

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ  
КАФЕДРА НІМЕЦЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ**

**Кваліфікаційна робота  
магістра**

на тему **ХУДОЖНІ ОБРАЗИ ТРАГЕДІЇ Й.В. ГЕТЕ «ФАУСТ» В  
ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ**

Виконала: студентка 6 курсу, групи 8.035нп  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.043 Германські мови та  
літератури (переклад включно), перша –  
німецька  
освітньо-професійної програми  
Мова і література(німецька)  
**Мхітарян Карина Робертівна**

Керівник к.ф.н., доц. Вапіров С.Ю.

Рецензент к.ф.н., доц. Прохоров В.Ф

Запоріжжя - 2021

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**Факультет іноземної філології**  
**Кафедра німецької філології та перекладу**  
**Рівень вищої освіти магістр**  
**Спеціальність 035 Філологія**  
**Спеціалізація 035.043 Германські мови та література (переклад включно)**  
**Освітня програма Мова і література (німецька)**

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

**Завідувач кафедри \_\_\_\_\_**

**«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ року**

**ЗАВДАННЯ**

**НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА**

**МХІТАРЯН КАРИНІ РОБЕРТІВНІ**

1. **Тема роботи (проєкту)** Художні образи трагедії Й.В. ГЕТЕ «Фауст» в оригіналі та перекладі.
2. **Керівник роботи** к.ф.н., доц. Вапіров С.Ю., затверджені наказом ЗНУ від «08» квітня 2021 року №666-с
3. **Строк подання студентом роботи** 14.12.2021
4. **Вихідні дані до роботи:** науково-теоретичні засади інтертекстуальності, тексти художніх творів
5. **Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):**
  - 1) Здійснити огляд теоретичних джерел
  - 2) Розглянути специфіку відображення образів головних героїв «Фауст»
  - 3) Охарактеризувати та порівняти художні образи трагедії «Фауст» в оригіналі та перекладі
6. **Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень)** Немає
7. **Дата видачі завдання** 27.04.2021

## КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ З/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1.	Пошук наукових джерел за темою	Травень 2021	Виконано
2.	Селекція фактичного матеріалу	Травень 2021	Виконано
3.	Написання теоретичного розділу	Червень 2021	Виконано
4.	Підготовка дослідницької частини	Вересень – жовтень 2021	Виконано
5.	Написання вступу та висновку	Листопад 2021	Виконано
6.	Проходження нормоконтролю	Листопад 2021	Виконано
7.	Захист	Грудень 2021	Виконано

Студент \_\_\_\_\_ К.Р. Мхітарян

(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи \_\_\_\_\_ С.Ю. Вапіров

(підпис) (ініціали та прізвище)

**Нормоконтроль пройдено**

Нормоконтролер \_\_\_\_\_ С.Ю.Вапіров

(підпис) (ініціали та прізвище)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>4</b>
<b>РОЗДІЛ 1 ТРАГЕДІЯ «ФАУСТ» Й.В. ГЕТЕ У</b>	
<b>ФОКУСИ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА .....</b>	<b>8</b>
1.1 Філологічна інтерпретація поняття художнього стилю .....	8
1.2 Художній переклад: його сутність та етапи .....	11
1.3 Множинність перекладу художнього твору.....	15
<b>РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ</b>	
<b>Й.В. ГЕТЕ В УКРАЇНІ .....</b>	<b>25</b>
2.1 Філософсько-естетичні погляди Гете у критиці .....	24
2.2 «Фауст» Гете та українські перекладачі.....	31
2.3 Своєрідність мовних засобів великого творця трагедії «Фауст» .....	36
<b>РОЗДІЛ 3 ХУДОЖНІ ОБРАЗИ ТРАГЕДІЇ</b>	
<b>«ФАУСТ» В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ .....</b>	<b>51</b>
3.1 Художній образ як об'єкт зіставного дослідження оригіналу та перекладу .....	51
3.1.1. Авторські ремарки у характеристиці персонажів .....	54
3.1.2. Власно-пряма мова у створенні образу героїв .....	57
3.2 Образ Фауста в оригіналі та перекладі .....	59
3.3 Образ Маргарити в оригіналі та перекладі .....	66
3.4 Образ Марти в оригіналі та перекладі .....	73

<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>79</b>
<b>ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>82</b>
<b>ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ .....</b>	<b>87</b>
<b>ПЕРЕЛІК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>87</b>

## РЕФЕРАТ

Дипломна робота - 86 стор., 81 джерела.

**Об'єктом дослідження** є художні образи трагедії «Фауст» Й.В.Гете, а саме образи Фауста, Маргарити, Марти, а **предметом** - мовні засоби їх репрезентації в оригіналі та українських перекладах І. Франка, Д. Загула, М. Улезка, М. Лукаша.

**Метою дослідження** є виявлення переваг та недоліків відображення образів трагедії Й.В. Гете «Фауст» в українських перекладах.

**Теоретико-методологічні засади:** ключові положення української гетеани (Ю. Бойко-Блохін, Н.І. Бонаденко, А.М. Науменко, Б.Шалагінов та ін.), теорії художнього перекладу (Г.Р. Гачечиладзе, Д.Н. Комісаров, О.І. Чередниченко) та лінгвостилістики (М.П. Брандес, В.В.Віноградов).

### **Отримані результати:**

В роботі було проаналізовано систему художніх образів, створених Гете та відтворених у перекладі. Для створення психологічних портретів героїв німецький письменник використовує авторські ремарки та власну мову персонажів. Образ Фауста, який ототожнює тогочасну наукову спільноту, характеризується через вживання їм наукових термінів та абстрактної лексики. Образ Маргарити по-різному передається перекладачами: починаючи від сприймання її як простої наївної дівчини, і закінчуючи образом кокетки. Образ Марти характеризується високою емоційністю, що виявляється через вигуки, експресивну інверсію та окличні речення її мовлення.

**Ключові слова:** авторський стиль, художній переклад, художній образ, авторська ремарка, власно-пряма мова.

## ВСТУП

Гуманітарна наука ХХ ст. порушила питання про діалог з минулим як умову виживання сучасної культури. Сьогодні багато видатних імен минулого, і серед них - Гете, осмислюються як духовно-ціннісні орієнтири для нації, яка хоче зберегти й примножити власну культуру. Про свій творчий шлях Гете сказав: «Я збирав усе, що проходило перед моїми очима й вухами, перед моїми почуттями. Для моїх творів тисячі окремих істот внесли своє, всі прийшли і принесли свої думки й досягнення, свої долі, своє життя, своє буття. Так я пожинав часто те, що сіяв інший, робота мого життя є створенням колективу, і це творіння носить ім'я Гете».

В цих словах можна, зокрема, прочитати бажання поета, щоб нащадки намагалися досягнути його в єдності з його власною добою. Поширений донедавна у вітчизняній науці погляд, за яким Гете активно протистояв своєму літературному оточенню, виявив низку серйозних недоліків. Акцентуючи воістину ні з чим не зрівняну змістовність та індивідуальну неповторність творчості Гете, він мимоволі ізолював поета від літературного контексту епохи, зводив спільність з романтиками творчих інтересів і пошуків до мінімуму або зовсім заперечував, більше того, абсолютизував неминучі творчі розбіжності як антагоністичні.

Втім, остання позиція уже в 1960-ті роки була піддана критиці у роботах Р.М. Самаріна і Г.Г. Ховтасі; А.О. Федоров і А.В. Михайлов обстоювали необхідність розглядати історико-літературний процес на рубежі 18-19 ст. в його єдності; новий підхід виявив свою продуктивність в роботах А.І. Бента, К.А. Свасьяна та ін.

«Фауст» завжди приваблював дослідників. Найпоширенішим жанром стали Erläuterungen («пояснення»), які, застосовуючи здебільшого текстологічний і джерелознавчий підходи, не так розробляли нові наукові

дані, як брали їх у готовому вигляді. Проте спеціальних монографій з комплексним дослідженням твору було написано за 200 літ у край мало; це при тому, що твір нерідко слугував ученим таким собі полігоном для розробки філософських, теоретико-літературних та інших наукових проблем.

В Україні особливі заслуги у справі пропаганди «Фауста» належать, зокрема, Т.Г. Шевченку, М.П. Драгоманову та Лесі Українці, які, не залишивши спеціальних досліджень на цю тему, вказали на винятково важливу роль твору для української культури. Великий український просвітитель І. Франко пов'язував Фаустові пошуки істини з прагненням волі, а похмурий кабінет Фауста на початку твору поставав у нього не лише як сховище мертвотної схоластичної премудрості, а й символ уярмлення вільної думки та індивідуальної свободи. Про це написав І. Франко в посвяті перекладу гетевського твору М. Драгоманову, порівнюючи цього вченого з Фаустом. М. Драгоманов, високо оцінюючи виконаний Іваном Франком переклад *«великого произведения величайшего из поэтов мира»*, писав у цій же рецензії про Україну як про націю, *«политическое будущее которой еще впереди»*.

**Актуальність** дослідження зумовлена необхідністю аналізу специфіки відображення художніх образів трагедії Й.В. Гете «Фауст» у перекладі. Функціональний підхід дає змогу здійснити структурно-семантичний аналіз лексики різних стилістичних прошарків, які приймають участь у створенні образів трагедії, з'ясувати особливості її функціонування в оригіналі та перекладі.

**Метою** є виявлення переваг та недоліків відображення образів трагедії Й.В. Гете «Фауст» в українських перекладах.

Реалізація поставленої мети і перевірки вірогідності гіпотези передбачає розв'язання наступних завдань:

- запропонувати філологічну інтерпретацію поняття художнього стилю



- визначити сутність та етапи художнього перекладу з урахування його множинності;
- здійснити теоретичний огляд вітчизняних робіт, присвячених трагедії «Фауст»;
- вивчити питання множинності перекладів трагедії «Фауст» Й.В. Гете;
- окреслити поняття «художній образ» як об'єкта зіставного дослідження оригіналу та перекладу;
- охарактеризувати засоби створення художнього образу в трагедії «Фауст» Й.В. Гете;
- проаналізувати адекватність відтворення образів Фауста, Маргарити, Марти в українських перекладах.

**Предметом** дослідження є засоби створення художніх образів Фауста, Маргарити, Марти в оригіналі та українських перекладах.

**Об'єктом** дослідження є образи Фауста, Маргарити, Марти в оригіналі та українських перекладах.

**Методика дослідження** заснована на поєднанні лінгвістичного та літературознавчого підходів до аналізу мовного матеріалу, які дозволяють визначити його особливості у відповідності до авторської концепції. Цьому, безумовно, сприяють також принципи семантико-прагматичної інтерпретації тексту, контекстуального та порівняльно-перекладацького аналізу. Використовується метод синтезуючого підходу, що переважає в сучасному світовому гетезнавстві і був започаткований та ґрунтовно апробований представниками «духовно-історичної школи» (В. Дільтей, Ф. Майнеке, О. Вальцель, Е. Кассіерер, А. Швейцер, Г.А. Корф, Е. Шпрангер та ін.); він виражається в поєднанні художньо-естетичного, філософського і культурологічного підходів. На різних етапах роботи застосовуються компонентний та дистрибутивний аналіз, метод зіставлення.

**Наукова новизна** дослідження полягає, насамперед, у тому, що вперше здійснена спроба комплексного вивчення художніх образів трагедії «Фауст» Й.В. Гете, в результаті чого встановлено стилістичні прошарки лексики, що відбивають авторське ставлення до героїв, вивчено концептуально важливі фрагменти твору, де розкриваються зазначені образи, проаналізовано лінгвокультуни та структурно-семантичні труднощі передачі цих образів у перекладі.

**Теоретичне і практичне значення дослідження.** Пропонується новий системний підхід до вивчення перекладу трагедії «Фауст» Й.В. Гете, виходячи з характеристики її персонажів, що ґрунтується на залученні широкого спільного кола естетико-філософських ідей того часу та перекладацької думки сьогодення. Запропонований підхід може стати в пригоді також при вивченні історичної й теоретичної поетики.

Практична цінність роботи обумовлюється можливістю використання отриманих результатів у подальших теоретичних розробках з проблем стилю, у вузівській практиці викладання курсів порівняльної стилістики, художнього перекладу, на практичних заняттях з практики перекладу. Результати роботи можуть становити основу розробки методів викладання лінгвостилістики та інтерпретації тексту.

# РОЗДІЛ 1

## ТРАГЕДІЯ «ФАУСТ» Й.В. ГЕТЕ У ФОКУСІ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

### 1.1 Філологічна інтерпретація поняття художнього стилю

Існуючі в сучасній філології погляди на проблему стилю презентовані двома точками зору: літературознавчою та лінгвістичною. І хоча об'єктом дослідження обох наук є слово, вивчається воно все ж таки з різних позицій.

Основні положення стилістики як наукової дисципліни були закладені у працях В.В. Виноградова, І.В. Арнольд, Є.Г. Різель, В.А. Кухаренко тощо. Літературознавча стилістика виходить з ідейно-тематичного змісту твору та на основі цього розкриває художньо-зображувальні засоби [Sanding 1986, с.370]. Внутрішня єдність ідейно-художньої структури літературного твору, гармонійна узгодження стилю та світогляду письменника, аналіз внутрішніх закономірностей розвитку сюжету у зв'язку з образною системою даного словесно-художнього стилю можуть бути висвітлені лише в тісній взаємодії з загальною естетикою та теорією літератури [Виноградов 1986, с. 321].

Сьогодні виділяються дві літературознавчі позиції щодо погляду на художній стиль: з одного боку, під стилем розуміється мова твору (або мова письменника) в його художній, естетичній функції. Згідно з іншою концепцією, стиль розглядається «як явище мистецтва, як естетична категорія» [Брандес 1983, с. 271]. При такому розумінні мова літературного твору вважається лише одним з компонентів його стилю. Таким чином, літературознавче розуміння стилю звернене до літературного твору або літературної творчості письменника в цілому. Стиль трактується тільки як мовна форма твору, або як його форма у більш широкому змісті, що може

включати поряд з мовою та формою образу також композицію та жанр.

Виходячи з того, що стиль в літературознавстві є явищем художньої літератури, можна, зробити висновки про складові його аналізу. Художній твір є для літературознавства продуктом певної соціальної епохи, і тому це перше місце у літературознавчому аналізі висуваються екстралінгвістичні фактори: світогляд і задум автора, ідейний зміст, індивідуальні засоби його вираження (ідея, тема, проблема, характер, тип узагальнення). З точки зору літературознавства, художній твір аналізується як цілісний ідейно-художній образ без характеристики мовних засобів, як спеціального об'єкта дослідження [Домашнев 1989, с. 208]. Поетика вивчає лише стилістичну і загальнохудожню функцію мовних засобів, чого дуже мало для розуміння змістовно-формальної цілісності художнього твору.

Зовсім протилежним до описаного підходу є *лінгвістичне трактування стилю*, що висуває на перше місце розгляд формальної сторони художнього твору, тобто увага приділяється мовним засобам. Лінгвісти, що дотримуються цього підходу (Є.Х. Різель, І.В. Арнольд, М.П. Брандес та інші), вбачають у художньому творі лише явище мови, і тому аналізують стиль, спираючись на мовні (фонетичні лексичні, морфологічні, синтаксичні) засоби, якими користується письменник. Наприклад, Г.О. Вінокур вважає лінгвостилістику наукою, що «має своїм об'єктом саме мову, а не те, що виражається цією мовою» [Винокур 1991, с. 447]. Аналіз образної системи, як вважає В.А. Кухаренко, проводиться методами лінгвостилістики і складає основу входження у текст [Кухаренко 1995, с. 332]. М.П. Брандес намагається так чи інакше розглядати художній твір як мовне явище. На її думку, «словесно-художній стиль керує вибором та комбінуванням мовних засобів у сфері естетичної діяльності, у конкретному її різновиді – сфері словесного мистецтва» [Брандес 1983, с. 271].

Нажаль поворот літературознавців до формального боку

ідейно-художнього змісту, а лінгвістів - до змістовного, не став синтезом базових категорій обох наукових дисциплін, що призвело до дискредитування поняття стилістики як «літературознавчої», так і «лінгвістичної». Останнім часом, правда, з'явилась тенденція до оформлення нової «інтердисциплінарної» науки, що має проміжне положення між літературознавством та лінгвістикою і здійснює аналіз художнього твору. Виходячи з того, що автор художнього твору використовує слово як «сировину» для створення образності, з якої потім будується художній образ, можна зробити висновок про те, що до аналізу художнього стилю необхідний синтезований підхід [Виноградов 1986, с.59].

Слід зауважити, що твердження про можливий синтез лінгвістичних та літературознавчих категорій є досить спірним [Науменко 2006, с. 25]. Лінгвістична стилістика, що йде від засобів реалізації ідейно-тематичного змісту твору до самого змісту, оперує в процесі художнього аналізу тексту фактично лише мовознавчими прийомами і лишає позаду художні особливості твору письменника. Представники цього напрямку (М.А. Карпенко, В.Д. Левін, Ю.Т. Листрова) шукали й знаходили в художньому творі особливий варіант загальнонаціональної мови, а художній твір як особлива форма розуміння дійсності залишався за сімома печатками [Науменко 2003, с. 304].

