

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ПІДТЕКСТ: ТВОРЕННЯ, ДЕКОДУВАННЯ, ПЕРЕКЛАД	11
1.1. Переклад як семантичне перетворення структури поетичного твору	11
1.2. Суть підтексту та суміжних понять, релевантних для перекладу	14
1.3. Підтекст як образна домінанта в поетичному перекладі	49
1.4. Ретроспекція як передумова декодування та перекладу субсемантичного образу в поезії	61
1.5. Роль структури субсемантичного образу в процесі його декодування та перекладацької інтерпретації	66
Висновки до першого розділу	69
РОЗДІЛ 2. КОНТЕКСТ І ФАКТОРИ, ЩО ВПЛИВАЮТЬ НА ДЕКОДУВАННЯ ТА ВІДТВОРЕННЯ СУБСЕМАНТИЧНОГО ОБРАЗУ	73
2.1. Затеkstова інформація та адекватність відтворення поетичного підтексту в перекладі	73
2.2. Вплив упорядкування творів на тлумачення підтексту в поезії	97
2.3. Роль ідіолектної символіки у сприйнятті та відтворенні субсемантичного образу поетичного твору	115
2.4. Контекст як семантичне поле інтерпретації поетичного твору	135
2.4.1. Контекст письменника та переклад	135
2.4.1.1. Історичний та біографічний контексти	136
2.4.1.2. Мовленнєвий контекст	138
2.4.2. Теорія сильної позиції та інтерпретаторський контекст	139
2.4.3. Намір автора першотвору, контекстуальний аналіз та принципи історизму	142
2.4.4. Контекст і перекладацька інтерпретація поетичного підтексту	148
2.5. Умови та фактори, що впливають на вичленення та переклад підтексту поетичного твору	159
Висновки до другого розділу	161
РОЗДІЛ 3. ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ СУБСЕМАНТИЧНОГО ОБРАЗУ ТА ЙОГО ПЕРЕКЛАД	166
3.1. Одночасна актуалізація парадигматичних потенцій лексичної одиниці, семантичні нашарування, семантичні зрушення та відтворення їх у перекладі	170
3.2. Роль асоціації у творенні та відтворенні субсемантичного образу	183
3.3. Пресупозиція та деякі стилістичні прийоми у творенні та перекладі підтексту поетичного твору	203

3.3.1. Пресупозиція та підтекст	203
3.3.2. Аллюзія, підтекст і переклад	206
3.3.3. Натяк у творенні та перекладі субсемантичного образу	220
3.3.4. Епіграф, підтекст і переклад	225
3.3.5. Іронія як стилістичний прийом у творенні та відтворенні субсемантичного образу	226
3.4. Тропи в побудові й перекладі субсемантичного образу	236
3.5. Символ у творенні й відтворенні підтекстового образу	246
3.6. Дистантний повтор як засіб творення та перекладу субсемантичного образу	274
3.7. Переклад риторичних запитань та відтворення порядку слів як синтаксичних засобів творення підтексту	282
3.8. Роль заголовка у формуванні підтексту першотвору та його переклад	286
3.9. Ім'я як підтекстотворчий чинник та його переклад	296
3.10. Перегукування та підтекст в оригіналі й перекладі	306
3.10.1. Цитата у формуванні та перекладі підтексту	316
3.10.2. Парафраза у творенні та відтворенні поетичного підтексту	321
3.11. Пародія, підтекст і переклад	324
3.12. Ритмомелодика у творенні та відтворенні субсемантичного образу	325
3.13. Звукосимволіка, підтекст і переклад	346
3.14. Паравербальні засоби творення підтексту та їх відтворення в перекладі	349
3.15. Оказіональні засоби творення субсемантичного образу та їх переклад	355
3.15.1. Графічні засоби вираження та відтворення підтексту	355
3.15.2. Стилістичне тло	358
3.15.3. Умовчання	359
3.15.4. Конфлікт	361
3.15.5. Контраст	364
3.15.6. Словесно-образні обігрування, каламбур	370
3.15.7. Монтаж	371
3.15.8. Повтор	371
3.15.9. Індукування okazіональних сем	372
3.15.10. Художня деталь	372
3.15.11. Співположення різних типів викладу	373
3.16. Багатовекторний підтекст та його переклад	374
3.17. Суб'єктивний інтерпретаторський підтекст	391
3.18. Неперекладний підтекст	393
Висновки до третього розділу	396
ВИСНОВКИ	401
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	409
Valeriy Kykot. IMPLIED SENSE AND TRANSLATION. Summary	441

ВСТУП

Як свідчить перекладацька практика, в художньому й, зокрема, в поетичному перекладі неможливо відтворити всі особливості оригіналу, тому зазвичай доводиться вирішувати, які з них важливіші, а якими можна знехтувати. З'ясування ієрархії ідейно-художніх компонентів твору дає знаряддя для оцінки достовірності перекладу. Лінгвістична теорія перекладу завжди вирізнялася тут своєю орієнтацією на комунікативні й текстологічні аспекти, а переклад неухильно розглядався як спосіб забезпечити спілкування між різномовними читачами й автором оригіналу шляхом відтворення іншою мовою повідомлення, що міститься у вихідному тексті.

