хто? Напевне – теж –
Ніхто? Удвох ми. Та цить!
Бо – ти знаєш їх – викинуть геть!
О нудото – бути Ким-небудь!
О марного - жабоподібно
Ім'я своє квакати – Болоту і Небу
І цьому – нескінченному, Линню!
(Пер. О. Гриценка)

У світі я – ніхто – а ти?
Ти теж ніхто мабуть,
Отож собі помовчимо вдвох
Бо ще нас проженуть
Але ж бо й нудно бути кимсь!
Як жаба день при дні
Знай кумкати своє ім'я
В шановнім цім багні!
(Пер. Д. Павличко)

Я – Ніхто! Ти теж Ніхто!
Ми й пара в тім якраз.
Тож ні слова більш про це
Щоб не прогнали нас.
Як нудно бути хоч будь-ким
І жаба мов яка –
Торочити ім'я своє
Весь вік для втіх ставка!
(Пер. О. Зуєвського)

А.8. Переклад Т. Кисільовою поезії В. Блейка «Усмішка»

There is a smile of love,
And there is a smile of deceit,
And there is a smile of smiles
In which these two smiles meet;
And there is a frown of hate,
And there is a frown of disdain,
And there is a frown of frowns
Which you strive to forget in vain,
For it sticks in the heart's deep core,
And it sticks in the deep back bone,
And no smile that ever was smil'd ,
But only one smile alone

Є усмішка кохання гіркого
Є усмішка обману лихого,
А є посмішка справді всесильна –
Двоє стрілися в пору весільну.
Є зневаги і люті,
Коли інші чуття вже забуті;
Як збереш їх у пам'яті разом,
То не зможеш забути і з часом.
В серце б'ють їхні стріли безжальні,
Залишаючи рани кинджальні;
І від них не буває спасіння.
На душі тільки туга осіння.

А.9. Переклади поезії В. Блейка «Із Манускрипту Россетті».

Never seek to tell thy love
Love that never told can be;
For the gentle wind does move
Silently, invisibly.

I told my love, I told my love,
I told her all my heart,
Trembling, cold, in ghastly fears--
Ah, she doth depart.

Soon as she was gone from me
A traveler came by
Silently, invisibly--
O, was no deny.

Не кажи їй про кохання
Воно є, поки мовчиш
Вітерцем пролине зрання
Непомітно, доки спиш.

Закохався – то любов
Приховай, будь скритним.
Ніжний легіт віє-бо
Стиха, непомітно.

Я сказав їй про кохання,
Розповів про серця біль.
Подивилася з благанням
І поквапилася звідсіль.

Я ж, наївний, виливав
Милій свою душу.
Так за нею умлівав –
А їй і байдуже!

Як пішла вона, то мимо
Йшов за нею мандрівник
Непомітно, невидимо;
Він забрав її і зник

Перехожий їй зустрівсь –
Видно, хлопець спритний!
Без зітхань і зайвих слів
Він здобудь її зумів
Стиха, непомітно.

(Пер. Т. Кисільової)

(Пер. О. Матвієнко)

А.10. Переклади поезії Г. Лонгфелло «The Day is Done» («День відійшов») (уривок).

1.

The day is done, and the darkness
Falls from the wings of Night,
As a feather is wafted downward
From an eagle in his flight.

3.

A feeling of sadness and longing,
That is not akin to pain,
And resembles sorrow only
As the mist resembles the rain.

2.

I see the lights of the village
Gleam through the rain and the mist,
And a feeling of sadness comes o'er me
That my soul cannot resist:

4.

Come, read to me some poem,
Some simple and heartfelt lay,
That shall soothe this restless feeling,
And banish the thoughts of day.

5.

Not from the grand old masters,
Not from the bards sublime,
Whose distant footsteps echo
Through the corridors of Time.

Смеркається; крила ночі
Розсипали пільму глуху,
Неначе орел, що ронить
Перо на своїм шляху.

Я бачу – в селищі світло
Блищить крізь дощ і туман,
У смузі тихого смутку
Опертися – сили нема.

Ця смуга смутку і прагнень –
Хоч ніби й не горе, та що ж, –
Подібна вона до страждання
Як схожий туман на дощ.

Ти вірші мені прочитала б
Сердечні, прості рядки,
Щоб стишити цей неспокій,
Прогнати думи важкі.

Не давніх співців величних,
Поезії силу й красу, –
Луна їх кроків ще й досі
Гримить в коридорах часу,
(Пер. Г. Кочура)

Вже день відійшов – і з неба
Вечірня падає мла,
Немовби пір'я, що вітер
Висмикує з крил орла.

Я бачу крізь дощ і мряку
Сільські непевні вогні,
І смуток мене обіймає,
І тисне серце мені.

І смуток, і поривання
Без присмаку гіркоти,
Що так подібні до туги,
Як тихий дощ до сльоти.

Я хочу слухати вірші –
Простенькі, щирі рядки,
Що спокій серцю дарують
І гасять денні думки.

Але не тих, не славетних,
Що звикли в труби гриміть,
Чий крок лунає донині
У коридорах століть.
(В. Мисика)

А.11. «Спомин» Дж. Байрона

'Tis done!—I saw it in my dreams;
No more with Hope the future beams;
My days of happiness are few:
Chill'd by misfortune's wintry blast,
My dawn of life is overcast;
Love Hope, and Joy, alike adieu!
Would I could add Remembrance too!

Кінець! То був лиш сон. І враз
Блідих надій промінчик згас.
Щасливих мало днів прожито,
Світанок мій вкриває тьма,
І душу сковує зима.
Любов, надію вщент розбито.
Якби ж — і спомини. Якби-то!

