

м'якості та мелодійності. Частково ці втрати є неминучими і впливають з розбіжностей у лексико-синтаксичній будові української та англійської мов (особливо це помітно в першому варіанті перекладу). В другому варіанті ритмічну структуру передано дещо краще, зокрема, завдяки поверненню в кожній строфі у кінець рядка рамкового повтору «коло хати» (*by the house yonder*): цей повтор-перегук є важливим символізуючим обрамленням твору, яке також організовує його інтонаційно (не даремно він винесений Шевченком у рематичну, акцентовану позицію). Тут слід підкреслити, що Віра Річ, за її власним висловом, перекладала Шевченків «Кобзар» не послідовно, а за перегуками: один і той самий рядок повторюється у «Кобзарі» в різних поезіях, тож увесь збірник перекладачка сприймає як єдиний твір, де повтори-перегуки рядків є важливими для автора (зі слів Віри Річ на згаданій вище зустрічі зі студентами Київського національного університету імені Тараса Шевченка 19 травня 2008 р.).

Неповторна фонічно-естетична природа розглянутого вірша, його «планомірна звукова побудова» (вислів О.М. Фінкеля), є невід'ємним явищем Шевченкової евфонії. Новий переклад Віри Річ доводить наступну тезу: що повніше відтворюється інструментування першотвору, то глибшим є проникнення і в його образно-емоційний тон. Цей варіант перекладу також характеризується вищим ступенем лексико-семантичної і синтаксичної точності; перекладацькі вставки спираються на пресупозиції оригіналу; домінантою при перекладі є художнє ціле (як не випадкова, планомірно організована звукописно-сміслова структура) в єдності акцентованих автором композиційно-змістових елементів.

Обидва переклади Вірою Річ Шевченкової поетичної мініатюри «Садок вишневий коло хати...» – це істотне і значне, але далеко не останнє наближення до Шевченкової неповторності. Загалом у другому варіанті перекладу повніше збережено ритміко-інтонаційні особливості оригіналу, точніше відтворено його звукове оформлення.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Фінкель О. М. «Заповіт» Т. Г. Шевченка в російських перекладах / Черноватий Л. М., Карабан В. І., Подміногін В. О., Кальниченко О. А., Радчук В. Д. О. М. Фінкель – забутий теоретик українського перекладознавства: Збірка вибраних праць. – Вінниця: Нова Книга, 2007. – С. 408-424.
2. Шевченко, Тарас. Кобзар. Вступна стаття акад. Максима Рильського. – Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1961. – 608 с.
3. «Cherry-trees bloom by the house yonder...» / Автограф перекладу Віри Річ від 19 травня 2008 р. – 3 архіву автора.
4. Shevchenko, Taras. Song out of Darkness. Selected Poems. Translated from the Ukrainian by Vera Rich with Preface by Paul Selver, a Critical Essay by W. K. Matthews. Introduction and Notes by V. Swoboda (Lecturer in Russian and Ukrainian, School of Slavonic and East European Studies, University of London). – London: The Mitre Press, 1961. – 128 p.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Лада Коломієць – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: художній переклад.

СКЛАДОВІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ ПЕРКЛАДАЧА ЯК ЧИННИК, РУЙНУЮЧИЙ ОРИГІНАЛ

Анатолій НАУМЕНКО (Миколаїв, Україна)