Теорія перекладу, як відомо, вивчає співвідношення елементів вихідної та цільової мов не ізолювано, а в текстах першотвору й перекладу, і всі надбання, якими ця теорія оперує, отримані з порівняльного вивчення цих текстів. Зіставне вивчення текстів оригіналу й перекладу може охоплювати різні сторони формальної чи змістової структури текстів, проте головним питанням теорії перекладу лишається всебічний опис та аналіз змістових відносин між цими текстами й розкриття поняття еквівалентності перекладу, позаяк завдання перекладача полягає передовсім у відтворенні художнього змісту першотвору. Та що становить собою художній зміст? Які його компоненти? Якою мірою вони відтворюються під час перекладу? Відповіді на ці запитання дає вміння описувати смислову структуру тексту та зіставляти елементи цієї структури в оригіналі й перекладі.

З іншого боку, поетичний твір — це система словесних знаків, багато з яких, окрім конкретного денотативного значення, несуть ще й більш загальне, тобто входять до більших знакових комплексів. І ці знакові комплекси, тобто «окремі модифікації гри слів є елементами стилістичного замислу й, своєю чергою, входять до комплексів вищого порядку» [Levý 2013, s. 145]. Подібно до цього, в тексті поетичного твору розосереджені слова, котрі своєю семантикою чи стилістичним забарвленням розкривають його глибинну ідею, тобто несуть власне характеристичну функцію. Окреме слово в поезії часто виступає водночас у кількох семантичних контекстах. Кожен перекладач може сприймати його по-різному, й зовсім інакше воно може прозвучати для читачів. Під час перекладу саме й потрібно зберегти головну смислову складову слів, що виконують кілька семантичних функцій, тобто відтворити їх найважливіші функції в семантичному комплексі

вищого порядку (контекст фрази, строфи, цілого твору й под.), і лише потім — їхнє денотативне значення. «Найвищий семантичний комплекс, що іноді позначається як «ідея твору», його світоглядний замисел, домінує під час розв'язання нижчих єдностей, наприклад, під час вибору стилістичного ряду, а ті, своєю чергою, диктують рішення на рівні абзаців і фраз» [Там само, s. 146]. Незнання перекладачем механізму та небачення засобів побудови головної художньої ідеї твору неминуче призводить до її втрати в перекладі.

Втім, є тут ще один важливий аспект. Основне прагнення перекладача — витлумачити твір вітчизняному читачеві, тобто зробити текст зрозумілим, подати його в доступній читацькому сприйняттю формі. Така загальна мета дає себе знати і в деталях. Перекладач ставиться до тексту як тлумач: він не лише його перекладає, а й логізує, доповнює, інтелектуалізує і нерідко позбавляє естетично дієвого чинника — напруги між думкою та її вираженням. Це зазвичай призводить і до того, що перекладач договорює непрямі висловлювання, умовчання й натяки, пояснює чи подає описово поетичні образи, трансформує, скажімо, метафору в порівняння, яке відрізняється від метафори не змістом, а інформативним спрямуванням. Іноді перекладач не розуміє, що в оригіналі втілено певний момент дійсності — наприклад, явище може бути показане в статиці чи, навпаки, в динаміці руху, — й описує це явище повністю, дає весь хід його розвитку в цілому або ж піддає локалізації загальні поняття оригіналу. Часом перекладач повно викладає думку, котра в першотворі лише накреслена й залишена в підтексті. Це все так само веде до послаблення, а іноді й до цілковитої нівеляції образності твору, закладеної в ньому глибинної ідеї, а отже — до руйнування авторського художнього замислу.

Оцінка адекватності, образно-художньої та мовно-естетичної відповідності перекладу оригіналові має відбуватися не спонтанно, а за визначеними, теоретично обґрунтованими критеріями та методами. Їхні засади випрацювали у своїх дослідженнях В. Демецька [Демецька 2007], М. Зеров [Зеров 1990], Р. Зорівчак [Зорівчак, 1982, 1985, 1989, 1999, 2005], М. Іваницька [Іваницька 2015], Л. Коломієць [Коломієць 2004, 2011, 2015], В. Коптілов [Коптілов 1971, 1972, 2003], М. Новикова [Новикова 1986], О. Ребрій [Ребрій 2012], М. Рильський [Рильський 1975], О. Фінкель [Фінкель 1929], О. Чередниченко [Чередниченко 2007, 2017], Т. Шмігер [Шмігер 2018, Shmiger 2022] та ін. Проте практика засвідчує, що переклад творів різних жанрів вимагає додаткової специфіки аналізу першотвору. І передусім це стосується творів віршових.