Складність представляє визначення предмету дослідження, тому що обсяг та зміст понять «стиль літературного твору», «стиль письменника», «стиль літературного напрямку» по-різному трактуються лінгвістами та літературознавцями [Sanding 1986, S.370]. Враховуючи твердження про те, що у літературному творі головну роль відіграє художній зміст, бо саме він потребує свого художнього втілення у відповідній формі, можна наголошувати на важливості лінгвопоетичного підходу до аналізу стилю [Горонова 1994, с. 116]. Але необхідно враховувати думку про те, що даний

підхід не є просто синтезом літературознавства і мовознавства, а й представляє собою методологію та методику тлумачення художнього тексту, предметом аналізу якої є черговість слів, що досліджується шляхом суб'єктивного пояснення об'єктивного змісту. Лінгвопоетичний аналіз вважається більш коректним, бо дозволяє розглядати літературний твір, виходячи з того, як використані письменником лінгвістичні засоби допомагають створенню певного художнього образу.

Треба сказати, що кожен письменник виробляє собі свою окрему мову, має свої характерні вислови, звороти, свою будову фраз, свої улюблені слова. Мовна особистість майстрів слова, їх ідіостиль охоплюється: 1) мовою їх творів; 2) ставленням до мови як до суспільного історико-культурного явища; 3) використанням мовних різновидів у комунікативних ситуаціях. При цьому важливо враховувати загальні процеси художньої мови, їх зв'язок із мовою століття [Naumenko 1999, S. 113].

Стиль не можна розглядати як статичне явище. Декодуючи авторський текст, треба враховувати не лише динамічну природу його творення, а й комплекс оцінок та інтонацій мовця, його комунікативних настанов, зумовлених зміною суспільно-соціального контексту, в якому розглядаються стилістика автора й стилістика адресата, загалом дискурс (різні типи мовного вживання, прагматична інтерпретація, занурення в життя) авторського твору, оскільки покоління нової доби формує новий лексико-асоціативний комплекс значень, нові асоціації, що пов'язані з уявленнями, почуттями, емоціями носіїв мови.

## 1.2 Художній переклад: його сутність та етапи

Одним із ключових питань сучасного циклу перекладацьких дисциплін

від теорії до дидактики і критики перекладу є методологія зіставного аналізу оригіналу й новотвору. Вироблення критеріїв якісного перекладацького аналізу традиційно привертало увагу дослідників з моменту оформлення перекладознавства як самостійної наукової дисципліни. Починаючи з другої половини ХХ-го століття, перекладознавство набуває міждисциплінарного характеру і значно розширює свій категоріальний апарат та перекладацько-аналітичний інструментарій. Так, чітко розмежовуються два напрями розгляду перекладних текстів: з одного боку, це - *лінгвостилістичний* підхід, який включає суто мовний аналіз оригіналу і перекладу із залученням лінгвістичних методів дослідження; з іншого боку, *інтерпретаційно-культурологічний* підхід, який орієнтується на макросистему перекладу в контексті цільової культури, історії, літератури, враховуючи при цьому особливості індивідуального стилю перекладача [Попович 2009, с.24].

Два згаданих підходи певною мірою можна ототожнити із відомими аспектами аналізу та оцінки якості перекладу: лінгвістичним і літературознавчим. Конфлікт між лінгвістичним і літературознавчим методами дослідження новотвору набуває особливої актуальності в царині художнього, зокрема, поетичного перекладу. Саме в галузі поетичного перекладу існує необхідність створення окремої методології зіставного дослідження оригінального тексту та його перекладу, яка б синтезувала центральні положення обох методів і усувала протиріччя між ними [Чередниченко 2006, с. 162].

За думкою багатьох фахівців, «вузькість суцього лінгвістичного підлоду до перекладацьких явищ стає все більш очевидною» [Бизунова 2005, с.109]. У зв'язку з цим В.Н. Комісаров пише про те, що перекладознавство щонайшвидше має опанувати нові напрями спираючись на “методи «макролінгвістики», що розглядає мову як знаряддя мислення та комунікації і

залучає цілий ряд таких дисциплін, як лінгвістика тексту, психолінгвістика, прагмалінгвістика, соціолінгвістика тощо” [Комісаров 1982, с. 8].

Можна вважати творчий потенціал перекладу обмеженим, адже перекладач завжди має справу вже з готовим мовленнєвим твором, однак унікальність світосприйняття, зафіксована в кожній окремій мові, неминуче порушує автоматизацію процесів мовного перекодування. Протягом століть переклад сприймався як мистецтво, як творчий процес, в якому постать перекладача (майже) не поступається авторові. Вже у ХХ-му сторіччі з розвитком системного перекладознавства і зростанням вагової частки інформативного перекладу почав формуватися протилежний погляд на переклад як низку системних трансформацій, в яких дії перекладача мають напівавтоматичний механістичний характер. Істина, як завжди, знаходиться десь посередині, на що вказують, зокрема, Ж.-Г. Віне та Ж. Дарбельне, наполягаючи на тому, що наукове дослідження перекладу має йти шляхом, яким свідомо чи неусвідомлено рухається розум перекладача при переході від однієї мови до іншої [Вине, Дарбельне 1978].

На нашу думку, перекладознавчий аналіз поетичного тексту варто здійснювати з урахуванням здобутків обох конкуруючих методів, оскільки відтворення ідейного та концептуально-естетичного змісту оригіналу (об'єкт культурологічного аналізу) є невіддільним від мовної форми його реалізації у перекладі (об'єкт лінгвостилістичного аналізу). Адже, як слушно зауважував О.І. Чередниченко ще у 80-х роках минулого століття, «принцип синтезуючого аналізу передбачає підхід до поетичного твору як до макрообразу, який має багатоярусну структуру» [Чередниченко 1987, с.8].

Про неможливість досягнення ідентичності між авторським і читацьким розумінням твору говорив ще Ю. Еткінд: “Слухач може значно краще від того, хто говорить, розуміти, що приховано за словом, і читач може краще від самого поета осягати ідею його твору. Якщо форма може цілком відповідати



ідеї, то щоб судити про це, ми повинні знати ідею автора, що безумовно неможливо. Якщо ж ідея твору в кожного сприймаючого інша, то повна відповідність образу й ідеї неможлива» [Еткінд 1963, с. 429]. Учений розглядав феномен розуміння як своєрідний живий процес *збудження нашої думки*, а не звичайну трансмісію чужої думки, пряме перенесення смислів і цінностей, тому, з його слів, «щонайповніше розуміння водночас с нерозумінням» [Еткінд 1963, с. 185].

Спираючись на вчення О. Потебні, сучасний теоретик літератури Г.Сивокінь окреслює явище сприймання літературно-художнього твору як акту подвійного опосередкування об'єктивної реальності, що відображена в ньому творі. «Правда дійсності, - зазначає Г. Сивокінь, - а точніше - об'єктивна реальність, піддається в сприйманні, так би мовити, подвійній інтерпретації, яка, природно, має потенціальну можливість різного розуміння відображених у творі явищ дійсності, або, коротше. - можливість різночитань твору» [Сивокінь 2006, с. 304]. Учений слушно розглядає рецепцію як зіткнення щонайменше трьох поглядів: автора, героя і читача, і це, на його думку, не може також не впливати на характер сприймання твору читачем.

Для проникнення у сутність художнього перекладу треба окреслити дефініції термінів рецепція, інтерпретація, переклад і віднайти в них спільне та відмінне.

Так, рецепція – «запозичення письменником ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів інших письменників чи літератур з подальшим їх творчим осмисленням (трансформацією)» [Гром'як, Ковалів, с. 147]; інтерпретація – «дослідницька діяльність, пов'язана з тлумаченням змістової, смислової сторони літературного твору на різних його структурних рівнях через співвіднесення з цілістю вищого порядку» [Гром'як, Ковалів, с. 98]; переклад – «передавання тексту, слова або усного висловлювання засобами іншої мови» [Великий тлумачний словник 2001, с. 1440]. Як бачимо, словникові

варіанти тлумачення термінів хоча і є надто вузькими (фаховими), однак чітко вказують на семантичні відмінності: рецепція - це осмислення (трансформація) певної інформації, інтерпретація — тлумачення цієї інформації, а переклад — її передавання, перенесення на іншомовний ґрунт. Але у цих відмінностях прослідковується і спільне. Усі ці три явища тісно взаємопов'язані і є поступовими етапами у процесі сприймання оригінального твору реципієнтом, тобто перекладачем: без сприймання і осмислення тексту не може бути його інтерпретації та відтворення засобами іншої мови.

Слід сказати, що всі три терміни мають безпосереднє відношення до такого поняття як індивідуальний стиль перекладача. У статті А. Науменка «Складові індивідуального стилю перекладача як чинник, руйнуючий оригінал» розглядається логічна структура категорії «індивідуальний стиль перекладача», яка суттєво впливає на появу розходжень між оригіналом і перекладом [Науменко 2006, с.25 ]. 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.

### 1.3 Множинність перекладу художнього твору

Зазначимо, що у своїй монографії про концептуальний переклад А. Науменко теоретично обґрунтував тезу, що перекладач неминуче змінює оригінал, бо має власну думку про всі його прикраси та вади. Ця теза знайшла у вітчизняного перекладознавця знайшла яскраве й парадоксальне, але об'єктивне оформлення у максимі: «Скільки професійних перекладачів – стільки ж і точних перекладів» [Naumenko, S. 21].

Спробуємо детально розібратись у філософській суті цієї максими, бо вона відповідає об'єктивній тисячорічній практиці 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). Перекладач як необхідний учасник філософсько-психологічного процесу сприйняття оригіналу як об'єкту довілля обов'язково повинен бути присутнім у тексті перекладу [Попович 2009, с. 17]. 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 [Савел'єва 1997, с. 61].

Це дозволяє говорити про множинність перекладу одного й того ж твору. Феномен множинності перекладів привертав до себе увагу багатьох теоретиків та практиків цієї справи. Так, Г. Кочур зауважував: “Єдино можливого перекладу не буває” [Кочур 1966, с. 17]; за допомогою математичних формул можливість існування багатьох вірних перекладів

одного поетичного твору довів С. Гончаренко [Гончаренко 1972, с. 81]. Науковці розглядають існування кількох перекладів одного й того ж твору як не тільки неминуче, але й нерідко позитивне об'єктивне явище, здатне допомогти краще зрозуміти твір, збагнути його глибини, знайти щось нове, близьке літературним традиціям приймаючої культури. Можливість існування багатьох перекладів одного твору вони бачать у багатоплановості, багатозначності оригінала, що призводить до безлічі варіантів його сприйняття і, через це, інтерпретацій. Деякі автори схиляються до висновку про рівноцінну значущість вихідного та цільового текстів: “Можна навіть сказати, як би парадоксально це не звучало, що оригінал - це лише тільки один із можливих варіантів, і таким чином, переклад в жодному разі не є «бідним родичем» [Мико 1988, с. 136].

Але окрім багатозначності оригіналу, існує низка інших причин виникнення кількох перекладів одного твору, викликаних як об'єктивними, так і суб'єктивними мотивами. Деякі з них називає О.І Череди́нченко: “Суб'єктивно-об'єктивна діяльність перекладача як посередника у двомовній комунікації є фактором множинності перекладів, ступінь якої залежить від жанру тексту, його часових та просторових характеристик, розвиненості перекладацької традиції та рецептивних можливостей цільової мови і культури” [Череди́нченко 2006, с. 162]. Інші витoki множинності перекладів можна виділити, якщо розглядати, наприклад, діахронну та синхронну множинність: так, перша з них виникає внаслідок значних змін у системі мови перекладу, соціальній сфері, які призвели до нового сприйняття оригінала, естетичних норм у цільовій культурі, поглядів на завдання перекладу тощо; друга - через багатозначність оригінала та пов'язану з цим множинність інтерпретацій навіть в одному часовому просторі, належність виконавців перекладу до різних шкіл, бажання позмагатися з іншими перекладачами тощо.

Цікаву теорію щодо впливу соціокультурних факторів на створення перекладів і спричинену цим множинність цільових текстів висунув свого часу І. Івен-Зогар. Згідно з його полісистемною теорією, перекладна література може використовувати різні моделі поведінки «в межах цільової літературної полі системи» - від повного підкорення вже існуючим моделям до впровадження абсолютно нових елементів до цієї системи [55]. З цього положення можна зробити висновок, що шляхи здійснення перекладу (або перекладацькі стратегії) в певній культурі «диктуються положенням, яке вся перекладна література займає в полі системи» [Schuttleworth 2001, p. 178]. За І. Івен-Зогаром, «переклад більше не є явищем, чия природа та межі надаються раз і назавжди, а стає діяльністю, яка залежить від відносин у межах певної культурної системи» [Even-Zohar 1990, p. 51]. Таким чином, дослідник розширює поняття «переклад», надаючи право на існування його різним жанрам - імітації, адаптації, версії, переробці, а отже, виявляє нову природу множинності цільових текстів.

Розглянемо деякі аспекти множинності перекладів докладніше.

Мало хто з практиків та теоретиків перекладу не усвідомлює того факту, то один і той же оригінал може мати безліч відповідностей у мові та культурі перекладу; але в кожного з них є своє пояснення цього явища і свій погляд на те, які типи текстів можуть мати більше ніж один варіант перекладу. Найкатегоричніше висловлювався з цього приводу польський науковець С. Балцежап, який зауважив у 1968 році, що переклад будь-якого іншомовного твору завжди має характер одного з можливих повідомлень, а тому важливою рисою перекладу як такого є його багатократність (див. в [Попович 2009, с. 25]. Інші науковці не доходять таких глобальних висновків, а припускають існування у множинності перекладів тільки видатних творів мистецтва, оскільки причину створення багатьох перекладів вони бачать, перш за все, в багатогранності образів, використаних автором оригінала: “Коли образ

багатий та багатогранний, кожний новий переклад дозволяє грати в ньому якусь нову грань” [Бех 1979, с. 23].

Неминучість появи низки варіантів при перекладі “справжньої високої лірики” доводить Ю. Еткінд, акцентуючи увагу на тому факті, що такий твір містить “нескінченну смислову перспективу”, і через це можливе не одне перекладацьке рішення, а, “теоретично кажучи, нескінченна безліч [Еткінд 1963, с. 395-396]. Думку про те, що переклад “не вичерпує оригінала”, висловлював також Г. Гачечіладзе [Гечіладзе 1964 с. 267].

Більш категоричну позицію займає В.В. Сдобников. Він виходить з того, що кожний переклад - це спроба осмислити оригінал, а тому “... жоден існуючий переклад, якими б високими не були його якості на даному відрізьку часу (нехай і широкому) і безсумнівні переваги перед іншими, сучасними йому чи більш ранніми спробами перекладу того ж самого іншомовного твору, не може бути визнаний кінцевим етапом у перетворенні оригінала, а за самою ідеєю є ступенем до подальшого його художнього пізнання - подібно до того, як шлях до абсолютної істини проходить через пізнання низки істин відносних” [Сдобников 208, с. 22].

На відсутності єдиного правильного перекладу художнього твору і на неможливості передати абсолютно всі особливості вихідного тексту наполягав видатний поет і перекладач М. Рильський. Він зазначав: “Кожен перекладач може при вдалому взагалі відтворенні іншомовного оповідання, п’єси, поеми, вірша і т. ін. проминути ту чи іншу рису оригінала, наголосивши зате на іншій, яка здається йому найістотнішою” [Рильський 1975, с. 92].

Отже, відповідно до поглядів на віршовий переклад можна зазначити існування двох груп дослідників: перша вважає доцільним здійснення багатьох варіантів перекладу одного й того самого твору, оскільки це допомагає краще зрозуміти першотвір і, внаслідок цього, - отримати

еквівалент оригінала якщо не в одному вторинному тексті, то в їх низці. Друга ж група взагалі не припускає принципової здатності будь-якої кількості перекладів відтворити всі аспекти оригінального твору через нескінченну можливість його пізнання [Кияк, Науменко 2008, с.543].

Говорячи про “художнє пізнання” твору, неможливо обійти увагою такий об’єктивний факт, як велика кількість площин значень, закладених в художньому, і, особливо, в поетичному творі. Ці площини утворюють широке коло контекстів, що впливають на сприйняття твору читачем і тим самим формують, зокрема, й естетичне враження від нього. Таким чином, можна сказати, що мовний зміст твору зовсім не дорівнює його позамовному змісту, на який вимагав орієнтуватися при перекладі І. Кашкін.

За І.О. Лотманом, «вірш - це водночас і послідовність слів, і слово, значення котрого зовсім не дорівнює механічній сумі значень його компонентів», і це надає віршові подвійного характеру, завдяки чому «один текст принципово припускає більше ніж одну інтерпретацію, інтерпретація моделі на більш конкретному рівні дає не однозначне перекодування, а деяку множину взаємно еквівалентних значень» [Лотман 1972, с. 93].

Багатоплановість поетичного змісту та обумовлену цим множинність перекладів зазначали також Д. Конноллі [60], Г. Пейп [62], К. Поль [63], Т. Савельєва [38], О. Чередниченко [46] та ін.

Але якщо один твір припускає більше ніж одну інтерпретацію, то тут ми вже наближаємося до такої проблеми, як погляд на твір окремого перекладача, його бачення конкретного вихідного тексту та своїх завдань, тобто - його право на інтерпретацію.

Здається цікавим той факт, що багато хто з дослідників, виокремлюючи інтерпретацію як особливий жанр перекладу, водночас зазначає, що переклад та інтерпретація в чистому вигляді не існують, вони “тісно переплітаються один з одним, і в будь-якому виді перекладу має місце як безпосередній

перехід від тексту оригіналу до тексту перекладу, так і перехід через звернення до дійсності” [Комісаров 1980, с. 152].