У статті розглядається логічна структура категорії «індивідуальний стиль перекладача», яка суттєво впливає на появу розходжень між оригіналом і перекладом. Вказану структуру схарактеризовано як систему з потрійними компонентами. По-перше, філософським, тобто прочитання перекладачем оригіналу оцінюється як наслідок філософського акту сприйняття суб'єктом об'єктивної реальності, внаслідок чого виникає копія сприйнятого об'єкту, в якій обов'язково присутні і об'єкт, і суб'єкт; тобто вже на філософському рівні переклад не може відповідати оригіналу (ступінь невідповідності – це предмет конкретного практичного аналізу-порівняння). По-друге, індивідуальним, тобто перекладач інтерпретує оригінал на власний розсуд, у межах своїх етнографічної, національної, соціальної, історичної, психологічної, виховної, освітньої, досвідної, вікової та іншої іпостасі, що, зрозуміло, кардинально замінює у перекладі вказані іпостасі автора оригіналу, через що переклад йому не відповідає. Не випадково ж у стародавні неписьменні часи перекладача у багатьох племенах і державах називали словом «тлумач» (або «толмач»), що збереглося і до сьогодні (у німецькій мові: «dolmetschen», тобто «тлумачити»; в українській - «тлумачний словник», в російській – «толковый словарь»). І по-третє, професійним, тобто перекладач має свої особисті звички на всіх мовних рівнях (фонетичному, лексичному, морфологічному, синтаксичному, стилістичному, навіть жанровому тощо), що неминуче руйнує стилістику оригіналу, роблячи з нього новий твір на аналогічний сюжет. В статті робиться висновок, що уникнути руйнуючої діяльності вказаних трьох складових індивідуального стилю перекладача неможливо;

їх можна лише притишити, бо переклад без цих трьох компонентів індивідуального стилю перекладача існувати не може.

The article is devoted to adequate translation ambivalence on superlinear level; title is a distant repetition component. The article describes the peculiarities of the given type of translation.

Те, що переклад як процес та результат неможливий без участі перекладача, сприймалось всіма з давніх давен як саме собою зрозуміле явище: ще у добу існування тільки усного перекладу перекладача у багатьох мовах називали лексемою «*тлумач*», позначаючи тим самим його необхідність та неминучу активну участь у донесенні інформації оригіналу до розуміння її сприймаючого співбесідника. Ця лексема означала тоді зовсім не те, на що сьогодні вказує нейтральний термін «*перекладач*», бо останній має на увазі тільки семантику перекладання тексту із одного міста (тобто мови) в інше (тобто іншу). А тоді ця лексема сприймалась як вказівка на активну творчу, тобто індивідуальну діяльність посередника-перекладача, який повинен був тлумачити, тобто коментувати, роз'яснювати оригінал для зрозумілого сприйняття слухачем.

І хоча вже в писемну добу перекладачі активно акцентували вагомість своєї ролі у процесі перекладу, все ж таки перекладач як структурний компонент перекладу не сприймався теоретиками перекладу. Всі вони знали, що він є, але визнавати його головну роль у перекладному процесі не наважувались, бо єдиним об'єктом перекладознавства вважали лише оригінал, а не тріаду «ОРИГІНАЛ – ПЕРЕКЛАДАЧ – РЕЗУЛЬТАТ».

Можна навести ціле розмаїття думок перекладачів про вагому власну роль у перекладі, але не можна знайти до самого кінця XIX ст. їх суджень про перекладача як головну складову частину перекладацької діяльності.

Ще давньоримський Цицерон (I ст.д.н.е.), найбільш відомий, майже перший теоретик і популярний практик перекладу, стверджував, що він (тобто не взагалі будь-який перекладач, а саме він) завжди намагався перекладати не слова, а думку (тобто, інакше кажучи, акцентував у перекладі себе, своє сприйняття змісту оригіналу і своє стилістичне втілення цього змісту).

Так, Еріугена, Ірландія, перша половина IX ст., перекладаючи на латинську мову твори давньогрецького філософа Діонісія Ареопагіта, акцентував свою неможливість зрівняти мовні системи оригіналу й перекладу, бо грецька мова, на його розсуд, мала більш точну термінологію для втілення богословських й філософських понять, ніж латина, на яку через це вони не завжди могли бути перекладені із тією ж точністю.

Так, Ельфрік, Англія, кінець X – початок XI ст., перекладаючи П'ятикнижжя Мойсееве, стверджував, що для змістовної прозорості перекладу він обов'язково як можна далі відходить від оригіналу, маючи на увазі мову та розуміння власного читача: тобто чим простіше, буденніше його переклад, тим він доступніше для широкого читачького загалу.