Питання теорії та критики перекладу поетичних творів осмислюються на сучасному етапі в зарубіжному перекладознавстві такими

дослідниками, як С. Баснет [Bassnett 1994, 2009], М. Бейкер [Baker 1996, 1998], І. Евен-Зохар [Even-Zohar 1981], А. Лефевр [Lefevre 1982, 2015] Дж. Фінлей [Finlay 2008] та ін. На стадії становлення перебуває і школа поетичного перекладознавства в Україні. Помітний внесок у розвиток вітчизняної теорії тут належить таким науковцям, як П. Бех [Бех 1979, 1979 а, 1982], О. Дзера [Дзера 2008, 2008], М. Дудченко [Дудченко 1974], Л. Коломієць [2004], А. Мішустіна [Мишустіна 1985], А. Пермінова [Пермінова 2015], В. Радчук [Радчук 1980, 2004, 2007, 2009], А. Содомора [Содомора 1998, 2006].

Сучасні дослідники по-різному розглядають переклад поетичних творів, але одноставно зауважують, що слід враховувати весь спектр компонентів, які забезпечують цілісність поезії як окремого виду художньої літератури. З огляду на це нами зроблено спробу запропонувати цілісну теорію перекладу вірша, яка обґрунтовує специфіку поетичного перекладу, зумовлену багатоплановою семантичною природою поезії. Водночас питання перекладу ідіолекту в поетичному творі, межі індивідуальної свободи перекладача й допустимих відхилень від тексту оригіналу та аргументація цих відхилень формують коло проблем, які нині потребують нагального висвітлення.

Керуючись ключовою настановою, що найпершим завданням теорії та критики перекладу є опрацювання конкретних питань на конкретному матеріалі з метою навчання перекладачів аналізувати текст першотвору, виділяти й осмислювати використані автором мовні засоби стилю й свідомо шукати у власній мові засоби для відображення художньої специфіки конкретного твору, та усвідомлюючи, що коли «перекладач не виробить здатності аналізувати оригінал і власний переклад, він не вийде із зачарованого кола суб'єктивістських уявлень про свою працю, перекладатиме не об'єктивну реальність художнього твору, а своє суб'єктивне враження від нього» [Коптілов 2003, с. 30], ми неминуче постаємо перед необхідністю дослідження та аналізу літературного твору саме за його своєрідними ознаками.

Смислова місткість є однією з найхарактерніших особливостей поетичного твору: він часто говорить більше того, що в ньому сказано прямо, наштовхує на припущення та зіставлення, які не сформульовані в його тексті безпосередньо, спонукає до пробудження думки, до ототожнення себе з ліричним героєм, до філософських висновків та узагальнень, до здогаду про подальші долі зображених у ньому людей, про внутрішній стан героїв, про ставлення автора до них та до всієї теми в цілому, викликає потребу дорозповіді собі чи подумати свідомо невисловлене автором. І ця специфічна риса поезії, що вирізняє її з-поміж інших різновидів книжного слова — не просто наслідок розбіжності читацького сприйняття: вона визначається смисловою

структурою поетичного твору, закладеною в ньому самому, позаяк у віршовому творі можуть співіснувати кілька смислових планів, які не є взаємовиключними й розгортаються іноді паралельно, іноді поступово розходяться, іноді перериваються та змінюються одноплановим викладом. Ця риса не є притаманною виключно творчості романтиків чи символістів, хоча саме в них вона нерідко й отримувала доволі яскраву виразність, набуваючи характеру символу чи алегорії. Фактично вона проходить крізь усі етапи історії поезії та літератури в цілому.

Відтворення багатоплановості літературного (поетичного) твору становить важливе практичне завдання художнього перекладу та принципову проблему, що належить до відання теорії перекладу. Тому, характеризуючи своєрідність мовної природи поетичного твору в її широкому розумінні, не можна уникнути прямого й серйозного питання про двоплановість (багатоплановість) поетичного тексту, яка не є методичною знахідкою К. Станіславського (підтекст, «підводна течія», про що йтиметься далі), це факт, засвідчений і проаналізований тлумачами ще античної епохи, стародавньої Індії та стародавнього Китаю. Для семантичної структури тексту художньої літератури й, зокрема, поезії завжди характерне поєднання або чергування прямого та інакомовного мовлення, тобто однопланового й багатопланового. Тому, про повноцінність перекладу без віднаходження та відтворення засобів таких контрастів «простого» й «глибокого» змісту твору не може бути й мови.

Як філологічна проблема явище підтексту з'являється на світ на початку XIX століття, хоча як науковий термін слово «підтекст» вживається пізніше — в першій половині XX століття, у другій половині якого інтерес учених до проблеми підтексту помітно зростає. Але більшість лінгвістів та літературознавців висвітлювали її або в загальнотеоретичному плані, або на рівні поглядів окремих науковців на проблему прихованого смислу прозового твору. На той час мали місце лише поодинокі спроби дослідження конкретного мовного втілення підтексту твору поетичного, наприклад, на основі цитати, й зовсім не зафіксовано праць, у яких широко висвітлювалися б погляди на проблему підтексту з перекладознавчих позицій.

На сучасному етапі, коли перекладознавство зазнає динамічного розвитку, в останній декаді XX та на початку XXI століття не помічно вітчизняних тематичних праць щодо підтексту художнього твору, за винятком однієї літературознавчої ([Матчук 1993]). Кілька таких праць, щоправда, з'явилося поза межами України ([Emorrey 2016], [Goodman 2013], [Hatzidak 2007], [Hoek 2015], [Torab 2012]), проте всі вони доволі поверхневі й стосуються підтексту прози. Щодо ближчих

у часі робіт, то ситуація тут не краща, бо так само дуже мало з них присвячено вивченню підтексту в поезії, що, звісно, спонукає до проведення додаткових досліджень прихованого змісту поетичного твору та його перекладу.