Інтерпретацію як невідривний етап перекладу будь-якого твору розглядає й Д. Конноллі [60], пояснюючи своє ставлення тим фактом, що кожний перекладач - перш за все читач, а оскільки в кожного читача формується своє власне ставлення до твору, це не може не бути справедливим і для перекладача. Якщо взяти до уваги цю думку, то стає очевидним, що інтерпретацій художнього твору буде рівно стільки, скільки в нього читачів. Здається логічним, що під час складного процесу сприйняття оригінального твору на перекладача виливає фон рідної для нього культури, оскільки, як зазначає М. Новикова, “культурний фон, культурний контекст діє в нашому мовленні повсюдно” [Новикова 1986, с. 154]. Треба додати, що перекладач відчуває цей вплив на себе не тільки з боку цільової культури, але й вихідної, яка проявляється в тексті твору та різних його рівнях. Адже на відміну від звичайних читачів перекладач “дивиться” на іншомовний текст як представник відразу двох культур - вихідної та цільової. Саме ця «двокультурність», на наш погляд, і є головною причиною множинності перекладів.

Цікаво, що М.Новикова, розмірковуючи про інтерпретаційну установку перекладача, доходить висновку, що така установка працює, наче фільтр: «Ця фільтрація захоплює в оригіналі не тільки пласт змістовний (*«що сказано»*), але й стильовий (*«як сказано»*). І не один лише оригінал “фільтрується” перекладачем - вся інонаціональна література, словесність, історія» [Новикова 1986, с. 85]. Треба зазначити: сприймаючи іншомовний та іншокультурний твір, людина завжди - свідомо чи підсвідомо - буде розподіляти інформацію за принципом «своє чуже», «знайоме-незнайоме», а в представників різних менталітетів ці критерії завжди різняться. Тому, на нашу думку, ефект, чи емоційне враження, від художнього, а особливо - поетичного твору ніколи не



буде однаковим у читачів оригінала та перекладу. Отже, змінюючи своє культуромовне буття, твір проходить через низку інтерпретаційних установок, що призводить до текстової множинності його існування, яка є проявом його внутрішньої динаміки, здатності до адаптації у будь-яких особистих, історичних, національних та вербальних умовах.

Логічно припустити, що перекладач, який сприймає іншомовний твір з позиції двох культур - чужої та своєї, - і цільовий текст буде створювати хоча і за власною інтерпретацією, але однаково на межі, а точніше, - на перетині двох мов, літератур та культур. Утім, треба брати до уваги той факт, що на процес перекладу впливатиме низка соціальних умов та норм, ігнорування яких може призвести до відторгнення цільовою культурою далеких від неї текстів. Останнім часом дослідники дійшли висновку, що професія перекладача складається не стільки «з переносу слів та фраз через мовні бар'єри» [Baker 1998, с. 164], скільки з виконання певної соціальної ролі. Згідно цієї думки було розглянуто низку норм, правил та звичаїв, які керують процесом перекладу.

Т. Германс підкреслює значущість норм для культури, надаючи їм стабілізуючої функції у суспільстві: “Норми є психологічними та соціальними єдностями. Вони є важливим фактором у людських взаємодіях, і таким чином є невід’ємною частиною процесу соціалізації. У своїй сутності норми, так само як правила та звичаї, мають функцію соціального регулювання. Більш того, норми та звичаї сприяють стабільності більшості міжособистісних відносин, а звідси - й груп, спільнот та суспільств через те, що вони зменшують випадковість, непередбачуваність і невизначеність, які походять від нашої неспроможності контролювати час або передбачувати дії інших людей” [Hermans, p. 4]. У тому, що стосується власне перекладу, він зазначає, що норми впливають на всю “операцію переносу”, а не тільки на процес перекладу як такий, “якщо тільки останньому неодмінно не передують

низка інших рішень. Переклад можна розглядати як певний спосіб дискурсивного переносу між культурними структурами або системами. Він складає тільки один з низки можливих шляхів міжкультурного руху текстів”.

Наголошуючи на важливості виконання комплексу норм, існуючих у певному суспільстві, засновник «нормативного» напрямку в перекладознавстві Г. Турі обґрунтовував його наступним міркуванням: “Перекладач викопує функцію, встановлену спільнотою, і має це робити таким чином, який вважається прийнятним у цій спільноті. Для того, щоб стати перекладачем у певній спільноті, спочатку треба оволодіти низкою норм, які визначають, що є прийнятною перекладацькою поведінкою у цій спільноті” (див. [Baker 1998, р. 164]. Втім, науковець розглядає норми не як розпорядження для перекладача, а як категорію дескриптивного аналізу. Визначити норми перекладу впродовж певної країни чи/та періоду можливо, якщо проаналізувати велику кількість перекладів різних виконавців і визначити спільні риси їхніх стратегій. Г. Турі розрізняє 3 види норм: це 1) вихідні; 2) попередні; та 3) операційні норми. Під першими розуміється основний вибір між додержанням норм вихідного чи цільового тексту; під другими - можливість вибору текстів певних жанрів чи з царини певної мови та культури тощо; під третіми - вибір політики створення цільового тексту: можливості надавати його скорочений варіант, змінювати послідовність частин тощо [Toury 1995, р. 358].

Дещо інакше розрізняє перекладацькі норми Е. Честерман: він розглядає норми професійні та норми очікування. Перші - це дії. Загальноприйняті серед професійних перекладачів-практиків; другі “встановлюються реципієнтами перекладу, їхніми очікуваннями щодо того, яким, з одного боку, має бути переклад (тексту певного жанру), а з іншого, - яким має бути цільовий оригінальний текст (того ж жанру)” [Chesterman 1993, р. 9]. Під час роботи перекладач одночасно підкорюється обом видам норм.

З часом перекладацькі норми мають тенденцію змінюватися, таким чином сприяючи діяхронній множинності перекладів. Науковці ж, аналізуючи цільові тексти, оцінюють їх згідно з нормами, існуючими на даний момент, тобто синхронними: це може бути розрізняння між “гарним” та “поганим” перекладом; “буквальним” та “вільним”; “суто перекладом” та “адаптацією”, “імітацією”, “переказом” тощо; “буквалістичним”, “необуквалістичним”, “інтерпретативним” чи “реакреативним” тощо.

I. Івен-Зогар вважає таку ситуацію цілком нормальною та об’єктивно існуючою, оскільки «певні компоненти системи культури, як правило, мають певний соціальний статус» [Even-Zohar 2005, р. 5]. Він зазначає, що всі інститути культури захищаючи свої уподобання, “зазвичай висували ідею про те, що небажані ними варіанти є “природно” нижчими за статусом, і в основному відмовляли їм у будь-якому статусі” в межах цієї культури, просто “виштовхуючи” їх з ужитку, проголошуючи їх “нелегітимними” [Even-Zohar 2005, р. 5]. Звичайно, якщо перекладач хоче, щоб його робота побачила світ, він не може не браги до уваги критерії “високою статусу” цільових текстів.

Таким чином, плинність перекладацьких нормативів, їх залежність від комплексу об’єктивних умов також сприяють виникненню феномену множинності перекладів.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ Й.В. ГЕТЕ В УКРАЇНІ

#### 2.1 Філософсько-естетичні погляди Й.В. Гете у критиці

Мабуть, варто зауважити, що дослідження питань, пов'язаних із життям і творчістю Гете, повинно бути об'єктивним. Немає підстав, наприклад, ідеалізувати поета, адже у цієї без сумніву геніальної людини було також багато недоліків, дивацтв, людських слабкостей. Розуміння, тлумачення його творчості, але передусім пошук шляхів здійснення в наш час, на нашій землі, у нашому суспільстві ідеалів доброти, людяності, культурного прогресу, які пронизують творчість німецького поета, - у цьому перспектива подальших гетевських дискурсних студій [Шалагінов 2002, с. 280].

Слід сказати, що кінець 20-го століття охарактеризував себе появою великої кількості праць, присвячених творчості Й.В. Гете. Особливе значення для української гетеани мають публікації відомого українського вченого С.М. Утевського, які в основному були присвячені дослідженню історії створення трагедії Й.В. Гете «Фауст», її ідейно-композиційному значенню, персонажам твору (див. [Шалагінов 1999, с. 4]. Безсумнівно, що актуальною є дисертація Н.І. Бондаренко, солідна узагальнююча праця, в якій охоплено велике різноманіття українських перекладів ліричних творів Й.В. Гете ХІХ століття [5].

Протягом 80-х років ХХ ст. вченим вдалось організувати у Німеччині три міжнародні симпозиуми, присвячені історії української літератури. Тема одного з них - «Гете і українська література». Симпозиум, з участю німецьких вчених-гетезнавців, був проведений 12 січня 1981 року у Німфенбурзькому замку. За визнанням критики, на тому симпозиумі було переконливо доведено,

що українська література перейняла надзвичайно багато з творчості Й.В. Гете [Шалагінов 2002, с. 64]. А у 1990 році журнал «Прапор» друкує публікацію Т. М. Мороз-Стрілець (Косинки) “Г. Косинка. Фавст. Оповідання” з передмовою Г. Штоня та післямовою “Із спадщини Григорія Косинки” М.К. Наєнка.

На виняткову увагу дослідників-гетезнавців заслуговує стаття Ю.Бойко-Блохина “Фауст” Гете в перекладі Миколи Лукаша” (1981) / Goethes „Faust“ in der ukrainischen Übersetzung von M. Lukas (1986) [44]. У цьому дослідженні вчений торкається історії української гетеани, яку ще, на превеликий жаль, не написано, ще й досі немає повної бібліографії того, що із творів Й.В. Гете перекладено українською мовою. Трагедії «Фауст», можна сказати, ще «пощастило», особливо її першій частині, яку повністю переклав І. Франко, Д. Загул, М. Улезко. Другу частину твору Гете фрагментарно було перекладено І. Франком, проте повний текст «Фауста» було перекладено українською мовою лише завдяки праці М.Лукаша [Рильський 1975, с. 28].

Автор статті наводить біографічну довідку про життєвий та творчий шлях М. Лукаша. Серед перекладів українською мовою творів світової літератури Ю. Бойко-Блохин особливо відзначив найкращі переклади М. Лукаша: “Декамерона” Боккаччо, “Мадам Боварі” Флобера і “Фауста” Гете. При цьому дослідник вдається до детальної оцінки перекладу “Фауста”, говорить про його високу якість, і, варто зазначити, робить це у зіставленні з оригіналом та іншими визначними перекладами росіян - Н. Холодковського та Б. Пастернака. Але, на думку вченого, у порівнянні із російськими перекладачами М. Лукаш передає текст легше, плавніше та точніше, з відтворенням усіх літературних ефектів, властивих твору Гете. Автор аргументовано доходить такого висновку, зіставляючи тексти російських та українських перекладів із “Прологу на небі”, “Ауербахового склепу”, “Відьминої кухні” та ін.

Ю. Бойко-Блохин визнає М. Лукаша глибоким знавцем своєрідностей німецької мови кінця XVIII - початку XIX століття. Підтвердження цьому, наприклад, - знання значеннєвої відмінності слів в тексті оригіналу у порівнянні із сучасною німецькою мовою: слово «*Dirne*» у сцені «На вулиці». Вчений належним чином оцінює переклад М.Лукаша як вдалого майстра звукопису, що відтворює звукові ефекти першоджерела [Бойко-Блохін 2005, с. 54]. Так, досить точно, на його думку, передано алітерацію у словах Злого Духа в його діалозі з Гретхен (сцена «Собор»):

*Aus dem vergriffnen Büchelchen*

*Gebete lalltest.*[Goethe 1969, S.33]

*З пошарпаної книжечки*

*Молитва лебеділа.*[Гете 2001, с.27]

Звуковий ефект - алітерація приголосного звуку “л” є у обох текстах: у першотворі і у перекладі.

Вчений відзначає, що на особливу позитивну оцінку заслуговує переклад М. Лукашем гетевських прислів'їв та афоризмів у творі, оскільки автору перекладу вдалось влучно, стисло й виразно передати гостроту думки німецького поета. Так, досить відомий афоризм Фауста із третього акту другої частини трагедії:

*Nur der verdient die Gunst der Frauen,*

*Der kräftig sie zu schützen weiß.* [Goethe 1969, S.33]

М. Лукаш перекладає так:

*Лиш той любови жінки вартий,*

*Хто вміє захистить її.* [Гете 2001, с.27]

Відомо, що мова німецького поета у «Фаусті» позначена нашаруванням різних мовних верств. Там помітні істотні та багатогранні течії розвитку німецької мови, починаючи від Лессінга, Гердера і ваймарського двору до бюргерства і служанок. І всю цю складність мови, її різношаровість вдалось схопити і передати українському перекладачу. На безперечну похвалу вченого заслуговують новоутворені М. Лукашеві неологізми, які досить часто зустрічаються, особливо у другій частині перекладу трагедії. Це, здебільшого, слова з двома коренями: «красоприхильник», «красолюбцям», що, на думку критика, є досить вдалим.

Ю. Бойко-Блохин висловлює загальну підсумкову оцінку перекладу М. Лукаша, назвавши цей переклад “конгеніальним“, таким, що належить до найвизначніших перекладів твору Й.В. Гете в європейських літературах. Він називає й інших українських письменників, у творах яких можна простежити рецепцію Гете: М. Рильський, П. Тичина, Є. Маланюк, М. Хвильовий, Г. Косинка, О. Левада. Дослідник даного розшуку робить цілком справедливий висновок, що творча спадщина великого поета Німеччини – Й.В. Гете досить близька українським митцям слова, вона стала могутнім поштовхом для створення ними нових шедеврів у поезії, прозі і драмі.

У своїй іншій статті, що увійшла до збірки «Вибрані праці», присвяченій Й.В. Гете та українській літературі, Ю. Бойко-Блохин глибше торкається історії українських перекладів Гете, зокрема його ліричних творів [4]. Так, автор стверджує, цей геніальний німецький поет-мислитель був широко відомий на Україні ще на початку XIX століття. Перекладачі всіх поколінь, захоплюючись лірикою німецького письменника, відтворювали її українською мовою. Перший переклад твору Гете – балади «Der Fischer», – який з’явився 1827 року з-під пера українського класика П. Гулака-Артемівського, зауважує вчений, започаткував українську гетеану, хоч і цей твір було опрацьовано як «українську баладу» через бурлескні елементи. Але це було даниною

літературній моді того часу. Подальші переклади балади Й.В. Гете «Der Fischer» були створені пізніше. Відомо близько десяти перекладі, з яких помітно виділяється, на думку критика, переклад П. Куліша.

П. Куліш є автором 55 перекладів творів Й.В.Гете. Ці переклади створив український письменник високого рангу, що ще раніше був відомий своїми шекспірівськими та баронівськими перекладами. Автор статті наголошує на тому, що й інші класики української літератури, зокрема такі, як Б. Грінченко, І. Франко, М. Старицький, М. Чернявський та П. Грабовський, звертаючись до джерела творчості Гете, створили переклади ліричних творів поета на досить значному, високому рівні. Досить майстерно, на думку гетевця, переклали окремі ліричні твори Гете М. Терещенко та Г. Кочур, але він не називає, які це саме переклади і не зіставляє їх з оригіналом. Критик також торкається і перекладу одного із значних творів Й.В. Гете – «Герман і Доротея», який здійснив І. Франко, безперечно винятково фігура в українській духовній культурі, який сам відчував свою глибину спорідненість з ваймарським генієм і з глибокої пошани до нього створив ряд майстерних ряд майстерних перекладів його творів. Це, передусім, переклад гетевської трагедії «Фавст» (I ч., окрема сцена з II ч.).

Відчутним внеском вітчизняних філологів у розвиток перекладознавства, зокрема в області художнього перекладу, стала монографія А.М. Науменка, відомого своїми працями щодо проблем перекладу творчості Й. В. Гете східнослов'янськими мовами. Монографія має назву – «Концептуальний переклад» (Гетевський «Фауст» у східнослов'янських мовах), видана 1999 року (до ювілею німецького поета) у Запоріжжі німецькою мовою [61]. Її значення полягає в тому, що вона дає досить відчутний новий поштовх у сучасному перекладознавстві до розуміння проблеми «адекватність» перекладу – «концептуальний». Монографія має чітку будову: складається із трьох розділів, яким передують присвята та вступне слово автора, де він



визначає основні лінії дослідження, надає таблицю відповідності українських звуків та букв німецьким для точного транскрибування, яке автор виділяє із поміж двох можливостей: транслітерації та транскрипції для точної, саме звукової передачі слов'янізмів у латинський шрифт з урахуванням також і міжнародної транскрипції, наприклад: *Улезко* – «*Uliizko*», *Лукиш* «*Lukas*» тощо.

Дана праця - це комплексне дослідження про сприйнятті безсмертного шедевр світової літератури - трагедії Й.В. Гете «Фауст» російською, українською та білоруською школами перекладацтва. Автор монографії аргументовано доводить, що під тиском філософського, психологічного та лінгвістичного факторів переклад отримує гри основні відмінності від оригіналу: невідповідність соціальної дійсності, неадекватність думки, нееквівалентність мовних засобів. Все це дозволяє вченому визначити переклад як обробку оригінального твору в будь-якій національній літературі.

Дуже важлива у цій роботі глибина аналізу оригіналу і його перекладів українською мовою, здійснених такими відомими та талановитими перекладачами, як І. Франко, М. Улезко, Д. Загул, М. Лукаш. Заявлений автором монографії підхід до сутності перекладу - концептуальний, цілком можливо, викличе інші, зовсім протилежні твердження вчених-перекладознавців, але він, безумовно, також має право на існування. Цей підхід дає можливість перекладачам побачити раніше непомічені грані творчості німецького поета, більш виразно уявити та глибоко пізнати складний внутрішній світ генія світової літератури.