(Пер. Д. Паламарчука)

A.12. Переклад поезії Е. По «Сон у сні» («A dream within a dream»).

I stand amid the roar
 Of a self-tormented shore,
 And I hold within my hand
 Grains of the golden sand –
 How few! yet hove they creep
 Through my fingers to the deep,
 While I weep – while I weep!
 O God! can I not grasp
 Them with a tighter clasp?
 O God! can I not save
 One from the pitiless wave?
 Is all that we see or seem
 But a dream within a dream?

Стою, а пінний вал
 До берега несе свій шал,
 Рука стискає в забутті
 Піщинки золоті.
 Як мало! Вислиза
 Пісок у воду, і терза
 Мене сльоза, сльоза!
 О Боже, як в руках
 Утримати цей прах?
 О Боже, хоч одну
 Піщинку не віддати дну!
 Чи ж все, що мариться мені,
 Що бачу, – сон у сні?
 (Пер. А. Онишка)

А.13. Переклади 540-ї поезії Е. Дікінсон.

I took my Power in my Hand –
 And went against the World –
 'Twas not so much as David – had
 But I – was twice as bold –

Я підвелась на бій сама
 Щоб світ здолати в січі
 Слабкіша ніж Давид либонь
 Та сміливіша вдвічі.

I aimed by Pebble–but Myself
 Was all the one that fell –
 Was it Goliath – was too large –
 Or was myself – too small?

Я камінь кинула і враз
 Упала – мов без бою.
 Чи був безмірним Голіаф
 Чи надто я слабкою?
 (Пер. Д. Павличка)

Всю міць свою взяла в кулак
 І стала я на світ;
 Не силою – відвагою
 Сильніша, ніж Давид.

Всю міць у жмені затисну
 Щоб світ подолати в двобої –
 Мабуть від Давида слабша
 Але відважніша вдвоє

Поцілив камінь мій та хто
 Упав? Упала я.
 Чи великий Голіаф?
 Чи просто я – маля?
 (Пер. М. Габлевич)

Метаю з праці каміння
 Та вбита – лише сама
 Чи був Голіаф великий
 Чи то я – занадто мала?
 (Пер. Г. Кочура)

А.14. Переклади поезії Дж. Байрона «Станси під музику» («Stanzas for music»).

There be none of Beauty's daughters
With a magic like thee;
And like music on the waters
Is thy sweet voice to me:
When, as if its sound were causing
The charmed Ocean's pausing,
The waves lie still and gleaming,
And the lulled winds seem dreaming:

Не сягнуть твоєї вроди
Діві не одній
Ніби музика над води
Лине голос твій.
На ті звуки ніжні, милі
Океан стиха в безсилі,
Опадають сонні хвилі,
Спить і тепловій.

Місяць сріблом пише в тиші
Води мовчазні,
Відхлань так спокійно дише,
Мов дитя вві сні
Перед тебе ненастанно
Так мій дух зітха, кохана,
Як безодня океанна
В літні теплі дні
(Пер. Д. Паламарчука)

And the midnight Moon is weaving
Her bright chain o'er the deep;
Whose breast is gently heaving,
As an infant's asleep:
So the spirit bows before thee,
To listen and adore thee;
With a full but soft emotion,
Like the swell of Summer's ocean.

Ніхто із донь краси земної
Не збурює так мрій
Як лоскіт хвилі наді мною,
Солодкий голос твій.
Його чарівний звук лунає,
Приборкуючи моря гомін,
І зоряний припишклий промінь
На спині вітру засинає

І місяць у сріблясті персні
Хвилини засиля.
І дихають світи небесні,
Мов сонне немовля.
Мій дух, мов райдуга до неба,
Здіймається для тебе.
Обожнюю, лечу до вирію
В маю морською хвилею.
(Пер. В. Богуславської)

А.15. Переклади поезії В. Блейка «Ягня».

Little Lamb, who made thee?
Dost thou know who made thee?
Gave thee life, and bid thee feed,
By the stream and o'er the mead;
Gave thee clothing of delight,
Softest clothing, woolly, bright;
Gave thee such a tender voice,
Making all the vales rejoice?
Little Lamb, who made thee?
Dost thou know who made thee?

Хто, Ягня, тебе створив?
Знаєш, хто тебе створив?
Дав життя й пастиць звелів
В лузі, де струмок бринів;
Теплу вовну тобі дав,
Як про стужу зим згадав;
Ніжний голос дав тобі,
Щоб нас радувать в журбі?
Хто, Ягня, тебе створив?
Знаєш, хто тебе створив?
Я скажу тобі, Ягня;
Я скажу тобі, Ягня:
Тим же звать його ім'ям,
Бо Ягням назвався він сам;
Миру й ласки в нім злиття;
Він і сам, немов дитя.
Я -- дитям, а ти -- ягням
Звемось так же, як він сам.
В поміч Бог тобі, Ягня!
В поміч Бог тобі, Ягня!
(Пер. В. Марача)

Little Lamb, I'll tell thee,
Little Lamb, I'll tell thee.
He is called by thy name,
For He calls Himself a Lamb.
He is meek, and He is mild;
He became a little child.
I a child, and thou a lamb,
We are called by His name.
Little Lamb, God bless thee!
Little Lamb, God bless thee!