Так, Бекон Р., Англія, XIII ст., вважав що перекладачеві неможливо зберегти особливі якості мови оригіналу. Так, Данте А., Італія, XIV ст., стверджував, що перекладач руйнує всі краси оригіналу, тому що гармонію й музичність останнього він не може передати своєю мовою. Так, Сервантес М. де, Іспанія, XVII ст., заявляв вустами Дон Кіхота, що переклад подібний фламандським гобеленам, але лише з їх зворотного боку, бо перекладач перенасичує фігури оригіналу нитками, які руйнують ці фігури і не показують їх дійсну красу та завершеність.

Так, Дідро Д., Франція, кінець XVIII ст., наголошував на тому, що всі поетичні особливості оригіналу неминуче руйнуються перекладачем; Шляєрмахер Ф., Німеччина, кінець XVIII ст., аргументував свою думку, що у перекладача є тільки дві можливості перекласти оригінал: або він, забуваючи про автора, веде читача до нього, або ж навпаки: він забуває про читача і веде до нього автора оригіналу; Гумбольдт, В. фон, Німеччина, початок XIX ст., стверджував, що будь-який переклад виявляється всього лише невдалою спробою перекладача вирішити питання, яке вирішити неможливо; Потєбня А.А., Росія, кінець XIX ст. вважав, що думка, яку передають іншою мовою, отримує від перекладача нові нюанси, які несуттєві лише з точки зору її первинної форми, але не її змісту; Брюсов В., Росія, початок XX ст. був впевненим, що перекладач не може передати витвір поета з однієї мови на іншу;

Кімура Н., Японія, кінець ХХ ст., порівнюючи всі японські переклади «Фауста» Гете, дійшов висновку, що через свавілля перекладача краще читати Гете в оригіналі.

І лише наприкінці ХІХ ст. німецький філолог Ульріх фон Віламовіц-Мьоллендорфф (Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff) у своїй монографії про сутність перекладу (1891) вперше теоретично обґрунтував тезу, що перекладач неминуче змінює оригінал, бо має власну думку про всі його прикраси та вади. Ця теза знайшла у цього німецького фахівця з класичної філології яскраве й парадоксальне, але об'єктивне оформлення у максимі: «Скільки професійних перекладачів – стільки ж і точних перекладів».

Спробуємо детально розібратись у філософській суті цієї максими, бо вона відповідає об'єктивній тисячорічній практиці європоцентристської школи перекладу і допомагає висвітлити заявлену тему про складові частини індивідуального стилю перекладача.

По-перше, перекладач із самого початку своєї професійної діяльності виступає так само, як будь-який інший суб'єкт сприйняття певного об'єкту (тобто оригіналу) і діє за схемою ОБ'ЄКТ – СУБ'ЄКТ – КОПІЯ (тобто результат сприйняття). Логіка та й практика всіх земних цивілізацій свідчить про те, що у цій копії обов'язково повинні бути присутніми два компоненти: об'єкт та суб'єкт. Інша справа, у якій пропорції.

До середини ХХ ст. європоцентристська наука справедливо вважала майже 250 років, що в копії привалює об'єкт, і тому звалась об'єктоцентричною. Але перша половина ХХ ст. показала, що невраховування суб'єкту веде до його фізичного знищення (згадаймо про тоталітарні режими у Радянському Союзі, Німеччині, Італії, Іспанії та в інших країнах) і до необ'єктивності світосприйняття. Саме тому європоцентристська наука перенесла акцент на суб'єкта і стала суб'єктоцентричною, знайшовши для себе термін «рецептивний», тобто оцінка, яка залежить тільки від намірів та смаків сприймаючого.