Не менш важливе значення мають публікації багатьох літературно-філософських, культурологічних досліджень. Наприклад, це праці дослідника творчості Й.В. Гете Б.Б. Шапагінова «Естетика Й.В. Гете» (2002) та «Німецька література XVIII ст.: Х. М. Віланд, Г. Е. Лессінг, Й. Г. Гердер і штюрмерство» (1999), його ж статті: «Гете і Шеллінг» (1996),

«Філософсько-евристичні імпульси у ранній творчості Гете» (1999), «Гете в контексті німецької філософії своєї доби» (1999), «Фауст» Гете» (1999), «До питання рецепції «Фауста» Гете в російській літературі» (2000), «Гете і Томас Манн» (2000), «Образи хтонізму в «Фаусті-2» (2002).

У монографії В. Шалагінова «Фауст» Й.В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: до проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі XVIII-XIX століть», яка доповнює і творчо розвиває його роботу «Естетика Й.В. Гете», здійснено дослідження «Фауста» Й.В.Гете як центрального твору, що синтезував у собі літературно-художній процес всієї доби на межі XVIII-XIX століть у плані кантіанської філософської парадигми. На основі такого історико-літературного розгляду гетевської трагедії та естетично-філософського підходу до літературного процесу означеної доби вченим створено новий науковий образ гетевського «Фауста», який своїм «містеріальним» змістом поєднується з естетичними особливостями інших видів мистецтв, поширених у Німеччині XVII- XVIII ст. Більш детальну наукову характеристику цієї монографії та дослідження «Естетика В.Й. Гете», яка висвітлює філософсько-естетичні погляди письменника, дано у рецензії А. Науменка на ці дві наукові роботи Шалагінова «Гете як естетик і митець» [32].

У статті ««Фауст Гете»: Містерія. Міф. Утопія» Б. Шалагінов ставить за мету прикувати увагу до можливості близького співставлення двох імен - Й.В. Гете та Ф.В.Й. Шеллінга [49]. Він підкреслює, що до недавнього часу ці імена знаходились на двох протилежних ідеологічних полюсах, значною мірою цьому сприяли праці Г. Гейне, Ф. Енгельса. Вбачаючи своє завдання у визначенні місця Шеллінга у творчому та особистому житті Й.В. Гете, Б.Шалагінов розглядає питання близькості, спільності цих двох великих людей Німеччини у таких аспектах:

1. Особисті взаємовідношення, які мали не менш значний характер, аніж

стосунки між Й. В. Гете та Ф. Шиллером.

2. Філософський вплив на творчі, у тому числі і природничо-наукові заняття Гете.
3. Близькість естетичних поглядів та філософських основ творчості [49, с. 121].

Трактування філософії природи Ф.В.Й. Шеллінга як одного з імпульсів для відповідних сцен трагедії Й.В. Гете «Фауст», шеллінговської філософії тотожності - як основи усієї філософсько-поетичної концепції його твору, а самого Шеллінга - як одного із прототипів образу Фауста.

На основі дослідження листування Й.В. Гете і Ф. Шиллера автор публікації доходить висновку про досить дружні, теплі стосунки, глибоке взаєморозуміння та довіру двох геніїв Німеччини. Так, яскравим виразником цих товариських відносин є створення роману «Вибіркова спорідненість» Й.В. Гете, де письменник уважно прослідкував історію кохання між Шеллінгом та Кароліною Шлегель. Навіть у самій назві твору Й.В. Гете використовував шеллінгівську термінологію.

Треба сказати, що драма «Фауст» Гете глибоко національна, бо лише той факт, що в основі її лежить старовинна німецька легенда про доктора Фауста, героя цілих поколінь німецького народу, говорить сам за себе. Це ж підкреслюють всі українські дослідники творчості Гете, серед яких: І. Франко, Я. Ярема, О. Білецький, О. Дорошенко, Ю. Бойко, Л. Рудницький.

## 2.2 «Фауст» Гете та українські перекладачі

Починаючи з першої половини XIX ст. в Україні було опубліковано багато творів Й.В.Гете, зокрема: «До Фрідеріки Бріон», «Дика ружа», «Герман і Доротея», «Нічна пісня мандрівника», «Шукач скарбів», «Майська пісня»,

«Зустріч і прощання». Серед перекладачів поезій німецького генія, окрім П. Гулака-Артемівського, знаходимо інші імена, у тому числі відомих українських письменників, літературознавців - Ю. Федьковича, М. Старицького, І. Франка, Х. Алчевської, М. Рудницького, І. Гузар та ін. Нагадаймо, що ці дані обмежуються 1932 роком.

На першому етапі ознайомлення українців із творчою спадщиною Гете можна простежити тенденцію, коли більшість перекладів було здійснено західноукраїнськими літературознавцями і письменниками (31 перекладач з 54). Але всі переклади були неповними. І. Франко здійснив переклад – у 1882 році (1-а частина та III-й акт 2-ї частини), а переклад М. Лукаша з'явився у 1955 році (обидві частини). Як бачимо, між оригіналом і перекладом І. Франка – майже століття.

Дійсно, “Фауст” Й.В. Гете був опублікований вперше (в тому вигляді, в якому ми маємо тепер) у 1808 році. Переклад І. Франка – у 1882 році, а переклад М. Лукаша – у 1955 році. Як бачимо, між оригіналом і перекладом І. Франка – майже століття (74 роки), між оригіналом і перекладом М. Лукаша – півтори століття (147 років), а між двома перекладами – також майже століття (73 роки). Якщо брати до уваги не тільки астрономічний чинник часу, а й те, що ще тривало формування літературних мов (як німецької, так і української), то очевидна сила впливу таких чинників, як обставини і досвід, як індивідуальний, так і історичний [3, с. 13].

Можна констатувати, що Гете і сьогодні здійснює свій благородний вплив на Україну, де його творчість одержала визнання і високу оцінку. Твори Гете німецькою і українською мовами вивчають учні та студенти, досліджують вчені, перекладають кваліфіковані перекладачі. У зв'язку з цим заслуговують на увагу зусилля Гете-інституту у Києві щодо видання творів поета до 250-річчя від дня його народження синхронно німецькою та українською мовами. Книга містить поезії письменника, а також уривки з його прозових і

драматичних творів. У збірці є талановиті переклади М. Рильського, Г. Кочура, М. Бажана, М. Лукаша, В. Стуса та ін. українських поетів. Вони дають можливість українському читачеві відчутти не лише зміст, оригінальний стиль, культурологічну цінність та лінгвістичну культуру оригіналу, а й шляхом контрактивних зіставлень - якість перекладацької праці. Збірка надає для цього можливість, оскільки тексти в ній подано в оригіналі та в перекладі [Дима 1974, с. 24]. Привертає увагу лінгвістична культура презентації різномовних варіантів - оригіналів і перекладів, їх культурологічна прагматика.

Особливе значення для поширення творів Й.В.Гете в Україні мала літературна діяльність І. Франка, який перекладав різножанрові твори німецького поета: поезії, драми, а також першу частину «Фауста». Питання перекладу І.Франком творів Гете досліджено у змістовній, об'ємній монографічній праці Л. Рудницького «Іван Франко і німецька література», виданій у 1974 році у Мюнхені. Провідною у цій книзі, а також у праці В. Жили та ін. дослідників [Naumenko 1999, S.18], є теза, що наш Каменярь - Іван Франко глибоко відчув, пережив і якісно передав думки та почуття великого німецького поета. Цьому сприяло також те, що І.Франко досконало знав німецьку мову, був духовно і поетично близьким Гете, хоча жив в іншій країні і в інший час. Важливо, що обох їх об'єднувало прагнення реалізувати у своєму житті та творчості загальнолюдські гуманістичні ідеали.

Варто наголосити, що І.Франко не лише перекладав твори Й.В.Гете, а й аналізував його творчість у численних літературознавчих статтях та літературно-критичних нарисах. Це, очевидно, не випадково, адже для І.Франка Гете був одним із найбільших європейських поетів, велетнем світової культури [29, с.109].

Зазначимо, що Франко першим звернувся до перекладу «Фауста» Й.В.Гете, твору виключно складного для перекладу під кутом зору складності

наявних у ньому філософських, культурологічних, мовностилістиних та ін. Концептів. Володіючи феноменальними знаннями в галузі розвитку національних письменств І. Франко активно розробляв концепцію світової літератури, - концепцію, одним з перших фундаторів якої свого часу виступав Й.В. Гете [Попович 2009, с. 18]. Видається безперечним, що багатьма рисами своєї творчої діяльності, універсалізмом зацікавлень та енциклопедизмом знань, зрештою, і окремими характеристиками художнього мислення І. Франко дає підстави порівнювати його з німецьким поетом.

Різні аспекти і напрями цієї діяльності І. Франка, її зміст і значущість, а також талановите втілення гуманістичних ідей німецького поета в культурологічні процеси в Україні, всі ці та інші аспекти діяльності І. Франка, у тому числі стратегічного та суспільно-політичного змісту, а також мовна якість перекладознавчих праць, широкий діапазон знань у різних філологічних сферах - всі ці та інші питання дискурсу Гете-Франко: німецька література - українська література знаходять висвітлення у змістовній монографічній праці Л. Рудницького «Іван Франко і німецька література» (див.[Гончаренко 1964, с. 162].

У творчості таких визначних поетів, вчених і дослідників, як Гете і Франко, простежуємо всебічний і якісний підхід до перекладу поетичних творів, пошуки форм, адекватних змісту [Дубровіна 2006, с. 28]. У Й.В. Гете, наприклад, це постійні настирливі пошуки мовних форм, адекватних дискурсній прагматиці. У творі «Фауст», це настирливий пошук мовних структур для стислого, але стратегічно і прагматично вагомого вислову провідних ідей поета, зокрема ідеї «мудрості земної». Таку провідну ідею, «верх мудрощів земних» Гете вбачав у тому, щоб «жити на вільній землі з вільним народом»: «Auf freiem Grund mit freiem Volke stehen». Цікавим за змістом та еволюцією є, власне, висновок Фауста: він перегукується з

мотивами життєвих кредо і політичних поглядів І. Франка, з мріями обох великих поетів - жити з вільним народом на вільній землі.

Переклад «Фауста» зроблений І. Франком був прикладом для перекладача-початківця М. Лукаша. Він ретельно вивчав всі переклади своїх попередників, але жодного, навіть І. Франка, не скопіював. «Фауст» одразу став сенсацією для всіх, хто розумів значення цього першого масштабного перекладного видання після всіх розстрілів та нищення творців українського письменства й перекладу [4, с. 182]. Захват був загальний, хоч далеко не всі в літературному світі сприймали перекладацький стиль М. Лукаша, його орієнтацію на глибини української народної мови, максимальне багатство лексичних і фразеологічних зворотів.

Декому, вихованому на російських перекладах світової літератури, чужим і незрозумілим було, як може так звучати Гете, якого звикли читати російською мовою у «високому штилі» [Рильський 1975, с. 71]. Адже гетевські герої заговорили, демонструючи небачені скарби української мови.

М. Лукашеві закидали надмірне захоплення архаїзмами та діалектизмами. Як писав Леонід Первомайський, «Тінь травестійного Енея стояла за спиною перекладача» (див. [Рильський 1975, с.79]. Подібної думки дотримувався і В. Коптілов, зазначаючи, що на такій кількості сторінок неможливо уникнути певних помилок та неточностей. Та головною провиною перекладача, на думку В. Коптілова, є те, що він не прислухався до зауважень редакторів першого видання [Коптілов 2003, с. 107].

Зазначимо, що Й.В. Гете вклав у драму більшу частину історичного досвіду свого часу, водночас він бачив розвиток світу через призму минулого, сучасного йому і майбутнього. Сучасна теорія перекладу постійно підкреслює необхідність збереження національної і історичної специфіки оригіналу. Національна специфіка сама по собі історична, проте риси епохи не завжди виступають як складова частина національної специфіки. Завдання

для перекладача при передачі історичного і національного колориту полягає в тому, щоб передати не окремі, конкретно вловимі елементи, а якість, що притаманна усім компонентам твору: мові, формі та змісту [Сдобников 2008, с. 127]. Тобто слід створити у читача ілюзію національного та історичного середовища, що й здебільшого вдалось вітчизняним перекладачам.

### 2.3 Своєрідність мовних засобів великого творця трагедії «Фауст»

Нашу увагу привертає ще мало вивчена на сьогодні лексикологічна сторона творчості Й.В. Гете, а саме – його наукова лексика, філософський смисл його влучних термінів, термінологічних словосполучень тощо. За допомогою цих мовних засобів письменник досягав оптимального вираження ідей, розкриття тем, звучності понять, повноти і глибини змісту фрагмента і твору загалом.

У письменницькій творчості первинним було і залишається слово, слово великого внутрішнього і зовнішнього наповнення. У слові закладена ідея. А ідея є продуктом високого інтелекту суспільного, наукового і духовного змісту, вираженого через поняття, яке характеризуємо високим ступенем внутрішньої і зовнішньої сили. Сила слова закладена передусім у його внутрішньому значенні (у вираженні ідеї) та у його зовнішньому значенні (засобах вираження – мовностилістичних, художніх, лінгвокультурних, лексичних), які проявляються і сприймаються у гармонії комплексної єдності [Дем'янков 1994, с.31]. Тому, вивчаючи твори письменника, мусимо насамперед вивчати його слово. Це явище у кожного письменника проявляється по-різному; у геніального Й.В. Гете його особливість полягає, на нашу думку, в симетрично гармонійній єдності використаної розмірності внутрішньої і зовнішньої сили слова.



Спираючись на реальну основу, німецький письменник піднімається на таку суспільну, суспільно-наукову і духовну висоту, на якій він легко і переконливо ототожнює сукупність найвищих понять, які виробило людство за всю свою історію до часу його творчості [Бонаденко 2001, с.7].

Зрештою і сьогодні намагання критики знайти інші надприродні і надлюдські джерела його творчості, ніж ті, якими жила його попередня цивілізація, що породила кращі аналоги вирішення висунутих у його творчості життєво важливих ідей, є, на наш погляд, майже берперспективним завданням. Крім своєї геніальності, Й.В.Гете був людиною, міцно прикованою до роду людського з усіма його природними властивостями, і відривати його від людських обставин і людських інтересів було б неприродно [Георгієва 1972, с. 410]. Це одна із концептуальних засад, якої дотримуємось.

Нашу увагу привертає не сама ідея, закладена у трагедії «Фауст», який є підсумком всієї його творчості і який за глибиною філософської думки і постановкою найважливіших суспільних проблем не має аналогів у світовій літературі. Для нас найважливішим є питання, яке (доречно буде підкреслити) вперше тут порушуємо і яке формулюємо так: В який спосіб і якими засобами Й.В. Гете, використовуючи відповідне слово і відповідний зворот, фрагмент, речення, абзац, зрештою і текст загалом, досягає естетичної сили думки, гармонії словесної єдності в рамках тексту, що так чітко, ясно і зрозуміло сприймається читачем?

З-поміж усіх лінгвальних засобів, що виділяються і характеризують глибину гетевського слова, нашу увагу привертає насамперед наукове слово, тобто науковий термін [Glinz 1980, S. 486], який використовує письменник у драмі “Фауст”.

Зауважимо ще раз і підкреслимо, що наш підхід не вичерпується одним дослідженням словесних засобів. Він охоплює широкий діапазон питань

суспільного характеру, які існують у творчості, а їх значущість вдається розпізнати і визначити саме завдяки вивченню словникового складу Й.В. Гете [Науменко 2003, с. 12]. Ця вкрай важлива і цікава тема, започаткована нами, може бути об'єктом подальшого дослідження творчості, з метою повного розкриття проблеми і в такому розумінні вона, ця проблема, є процесом континуативним, що вимагає постійних дослідницьких зусиль.

Запропоновану тему можна розглядати в такій послідовності: а) джерела формування поеми Й.В. Гете “Фауст” в оцінці сьогодення; б) лексико-термінологічне багатство та його тематичне тлумачення; в) сила слова німецького письменника у позначенні інтелекту думки, універсальності мови і як мовно-стилістичний засіб побудови художнього образу [Шалагінов 2002, с. 21].

Критика, як зрештою і кожна пересічна людина, ставить перед собою запитання: У чому полягає геніальність письменника? Чи в тому, що взяв він за основу своєї творчості народний переказ, чи вплинули на нього зустрічі з іншими творчими людьми, чи збагатився натхненням у стичності з природою, чи прислухався до якогось віщого сну, чи впливали на нього домашні обставини, чи подорожі у далекі країни тощо? Без сумніву, ті чи інші чинники можуть якоюсь мірою впливати на риси творчості, проте вони не є вирішальними, бо кожний письменник постійно черпає з таких чи інших джерел. Геніальність Й.В. Гете як письменника, зазначимо, забігаючи наперед, полягає у великій майстерності передати думку через внутрішню силу слова. І саме в цьому полягає геніальність письменника.

Вже з самого початку письменник піднімає весь задум твору на найвищий інтелектуальний рівень і для цього відповідно налаштовує на високо піднесений лад усі стилістичні творчі механізми. Гете, піднімаючись на найвищу письменницьку висоту, яку він долає завдяки великим зусиллям та 60-літній титанічній письменницькій праці, до цього ж взяв собі на допомогу

усі найкращі надбання, які виробила дотогочасна цивілізація. Серед них найважливішим є і залишається мистецтво слова, його внутрішня сила [Гончаренко 1972, с.89].