Хто створив тебе, ягня,
Одного ясного дня?
Дав життя і добру їжу,
Край струмка травичку свіжу,
Гарний одяг он який,
Шовковистий і м'який;
Ніжний голос дарував,
Щоб усіх ним чарував?
Хто створив тебе, ягня,
Одного ясного дня?
Я скажу тобі, ягня,
Він узяв твоє ім'я:
Агнцем назвався божим,
Він усім такий пригожий,
Щирий, лагідний, затам;
Потім став малим дитям.
Ти – ягня, дитятко – я,
Маємо Його ім'я.
Бог з тобою, вір, ягня,
І цього ясного дня!
(Пер. Т. Кисільової)

А.16. Переклади уривку з поезії «Ельдорадо» Е. По.

And, as his strength
Failed him at length
He met a pilgrim shadow –
«Shadow», said he,
«Where can it be –
This land of Eldorado?»
«Over the Mountains
Of the Moon,
Down the Valley of the Shadow,
Ride, boldly ride,
The shade replied, –
«If you seek for Eldorado!»

Вже сил нема
І все – дарма...
«О Тіне, дай пораду:
Іду здаля
Та де ж Земля,
Що зветься Ельдорадо?»
«За непокір –
Ні пасма гір,
Де нізвідкіль ждуть ради,
Ще довго йти –
Як справді ти
Шукаєш Ельдорадо».
(Пер. М. Стріхи)

Й коли дзвін-міць
схилилась ниць
й вздрів лицар тінь заглади, –
«О, Тіне», – рік, –
«В який йти бік
До краю Ельдорадо?»
«Між гори мі-
сячні німі
у Діл, де Тінь Заглади,
хай мчить твій кінь. –
сказала тінь, –
як прагнеш ти Ельдорадо»
(Пер. Є. Сварожича)

«Як сил зовсім

Ось Вічна Тінь
На мертву рінь,
На край дороги пада.
Її пита, –
«Де ж золота
Країна Ельдорадо?»
«Пройди Долинами Імли,
На чорні гір громади
Здіймися ти,
Щоби знайти
Країну Ельдорадо»

(Пер. А. Онишка)

На котрім із шляхів
Раз він привида стрів, –
Може, в нього він знайде пораду:
«Чи не знаєш хоч ти,
Де я можу знайти
Землю ту, на ім'я Ельдорадо?»
Каже привид: «Поглянь, –
Там, де обрію грань,
Видко гір нерухому громаду;
Отуди твоя путь,
Щоб аж їх перетнуть,
Якщо хочеш знайти Ельдорадо!»
(Пер. Г. Кочура)

Став перед ним,
Як тінь, пілігрим.
Він привітав його радо:
«Скажи хоч ти,
Де віднайти
Край чарівний Ельдорадо?»
«Місячні гори
Обійдеш суворі
Долина тіней стріне радо.
Скачи в далечінь», –
Сказала тінь, –
Якщо хочеш знайти Ельдорадо»
(Пер. В. Лавренюва)

Гас погляд його чарівничий;

Не стало в нім, –
Спитавсь у тіней ради:
«Тіні, скажіть,
Де ж че лежить
Країна Ельдорадо?»
«Горі, на верхах
Місячних гір,
Долі, на затіннім споді,
Мчи ж, не спочинь, –
В відповідь тінь, –
Якщо хочеш бути в Ельдорадо».
(Пер. Л. Мосендза)

Він мовив до тіні: «Моя ти порадо!
Де стежка в той край марівничий,
В оте Ельдорадо?»
«В долині, заплющивши очі,
Ти знайдеш кінець усім мукам і зрадам,
Бо там царства вічної ночі,
Що звать Ельдорадо».
(Пер. П. Грабовського)

A.17. Переклади вірша В. Вордсворта «Серед несходжених стежок»
(«She dwelt among the untrodden ways»).

She dwelt among the untrodden ways
Beside the springs of Dove,
A Maid whom there were none to praise
And very few to love:
A violet by a mossy stone
Half hidden from the eye!
--Fair as a star, when only one
Is shining in the sky.
She lived unknown, and few could know
When Lucy ceased to be;
But she is in her grave, and, oh,
The difference to me!

Серед несходжених стежок,
Дзвінкого джерела
Їй не тривожили думок
Любов і похвала.
Так з-під каміння **ніжний** цвіт
Фіалки визира,
На небосхилі в темну ніч
Так світиться зоря
Як ти жила – ніхто не знав,
І як померла – теж,
І лиш в моєму серці біль
Без краю і без меж.
(Пер. М. Губко)

Вона живе самотно
Біля струмочків Дав,
Роки йдуть непомітно,
Її колись я знав.
Під каменем фіалка
Сховалась від очей,
Як зірка світить палко
Впродовж моїх **ночей**.
І вже ніхто не знає,
Коли Люсі пішла.
На небесах гуляє –
Мене там **не** знайшла
(Пер. Т. Кисільової)

А.18. Переклад В. КОПІЛОВИМ «ДЗВОНІВ» Е. ПО.

Hear the sledges with the bells--
 Silver bells--
 What a world of merriment their melody foretells!
 How they tinkle, tinkle, tinkle,
 In the icy air of night!
 While the stars that oversprinkle
 All the heavens, seem to twinkle
 With a crystalline delight;
 Keeping time, time, time,
 In a sort of Runic rhyme,
 To the tintinnabulation that so musically wells
 From the bells, bells, bells, bells,
 Bells, bells, bells,--
 From the jingling and the tinkling of the bells.

Hear the mellow wedding-bells,
 Golden bells!
 What a world of happiness their harmony foretells!
 Through the balmy air of night
 How they ring out their delight
 From the molten-golden notes!
 And all in tune,
 What a liquid ditty floats
 To the turtle-dove that listens, while she gloats
 On the moon!
 Oh, from out the sounding cells,
 What a gust of euphony voluminously wells!
 How it swells!
 How it dwells
 On the Future! how it tells
 Of rapture that impels
 To the swinging and the ringing
 Of the bells, bells, bells--
 Of the bells, bells, bells, bells,
 Bells, bells, bells--
 To the rhyming and the chiming of the bells!