Змістовно не можна погодитися з цією суб'єктоцентричністю, боючій новою науковою парадигмою, бо на історичному і тим більше на філософському рівні, вона є театральною реанімацією давно і аргументовано надійно похованої тези про агностицизм (Юм, Кант та інші провідні ідеалістичні мислителі ХVІІІ ст.), тобто про непізнаваність світу.

Отже, як коротке резюме із сказаного: перекладач як необхідний учасник філософсько-психологічного процесу сприйняття оригіналу як об'єкту довілля обов'язково повинен бути присутнім у тексті перекладу. І це (тобто перекладач як суб'єкт сприйняття) є перша складова частина індивідуального стилю перекладача, в межах якої перекладач виступає як особистість з різноманітними іпостасями (ликами): як етнографічна, історична, соціальна, етнічна та ін. істота.

Ось приклад, де автор оригіналу виступає як християнин, а його перекладачі – як язичники то російського складу, то українського, то японського тощо.

Оригінал: Гете, «Нічна пісня мандрівника»:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh;
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einem Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Гете і не підозрював, що через декілька років ця його лірична пісня обійде весь світ у сотнях і тисячах перекладів не лише на різні мови, а навіть на одну. Так, наприклад, тільки українською мовою її перекладали більше, ніж 20 разів, а російською – більше 30. Ось блискучий лінгвістичний, майже дослівний переклад українця Івана Дамар'їна (1999):

Над верховинами вже спокій,
І жоден лист не шелестить;
Замовкли всі птахи у лісі.
Зажди – і спокій маєш ти.

На жаль, я не зміг встановити, коли шедевр Гете було перекладено японською мовою, але у 1903-ому році французький дослідник японської поезії знайшов текст японського

перекладу і, не впізнавши в ньому гетевського оригіналу, переклав його французькою як яскравий зразок японської лірики. У 1911-ому році німецький дослідник японської поезії наштотхнувся на цей французький текст і, сприйнявши його як переклад японської мініатюри, а не гетевського оригіналу, переклав його німецькою мовою. Таким чином гетевський шедевр повернувся на батьківщину в японсько-французько-німецькому вбранні. Перекладознавчо вельми цікаво, чи можна упізнати в ньому першоджерело?

А тепер – японський текст німецькою мовою:

Stille ist im Pavillon aus Jade.
Krähen fliegen stumm zu beschneiten Kirschbäumen
Im Mondlicht.
Ich sitze und weine.

Ось його підрядник:

Тиша у павільйоні із нефриту.
Гави летять мовчки до засніжених вишневих дерев
У місячному світлі.
Я сиджу і плачу.

Неважко зрозуміти, що концепція гетевської мініатюри полягає у рішенні проблеми співвідношення цілого та частини. До речі: її художньому втіленню у текст свого і сьогодні не зовсім зрозумілого «**Фауста**» Гете присвятив більш, ніж 60 років зрілого творчого життя. І наскільки легко, образно, наочно, прозоро, геніально вирішена вона у восьми рядках «**Нічної пісні мандрівника**»!

Я упевнений, що, якби Гете нічого більше, крім цього шедевра, не написав, він все одно залишився б геніальним поетом Німеччини, Європи та світу.

А реалізував він концепцію свого вірша чисто по-європейські, за принципами християнського монізму: один задум, одна можливість його прочитання, одне текстове значення кожного слова, плюс зображення конкретного явища як загального поняття. Так, гори у нього не конкретні, а гори взагалі, хоч у дійсності він підіймався на одну із вершин німецьких старих гір під назвою **Тюрінгський Ліс**; кроні у Гете не конкретного дерева, а взагалі; птахи не конкретного виду, а взагалі і т.і.