Вже у початковій частині свого твору, якій письменник надає найвищу значеннєву назву “Prolog im Himmel” – “Пролог у Небі” Гете піднімає ідею твору на найбільшу висоту термінами “Philosophie” – “Філософія” та “Teologie” – “Теологія”. І вже з цієї висоти, ставши над найвищими філософськими категоріями, він дозволяє собі бути суддею досягнень усієї цивілізації:

Літературним матеріалом для написання “Фауста” Й.В. Гете слугував німецький народний переказ про Доктора Фауста, який сформувався у XVI ст. Доктор Фауст – це історична постать, життя якої припадає на час німецької Реформації (1480–1540 рр.), навчався він в Гайдельбергу, згодом у Кракові. Відомо також, що після навчання подорожував по Європі, навіть “літав” у Венецію [Науменко 2003, с. 58]. Намагання до проникнення в тайни невидимого життя зробили його фантастичною постаттю, що перебувала у зв’язках з дияволом. Загинув у час одного з алхімічних експериментів. Переказ про дивні пригоди Доктора Фауста переходив з уст до уст, переносючи різні територіальні інтерпретації та наслідування. У 1575 р. латинською, а в 1587 р. німецькою мовою з’явилася книга під назвою “Історія про Доктора Йогана Фауста – всесвітньовідомого чарівника” (“Schwarzkünstler”).

У багатьох країнах Європи з’явився передрук книги у різних варіантних версіях, в яких головний герой був приречений на зневагу як сила, що пов’язала свою діяльність з дияволом. Таким спрямуванням твір викликав поштовх до морального очищення людини [Шалагінов 1999, с. 4]. Однак згодом Фауст став символом боротьби за звільнення від утисків, зразком людини, що прямує до пізнання таємниць світу. Приблизно на такому ж рівні

трактує Фауста, наприклад, Лесінг, та ще й близько 70 німецьких письменників різних часів, а також багато художників і композиторів, для яких він став зразком для наслідування. У період «Бурі і натиску» Фауст залишався символом цієї течії, представником її ідеалів, ідей визволення людини від аморальних і фізичних утисків [Бойко-Блохін 1981, с. 31].

Поєма «Фауст», як зазначалось, є результатом творчої праці усього життя Й.В.Гете, проявом його життєвого досвіду, почуттів, високого ступеня інтелекту. У творі знайшли своє відображення елементи життя письменника ще з періоду юних років, років навчання у Штрасбурзі і Франкфурті, зокрема його раціоналізм у діянні, почуття невинної любові, реалістичне сприйняття дійсності, гідне трактування особистості та творчий дух буревісника – ті риси, які стали еталоном для молоді [Бонаденко 2001, с.8].

Згодом вже у зрілому віці, Й.В.Гете звертається до науки і класичних ідеалів, що також знайшло своє відображення у пізніших доопрацюваннях твору. Він знову переосмислює середньовічного Фауста. У 1786 р. Гете їде в Італію, де його полонить дух античності, краса Півдня. Там знову «підправляє» і доповнює книгу та випускає першу частину п.н. «Фауст. Фрагмент» («Faust”. Ein Fragment”, 1790 р.) [Георгієва 2002, с. 462].

Після надрукування твору наступило розчарування і письменник знову закинув працю над його продовженням. І щойно в 1808 р. повернувся до сюжету книги. З публікацією частини твору до Гете повернулася популярність, а разом з нею подальша натхненна праця, яка завершилася у 1831 р., коли був опублікований цілий твір під загальною назвою “Faust” – “Фауст”. Отже, праця над “Фаустом” тривала майже 60 років, тобто охопила все творче життя письменника. Німецький критик М. Фрідлендер називає цей твір “поетичним заповітом його народу” [Бойко-Блохін 1992, с. 142], до цього можна додати: заповітом культури народів Європи.

Треба сказати, що ідеї, погляди, задуми всього твору, зрештою і всієї

творчості письменника, визначаються, як правило, багатством і влучністю використаного словесного виразу, коли письменник вкладає у слово (термін) свій особливий нюанс змісту, цілу палітру почуттєвих і розумових виплесків, які називаємо силою слова [Брандес 1982, с. 256]. Без врахування особливостей індивідуального стилю письменника, що проявляється у конструюванні фрагмента і речення, не можна визначити особливості творчості, як і особливості самої епохи, в якій жив і творив письменник. Феноменальність Й.В. Гете як письменника полягає в тому, що він виступає в одній особі як поет, письменник і як вчений. Як поет він вносить в образ широкі почуттєві узагальнення [Винокур 1991, с. 131].

Як письменник утверджується великим майстром психологічного образу, панорамного зображення краси природи і на цьому фоні – динамічного розвитку людини. А як вчений-природознавець і філософ він увібрав у свою стилістичну манеру аналітичний спосіб мислення, що виражається в лаконічно вираженій стислій думці, у використанні влучного, чіткого і зрозумілого слова та наукового терміна, семантично підібраного виразу [Дубровіна 2006, с. 23].

Трагедію «Фауст» ми розглядаємо як єдність усіх цих трьох надбань. До них можна було б додати також такі його риси, як музикальність і особливе відчуття кольорів, що також впливало на особливість його стилю. Звідси маємо підстави говорити про письменницьку стилістичну особливість, яку позначаємо як «стиль Гете». При аналізі його слова розглядаємо саме цю важливу особливість в сукупності. На такому рівні розгляду виключно важливе значення має використання письменником наукового та науково-популярного терміну, який творить стрижень письменницького стилю. Ця особливість пронизує усю поему «Фауст», насичену великою кількістю наукових термінів. (За нашими підрахунками їх близько 350 одиниць).

Використання термінів допомагає письменнику підкреслити актуальність проблеми, визначити характеристику епохи, підняти на вершину дотогочасні досягнення, які є результатом розвитку людського інтелекту [Riediger 1985, S. 14]. У наведені наукові теміни *Philosophie* “філософія”, *Teologie* “теологія”, *Juristerei* “юриспруденція”, *Medizin* “медицина” він вкладає узагальнене поняття. Наприклад, термін “філософія” не несе в собі значення якоїсь окремої філософської течії, окремого напрямку чи періоду її розвитку, а всю сукупність дотогочасних досягнень у сфері філософії і людської думки загалом.

Це поняття, яке є віддзеркаленням спільноти всієї нації, одночасно виражає об’єднувальну силу народу, передає значення усіх надбань в цій галузі за всю історію з усіма їхніми додатними і від’ємними сторонами. Воно передає шопенгауерську ідею неспроможності філософії як науки наук спрямувати суспільство до прогресу, ідею Ніцше про безперспективність надлюдини у демократичному суспільстві (відомо, наприклад, що Ніцше захоплювався ідеєю Гете, спрямованою на формування творчої людини, а не надлюдини, якої Гете не міг знайти тоді в умовах боротьби середньовічних ідей).

На противагу до неї він висунув людину бажаного справедливого майбутнього, що поглинута проблемами перебудови суспільства на гуманістичних засадах, і в цьому проявилася велика сила накреслень Й.В. Гете. Узагальнюючи усі дотеперішні здобутки цивілізації, письменник оцінює навколишню дійсність, зіставляє відповідно події, їх масштабне сприйняття і цим піднімає слова (терміна) на відповідний інтелектуальний рівень високої внутрішньої сили. Наприклад, слово *Traum* “мрія” у його поданні звучить як “стримління” – “намагання” – “*Strebung*”, а не просто “мрія”. Також термін *Hoffnung* “надія”, не просто надія окремого індивідуума, а поняття узагальнене, збірне, як надія людей, надія обездоленої епохи, всієї

країни, надія нації, континенту. У смисл цього слова письменник вкладає почуття “переконання” (Überzeugung”).

Використання наукової термінології дало змогу письменникові налаштувати на відповідний рівень смислові фрагменти тексту. Звідси говоримо про інтелектуалізуюче значення наукових термінів у творі «Фауст». Тому зосередимо увагу саме на інтелектуалізуючий вплив наукової термінології Гете, на його загальноповживану мову, та в її рамках одночасно на інтелектуалізуючий вплив наукових термінів на усю атмосферу тексту, твору і на самого читача.

Відомо, що людина збагачується інтелектуально найбільше через повноцінне слово - термін. Звідси говоримо про багатогранність денотативних характеристик лексико-термінологічних одиниць як закономірний процес, що впливає з об’єктивних засад про взаємозв’язки та взаємовпливи явищ. Спираємося при цьому на диференційований підхід до трактування наукового терміна як суспільного явища, що піддається лінгвальному та екстралінгвальному дослідженню, в процесі якого пізнаємо взаємозв’язок між поняттями «автор» — «слово» — «наукове слово» — «читач» [Reinhardt 1960, с. 111]. Ця проблема стосується власномовних і запозичених термінів, про які йдеться у кожній конкретній ситуації аналізованого тексту трагедії.

Процес мовної інтелектуалізації спирається на цілу низку закономірних факторів, таких як: психологічне значення лексичної одиниці, яке вимагає окремого дослідження, а також семантичне, когнітивне, структурно-морфологічне та лінгвокультурне значення [Лещук 1996, с. 12]. На цьому рівні розгляду термінології, використаної Й.В. Гете, нашу увагу привертає процес мовної інтелектуалізації як сукупність дії згаданих аспектів терміна. Його розглядаємо як об’єктивно існуюче явище, що ґрунтується на закономірностях суспільного розвитку і проявляється у природних

обставинах. Цей процес виявляє три етапи функціонування і засвоєння, які слід трактувати в єдності лінгвального та логічного трактування:

- 1) емпірично-розумовий етап функціонування;
- 2) чуттєво-психологічний етап функціонування;
- 3) комплексно-засвоювальний етап функціонування [Савел'єва 1997, с. 62].

На першому етапі відбувається пізнавальна дія явища чи предмета, представленого читачеві відповідним поняттям і виражена термінологічною одиницею. Тоді на перше місце висувається внутрішня сторона семантики терміна, яку умовно поділяємо на три послідовно згруповані ступені пізнання:

- а) від незнання до пізнання через аналогію зіставлень, що відбувається у мисленнєвій діяльності читача;
- б) логічне сприйняття інформації через розуміння явища;
- в) засвоєння інформації, яка міститься у лексичній (термінологічній) одиниці з врахуванням її внутрішнього значення. [Савел'єва 1997, с. 63].

На другому (чуттєво-психологічному) етапі, який визначаємо як сенсоричний етап, спостерігаємо також три ступені подальшого пізнання явища (предмета), хоча зазначимо, що кожний індивідуум може виявляти свої особливості послідовності сприйняття значення:

- а) схоплення явища загалом органами відчуття і засвоєння його на рівні термінологічного десигната;
- б) сприйняття трансцендентної термінологічної одиниці у зіставленні з пізнаними і вже відомими іншими одиницями з цієї сфери пізнання;
- в) процес активного засвоєння органами відчуття нового десигната в його багатогранному сприйнятті [Савел'єва 1997, с. 63].

На третьому етапі відбувається комплексне багатогранне засвоєння нової лексичної (термінологічної) одиниці та оволодіння нею на комунікативному і



функціонально-прагматичному рівнях, що також відбувається на трьох етапах:

а) визначення місця термінологічної одиниці відповідно до відомих і вже засвоєних нами інших одиниць;

б) входження у сферу наших знань нової термінологічної одиниці, що розширює діапазон її активного володіння;

в) через засвоєння семантично та мовнокультурно повноцінної лексичної одиниці високого наукового змісту визначаємо рівень інтелекту слова (незалежно від того, чи йдеться про власно-мовне слово, чи запозичене), а звідси і визначається рівень мовного інтелекту автора і читача [Савел'єва 1997, с. 63].

Розглядаючи в такий спосіб мовну інтелектуалізацію у динамічному розвитку на рівні згаданого тексту, надаємо їй характеристик термінологічного явища, що діє іманентно і трансцендентно, формуючи внутрішній статус інтелекту авторської мови. Термінологічні одиниці виконують, отже, в цьому процесі потрійну функцію, а саме:

а) розширюють діапазон мовного багатства; б) збагачують мовний інтелект письменницької мови, а через неї і рівень інтелекту тексту, в) позитивно впливають на інтелект читача. На цій основі створюється культурно-мовне, інтелектуальне середовище, на формування якого впливає повноцінна термінологія поряд з іншими чинниками, такими як: суспільний, духовний, політичний, міжнародний. Цей складний процес не завжди піддається завершеному визначенню, бо перебуває у постійному русі оновлення та зміни термінологічних понять [Riediger 1985, S. 301].

Враховуючи названі тут теоретичні положення, поставимо перед собою практичне запитання: який смисл вкладає Гете, наприклад, у термінологічний десигнат *Juristere* – “юриспруденція”? Наша відповідь є такою: термін “юриспруденція” у розумінні і використанні Й.В.Гете у цьому творі і у цьому

фрагменті (тут йдеться про частину “Пролог на Небі”) означає “сукупність усіх правових догм, які виробила дотогочасна цивілізація”. Отже, під час інтерпретації терміну потрібно враховувати часовий, обставинний і модальний фактори. Мусимо пам’ятати, що саме через слово, його авторське розуміння ми пізнаємо талант письменника, силу його слова, зміст, ідею твору і саму епоху [Рильський 1975, с.31].

Аналогічний підхід застосовуємо також до інших термінів твору. Наприклад, слово *Zueignung* – “присвята” вжито письменником у широкому розумінні цього слова, в його узагальненому значенні, яке тут виступає у ролі конкретного терміна. Синоніми до цього слова *Widmung* “присвята”, “особиста присвята”, а також *Darbringung*, *Schenkung* вказують на звужене значення, що не відповідало б масштабу твору.

Слово *Gestalten* – “постаті” використано для підкреслення авторитету видатних особистостей, які у юні роки його оточували. Цей термін поет вперше використав у 1770 р., коли йому сповнився щойно 21 рік, і з того часу його смисл отримав широке узагальнення [Deutsche Literaturische 1966, S. 298]. Синонім до нього *Personen* – “особи” передає, на погляд автора, інший смисл, що у цій ситуативній модифікації не відповідає стилістичній основі твору. Зосередимо увагу ще на деяких словах, типових для цієї проблеми: *Wahn* – “безнадія”, “помилковість”. Синонім до цього слова *Phantasie-Bildung* – “фантастичний витвір”, “видумка”. *Schatten* – “тіні” (*Schatten der Menschen* – “тіні людей”, з якими поет прожив у юності і які його оточували в житті). У це слово письменник вкладає значення характеристики людей високого інтелекту.

Вислів *freundliche Gedränge* використано у значенні “друзі, які групувалися навколо поета”, на відміну від синоніма *dichte Menschenmasse*, що передає огульне поняття, придатне для використання у ситуації політичного характеру. *Widerklang* – “відгомін”, а не *Echo* – “ехо”, бо йдеться

про відгомін щирих друзів на творчість поета.

Термін *Geisterreich* – “царство духа” має тут особливо важливе семантичне звучання, передає усю велич і таємничість діянь, навколо яких розвиваються сюжетні події. Відповідний синонім *Geisterkreis* “сфера духа” не могло б конкурувати з рівним мовнокультурним та семантичним навантаженням з попереднім терміном.

Слово *Schauer* використано у значенні *Gefühl der Kälte und Trauer* – (дослівно) “почуття холоду і жалоби”, тобто “почуття смутку”. Таким висловом поет досягає максимальної лаконічності і одночасно вираження емоціонального піднесення. Загально вживаний термін *Wirklichkeit* – “дійсність” в авторському використанні у відповідному його контекстуальному розташуванні передає конкретне значення тієї дійсності, яка оточувала Й.В. Гете не в той час, а в чудові хвилини його життя, коли він навчався і працював у товаристві милих його серцю, щирих друзів.

Наведемо ще деякі терміни (за нашими підрахунками їх кількість становить близько одиниць), використані у “*Zueignung*” (“Присвята”), у “*Prolog im Himmel*” (“Пролог у Небі”) та в окремих частинах твору, які вимагають всестороннього, запропонованого нами, підходу для їх семантичної інтерпретації: *Versuch, Zug, labirintisch, Gedränge, Geisterreich, Wirklichkeit, Paradies, Hölle, Wirkung, Wandel, Welt–Welten, Himmelslicht, Vernunft, Gott, Pathos, Doktor, Tollheit, Nähe, Ferne, Klarheit, Geist, Urquell, Dränge, Triumph, Geselle, Philosophie, Juristerei, Medizin, Teologie, Magister, Pfaffen, Laffen, lehren, Gut, Herrlichkeit der Welt, Ehre, Magie, Geheimnis, Wirkungskraft, Sammen, Papier, Berghölle, Dämmern, Himmelslicht, Bücherkauf, Gewölb, Instrument, Hausrat, Urväter, Hausrat, Lebensregung, lebendiges Streben, der Mensch, der Moder, das Gerippe, Studierstube, das weite Land, Nostradamus, Geleit – die Führung, Makrokosmos–Makrokosmos, das Weltall, der Sinn, Lebensglück, Adern, Trieb, Seele, wirkende Natur, der Weise, Sinn,*

*Morgenrot, die irlische Brust, Himmelskraft, durchklingen, Schauspiel, Natur, Erdgeist, Schiffbruch, es dampft, Gefühle, Lampe, Übermensch – Supermann, Lebenstiefen, Tatensturm, Lebensfluten, Webstuhl, Geschäftiger, Ebenbild, Eklektiker, Verzweiflung, Wahrheit, Klarheit, Himmelsglanz, Dauerweit, Geisterfülle, Lebensgang, Wandern, trübe Lampe, Magnet, Mondenglanz, Gunst, Ather* та ін.