Hear the loud alarum bells--
 Brazen bells!
 What a tale of terror, now, their turbulency tells!
 In the startled ear of night
 How they scream out their affright!

Too much horrified to speak,
 They can only shriek, shriek,
 Out of tune,
 In a clamorous appealing to the mercy of the fire,
 In a mad expostulation with the deaf and frantic fire
 Leaping higher, higher, higher
 With a desperate desire,
 And a resolute endeavor,
 Now--now to sit or never,
 By the side of the pale-faced moon.
 Oh, the bells, bells, bells!
 What a tale their terror tells
 Of despair!
 How they clang, and clash, and roar!
 What a horror they outpour
 On the bosom of the palpitating air!
 Yet the ear, it fully knows,
 By the twanging
 And the clanging,
 How the danger ebbs and flows;
 Yet the ear distinctly tells,
 In the jangling
 And the wrangling,
 How the danger sinks and swells,
 By the sinking of the swelling in the anger of the bells--
 Of the bells--
 Of the bells, bells, bells, bells,
 Bells, bells, bells,--
 In the clamor and the clangor of the bells!

 Hear the tolling of the bells--
 Iron bells!
 What a world of solemn thought their monody compels!
 In a silence of the night
 How we shiver with affright
 At the melancholy menace of their tone!
 For every sound that floats
 From the rust within their throats,
 Is a groan:
 And the people--ah, the people--
 They that dwell up in the steeple,
 All alone,
 And who, tolling, tolling, tolling,
 In that muffled monotone,
 Feel a glory in so rolling

On the human heart a stone--
 They are neither man nor woman--
 They are neither brute nor human--

They are Ghouls!

And their king it is who tolls;
 And he rolls, rolls, rolls, rolls,

A paeon from the bells!

And his merry bosom swells

With the paeon of the bells!

And he dances and he yells;

Keeping time, time, time

In a sort of Runic rhyme,

To the paeon of the bells--

Of the bells;

Keeping time, time, time,

In a sort of Runic rhyme,

To the throbbing of the bells--

Of the bells, bells, bells,

To the sobbing of the bells;

Keeping time, time, time,

As he knells, knells, knells,

In a happy Runic rhyme,

To the rolling of the bells,--

Of the bells, bells, bells--

To the tolling of the bells,

Of the bells, bells, bells, bells,

Bells, bells, bells,--

To the moaning and the groaning of the bells.

Слухай санок передзвін —

Срібний дзвін!

Скільки сміху, скільки світла нам віщує він!

Тільки дінь, дінь, дінь

У ясну морозну ніч!

Зорі сяють у глибінь,

Промінь лине в темну тінь

І летить до наших віч.

Відгомони лун,

Наче строфи давніх рун,

У музичнім передзвоні стрівся з тоном тон без змін.

Слухай дзвін і знову дзвін

Дзвін, дзвін, дзвін —

Мелодійний і веселий передзвін.

II

Слухай-но весільний дзвін,

Злотий дзвін!
 Скільки щастя і блаженства нам віщує він!
 В запашну весняну ніч
 Шле він свій веселий клич!
 Переливний ллється спів —
 Усе бринить!
 Спів про щастя світлих днів.
 Він голубку так заворожив
 В ніжну мить!
 З тонкодзвонних келій линь,
 Плинний струмінь дон-дон-дон, дзюркотливий
 Дінь-дінь-дінь!
 Рине дзвін,
 Передзвін
 Ген до сніжних верховин
 В дальні далі ллється він,
 Де у майбутті щастя у житті.
 Лине дзвін, дзвін, дзвін,
 Рине дзвін, дзвін, дзвін, дзвін,
 Дзвін, дзвін, дзвін,
 Плинним ладом-звукоспадом лине дзвін!

III

Слухай-но тривожний дзвін —
 Мідний дзвін!
 Скільки горя, скільки лиха нам віщує він!
 У пойняту жахом ніч
 Він летить усім навстріч!
 У чуттях і у думках
 Сіє страх, страх, страх —
 Тоскний спів.
 Він скорботно закликає змилосердитись вогонь,
 Він у безумі благає лютий і глухий вогонь.
 Безнадія вже стискає холод мідних скронь.
 Глибше тон у темну тонь,
 Вище рветься яркий племінь,
 Б'є до неба яркий промінь,
 Наче місяця дістати захотів.
 Лине дзвін, дзвін, дзвін!
 Скільки болів будить він
 Без надій!
 Марні скарги — дзвін це знає.
 Як він гірко виливає
 У повітря трепетливе розпач свій!
 І повітря вже без слів
 Чує в дзвонів