Так, у статті Н. Квозокрової та ін. аналізується лінгвістична основа вираження підтексту в художньому тексті з виділенням таких важливих аспектів підтексту, як насмішка, сарказм та іронія. На думку авторів, «підтекст може бути виражений у художньому стилі у взаємодії з різними мовними та позамовними чинниками. Іронія є одним із основних прийомів у використанні підтексту» [Qozoqova 2023, p. 85]. В іншій статті йдеться про параметри складних установок художніх текстів, «які змушують перекладача обирати такі стратегії інтерпретації, які дозволять зберегти мовні та культурні значення, в тому числі конотації слів, а також доступ читача до концептуальних зв'язків слів» [Maslennikova 2018]. «Художня література зазвичай і спочатку орієнтована авторами на читачів, які мають відповідні культурні коди й співіснують із ними в одному інформаційно-семантичному полі. Декодування текстової, підтекстової та імпліцитної інформації вимагає від читача високого рівня розвитку мовної та лінгвістичної особистості [Там само]. Перекладач виступає як первинний читач оригіналу та квазі (спів)автор тексту для вторинного читача із системи цільової мови. У разі текстової білінгвальної комунікації відмінності в когнітивних сферах автора й перекладача зумовлюють ступінь розуміння або нерозуміння тексту з боку перекладача [Там само]. Саме перекладач виявляється відповідальним за нерозуміння та похибки читачів. На процес і результат перекладу впливають об'єктивні чинники, зокрема історико-часові та суб'єктивні. Перекладачі намагаються скоординувати події зі світу уявленого тексту за допомогою існуючого культурного контексту, історичного контексту, текстових схем, стилістичних реєстрів тощо [Там само]. І саме тлумачення слова розглядається в цій науковій розвідці як «ключ» донесення підтексту до читача під час перекладу художніх текстів.

У процесі пошуку ми натрапили на кілька сучасних праць, присвячених перекладові підтексту в драматичних творах ([Wu 2023, Zheng 2017]), в одній із яких стверджується, що «підтекст є відмінною рисою драми, і його важко перекласти, особливо якщо драма містить велику кількість підтекстів» [Zheng, 2017, p. 44]. Щоб подолати це в цільовому тексті, перекладачі обирають відповідні стратегії перекладу: змінюють оповідь, посилюють оповідь і вдаються до редуктивної оповіді, щоб підвищити продуктивність, особливо промовистість, індивідуальність, акторську спроможність і прийнятність п'єси» [Там само].

У поодиноких працях, присвячених перекладові підтексту в поезії, слушно зазначається, що «Поезія в унікальний спосіб залучає мову. Вона використовує текст, щоб навмисно провокувати образи, почуття та ідеї, закодовані в підтексті, щоб передати тонкощі існування» [One Light]. І дослідники намагаються вивчити питання, як у такому підході враховувати текст, підтекст і надтекст у процесі перекладу.

Загалом можна відзначати, що в перекладознавстві тема поетичного підтексту ґрунтовно не досліджувалася, коли не брати до уваги наших праць, які, власне, й лягли в основу цієї монографії. Системно-контекстуальний та структурний підходи до вивчення функцій підтексту в поезії, способів його творення та засобів виявлення і відтворення в перекладі спонукали нас систематизувати свої дослідження й набутки в цій ділянці задля глибшого опрацювання повноцінної макрообразної моделі поетичного твору, за допомогою якої можна здійснювати його ефективний доперекладний аналіз та адекватний переклад. Розробка однієї із вагомих граней такої цілісної моделі, якою, безсумнівно, є підтекст поетичного твору, зумовила актуальність теми дослідження, яка спричинена і зростаючою увагою перекладознавців до цілого тексту, необхідністю всебічного аналізу різних типів поданої в ньому інформації, зокрема образно-підтекстової, а також нагальною потребою дослідити способи творення підтексту в поезії та засоби їх відтворення у перекладі.

Теоретична значущість нашого дослідження полягає в опрацюванні актуальних проблем сучасного перекладознавства: збереження діалектичного взаємозв'язку змісту і форми поетичного тексту в перекладі, передачі художньо-естетичного замислу твору в перекладі шляхом відтворення закладеної в ньому змістово-фактуальної та змістово-концептуальної інформації.

Практичну цінність монографії визначає можливість використання її основних тверджень у перекладацькій діяльності. Результати дослідження можуть прислужитися як теоретико-методологічне підґрунтя та ілюстративний матеріал під час викладання курсів із теорії та практики перекладу, жанрових теорій перекладу, зіставної стилістики, інтерпретації художнього тексту. Набутки цієї праці можуть бути корисними для критиків та редакторів художнього перекладу.