Розглядаючи силу слова Гете, порушимо ще одне важливе питання, що також маловивчене сьогодні, питання, яке також стосується особливостей стилю письменника. Гете один з перших, на прикладі своєї творчості, прокладав шлях до так званої “універсальної мови” [Naumenko 1999, S. 17]. Як вчений-природодослідник і філософ складні наукові проблеми висловлював ясно, чітко, загальнозрозумілою мовою, доступною для сприйняття кожної пересічної людини. Така, започаткована Гете, система уніфікованої мови знайшла згодом послідовників, стала об’єктом подальших досліджень. Оскільки ця проблема не втратила і сьогодні своєї актуальності, а навпаки, знаходить подальший розвиток, ми зупинимось на деяких основах її розвитку.

У теоретичних працях названих дослідників на перший план висувається сама ідея узагальненої мови, її перспективні переваги над стилістично структурованою мовою сьогодення, її утилітарно-комунікативно-функціональне значення [Сивокінь 2006, с. 108]. Реалізація такої мови вимагає проте поміркованості, як це бачимо на прикладі твору Й.В.Гете. Бо незважаючи на позитивні сторони, необдумане спрощення мови робить саму ідею майже нездійсненною. Не можна не враховувати об’єктивних процесів розвитку науки сьогодні і тим більше у передбачуваному майбутньому.

Аристократична врівноваженість і витримка письменника сприяли тому, що він дотримувався «золотої середини», стримано відносився до філософії

заперечень Шопенгауера, залишався творцем концепції власного бачення світової драми на прикладі твору «Фауст» і тим полонив увесь інтелектуальний світ. Саме епоха Просвітництва, якої Гете був першим трибуном, поряд з Лесінгом, Гердером і Шіллером, випроварила Німеччину від духовного застою та феодального обмеження і проклала новий демократичний шлях для Європи [Шмігер 2009, с. 188].

Коли говоримо, що Гете належав до найкращих письменників – представників своєї нації, то маємо на увазі його особливо важливий вплив на накреслення подальшої перспективи розвитку народу. Він вірив і був переконаний, що народ, керований ідеями розуму і гуманістичними принципами, досягне єдності і свободи. Ці ідеї лягли в концепцію загальнонародного процесу «Бурі і натиску» і вже у «Фаусті», піднявши на загальнонародний рівень конфліктну ситуацію між новим сучасним суспільством, яке народжувалося, та середньовічним (наприклад, «Пролог у Небі»), став на переможному боці першого.

Риси романтичного трактування дійсності, які можна прослідкувати у першому періоді роботи над «Фаустом», у пізнішому «Фаусті» уступають місце тверезому реалізму в оцінці дійсності, що стало в подальшому об'єктивним явищем у розвитку Німеччини [Шалагінов 2002, с. 192]. Образ Фауста, який ототожнює суспільство, показаний в динамічному розвитку навіть в колоритних забарвленнях, прикрашений зсередини філософськими і одночасно магічними принадами, проте насправді він мученик від неспроможності вирватися від шарлатанських спонукань, що тримають його у феодальній залежності. Насправді надлюдських зусиль вимагалось від Й.В.Гете, щоби вдарити у дзвони пробудження і розірвати усі ланцюги аморального стану, що тяжів над людиною [Попович 2009, с. 20].

Гете насправді випередив свій час, вийшовши навіть за рамки Просвітництва, і вже у другій частині «Фауста» вільним словом закликав

до практичних дій – звільнення людини, до практичного переосмислення ідей. Дуже влучну характеристику Гете знаходимо у вислові Г. Гейне, який високо цінував найбільшого національного поета Німеччини: “Геніальність Гете у “Фаусті” проявилася в тому, що він взяв для своєї поеми сюжети народного переказу. Гете зумів втілити в них чаяння німецького народу”.

### РОЗДІЛ 3

## ХУДОЖНІ ОБРАЗИ ТРАГЕДІЇ ФАУСТ В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ

### 3.1 Художній образ як об'єкт зіставного дослідження оригіналу та перекладу

Високий рівень адекватності перекладів «Фауста», зроблених І. Франко та М. Лукашем, забезпечуються, на наш погляд, у першу чергу, блискучим відтворенням системи ключових образів трагедії.

Поняття образу є тим об'єктом зіставного дослідження, який міг би синтезувати інтерпретаційно-культурологічний та лінгвостилістичний підходи до аналізу поетичного тексту. В сучасному полі гуманітарних наук існує багато тлумачень категорії «образ». Відомо, що образ є спільним поняттям для всіх видів мистецтва. Так, у літературознавстві образ належить до центральних категорій художнього тексту, і визначається як «узагальнене відтворення типових явищ життя в конкретно-індивідуальній формі» [Шмігер 2009, с. 321].

Іншу дефініцію художнього образу, ближчу до специфіки поетичного перекладу, пропонує Л. Букреєва на базі концепції поетичної комунікації С. Гончаренка, який розрізняє фактуальний, концептуальний та естетичний шари інформації в поетичному тексті. За Л. Букреєвою, художнім образом є композиційна одиниця тексту, яка охоплює три види текстової інформації: змістово-фактичну, змістово-концептуальну, змістово-підтекстову, а також характеризується цілісністю сприйняття і експресивною функцією, зв'язаною з художньою функцією всього твору [7, с. 3]. Авторка представляє образну структуру художнього твору у вигляді чотирирівневої ієрархії: первісні

образи (слова); уявлення (речення); художні образи (композиційні одиниці твору); макрообраз тексту.

Інші аспекти значення категорії образу перегукуються з положеннями когнітивної лінгвістики, де вивчаються принципи категоризації концептуальної та мовної картин світу нації; образотвірні системи як когнітивно-семантичні суперкатегорії; метафоричні та метонімічні мовні відношення. Так, символічні образи у народнопоетичній символіці оригіналу і перекладу, які розглядаються в межах інтерпретаційно-культурологічного підходу, можна певною мірою ототожнити з поняттям культурно значущого концепту базового рівня категоризації. Наприклад, Г.Дима визначає народнопоетичні символи як художні іносказання з постійно заданою образною семантикою, які виникли за законами художнього мислення й слугують цілям ідейно-естетичного пізнання і відображення дійсності [Дима 1974, с. 8].

Інший аспект значення категорії образу спостерігаємо в понятті «словесний образ», яке ґрунтовно розробляється в межах лінгвостилістичного підходу до аналізу тексту. Р.Зорівчак у дослідженнях фразеологічного рівня перекладу формулює словесний образ таким чином. Це – «семантична конструкція, яка виникла в результаті застосування тропізованих висловлювань, що заново інтерпретуються і перетворюють усталені значення вжитих слів, допомагаючи показати речі й явища, про які йдеться, з несподіваного боку» [Зорівчак 1983, с.12]. В даному визначенні наголошується саме семантичний аспект значення категорії «образ».

П. Бех пропонує стилістичне розуміння поняття «словесний образ», розглядаючи макрообраз поетичного твору як систему взаємодії автосемантичних образів (тропів) і синсемантичних образів (ритміко-інтонаційних та композиційних особливостей твору) [Бех 1979, с. 5].

Отже, поняття «образ» містить три аспекти значення, які мають



ієрархічну природу. Найвищий рівень складає загальне поняття «художнього образу» як композиційної одиниці образної системи оригіналу і перекладу. Проміжною ланкою виступає семантичний словесний образ у широкому розумінні, який окрім фразеологічних одиниць, сталих виразів, крилатих висловів і цитат включає також народнопоетичну символіку і культурні архетипи. Останній рівень ієрархії складає стилістичний словесний образ у вузькому розумінні, який поділяється на тропи (автосемантичні образи) і фігури та ритмотвірні елементи (синсемантичні образи).

Вважаємо, що категорія «образу» в якості об'єкта зіставного аналізу поетичного тексту може виконувати функцію об'єднувальної ланки між інтерпретаційно-культурологічним та лінгвостилістичним підходами, оскільки вона має багатоярусну природу. Категорія художнього образу (1) як композиційна одиниця досліджується на засадах інтерпретаційно-культурологічного (літературознавчого) підходу. Семантичний словесний образ (2) є проміжною одиницею на межі літературознавчого та лінгвістичного підходу до аналізу поетичного тексту, оскільки містить у собі поряд із мовними елементами фразеологічного рівня літературні символи і культурні архетипи. Стилiстичний словесний образ (3) традиційно належить до суто мовних одиниць аналізу художнього, в тому числі поетичного, тексту.

Звісно, що різноманітність суттєвих проявів людини – соціальних, особових, моральних – починається з її зовнішності. Зовнішність – це своєрідна первинна інформація, яка здатна тим чи іншим чином характеризувати людину [Синегуб 1996, с. 7]. Як зазначає А.А. Уфiмцева, «зовнішність є результатом процесу сприйняття людиною іншої людини - об'єкта у просторі – розрізнення у цьому об'єкті окремих якостей, подальший їх синтез» [Уфiмцев 1986, с. 53]. Опис зовнішності людини за допомогою характеристики статичних анатомічних деталей, рис обличчя, особливостей

статури, одягу використовується багатьма науками, об'єктом дослідження яких є людина. У всіх цих галузях характеристика зовнішності людини сприймається як портретний опис людини.

У поняття «портретний опис» включається, у першу чергу, опис саме зовнішнього вигляду людини, хоча значимість таких складових портрету, як психологічні або так званий динамічний портрет важко відхилити. До цього референту можна віднести також особливості мовлення або фізіологічні прояви людини, як зір, прийом їжі тощо. Крім того, особливий різновид портретної лексики складають метафоричні утворення, засновані на здатності слів нести кілька значень при незмінності зовнішньої форми. При цьому метафоричне значення німецьких ПД визначається семантикою сполучуваних з ними іменників.

Художні образи трагедії Фауста можуть бути охарактеризовані через *авторські ремарки та власно-пряму мову героїв*. Останніх можна кваліфікувати як мовні особистості твору.

3.1.1. Авторські ремарки у характеристиці персонажів. Оскільки гетевський Фауст за своєю жанровою приналежністю є трагедією, вбачаємо за необхідне звернутись до однієї з найважливіших текстових складових цього жанру – авторської ремарки.

Драматургія ХХ століття відзначається тим, що автор драматичного твору у будь-який спосіб прагне виявити себе (хоча джерела подібної авторської присутності закладені вже в жанрових і стильових пошуках драми ХІХ століття). На цьому ґрунті виростають жанрові, родові новотвори, нові прийоми побудови конфлікту і сюжету, нові принципи дії й співвідношень авторського голосу й голосів героїв. У драматичному творі найбільшою близькістю до автора відрізняються персонажі, задумані як рупори ідей автора: резонери в класичній драмі, центральні позитивні герої в ліричній

драмі, а також суб'єкт свідомості, якому належить текст заголовка, перелік діючих осіб, так званих “авторських” ремарок. Останні складають предмет нашого дослідження.

Справа у тому, що у драматичному творі є два основних способи вираження авторської свідомості: 1) сюжетно-композиційний і 2) словесний. Іншими словами, автор може передавати свою позицію а) через розташування й співвідношення частин і б) через мовлення діючих осіб. Обмеженість драми в передачі думок, почуттів, переживань переборюється сценічним відтворенням інтонацій, жестів, міміки, що нерідко фіксується драматургом у ремарках.

Ремарка (від франц. *remarque* – помітка, примітка) – авторська примітка (переважно на полях), яка містить інформацію про текст промови [Тараненко 2005, с.11]. До цього треба додати пояснення щодо її розміщення на полях. Це означає, що ремарка не входить до основного тексту, а лише підкреслює, доповнює його. Ремарка може служити не тільки поясненням не досить зрозумілих моментів дії або для допомоги акторам, але й для більш глибокого аналізу тексту, для передачі усього психологізму ситуації [Бондаренко 1966, с. 71]. Через ті самі ремарки добре проглядається авторська позиція. А самі вони відрізняються стислістю й точністю. Оскільки в драмі вирішальне значення має переважно діалогічна мова персонажів, що виражає їхні вольові дії й саморозкриття характерів, а її супроводжує ремарка, то вважаємо доречним розглянути її функціональну спрямованість в текстах німецького драматурга. Ремарки початку дії описують місце і час дії, вік персонажів і їхній одяг, деяким героям дається загальна характеристика.

Особливо показовими для гетевської трагедії є авторські ремарки. У сцені «Ніч» - це видовишно-ефектна поява Духа землі; а пізніше, очевидно, в центрі уваги глядача мала опинитися гротескно велика і незграбна перука Мефістофеля (ремарка: «Мефістофель у шлафроку й у великій перуці») [Гете

2001, с.16]. У наступній сцені «Ауербахів склеп» наявна ціла низка таких центрів: звучання пісень (їх кількість у реальній виставі могла бути й більшою) і «магічні» дії Фауста з вином, що струменить просто зі столу, і з носами присутніх. Видовишно ефектним був епізод пожежі, яким завершується вся сцена.

Як правило, у «Пра-Фаусті» вони мають нормативно-сценічний характер і конкретно розкривають мізансцену: «Вагнер (йде)»; «Мефістофель (про себе)»; «Мефістофель (голосно)»; «Фрош (співає)» [75] тощо. Проте іноді Й.В. Гете прагне дати в ремарках психологічну характеристику сцени або розкрити психологічний стан персонажа цілком у дусі оповідного стилю. Ось деякі ремарки в сцені «Ніч»: «Фауст роздратовано гортає книжку»; «Фауст роздратовано повертається» (коли входить Вагнер) [Goethe 1969, S. 62]. Ці приклади показують, як юний Гете намагався підсилити драматургічний ефект явно не театральними засобами.

Наведемо ще кілька прикладів. У сцені «Ауербахів склеп» деякі ремарки передають необов'язкові для сценічної театральності деталі, наприклад: «Вони витягують чопки, і кожному в склянку тече замовлене вино»; «Всі вибухають реготом». У сцені «Вечір» ремарки передають необов'язкове для сцени мотивування: «Вона відкриває шафу, щоб повісити в неї свій одяг, і бачить шкатулку». В сцені «Садова альтанка» - знову не властивий для ремарок «психологізм»: «Маргарита вбігає із завмерлим серцем, ховається за дверима» [Goethe 1994, с. 81]. В остаточному варіанті твору ремарка звучить так: «Маргарита вбігає» [Goethe 1994, с. 39].

Особливо багато експресивно-оповідних ремарок, не театральних за своїм характером, у сцені «В'язниця». Ось найважливіші приклади: «Палко обіймає її за шию» (в остаточному варіанті ця ремарка була знята); «Знімає з неї, неприємної, ланцюги». Тут, очевидно, доречно навести приклади, як учені і перекладачі, не до кінця, очевидно, розуміючи природу театральності в Гете,

у своїх перекладах у деяких випадках лише посилювали небажаний «романічний» елемент у його творі на противагу театральному.

А ось ремарка у сцені «Ніч»:

*Faust ist unruhig in seinem Sessel vor dem Pult* [Goethe 1994, с. 14].

*Фауст схвильований у своєму кріслі перед пультом* [Гете 1978, с. 12].

Цю ремарку, перенесену поетом в остаточний варіант твору, М. Лукаш переклав набагато коректніше:

*«Фауст сидить неспокійно в кріслі...»* [Гете 2001, с. 10].

Варто розглянути такий принцип театральності, як контраст різнохарактерних епізодів. Для Гете як директора Веймарського придворного театру критерієм вибору п'єси були саме її жанрово-стильова неоднорідність і сюжетно-емоційна різноманітність, наявність музично-слухових, світло-зорових і предметно-видовищних контрастів. Він пояснював, що головне в п'єсі - «не наростання сюжету, а наростання зовнішніх форм, що спираються на багатоманітний зміст». Тому, хоча поет і ставив п'єси жанрово «розмежованого» характеру, але неодмінно вважав за потрібне і такі речі, «які нагадають глядачеві, що на театрі все - гра...».

Для Й.В.Гете було настільки важливим поєднання елементів драматичності, пасторальності, комічності й торжества, що навіть трагедію давніх греків він розглядав не як трилогію, а як тетралогію. «Перша п'єса, - писав він про грецьку трагедію, - має бути величною і захоплювати людину цілком; друга мусить полонити розум, слух і почуття красою хорів і співів; третя - приводити в захват зовнішньою обстановкою, її пишністю і бурхливим розвитком дії. Остання могла бути до безкінечності веселою, бадьорою і розкутою».

3.1.2. Власно-пряма мова у створенні образу героїв. Підвищення інтересу до вивчення мовних і позамовних чинників мовлення зумовлене тим, що в останні двадцять років розробляли лінгвістичну концепцію мовної особистості, яка передбачає включення до лінгвістичного аналізу особистісних рис мовця (Ю. М. Караулов, Ю. С. Степанов, І. П. Сусов). Предметом вивчення ставали мовні засоби відтворення психічних (Т. І. Вергун, О. Б. Добрович), соціальних (Н. С. Купцова, І. Г. Морозова) й етнокультурних (В. І. Карасик, В. В. Катерміна, Ю. В. Прохоров, І. І. Токарева) рис мовця.

Сучасна лінгвістика пояснює її поведінку людини в термінах внутрішніх станів. Ці стани виявляються й інтерпретуються як отримання, переробка, зберігання, а потім і мобілізація інформації для раціонального вирішення розумно поставлених завдань.