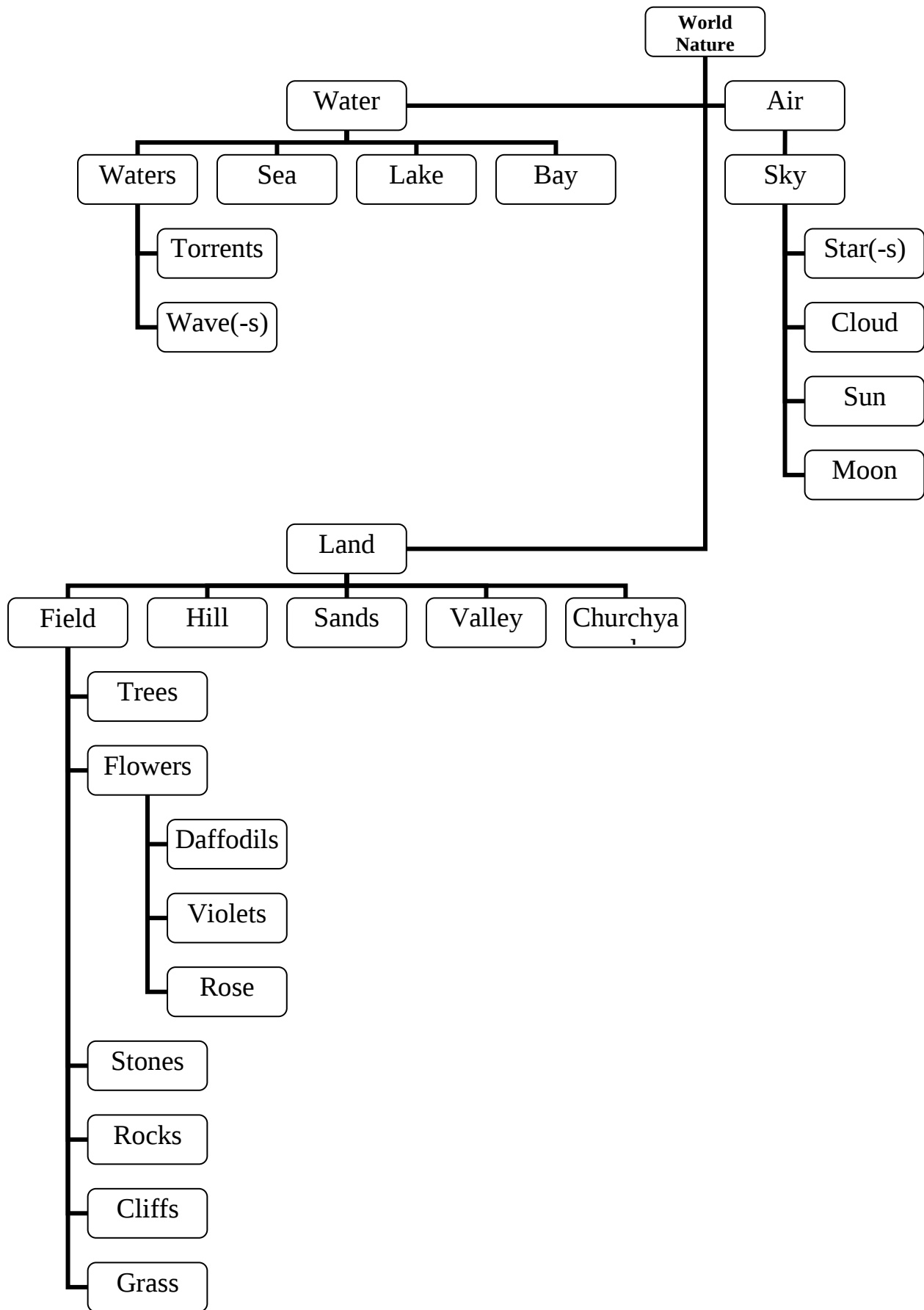
Різнотонні
 Лиха наступ і відплив,
 І несе повітря плин
 Просто в скроні
 Біль агоній —
 Лиха спалах, лиха скін,
 Бо спалахує й конає у повітрі гнівний дзвін,
 Плине дзвін,
 Рине дзвін, дзвін, дзвін, дзвін,
 Дзвін, дзвін, дзвін,
 То волає, то благає тоскний дзвін!