РОЗДІЛ 1

ПІДТЕКСТ: ТВОРЕННЯ, ДЕКОДУВАННЯ, ПЕРЕКЛАД

1.1. Переклад як семантичне перетворення структури поетичного твору

Художній твір становить художнє ціле завдяки структурній організованості — взаємозв'язку елементів. Структура надає творові, з одного боку, внутрішньої доцільної зібраності, з другого — упорядкованої завершеності, яка допомагає розрізнити його серед низки таких самих самостійних творів.

Між компонентами поетичного тексту утворюються складні й неоднозначні стосунки. Будь-який елемент може набути рангу значущого, будь-які формальні елементи набувають у поетичному тексті семантичного характеру, дають імпульс низці асоціативних та конотативних значень.

У поетичному творі відбувається руйнування звичайних зв'язків. Сугестивність поетичного слова зближає далекі уявлення, народжує нові, непоійменовані смисли. Асоціативні та конотативні значення, що пронизують лірику, роблять поетичний текст «нерівним» самому собі. Глибина поетичного тексту є результатом інакомовлення поезії, прихованості її глибинного смислу, яка виникає внаслідок складної взаємодії його складників, «об'єднаних у якусь єдність, хоча іноді вона ледь сприймається як єдність» [Гальперин 1981, с. 32].

Вищевисловлене великою мірою пов'язане з численністю інтерпретацій поетичного тексту, що залежать від низки факторів, не лише внутрішньомовних, а й позамовних. Це широка сітка контекстів, у яку вписується конкретний твір, тезаурус читача, пресупозиція національної культури, віддаленість твору в часі й таке інше.

Складна, в особливий спосіб організована структура вимагає й особливої інтерпретації — не простого перекодування, а розгадки авторського «шифру». Розкриваючи в процесі аналізу складні та неоднозначні взаємостосунки, що існують у вірші, ми досягаємо й авторський задум — поетичний зміст твору, який становить щось відмінне від змісту в загальноприйнятому значенні цього слова — певне образно-мисленнєве ціле, що виникає із суми елементарних смислів, котрі складають вірш, але не зводиться до простої суми

цих смислів. Саме тому руйнування чи зняття під час перекладу «складеної в першотворі системи багатозначності та асоціативної основи позбавляє вірш ідейної та змістової місткості чи принаймні спотворює намір автора» [Карабан 1984, с. 6].

З іншого боку, поетичний твір — це система образів. Словесні образи існують у мові не як розкіш, а як істотна, реальна необхідність думки. Поетичні словесні образи (мікрообрази, як їх часто називають) — наслідок певного художнього узагальнення, вони виникають у складних процесах художнього мислення і складають основу художньої тканини будь-якого твору красного письменства. Проблема відтворення семантико-стилістичних функцій словесного образу засобами цільової мови тісно пов'язана із вивченням його складної смислової структури. «У процесі перекладу інтерпретатор усвідомлює словесний образ оригіналу в усіх його зв'язках, з усіма його інгерентними та адгерентними конотаціями» [Зорівчак 1985, с. 57]. Отже, «потреба відтворення смислово-стилістичних функцій словесних образів у художньому перекладі — важлива складова частина перекладознавства» [Зорівчак 1982, с. 51].

Поетичний образний характер висловлювань впливає зі самої природи мови, то поетичний зміст не може від неї залежати. Залежність поетичного змісту від мови не означає, проте, неможливість його передачі засобами іншої мови, оскільки перекладач має справу не з мовою як системою, а з текстом. Це твердження вже давно стало в перекладознавстві аксіомою. Якщо розглядати переклад як ускладнений комунікативний акт, то текст цікавить іншомовного тлумача передовсім не як продукт актуалізації мовних елементів, а як комунікат, «що несе інформацію про певну ситуацію і в певній ситуації (для певних адресатів із певним суспільно-історичним досвідом)» (О. Каде) [Kade 1980, S. 9–10]. Для художніх текстів перетворювання цієї ситуації на художній зміст відбувається за формою, запропонованою Г. Степановим: «дійсність — образ — текст», до того ж реальна ситуація не просто перекладається у факт мови, а засобами мови створюється цілком особлива ситуація, яка «хоча й співвідноситься з реальною, але не рівна їй» [Степанов 1974, с. 73]. У художньому творі, що моделює і окремий, і універсальний об'єкт, стикаються два принципи — умовність, вигаданість створеного світу художнього слова та відображення (складне, недзеркальне) існуючої дійсності.

Отже, ідеться про художнє моделювання. Ю. Лотман визначає вірш як складний побудований зміст, підкреслюючи думку про те, що «ідея в мистецтві — завжди модель, тому вона немислима поза структурою» [Лотман 1972, с. 38]. Унаслідок цього всі елементи вірша суть елементи смислові та є позначеннями певного змісту. А звідси

й переклад є семантичним перетворенням: його метою є відбиття смислу висловлення, а не слова чи граматичної одиниці, тому перекладач оперує одиницями смислу, незалежно від їх оформлення в конкретній мові.