Тепер подивимося на японську мініатюру. По-перше, тут зовсім інша, неєвропейська стилістика: *павільйон із нефриту* може дійсно бути будовою із благородного каміння зеленого кольору, але може означати і альтанку у садочку під покривом зеленого листя; *засніжені вишневі дерева* можуть бути дійсно присипані снігом, а можуть означати їх цвітіння білими пелюстками. Як бачимо, для японця важливим є не сам факт, а лише натяк на нього, щоб все останнє дофантазувати самому. По-друге, японському читачеві дуже потрібна символіка, але у вельми конкретизованій формі. Саме тому гетевські птиці стають у цьому ліричному шедеврї гавами, які уособлюють в японській міфології мудрість та вічність, а гетевські дерева перетворюються на конкретний символ японського щастя – *сакуру*, та ще й *квітчасту*. І ніч повинна бути для японця *повномісячною*, а не просто темною порою доби.

Після з'ясування вказаних стилістики й символіки неважко зрозуміти і концепцію японської мініатюри: умиротворення розпростерло свої крила над пишнотою природи і всі її мешканці – рослинний й тваринний світи – теж умиротворені. І лише *людина* сидить перед своїм садочком із піску та каміння і відчуває себе віддаленою від усієї цієї благоліпності і через це плаче, сподіваючись, що незабаром і сама стане частиною цього умиротвореного цілого.

Чому я для перекладу гетевського вірша українською мовою використав мало кому відомий текст Івана Дамар'їна, а не вельми популярний текст М.Старицького з 1883 року? Та тому, що переклад Івана Дамар'їна є найкращим зразком лінгвістичного вбивства концепції оригіналу, тоді як текст М.Старицького, найяскравішого українського драматурга другої половини ХІХ ст., – це геніальне свідоцтво перекладу концептуального:

Темна ніч вершини
Сном оповила,
По німій долині
Морем стала мла.

Не курить за ставом,
Не тремтять листи...
Почекай – небавом
Одітхнеш і ти!

Оскільки М.Старицький перекладав не Гете, а переклад росіянина М.Ю.Лермонтова, то спочатку декілька слів про російський переклад:

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного, -
Отдохнешь и ты!

Якщо цей переклад оцінювати тільки лінгвістично, то необхідно згадати про те, що він був створений у рік загибелі М.Ю.Лермонтова (1841), коли російський поет давно вже став, як і пророкував В.Г.Белінській, «*поетом з Івана Великого*», тобто самою високою дзвіницею у тодішній Росії. І чомусь-то цей європейські відомий поет, ледве не найкращий стиліст російської мови, зміг всунути у вісім рядків свого перекладу (як, до речі, і М.Старицький у свій переклад) безліч, на перший, лінгвістичний погляд, зайвих слів, як неприторенний графоман! Ну, хіба ніч не є тьмою? Тоді навіщо писати «*во тьме ночной*»? До речі: те ж саме і у М.Старицького: «*Темна ніч*». А хіба ночію не сплять? Тоді навіщо ж писати «*спят во тьме ночной*»? У М.Старицького – «*ніч сном оповила*». І хіба ночію мла не свіжа? Тоді навіщо писати «*полны свежей мглой*»? І звідкіля виникла у М.Ю.Лермонтова «*дорога*», та ще й «*непыльная*» (у М.Старицького – «*ставок*», за яким «*не курить*»), якщо нічого подібного у німецькому оригіналі немає?! І чому за рядком «*Не дрожат листы*» (у М.Старицького – «*не тремтять листы*») йдуть три крапки, на які навіть натяку в оригіналі немає?! І ще багато різних «*Навіщо?*»

Років 20 тому, коли я ще не додумався до моєї сьогоденної теорії концептуального перекладу, я написав про цей переклад М.Ю.Лермонтова розгромну статтю, і я вельми вдячний редакції київського журналу «*Теорія та практика перекладу*» за те, що цю статтю не було надруковано. Лише зараз я розумію, що розгром лермонтовського шедедру можна було здійснити лише із позицій лінгвістичного перекладу, тому що в дійсності переклад М.Ю.Лермонтова (як і переклад М.Старицького) є геніальним зразком перекладу концептуального.