Оскільки розв'язання цих завдань безпосередньо пов'язане з мовою, цілком природно, що саме мова перебуває в центрі уваги мовознавців [16, с. 17]. Індивідуальне мовлення особистості пояснюється специфікою ментального досвіду. Прагматика вивчає умови використання знакових систем, мовні знаки як засіб установавання взаєморозуміння між людьми, особистісний чинник через мовленнєву поведінку й індивідуальні дискурсивні стратегії та тактики. У комунікативному контексті мовленнєва діяльність розглядається як найважливіший аспект соціальної взаємодії.

Об'єднує ці напрями намагання розробити типологію мовців, або, за теорією Ю. М. Караулова, мовних особистостей. Мовна особистість – це особистість, що виражена в мові (текстах) та через мову; її можна вважати поглибленням, розвитком і насиченням додатковим смислом поняття особистості загалом [Караулов 1987, с. 38].

Треба сказати, що вивчення персонажів художніх творів дає дослідникові

певні переваги. По-перше, ми маємо повний дискурс особистості, що неможливо під час аналізу реальної мовної особистості. По-друге, ми здатні аналізувати не тільки зовнішнє мовлення, а й внутрішнє та стежити за роботою свідомості й розумовим процесом [Бонаденко1966, с. 181]. В. М. Телія вказує на те, що «лінгвокультурологія орієнтована на людський, а радше – на культурний чинник у мові й на мовний чинник в людині» [Телія 1993, с. 308], і відносить її до надбання антропологічної науки про людину, центром тяжіння якої є феномен культури. Лінгвокультурологія включає поняття «мовна картина світу» та «мовна особистість».

У структурі мовної особистості Ю.М. Караулов виділяє такі рівні: семантично-граматичний – забезпечує володіння мовою, конституюючим поняттям є асоціативно-вербальна мережа; когнітивний – формує і перетворює індивідуальні знання (картини світу), основним поняттям є особистий тезаурус; прагматичний – здійснює текстову діяльність людини, в основі лежить мотиваційна система мовної особистості [Караулов 1987, с. 60-62].

Мовна особистість – людина як носій мови, здібна до мовної діяльності. Таким чином, лінгвокультурна компетентність може бути властива членам різної субкультури (соціальних, професійних, вікових груп) у національній культурі, проте частіше доводиться мати справу з національною лінгвокультурною компетентністю.

### 3.2 Образ Фауста в оригіналі та перекладі

Для концептуального аналізу взято лише шість початкових рядків одного з монологів Фауста. Ця кількість рядків дозволяє достатньо відчутти філософську глибинну поетичну силу та епохальне значення твору Гете.

Важливим є той факт, що у семантичному і художньому значенні уривок, взятий для аналізу, являю собою цілісністю.

У Гете рядки монологу Фауста звучать так:

*Habe nun, ach! Philosophie,*

*Juristerei und Medizin*

*Und leider auch Theologie*

*Durchaus studiert mit heissem Bemühen.*

*Da stehe ich nun, ich armer Tor!*

*Und bin so klug als wie zuvor. [Goethe 1969, S. 20]*

Фауст з'являється перед читачем у найкритичніший момент свого духовного й душевного стану. Йому гірко визнавати, що він даремно витратив своє життя на те, щоб вивчити у повному обсязі чотири провідні науки середньовічної культури (така семантична тема чотирьох доповнень: «Philosophie, Juristerei, Medizin, Theologie»).

Фауст з його невтаномною жадобою до пізнання мусить тепер гірко визнати: «dass wir nichts wissen können!». Не Фауст як особистість не може «nichts wissen», а «wir» - тобто людство. Це не тільки скромне визнання Фаустом сократівського «Я знаю, що я нічого не знаю», а й розчарований скептицизм доктора Фауста. Його діяльність енциклопедична вченість, знання не принесли йому ні багатства, ні грошей, ні пошани: «hab' ich weder Gut noch Geld, / Ehr und Herrlichkeit der Welt». Життя без друзів і земних радощів («ist mir auch alle Freund' entrissen»), без релігійної віри та традиційного схоластичного світогляду («Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel», «die Botschaft hör ich wohl, allein mir fehlt der Glaube»).

Особливо бесплідним, на думку Фауста, було вивчення в університеті богослов'я, яке на той час вважалося «наукою всіх наук». Це переконання



Фауста висловлено вставним словом «leider». Для Фауста головна причина його невдоволеності навчанням в університеті та наступним самонавчанням-це безплідність наук, яким він присвятив стільки років свого життя. За особливі успіхи в науці Фауст був удостоєний звання «доктор»: «Heisse Magister, heisse Doktor gar». Лексема «gar» потребує пояснення: не кожний вчений в університеті був також і доктором, цього високого та почесного звання заслуговували навіть не всі професори. В оригіналі невдоволеність Фауст висловлює не тільки безпосередньо критикою, яка міститься у модальному слові, а й вигуком «ach!», який заради підсилення експресії знаходиться у середині речення, а також і суфіксом - «erei», що означає зневагу.

Невдоволеність Фауста проявляється вже у синтаксичній неповноті першого речення, де очевидна відсутність присудка як функція поспішності, а далі – також у тому, що вчений прямо називаючи себе, вживає стилістично забарвлене словосполучення у вставній синтаксичній позиції – «amer Tor». Але головний прийом для вираження своєї невдоволеності він знаходить у контрастному лексико-семантичному протеставленні обставини способу дії та іменної частини предикатива «mit heissem Bemühen». Фауст зізнається, що намагався здолати всі науки, проте в кінці залишився «so klug als wie zuvor»; тобто він визнає, що знань у нього зараз стільки ж, скільки і до початку навчання, бо схоластичні науки в епоху Середньовіччя були відірвані від життя, не давали справжніх знань. Ідейна суть гетевського фрагменту - сама епоха. Поет устами Фауста не тільки засуджує схоластичну, а й знаходить різноманітні форми для відтворення свого неприйняття схоластики.

Дослідження на фонетичному рівні показує, що поет вжив перехресне римування у перших чотирьох рядках та парне – у останніх (абавв). Рима чоловіча, парна, неповнозвучна: римується тільки останній голосний, є навіть фонетичне римування (Medizin-Bemühen), і тільки в кінці уривку римується

голосний та приголосний звуки. Наголос непостійний, крім останнього складу у рядку. Велика кількість голосних у четвертому рядку створює суперечливий, майже прозовий ритм, який з ледь вловимою римою у перших чотирьох рядках та дзвінкою римою у двох останніх повинен викликати у читача уяву про Фауста як про персонаж, що висловлює свої думки безпомічно, навіть з обуренням до самого себе за цю кострубатість мови.

На лексико-семантичному рівні у перекладі І. Франка не відтворено презирливого ставлення доктора Фауста до юриспруденції, що має місце у гетевському творі («Juristereii»), а вжито словниковий термін лексеми, без будь-якого натяку на зменшувально-презирливу зневагу до цієї університетської науки. (Хоч вставне речення «зжалься бог» на цей натяк вказує). Так, дієслово «studiert» яке означає глибоке вивчення наук, у перекладі подано двома дієсловами минулого часу «зглибляв, слідив», які за своїм значенням не відповідають процесу засвоєння наук в університеті.

Вірно з погляду змісту І. Франко переклав іменну частину предикатива «mit heissem Bemühen»: «гаряче, без упину». Але у п'ятому рядку перекладу маємо лексичну невідповідність: «Da stehe ich nun» - передано дієсловом «зглибив», яке вже раніше вжито у перекладі для відтворення значення дієслова «studiert», а тому це дієслово можна визначити як тавтологію у вірші. Вираз «ich armer Tor», який виступає в ролі вставного речення і є стилістично барвним, у перекладі відсутній взагалі. Це гірке визнання доктора Фауста частково передано у шостому рядку монологу, щоправда, з досить вульгарним відтінком: «дурний». Замість виразу «als wie zuvor» сказано надто просто: «є». Так, у перекладі очевидним є зрушення інтонаційних відтінків, зміна окличних речень на розповідні, що, в решті решт призвело до згладження ритму. Змінено мову Фауста, і вже немає безпомічного висловлювання думки, обурення до самого себе за цю кострубатість мови. Отже, у перекладі зовсім інший характер монологу

доктора Фауста.

Перекладач Д. Загул називає науку філософію «філозофією», але не передає презирливого відношення до правознавства, що у Гете виражено лексемою *Juristereî*, де суфікс «-egeî» означає зменшувально-презирливу зневагу. Дієслово «studiert» перекладено іншими дієсловами, що висловлюють іншу діяльність: «пізнав», «читав», при цьому для більшої експресії цей процес підкреслюється метафорою «Аж пріла бідна голова», якої у Гете немає.

Відсутній у перекладі і вигук «ach!», що є таким важливим для експресії заперечення і який у першотворі знаходиться в середині речення. Через те, що у перекладі не вжито вигук «ach!», згладжено ритм мовлення Фауста, тоді як у Гете він говорить з обуренням, думки висловлює безпомічно, кострубатою мовою. Через зміну інтонації у перекладі не передано настрою героя.

Інший варіант монологу Фауста – у перекладі М. Улезка:

*Ох, це ж я всіх наук дійшов!..*

*І філософства, й ліку, й прав..*

*На жаль, ще й вчений богослов!..*

*Все палко й пильно витудував...*

*Ну, бідний дурню, подивись [Гете 1926, с. 59].*

У перекладі вжито узагальнений вираз «всіх наук», який відсутній у Гете.

Перекладач відтворив презирливе ставлення доктора Фауста до філософії, назвавши цю наук «філософство», а інші науки – *Juristereî*, *Medizin* – у перекладі це «лік», «прав». Означенням «вчений богослов» пояснюється гетевська лексема «Theologie».

Важливим у оригіналі є прийом для висловлення невдоволеності Фауста, що поданий у контрастивному лексико-семантичному протиставленні обставини способу дії та іменної частини предикатива «*mit heissem Bemühen*». Так, у перекладі вжиті лексеми «палко й пильно». Дієслово «studiert»

висловлюється у Гете вчений, який стільки років вивчав в університеті всі науки, тоді як у перекладі у мові Фауста – звичайний студентський жаргонізм. «Da stehe ich nun, armer Tor!» - гірке визнання Фауста перетворено на самозвернення у наказовій формі «Ну, бідний дурню, подивись». У перекладі спостерігаємо заміну частини мови: іменник «мудрець» замість прикметника «klug».

Тепер звернемось до перекладу М. Лукаша:

*У філософію я вник,*

*До краю всіх наук дійшов –*

*Уже я й лікар, і правник,*

*І, на нещастя, богослов ...*

*Ну і до чого ж я довчивсь?*

*Як дурнем був, так і лишивсь* [Гете 2001, с. 59].

У його перекладі відтворено та передано стан головного героя трагедії Гете в момент його душевного та духовного розладу, але не перераховано всіх тогочасних наук, які викладались у середньовічних німецьких університетах (*Philosophie, Juristerei, Medizin, Theologie*), а згадується тільки філософія, у яку він, Фауст «вник» (не «studiert») та «до краю дійшов».

Як творчий здобуток автора перекладу – у важливої лексеми оригіналу «leider», що визначає презирливе ставлення до «цариці» всіх наук того часу - богослов'я, але зовсім втрачено вигук «ach!», який для підсилення експресії знаходиться у німецькому тексті в середині речення і передає невдоволеність Фауста тогочасним навчанням.

У перекладі вказано, що Фауст оволодів всіма професіями саме завдяки навчанням в університеті, він є і «лікар», і «правник», і «богослов». Але у Гете немає критики на творчу діяльність Фауста-лікаря чи Фауста-правознавця, бо як лікар він дуже таки значний, і це буде далі доводитись у сцені «За міською брамою».

Так, у перекладі не передано критики Гете тогочасних університетських наук. Слід зауважити, що при перекладі також замінено інтонацію вірша, вводиться відсутнє у оригіналі риторичне запитання «Ну і чого ж я довчивсь?». А як відповідь на нього – висновок: «Як дурнем був, так і залишивсь».

У перекладі доктора Фауста названо «дурнем», тобто словом, яке у даному випадку характеризує розумові здібності вченого, тоді як у Гете дається зовсім інша оцінка Фауста, бо мова йде про те, що він займався безглуздою справою. Це так би мовити якісна, етична оцінка життя доктора Фауста.

Можна визнати, що у всіх перекладах мовного портрету Фауста передано загально точність сприйняття фрагменту. Всі переклади різняться від оригіналу тим, що в них з різним ступенем адекватності передається атмосфера мовної безпорадності Фауста. Як наслідок всього цього слід вважати зміну логіки думок Гете.

Початок другого монологу Фауста у перекладі М. Лукаша, коли він критикує Вагнера, відрізняється віртуозною легкістю, з якою він читається; доволі важко відчуту клопітку роботу й уважність до деталей, які і створюють цю злагодженість та гармонійність.

*Faust (allein). Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet,  
Der immerfort an schalem Zeuge klebt,  
Mit gierger Hand nach Schätzen gräbt,  
Und froh ist, wenn er Regenwürmer findet!* [Гете 2001, с. 150].

Вагнер і Фауст – обидва вчені, та Вагнер – упевнений, що вся мудрість є у книжках і в них можна знайти відповідь на всі питання, реальне життя його цікавить мало, він переконаний, що знає майже все і може навчити будь-кого, поважає Фауста лише тому, що той – загально визнаний авторитет. Фауст, на противагу Вагнеру, більше цікавиться реальністю і дивиться на життя

глобальніше, він усвідомлює, що, хоч і прочитав безліч книжок, та про життя знає дуже мало.

Цього монологу Фауста не було в “Прафаусті”, тобто це вже переосмислення життя більш зрілим Гете.

***Фауст** (сам). І як лиш голова йому не трісне,  
Що в ню раз в раз таке терміття тисне,  
За скарбами так покванно гребе,  
А радуєсь, як хробака найде!* [Гете 1978, с. 199]

***Фауст** (сам). Як цієї голови ще держаться надії,  
Що над обгризками куняє по куткам,  
Жадібною рукою шукає скарбів там, –  
А знайде черв'яка, – Бог знає, як зрадіє!* [Гете 1919, с. 32]

***Фауст** (сам). І як в цій голові не зникне вся надія!..  
Вік липне до хламіття витхлого й сидить,  
Жадливою рукою хоче клади рить,  
А нагребє дощовиків, то вже й радіє...* [Гете 1926, с. 71]

На лексичному рівні можна виявити певні відмінності між самими образами Фауста. Таким чином, Фауст І. Франка говорить мовою, якою спілкувалися на той час мешканці Західної України. Про це свідчать такі форми слів, як «ню» – «неї» та «радуєсь» – «радіє». Та, як пояснює І. Франко у передмові до «Фауста»: “Я поклав головно вагу на зрозумілість і ясність бесіди, уникаючи по змозі менше вживаних провінціалізмів, окрім хіба тих небагатьох місць, де того вимагало інше забарвлення в самім оригіналі” [Гете 1978, с. 180]. В устах Фауста М. Улезка та Д. Загула початок цього монологу

звучить не так поважно, як в оригіналі, оскільки вони замінили чотирьох- і п'ятистопні ямби Й.В. Гете на шестистопні, тому змінилася і тональність вірша: де у Й. В. Гете відчувається драматизм та розпач, у перекладачів – роздуми. Звичайно, вони намагалися компенсувати це експресивною лексикою, як то: “обгризками”, “хламіття видхлого”.

### 3.3 Образ Маргарити в оригіналі та перекладі

В оригіналі філософські думки, оформлені високим стилем, перетинаються з нецензурною лайкою. Подекуди здається, що персонажі “Фауста” М. Лукаша вже не є німцями, в їхні образи проникли елементи української ментальності. Саме цим можна пояснити вибірковість М. Лукаша у пом'якшенні деяких реплік оригіналу. В сценах “Ауербахів склеп у Лейпцігу” та “Вільпуржина ніч” М. Лукаш повністю відтворює всю *гостру лайку* оригіналу, але у мові Гретхен вдається до певної евфемізації.

У сцені “В'язниця” Гретхен співає пісню, взяту з німецької народної казки про дівчину, яку замордувала зла мачуха: “*Meine Mutter, die Hur*” [Goethe 1969, с. 261]. М. Лукаш перекладає “*die Hur*” як “*ледащо*”, хоч інші перекладачі вживали слова “*курва*” [Гете 1919, с. 344] та Д. Загул [71, с. 131-132]) і “*шлюха*” [Гете 1926, с. 281]). Піти шляхом інших перекладачів М. Лукаш не міг, адже це б означало цілковите перекреслення образу тієї Гретхен, яку він змальовував у всій першій частині. Саме тому в його перекладі читаємо “*Моя мати, ледащо*” [Гете 2001, с. 174].

Є багато теорій про те, звідки взялась Гретхен, адже це принципово новий персонаж у «Фаусті»: у попередніх інтерпретаціях її не було. Була тільки Єлена - символічний образ найпрекраснішої жінки. Та, напевне, варто визнати, що персонаж Гретхен набагато зворушливіший та живіший. І цей

персонаж увів у трагедію саме Й.В. Гете. Багато дискусій ведеться і про те, хто ж був прототипом Маргарити в реальному житті, як і про те, що саме символізує цей образ. Без сумніву, саме вона є найяскравішим прикладом уособлення «вічної жіночності». Найімовірнішим аналогом Гретхен була Фредеріка Бріон - дочка пастора з Зозенгайма.