Для поетичного перекладу це твердження потребує доповнення, оскільки між глибинною структурою поетичного тексту та його поверхневою структурою існують складні різноспрямовані зв'язки, певна кореляція між ідеальним змістом і матеріальним носієм художніх образів. Це доповнення полягає в тому, що перекладач як інтерпретатор тексту вихідної мови повинен оперувати не лише одиницями смислу, а й принципами їх оформлення в тексті, тобто має справу з поетичною моделлю. В перекладі з однієї мови на іншу відбувається активна побудова нового змісту за зразком, що дає підстави для перемінного осмислення, й, отже, є поетичною моделлю. Він є інваріантом у перекладі (чи кількох перекладах), якщо розуміти поетичний переклад як міжмовну творчу трансформацію.

«Ми не можемо сприймати зміст літературного твору інакше, ніж через його мову. Добір і взаємозв'язок мовних засобів, використаних автором, визначає наше розуміння теми й ідеї, сюжету й образів художнього твору. Звідси — висновок: повного розуміння твору можна досягти лише на основі глибокого аналізу його мови. Всі літературознавчі узагальнення лише тоді набувають повної переконливості, коли вони спираються на об'єктивні дані лінгвістичного аналізу. А з-поміж сучасних методів лінгвістичного аналізу найбільш придатним для нашої мети виявляється метод структурного дослідження тексту» [Коптілов, 1971, с. 122]. Погоджуючись із вищенаведеною думкою В. Коптілова, можна додати, що очевидна залежність поетичної моделі від мови, знову ж таки не є причиною неможливості її відтворення в перекладі, якщо лише тут не мати на увазі її цілковито повне відображення. З огляду на це можна вести мову про відтворення суттєвих рис цієї моделі, релевантних для категорійного смислу цілого, оскільки лише цілий художній твір може мати свою естетичну цінність.

«Вибір того елемента, який визнаєш найважливішим у перекладуваному творі, — слушно наголошує В. Радчук, — становить мету перекладання» [Радчук 1982, с. 21]. Віршовий переклад вимагає диференціювати ступінь точності відповідно до рівня художньої ієрархії (рангу елемента в структурі). «Перекладач визначає черговість відтворення елементів та градацію припустимих стосунків, виявляючи при цьому спосіб комбінаторного зв'язку, своєрідність структури, художню домінанту» [Радчук 1980, с. 17]. Він скрупульозно зберігає головне, підпорядковуючи йому допоміжне, наслідує менш суттєве,

варіює незначне, замінює відносно нейтральне. Керуючись художньою домінантою та диференціюючи точність, перекладач відтворює не просто випадкове «дещо» з твору, а його суть, закономірність поєднання взаємодіючих складових — щоразу іншу, у кожного поета самотутню. Домінантність елементу передбачає структуру. Домінанта — не просто суттєвий елемент сам собою, а його підпорядковане відношення до решти. Обмежитися передачею лише головного — означає порвати його зв'язки, дати скелет замість організму, девальвувати чи знищити саму домінантність. Не краще того пониження характерного в ранзі, структурне перепідпорядкування. Домінанта — поняття гнучке: зміна способу підпорядкування також входить до художньої специфіки.

Однією з таких суттєвих рис-домінант поетичної моделі, безсумнівно, і є підтекст.

1.2. Суть підтексту та суміжних понять, релевантних для перекладу

Поняття підтексту розглядається лінгвістикою, літературознавством, психологією, практикою викладання сценічного мовлення, іншими науками.

Існування явища підтексту простежується вже з античного мистецтва, але як суб'єкт вивчення воно сформувалося наприкінці позаминулого століття. Одним із перших його почав досліджувати бельгійський поет і драматург, письменник-символіст, автор «Синього птаха», Моріс Метерлінк, який, широко використовуючи підтекст у своїй творчості і загострив увагу на його функціях у художньому творі в своїй філософсько-теоретичній праці «Скарби смиренних» [Метерлінк 1915, с. 73] та осмислив його суть у статті «Трагізм буденного життя», написаній 1896 року [Метерлінк 1968, с. 72]. Те, що Метерлінк називав «другим діалогом», В. Виноградов стосовно драми пізніше назвав «потенційною семантикою» [Виноградов 1971, с. 48], а К. Станіславський і В. Немирович-Данченко розгорнули в теорію підводної течії драми. Поняття «підтекст» вживалося ними для характеристики чеховських п'єс, а дещо пізніше воно посіло значне місце в системі К. Станіславського, про що свідчать такі слова цього майстра сценічного мистецтва: «Смисл творчості — в підтексті. Без нього слову немає чого робити на сцені» [Станіславський 1990, с. 494].

«Підтекст — це не явне, але внутрішньо відчутне «життя людського духу», — іншим разом висловлювався про підтекст К. Станіславський, — яке безперервно тече під словами тексту весь час, виправдовуючи та оживляючи їх» [Там само, с. 84]. Спираючись

на його вчення, М. Германова розвиває власну думку про підтекст: «Усе, що знаходиться за словами й змушує людину вимовляти їх, усе розумове й емоційне життя його, що протікає в момент вимови слів, називається підтекстом. Ставлення мовця до співрозмовника й до предмета розмови, мета, заради якої він говорить, його внутрішній стан, все, що він бачить, чує і уявляє собі, — все це підтекст» [Германова, 1960, с. 95].