IV

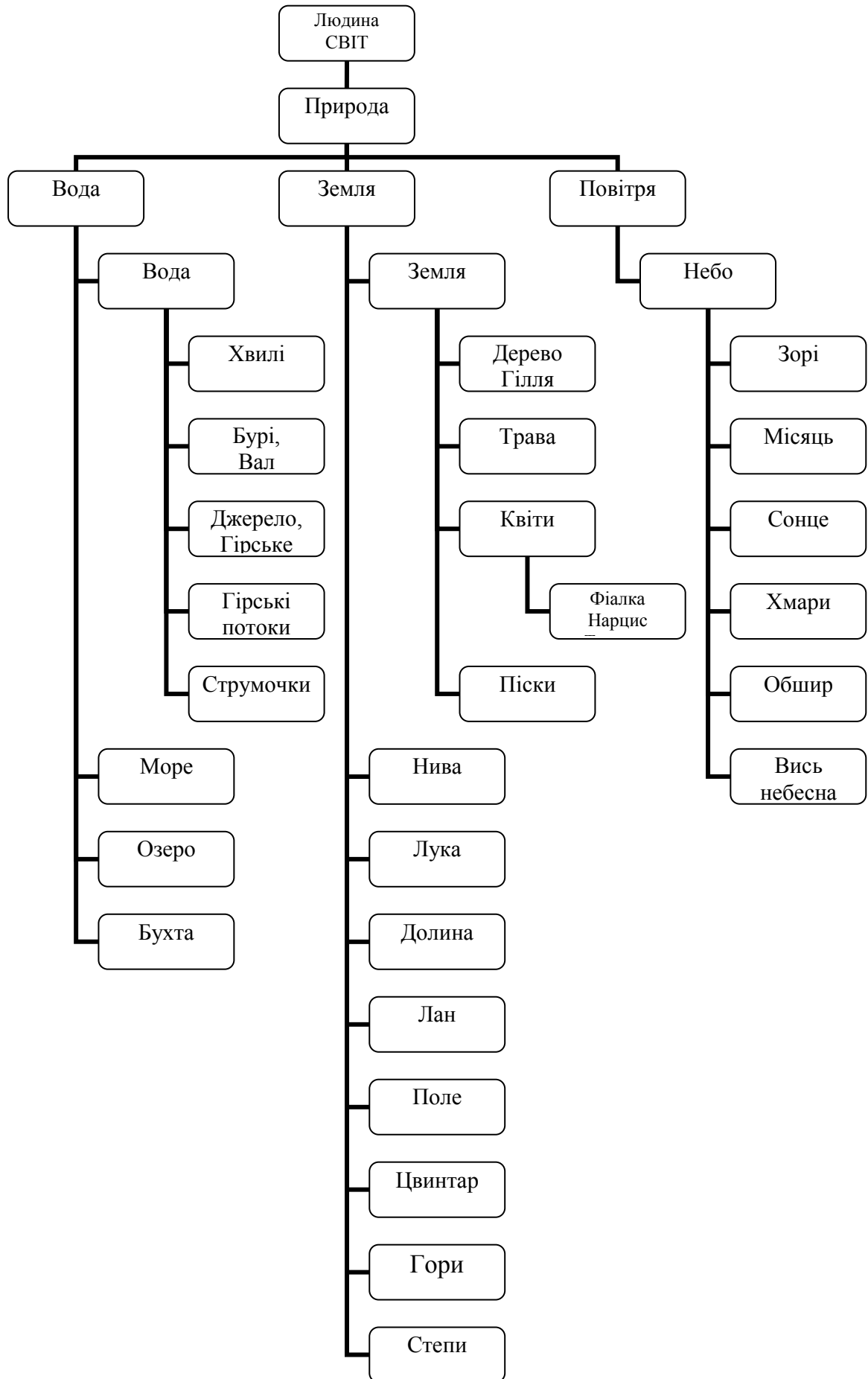
Слухай-но повільний дзвін,
 Чорний дзвін!
 Скільки дум гірких, самотніх нам віщує він!
 Дзвін залізний в ніч німу
 Монотонно креше тьму,
 І погрозу всім несе суворий звук.
 Рине, рветься над землею
 З горла, точеного ржею,
 Стогін мук.
 Той, хто завжди на дзвіниці,
 Має мислі темні й ниці.
 Він один
 Б'є у дзвони, дзвони, дзвони
 І радіє: це ж бо він
 Котить глухо, монотонно
 На серця, мов камінь, дзвін.
 Він не муж, ані дитина,
 Ні тварина, ні людина —
 Він упир.
 Рве він дзвоном даль і шир,
 Дзвін реве, мов дикий звір.
 Звір!
 Рине хижий дзвін —
 І зайшовся сміхом він.
 Грізно рине хижий дзвін —
 Він танцює світу скін.
 Відгомони лун,
 Наче строфи давніх рун.
 То зітхає тихо дзвін,
 Дзвін, дзвін, дзвін, дзвін, дзвін,
 То ридає гірко дзвін,
 Відгомони лун,
 То погребний чорний дзвін,

Наче строфи давніх рун,
То гримить і грає дзвін,
Дзвін, дзвін, дзвін, дзвін,
То серця нам крає дзвін,
Дзвін, дзвін, дзвін.
То зітхає, то ридає скорбний дзвін.

А.19. Семантичне наповнення образів у поезіях В. Вордсворта.



А.20. Семантичне наповнення образів у перекладах поезій В. Вордсворта



А.21. Переклади поезії Е. Дікінсон № 919.

If I can stop one heart from breaking,
 I shall not live in vain;
 If I can ease one life the aching,
 Or cool one pain,
 Or help one fainting robin
 Unto his nest again,
 I shall not leave in vain.