Російський і український поети добре усвідомлювали, що гетевська відсилка-ремінісценція до біблійного міфу творіння не спрацює у голові східнослов'янського читача, який, як справедливо стверджує народна мудрість, починає вірити у Бога, лише коли життя стає нестерпно важким («*Грім не гримне – мужик не перехреститься*»), а ікону шанує лише у церкві («*Годится – молиться, не годится – горшки накрывают*»), та й до батьків церкви відноситься вельми скептично, навчаючи своїх дітей співати про священнослужителів сатиричні куплети («*Був собака у попа, / Він його кохав...*»). Саме тому М.Ю.Лермонтову треба було знайти східнослов'янський, точніше: чисто російський символ для втілення проблеми частини й цілого, і він геніально вирішив це завдання: він почав свій переклад із перерахування того, що російський мандрівник бачить із вікна своєї кибитки (тут і гори, і долини, і, зрозуміло, свята-святих російського життя – шлях як символ російської широчині, і кущі по його боках, і багато ще чогось, яке поет міг би ще довго перераховувати. Але навіщо? Неосяжна широчинь Росії вже намальована, тому перерахування можна і обірвати, замінивши його трьома крапками і поставивши *людину* у центр цієї широчині, задавши їй (людині), раз вже вона хоче панувати над цією нестримною широчинню, два традиційно російських й водночас загальнолюдських запитання: «*Що робити?*» і «*Хто винний?*» А відповідь на них поету вже давно відома: почекай трохи – і ти станеш частиною цієї цілісної широчині.

Хіба це не концепція гетевського оригіналу?! А яка міць зовсім іншої стилістики!

Те ж саме і у М.Старицького. Неважко зрозуміти, як я вже казав, що він перекладав не Гете, а Лермонтова, позичивши у нього і шлях (це імпліцитно закладено у нього у словосполучення «не курить за ставом»), і куряву, і тремтіння листя, і відмову від християнських ремінісценцій, і багато чого іншого. Але як блискуче вловив він концептуальний підхід М.Ю.Лермонтова до німецького оригіналу: передати не зміст, а задум, втіливши його у національну стилістику! Саме тому з'являються у М.Старицького український *ставок* і, зрозуміло, *море*, хай навіть не справжнє, а *море мли*, але українська тематика вже намальована, вже втілена, і українському читачеві неважко до неї додуматися: море, куди чумаки їздили за сіллю, ставок, у якого вони розташувалися на ночівлю-відпочинок, варячи свій куліш та споглядаючи блискаючу на небі зіркову плеяду – **Чумацький шлях**.

І знову, як і у японського перекладача і як у російського, виникає національний символ цілісності – широкополий український степ з його вічністю й непорушністю, а в його центрі – *людина*, яка вважає себе, а не його центром Всесвіту: «Почекай – небавом одітхнеш і ти!»

Але перекладач, крім описаної раніше, так би мовити, філософської істоти, є ще і істотою професійною, яка має власні уподобання до прийомів перекладу (наприклад, вибір певної лексеми із низки її синонімів, використання тільки улюбленої морфологічної категорії або синтаксичної конструкції тощо). І ці лінгвістичні пристрасті є другою складовою індивідуального стилю перекладача.

Повернімося знову до вірша Гете і вслухаємось у мелодійний спокій його ритму, вдивимось у нейтральність його кореневої (тобто національно суттєвої) лексики (Гете використав лише одну похідну лексему!), винайдемо ремінісценції з Біблії, спробуємо зрозуміти не тільки пейзажний сенс вірша (вечірнє затухання природи), але й його глибинний філософський (частка цілого не може прагнути до самостійної автономії) і порівняємо все це із сухістю форми та звуженністю змісту у перекладі Івана Дамар'їна (текст його перекладу наведено вище) або із занадто поетичним перекладом Б.Пастернака:

Мирно высятся горы.
В полусон
Каждый листик средь бора
На краю косогора
Погружен.
Птичек замерли хоры.
Подожди: будет скоро
И тебе угомон.