Загалом, до цього складного явища зверталось багато вчених. Ще в 20-ті роки ХХ століття професор Б. Ларін у своїх статтях із теорії художнього мовлення, обґрунтовуючи необхідність сприйняття художнього твору в органічній єдності всіх його елементів, висунув розуміння поняття підтексту як норми, тобто такої норми, що складається в літературному творі в міру того, як розгортаються висловлювання автора чи його персонажів, і яка вирізняє його з-поміж інших творів або ж чимось нагадує про них. На тлі цієї норми виступають ті чи ті відхилення від неї самої, що теж складають ту чи ту рису загальної своєрідності. Носіями цієї своєрідності постійно є ті «комбінаторні приростки» смислу, його «обертони», які «утворюються» зі взаємодіючої сукупності слів; вони можуть виникати «і в межах однієї фрази і, крім того, зі сполучення періодів — у межах розділу; далі, існують відтинки, що виникають лише із завершеного цілого» [Ларін 1974, с. 36].

Отже, за Ларіним, явище, про яке ведеться мова, — це не щось статичне, а наповнена рухом складна взаємодія цілого, що складається, звісно, не відразу, а розгортається перед читачем поступово, з окремих у цьому цілому моментів, важливих для нього, які повноцінно сприймаються то на тлі всієї цієї єдності, то на тлі менших її відрізків. У тій самій статті («Про різновиди художнього мовлення», 1922 р.) Б. Ларін запропонував ще одну важливу категорію — «естетичне значення слова», за якого «не дана повністю смислова цінність слів, а лише позначені межі різного в кожному разі асоціативного розгортання смислу даного мовлення», а слово є «натяком включених думок, емоцій, хвилювань» [Там само, с. 34]. Інакше кажучи, естетичне значення слова — це глибина смислу, що набувається словом у складі мови цілого літературного твору, де воно може виступати в різних, але співвідносних один до одного контекстах, що по-різному його висвітлюють.

Смислова одноплановість, двоплановість, багатоплановість художнього тексту майже безперервно перемежуються. Неквалітивний «вдумливий читач слідує за всіма планами змісту, як читач театральної вистави — за всіма голосами сценічного поля: авансценою, першим планом, середнім планом, заднім планом. Той чи той план

раз у раз лишаються порожніми, лише інколи активні всі чотири плани, частіше два-три із них, а то й один» [Там само, с. 277].

Це порівняння літературного твору зі сценічним полем допомагає багато збагнути в понятті як двоплановості, так і багатоплановості. Другим планом може бути й інакомовний смисл, що, в разі наявності, завжди стоїть за прямим і є паралельним йому, а також коротке до-мислювання, натяк у мовленні чи персонажу на щось невідоме іншим дійовим особам чи навіть читачеві.

Наявність кількох планів іноді передбачає і можливість поєднання кількох, хай навіть сумісних інакомовних значень (слова, складного образу, цілої ситуації) і співіснування різних поглядів (автора, тих чи тих персонажів) на один і той самий предмет, і послідовність різних висвітлень одного й того самого мотиву, до того ж унаслідок зміни перспективи чи аспекту по-новому сплітаються та розміщуються риси, вже відомі раніше. Таке розуміння двоплановості та багатоплановості може однаково бути застосованим і до реалістичного, і до романтичного мистецтва, і до інших різновидів художньої літератури.

Доводячи, що «сугестивність, неповна договореність художнього тексту», «весь його психологічний ефект» є результатом «комбінаторних приростків смислу», які утворюються і в межах однієї фрази, і в межах глави, і в межах завершеного цілого, Б. Ларін геніально передбачив ідею про підтекст як складний феномен, що становить єдність різноманітних рівнів мови, які водночас входять до плану загальнокомпозиційних зв'язків.

У своїх загальновідомих «Семантичних етюдах» Б. Ларін обстоював думку й про те, що вивчення подібних явищ вимагає методу, для якого було б характерне оригінальне поєднання лінгвістичних та літературознавчих методів. «Дослідження літературної мови, — писав він, — стоїть на межі лінгвістики та науки про літературу. В минулому йому приділяли найбільше уваги філологи. Мовознавці займалися лише тим, що в ньому було спільного з іншими типами мови. Та вивчення літературних видів мовлення насамперед має бути спрямоване на їх естетичні властивості, якими вони різняться; саме вони визначають систему застосування мовних елементів в літературній творчості [Там само, с. 28]. Тож, стає очевидним, що таким методом варто користуватися не лише під час дослідження явища підтексту як такого, а й під час вивчення проблем його відтворення в перекладі, тобто в перекладознавстві.

Поява власне терміна «підтекст» і набуття ним широкого розповсюдження були досить виправдані. Ті, хто до нього наближався, вірно відчували, що існують явища художнього слова, своєрідність яких не передають звичні поняття і які цілком необхідно відрізнити

від традиційних форм образу (образності), для чого й знадобився новий термін. Варто зазначити, що подібній тенденції зовсім не відповідають такі застосування слова «підтекст» (між іншим доволі непоодинокі), коли оперуючи виразами «ліричний підтекст», «романтичний підтекст», «іронічний підтекст» і под., мають на увазі щось інше, тобто просто ліричну сутність відповідного образу, романтичну природу образного змісту, іронічне наповнення образу тощо. Тут має місце змішування понять образів (образності) взагалі та власне підтекстового образу, про який зосібна йтиметься далі.