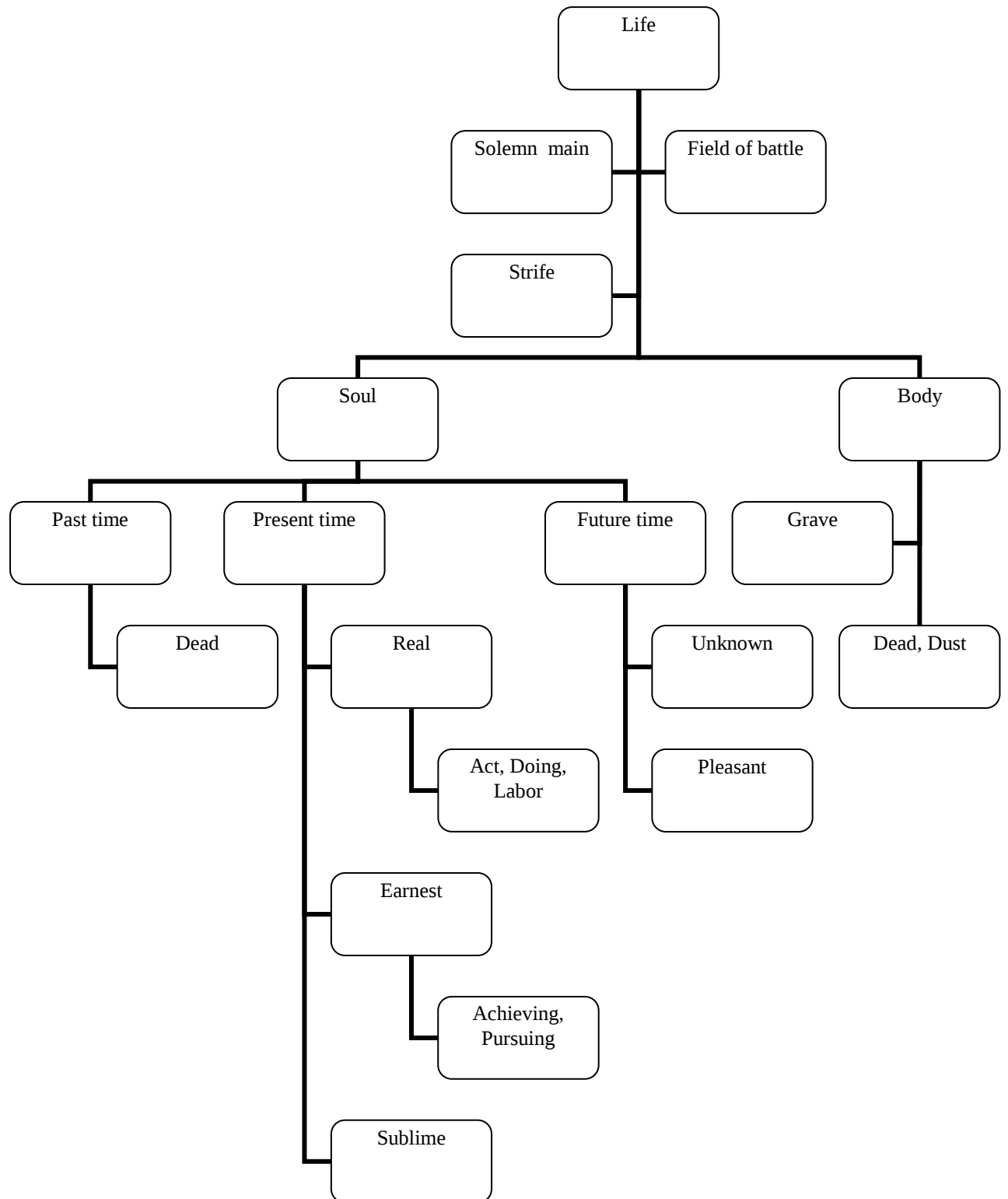
Немарно житиму - я знаю
 Якщо бодай одне
 Врятую серце від одчаю
 Якщо дрібне
 Пискля що випало з гнізда врятую
 Немарно промине
 Моє життя сумне
 (Пер. Д. Павличка)

Одну бодай розрадити розпуку
 І я немарне проживу;
 Один лиш біль полегшити чи муку
 Чи ношу життєву
 Одне бодай пригріти дрозденя
 Що випало в траву –
 І я немарне проживу.
 (Пер М. Габлевич)

Одному серцю не даси розбитись –
 І ти немарно жив.
 Одну лиш Рану по одній із битв
 Перев'яжи –
 Одній пташині кволій повернутись
 В гніздо допоможи –
 І ти немарно жив.
 (Пер. О. Гриценка)

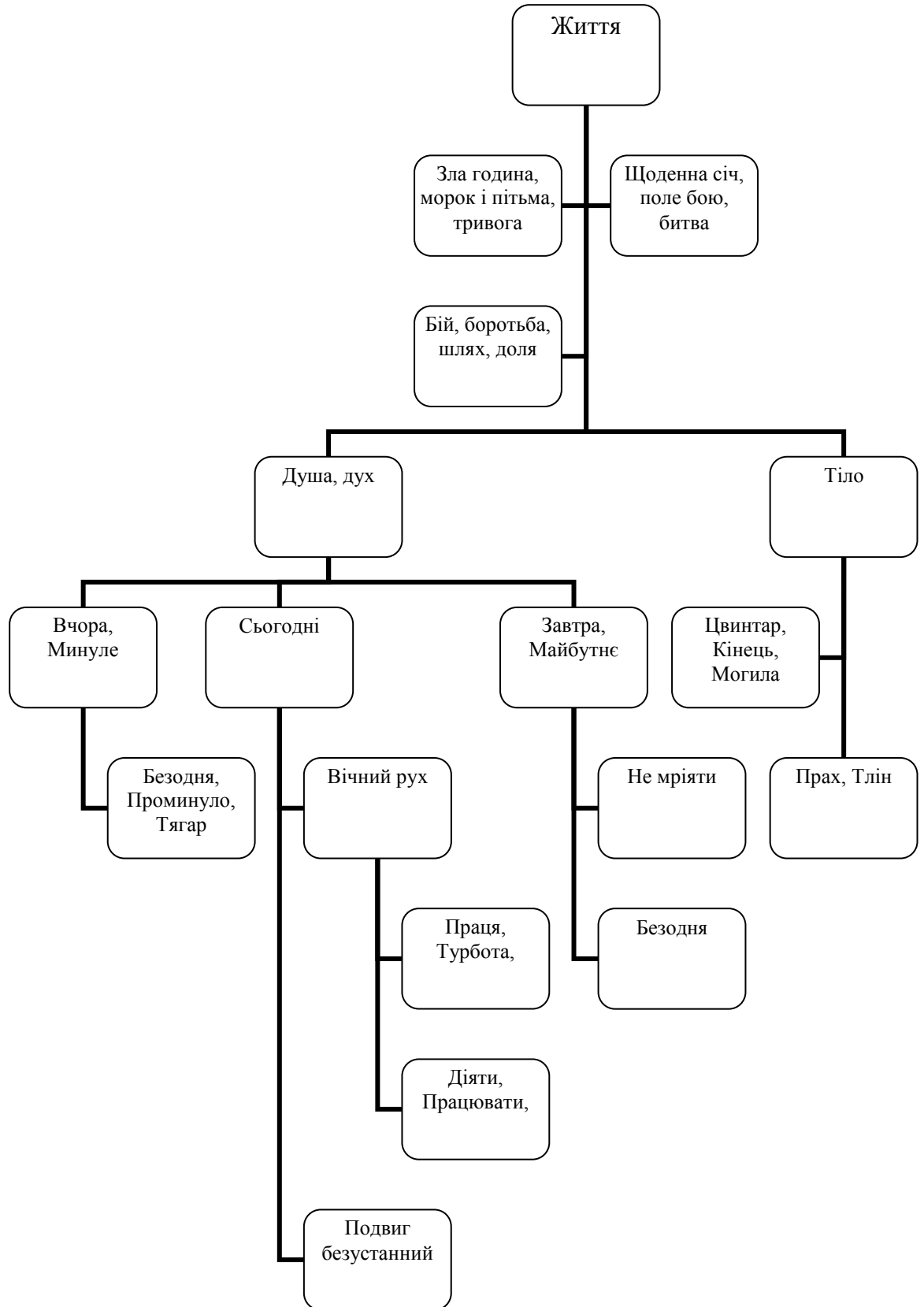
Коли серцю хоч одному не дала розбитись
 То прожила не дарма
 Коли Болем хоч хтось менше ятриться
 Чи Жаль вже не так пройма
 Чи безпорадну Вільшанку вклала
 Знов до гнізда сама
 То прожила не дарма
 (Пер. М. Стріхи)