Але перекладач зберіг в собі, я впевнений, ще на генному рівні, стародавню звичку тлумачити оригінал на власний смак. Мова зараз не йде про помилковість сприйняття перекладачем оригіналу, бо така помилковість завжди може бути подоланою наступним перекладачем. Мова зараз йде про об'єктивні чинники руйнування оригіналу перекладачем, про такі чинники, які не можуть бути подолані.

Ну, бачить, наприклад, перекладач в оригіналі його (оригіналу) перш за все музичність як головний компонент твору іноземного автора і забуває через це про проблематику й поезику оригіналу (наприклад, переклад Бажаном Гете:

На всі вершини
Ліг супокій...
Вітрець не лине
В імлі нічній.
Замовк пташиний грай.
Не чути шуму бору.
Ти теж спочинеш скоро, -
Лиш зачекай.

Або оцінює перекладач, наприклад, оригінал як яскраве мовлення, як блиск стилю і тому насичує свій переклад складними, майже герметичними поетизмами, які аж ніяк не відповідають прозорому та традиційному стилю оригіналу. Наприклад, переклад П.Тичиною вірша Лермонтова «Белеет парус одинокий»:

ВІТРИЛО

Одне лише вітрило мрітне
 У мрінні моря маревен...
 Чого блукає кругосвітне?
 Кого лишило там ген-ген?
 Нахлине вітер, глиб подасться,
 І щоглу з свистом натяга...
 Гей-гей, воно й не прагне щастя,
 І не від щастя одбіга!
 Під ним струміння блакитнясте,
 Над ним одсончин золочин.
 Воно ж все рветься в поринасте,
 Немов у бурях є спочин.

І така змістовна оцінка оригіналу перекладачем є третьою складовою частиною індивідуального стилю перекладача.

Чи можна уникнути руйнуючої діяльності вказаних трьох складових?

Ні.

Їх можна лише притишити, бо переклад без цих трьох компонентів індивідуального стилю перекладача є неможливим.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Анатолій Науменко – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу і німецької філології Чорноморського державного університету імені Петра Могили.

Наукові інтереси: теорія та практика перекладу.

ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ РЕАЛИЙ ПРИ ПЕРЕВОДЕ (НА ПРИМЕРЕ АНГЛОЯЗЫЧНОГО ТЕКСТА РАССКАЗА Ю. СЕМЕНОВА «ЛЕТОМ 37-ГО»)

Олег СЕМЕНЮК, Виктор БИЛОУС (Кіровоград, Україна)

У статті розглянуто деякі типові недоліки у перекладі, які пов'язані з відмінностями мов і культур.

The paper discusses certain omissions and mistakes in translation, caused by the differences in the two languages and cultures.

Можно уже считать аксиомой утверждение, что культура становится интернациональной во многом благодаря переводу произведений художественной литературы. Особенно значение перевода возрастает в современных условиях постоянного расширения и укрепления международных связей. Теория и практика перевода как особая филологическая дисциплина, возникшая и оформившаяся в XX веке, продолжает интенсивно совершенствоваться. Свой вклад в ее развитие сделали многие известные философы, мастера художественного слова, учёные-лингвисты. Вспомним работы Л.С.Бархударова, Е.В.Бреуса, М.П.Брандес, В.С. Виноградова, Р.Г.Джаршейшвили, Т.А.Казакова, Г.Кочура, М.Лукаша, М.Т.Рильского, А.А.Паршина, К.Я.Чуковского и др.

В последние годы в мире, динамика развития которого предусматривает активные лингвистические и культурные контакты, в череде проблемных аспектов перевода, особенно – художественного, на первое место выходит анализ возможностей передачи лингвистическими средствами тонких смысловых нюансов, связанных с социокультурными реалиями. Особенно явственной эта проблема становится на фоне активно развивающихся средств «механического», программного перевода, в котором смысл доминирует над чувством и оттенком. Именно этот факт объясняет актуальность нашего небольшого исследования, посвященного анализу некоторых «нюансов» в интерпретации социально-культурных реалий средствами неродного языка.