Вивчення категорії підтексту притягло увагу багатьох як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників. У працях, присвячених цій проблемі, можна виділити кілька ключових питань: визначення підтексту, виявлення механізму його реалізації та способів вираження, класифікація його видів, відмежування підтексту від суміжних понять. Проте в жодній із таких праць, виконаних зазвичай на матеріалі прозаїчних творів, не ставиться завдання дослідити засоби вираження підтексту поетичного та розглянути проблеми сприйняття підтексту в поетичному тексті з метою його подальшого перекладу.

Попри достатню кількість праць та різноманітність підходів у дослідженні підтексту художнього твору, ні в лінгвістиці, ні в літературознавстві до нашого часу немає єдності думок щодо визначення підтексту та загальноприйнятого терміна, що охопив би це багатогранне явище.

Так, зокрема І. Гальперін називає підтекст «змістово-підтекстовою інформацією» [Гальперін 1981, с. 32], В. Виноградов — «потенційною семантикою реплік» [Виноградов 1971, с. 48], В. Адмоні йменує це явище «глибинною напругою» [Адмони 1975, с. 11], Д. Гудман використовує термін «непрямий опис» [Goodman 2013, с. 174], Т. Сільман — «глибина тексту» [Сильман 1969, с. 89], В. Кухаренко — «імплікація» [Кухаренко 2004, с. 86], Е. Різель називає підтекст «конотацією в широкому сенсі» [Різель 1978, с. 18], В. Кузнєцова — «імплікаційною метафорою» [Кузнєцова 1965, с. 160] і т. д. В англійській мові В. Емпсон позначає підтекст терміном “ambiguity” [Empson 1965, p. 1], Дж Лід — “implication” [Leed 1966, p. 215–217], В. Скалічка — “subtext” [Skalicka 1961, p. 215], К. Шеар — “infracontext” [Shear 1975, p. 148]. Роберт Фрост часто називав це явище “sense implied” [Frost 1974].

Різноманітність термінів можна пояснити багатоаспектністю цього, в такому разі лінгвістичного, явища та відмінністю вихідних позицій, із яких воно досліджується.

Тут варто зауважити, що деякі дослідники неправомірно розширюють значення терміну «підтекст» і цілковито врівнюють

імплікацію, образ та підтекст. В інших випадках, навпаки, підтекст зводиться до окремих явищ прямої мови у творі чи до вузько конотативного значення слова. У першому разі введення терміну «підтекст» знесмілюється, воно стає просто зайвим, у другому — відбувається змішання цілком різних понять: у творі досить часто має місце діалог із підтекстом, а щодо конотації, то вона безсумнівно бере участь у формуванні підтексту, але це ще не дає підстав ставити між ними знак рівності.

Ведучи мову про підтекст у прозі, який «із метафоричного образу з досить невиразним змістом почав перетворюватися на наукове поняття з більш менш чітко окресленим змістом», Б. Корман схильний розглядати підтекст як «один із проявів ліричної стихії в романовому жанрі. Переважання однієї з трьох стихій (епічної, ліричної чи драматичної), яке приводить до структурної зміни цілого та є основою жанрової типології всередині роману як роду, може слугувати основою побудови типології підтекстів. Крайнім випадком є підтекст у романі з переважанням епічного начала та підтекст у романі з переважанням ліричного начала» [Корман 1971, с. 203].

Вважаючи підтекст «неметафоричним та неконтрастним» вираженням «внутрішнього смислу далекими від нього моментами зовнішнього плану», В. Адмони бачить основну відмітну рису підтексту в смисловій розбіжності прямого значення та значення, що нашаровується, коли «той чи той безпосередньо даний момент зовнішнього плану є лише знаком, що сигналізує про внутрішній зміст, не маючи ніякого внутрішнього зв'язку з цим змістом» [Адмони 1975, с. 121]. Автор вважає, що підтекстові значення є «приуроченими» та «обов'язково відчужаються читачем як співприсутні в певному відрізьку чи навіть у всьому творі. Ця обов'язковість, що робить підтекст явищем не суб'єктивним і випадковим, а складовою частиною художньої структури літературного твору, базується на композиційних особливостях у побудові відповідних творів» [Там само, с. 122].

На зв'язку підтексту із загальною композицією твору наголошує і Т. Сільман. Водночас у своїй статті «Підтекст як лінгвістичне явище» дослідниця пише, що «підтекст як явище стосується і лінгвістики... тому, що воно включається до загальної системи багатолінійності значень, що виражаються мовленнєвим рядом, а потім ще й тому, що сама реалізація даного типу стосунків між зовнішніми та глибинними значеннями часто здійснюються за допомогою специфічних, безпосередньо мовних засобів» [Сільман 1969, с. 84]. Підтекст тут у неї це — невиражене словом, приховане, але відчутне для читача чи слухача значення якоїсь події чи висловлювання (якогось відрізка тексту) в складі художнього твору.