А.22. Семантичне наповнення образного світу поезії Г. Лонгфелло
«Псалом життю».



А.23. Семантичне наповнення образного світу перекладів поезії

Г. Лонгфелло «Псалом життю».



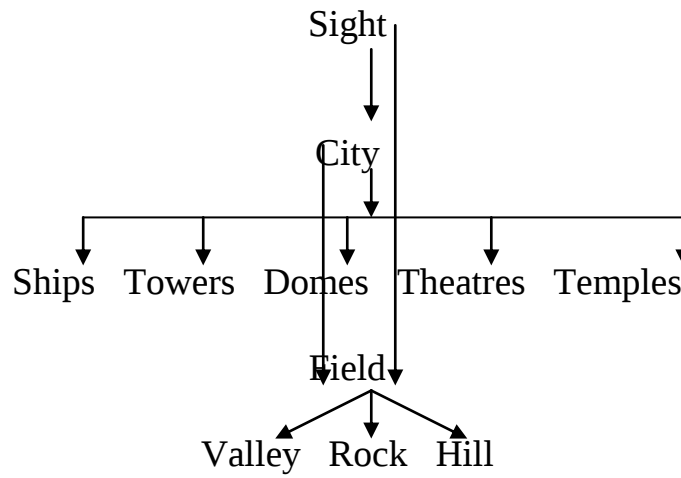
А. 24. Переклад поезії Г. Лонгфелло «Осінь в душі»

It is autumn; not without
But within me is the cold.
Youth and spring are all about;
It is I that have grown old.
Birds are darting through the air
Singing, building without rest;
Life is stirring everywhere,
Save within my lonely breast
There is silence: the dead leaves
Fall and rustle and are still;
Beats no flail upon the sheaves,
Comes no murmur from the mill.

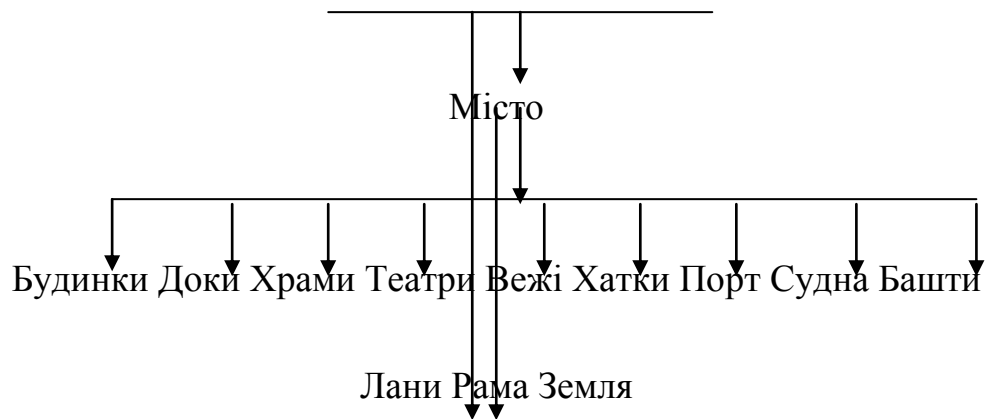
Чутно осінь, не довкола –
Це душа моя схолола,
Юнь з весною навкруги,
А в душі метуть сніги.
Пташки радісно літають,
Гнізда ліплять і співають,
Квіт життя усюди цвітне
Серце лиш моє самотнє.
Тихо в грудях: опадає
Мертве листя й завмирає,
Ланцюги не зворухнути,
Дзвін життя вже не почути
(Пер. І. Боровинського)

А. 25. Складові образу міста та оточуючого середовища «Нарцисів»

В. Вордсворта та перекладів відповідної поезії:



Дива Панорама Краєвид



А. 26. Переклад В. Кейсом «Соняшника» В. Блейка:

Ah! sunflower, weary of time,
Who countest the steps of the sun,
Seeking after that sweet golden clime
Where the traveller's journey is done;
Where the youth pined away with desire,
And the pale virgin shrouded in snow,
Arise from their graves and aspire;
Where my sunflower wishes to go.

О соняшнику, стомлений часом,
Ти числиш сонячні стопи,
Шукаєш за золотим кліматом
Де свої мандри мандрівник спинив.
Де юнак усохлий від жадання
І діва бліда і снігом обвита
Підносяться з гробів з бажанням
Іти де мій соняшник хоче іти.