Отже, однією з причин, чому «Фауст» Й.В. Гете вирізнявся з-поміж інших варіантів легенди про доктора Георга Фауста було те, що Й.В. Гете у своєму творі ввів нового персонажа у стару легенду - Гретхен. Цей образ унікальний, адже він єдиний з усіх жіночих образів, який не має паралелей та аналогів у світовій літературі. Гретхен асоціюється з образом першого кохання і символізує «серце німецького народу». Історію стосунків Фауста та Гретхен повністю відображено вже в «Урфаусті», окрім цього з 21 сцени «Фауста» 17 присвячено Гретхен. Саме тому способи і засоби відтворення цього образу в перекладах надзвичайно цікаві.

Ось деякі зразки:

*Margarete.*

*ihre Zöpfe flechtend und aufbindend.*

*Ich gäb' was drum, wenn ich nur wüßst',*

*Wer heut der Herr gewesen ist!*

*Er sah gewiß recht wacker aus,*

*Und ist aus einem edlen Haus;*

*Das konnt' ich ihm an der Stirne lesen -*

*Er wär' auch sonst nicht so keck gewesen [Goethe, с. 208-209].*

Гретхен цікаво, хто ж це говорив до неї, як до панни шляхетного роду. Вже з цих слів можна дати характеристику Гретхен: вона проста німецька дівчина, щира і наївна, та їй властива народна мудрість. Оригінал написано



чотиристопним ямбом, що є притаманним для ліричної поезії. Також розкриває образ Гретхен те, на що вона звертає найбільше уваги. Тут вона характеризує Фауста такими словами, як «recht wacker» (досить гарний, добродішній), «aus einem edlen Haus» (з благородного, знатного роду), тобто наголошені передусім моральні якості Фауста.

*Маргарита:*

*(заплітає і підв'язує коси)*

*Щоб дала я, коб хто сказав,*

*Що то за пан мя десь займав?*

*І що вже статний, смілий з ходу,*

*І видно, що з високог' роду;*

*Се так-таки з чола му світить,*

*Бо де ж би інший міг се сміти? [Гете 1978, с. 288].*

*Маргарита:*

*Я вже би дала щось, колиб узнать мені,*

*Що то сьогодні був за пан.*

*Мабуть з шляхетської сім'ї;*

*Це вже з обличчя можна прочитати, -*

*А тоб і не посмів так сміливо займати. [Гете 1919, с. 118].*

*Маргарита:*

*Не пожаліла-б я що ї дати,*

*Хто був цей пан, щоб тільки знати!*

*Із себе бравий та лихий,*

*По всьому пан він родовий;*

*Це так в нього ї написано на чолі,*

*А то-б розв'язним він таким не був ніколи.* [Гете 1926, с. 231].

Цитовані вище українські переклади перетворюють Гретхен на українку. У перекладі І. Франка Гретхен є сучасницею перекладача, простою дівчиною з Західної України. Увагу вона звертає спершу на вроду пана, якого щойно побачила «статний, смілий з ходу». Переклад також виконано чотиристопним ямбом і образ Гретхен відтворено близько до оригіналу. Та, звичайно, для сучасного читача така лексика має додаткове забарвлення, адже надзвичайно чітко характеризує епоху перекладу. Д. Загул навіть вводить українську реалію: «шляхетської сім'ї», чого немає в оригіналі. У перекладі Д. Загула Гретхен звертає увагу передусім на те, що «пан ... з шляхетської сім'ї», а це може викликати в читача певні підозри в її корисливості. У цьому перекладі вжито шестистопний ямб, яки й характеризує серйозні твори та роздуми. Відчувається, що Гретхен Д. Загула досвідчена і освічена дівчина, що аж ніяк не відповідає образу Гретхен Й.В. Гете. В образі Гретхен у перекладі М. Улезка також відчувається певна освіта. Вона говорить досить складними реченнями, а з її слів можна зробити висновок, що вона добре знає вельмож, чого також не можна знайти в оригіналі.

*Маргарита:*

*(заплітаючи та підв'язуючи коси)*

*Що б дала я, щоб хто сказав,*

*Який то пан мене займав!*

*Такий у нього тишній вид,*

*Одразу знать вельможний рід -*

*Це мов написано на чолі,*

*А то б не давав собі так волі.* [Гете 2001, с. 132].

М. Лукаш змальовує наївну і романтичну українку, увагу якої привертає «пишний вид», тобто зовнішність. Хоча, можливо, ідеться про пихатість і гордість, адже саме такими прості люди бачили вельмож. М. Лукаш надає образу трішки більше експресії, що складає єдину відмінність від образу оригіналу. У наступному прикладі наївна і неосвічена Гретхен намагається говорити вишуканіше. Вона соромиться, що не може підтримувати вчену бесіду. Тут її мова вже дещо складніша, строфи довші, використано п'ятистопний ямб. Та все ж, що вона каже, залишається таким же наївним, як і в першому прикладі. Можна навіть припустити, що таке протиставлення складніших, ніж у попередньому прикладі, лексики та синтаксису зі змістом сказаного, є своєрідним прийомом автора.

*Margarete.*

*Ich fühl' es wohl, daß mich der Herr nur schont,*

*Herab sich läßt, mich zu beschämen.*

*Ein Reisender ist so gewohnt*

*Aus Gütigkeit fürlieb zu nehmen,*

*Ich weiß zu gut, daß solch' erfahrenen Mann*

*Mein arm Gespräch nicht unterhalten kann. [Goethe 1969, S. 266.]*

Тут ми і бачимо, наскільки відрізняються між собою образи Гретхен у перекладах.

У перекладі І. Франка це все та ж романтична і наївна дівчина, котра говорить дуже ввічливо з людиною, яку вважає розумнішою від себе. Свідченням цього є також неособове звертання: «Пан лиш мя щадить, знижаєсь». Цей же прийом використав і М. Улезко. В його перекладі Гретхен втрачає свою наївність, ця дівчина вже добре знає життя, є реалісткою. У цьому уривку у перекладі Д. Загула Гретхен губить будь-яку подібність з

оригіналом. Ці слова в її устах вже більше схожі на кокетство, а рядок «Влюблятися з одної доброти» і зовсім не відповідає оригіналу.

*Маргарита*

*Я знаю, пан лиш мя щадить,*

*Знижаєсь, щоб мя завстидати.*

*То подорожній вже так звик*

*По доброті чим-будь ся вдовольняти;*

*Бо чи могла б моя убога мова*

*Панів так мудрих звеселять?*[Гете 1978, с. 348]

*Маргарита:*

*Вам, пане, тільки жаль мене напевне,*

*На скором мій схилилися до мене.*

*Всі подорожні звикли вже до того,*

*Влюблятися з одної доброти.*

*Я ж знаю: для бувалого такого*

*В моїх словах розради не знайти.* [Гете 1919, с. 184]

*Маргарита:*

*Я-ж то знаю бо, що пан мене щадить*

*І знизивсь тільки, щоб засоромити.*

*У подорожніх за звичай так говорить -*

*Від доброти усе хвалити.*

*Досвідному-ж такому - добре знаю я -*

*Не до розмови вбога річ моя.* [Гете 1926, с. 289]

Переклад М. Лукаша - наймелодійніший. Перекладач повністю дотримується того образу, який він створив перед тим і який дуже близький до оригінального.

*Маргарита*

*Я бачу, ви, жалкуючи мене,*

*Знижаєтесь - мені аж сором.*

*Життя, напевне, мандрівне,*

*Навчило вас не бути суворим.*

*Не для таких досвідчених людей*

*Убожество моїх простих речей.* [Гете 2001, с. 192]

Один з головних моментів твору - це зізнання Гретхен, що вона кохає Фауста. В оригіналі воно звучить урочисто, та водночас щиро:

*Margarete.*

*ihn fassend und den Kuß zurückgebend.*

*Bester Mann! von Herzen lieb' ich dich!* [Goethe 1969, S. 302]

І. Франко застосував у перекладі тавтологію, та вона абсолютно відповідає образу простої, наївної дівчини, яку переповнюють емоції.

*Маргарита*

*(обнімає його і віддає поцілуй)*

*Любий мій. Сердечно люблю тя.* [Гете 1978, с. 362]

«Мій кращий» у перекладі М. Улезка звучить зовсім неприродно для української мови і цим перекреслюється все емоційне напруження моменту.

(Маргарита обнімаючи його й вертаючи йому цілунок)

*Мій кращий! Серцем всім тебе люблю!* [72, с. 202]

М. Лукаш використовує прийом одомашнення, вживаючи звертання «Голубе», але саме воно найкраще передає експресію оригіналу і повністю відповідає образу.

*Маргарита*

*(обнімає його й цілує)*

*Голубе, як я тебе люблю!* [Гете 2001, с. 243]

Кількість уваги до образу Гретхен підкреслює його значущість для Гете. Фауст підкорений чистотою душі Гретхен. Але і її чуттєва і чиста любов не може задовольнити всіх потреб Фауста, потреб інтелектуальних.

Зрозуміти, відчутти і найточніше передати всю сутність Гретхен, як її створив Гете, вдалося Лукашу. В його перекладі Гретхен - україночка, з душею і почуттями змальованими самим Гете, хоча у перекладі говорить вона - щирою українською мовою.

### 3.4 Образ Марти в оригіналі та перекладі

Аналіз створення образу Марти з трагедії Й. В. Гете “Фауст” і словесних засобів його відтворення в українських перекладах цікавий із багатьох причин. Цей персонаж другорядний, але його вплив на розвиток подій у трагедії важко переоцінити. Марта Швертляйн – міщанка, дружина зниклого безвісти солдата. Про її вік відомо лише те, що вона старша за Гретхен. Під час аналізу мовлення цього персонажа бачимо у Марти: *“Vielleicht ist er gar tot!- O Pein!- / Hätt ich nur einen Totenschein!”* [Goethe 1969, S. 214], *“O du glücksel'ge Kreatur!”* [Goethe 1969, S. 215], *“Es ist ein fremder Herr- Herein!”* [Goethe 1969, S. 215], *“Ist tot? das treue Herz! O weh! / Mein Mann ist tot! Ach ich vergeh!”* [Goethe 1969, S. 216], *“Erzählt mir seines Lebensschluß!”* [Goethe 1969, S. 216], *“Erzählt mir doch!”* [Goethe 1969, S. 217] та багато інших, загалом, із 41 репліки Марти в трагедії Й. В. Гете “Фауст” 21 містить вигуки й окличні речення.

Перекладачі “Фауста” українською мовою, зокрема М. Улезко,

гіперболізують цю емоційність персонажа, ставлячи знак оклику навіть там, де його немає в оригіналі: “*Gretelchen, was soll's?*” [Goethe 1969, S. 214] – “*Гретко! Що? Ну! Ну!*” [Гете 1926, с. 188], “*Ist tot? das treue Herz! O weh! / Mein Mann ist tot! Ach ich vergeh!*” [Goethe 1969, S. 216] – “*Вмер?*

*Серце вірне? Бідна-жя! / Умер мій чоловік? Ой лихо! Смерть моя!*” [Гете 1926, с. 191].

Аналізуючи мовну особистість Марти в оригіналі, можна зробити висновки про її особисті риси через думки, висловлені нею:

Як уже згадувалося раніше, Марта дуже емоційна. Ця риса виявляється через вигуки: *O Pein!* [Goethe 1969, S. 214], *O du glücksel'ge Kreatur!* [Goethe 1969, S.215], *O weh!* [S.216], *Was!* [Goethe 1969, S.216], *Ei wie? Ei wo?* [Goethe 1969, S.217], *Ach Gott!* [Goethe 1969, S.218]; суфіксацію: *Gretelchen* [74, S.214], *Stündchen* [Goethe 1969, S.215]; епітети: *lieben Mann* [Goethe 1969, S.214], *glücksel'ge Kreatur* [Goethe 1969, S.215], *das treue Herz* [S.216], *gute Mann* [Goethe 1969, S.217], *fremde Weiber und fremden Wein / Und das verfluchte Würfelspiel* [Goethe 1969, S.218], *raschen Jahren, böse Zeit, werter Herr* [Goethe 1969, S. 221]; експресивну інверсію: *Komm du nur oft zu mir herüber* [Goethe 1969, S.215] та окличні речення.

Але інколи ця емоційність лицемірна, а під нею заховується абсолютно прагматичний погляд на життя: «*Marthe allein: Gott verzeih's meinem lieben Mann, / Er hat an mir nicht wohl getan! / Geht da stracks in die Welt hinein / Und läßt mich auf dem Stroh allein. / Tat ihn doch wahrlich nicht betrüben, / Tat ihn, weiß Gott, recht herzlich lieben. / (Sie weint.)Vielleicht ist er gar tot!- O Pein!- / Hätt ich nur einen Totenschein!*» [Goethe 1969, S. 214]

Марта непокоїться про долю свого чоловіка, а в кінці репліки висловлює бажання мати свідоцтво про смерть чоловіка. Не забуває про це і під час розмови з Мефістофелем: «*O sagt mir doch geschwind! Ich möchte gern ein Zeugnis haben, / Wo, wie und wann mein Schatz gestorben und begraben. / Ich bin*

*von je der Ordnung Freund gewesen, / Möcht, ihn auch tot im Wochenblättchen lesen»* [Goethe 1969, S. 218], де згадує, що потрібно також опублікувати некролог. Як зазначає М. Лукаш у коментарях до свого перекладу сама згадка про свідоцтво про смерть та газетні некрологи є анахронізмом: у XVI ст. ще не було ні метрик, ні посвідчень про смерть [Гете 2001, с. 462].

Можемо зробити висновок, що Марта є неконфліктною особистістю. Вона намагається владнати конфлікт, захищає Гретхен, коли Валентин перед смертю дорікає тій нечестивою поведінкою: «*Befehlt Eure Seele Gott zu Gnaden! / Wollt Ihr noch Lastrung auf Euch laden?*» [Goethe 1969, S. 241].

Із цього прикладу видно: або Марта справді прив'язана до Гретхен, або ж чує за собою провину за те, що сталося. Це немов підсвідоме прагнення захистити дівчину, адже вчинок Гретхен повністю вкладається в моральні рамки Марти, хоч і не вкладається в моральні рамки тогочасного суспільства.

Із прикладу «*Die Mutter sieht's wohl nicht, man macht ihr auch was vor»* [Goethe 1969, S. 215] також видно, що і брехня не виходить за межі моральності Марти.

Марта бажає Гретхен добра, але у своєму, специфічному розумінні цього слова. Саме тому вона й допомагає Мефістофелю.

Аналізуючи вербально семантичний рівень мовної особистості Марти, бачимо, що, хоч вона є простою міщанкою, проте здатна досить швидко знаходити потрібні слова, адекватно реагувати на звертання й навіть підбирати слова для найефективнішого впливу на співрозмовника. Як охарактеризував її Мефістофель: «*Nun mach ich mich beizeiten fort! / Die hielte wohl den Teufel selbst beim Wort»* [Goethe 1969, S. 218].

Під час аналізу образу Марти можемо зробити такі висновки:

Обізнаність Марти в навколишньому світі зводиться переважно до сфери людських стосунків, традицій та знання загальних устроїв суспільства, у якому вона живе. Вона здатна адекватно оцінювати та аналізувати свої знання



(«böser Ort» [Goethe 1969, S. 224] – Марта характеризує своє місце проживання та ставлення до нього).

Марта також досить швидко оцінює, наскільки співрозмовник її розуміє й на основі цього робить вибір лексики та змісту висловлювання. Вона вміло користується стилістичними засобами (рецептивно й продуктивно), іноді перекладачі підкреслюють цю рису Марти навіть там, де її немає в оригіналі, або перекладач доповнює, додає, або трансформує використані в оригіналі засоби: “*Fräulein*” [Goethe 1969, S. 215] перетворюється на “ясна пані” [Гетте 1926, с. 281]; досить таки нейтральне “*Der gute Mann!*” [Goethe 1969, S. 217] стає експресивнішим “*Сердешный мій!*” [Гете 1926, с. 194]; іноді, через намагання перекладача надати твору більше метафоричності, для читача може бути взагалі складно зрозуміти суть написаного: “*Die armen Weiber sind doch übel dran:/ Ein Hagestolz ist schwerlich zu bekehren*” [Goethe 1969, S. 222] – “*Старі соколики не всі без голови: / Жінкам таких нагнути вже найважче*” [Гете 1919, с. 95].

За інших обставин компоненти, уведені перекладачами, сприяють розумінню твору: слово “*Ernst*” [Goethe 1969, S. 223], яке означає “серйозність, строгість, правдивість, правдива думка” [Duden Deutsches Univrdalwörterbuch 1892, S. 487; 77, с. 119], “правдиву щирість” [Гете 1978, с. 292], “з серцем ви не думали поважно” [Гете 1919, с. 95], “чи серце «не до жарту» не тремтіло” [Гете 1926, с. 207], “всерйоз траплялось вам любитись” [Гете 2001, с. 127]. Хоча варіанти досить різноманітні, вони таки сповна розкривають значення оригіналу. При перекладі “*Böser Ort*” [Goethe 1969, S.224] І. Франко метафоризує та підсилює пейоративні конотації, перекладаючи як “поганая нора” [Гете 1978, с. 295].

*Und läßt mich auf dem Stroh allein* [Goethe 1969, S. 214]

*І на соломі мя лишив* [Гете 1978, с. 279]

*Мені лишив хіба одну солому* [Гете 1919, с. 88]

*Мене ж одну в солому й пхнув* [Гете 1926, с.188]

*Лишивши тут мене саму* [Гете 2001, с. 115]

У цьому прикладі трансформовано фразеологічну одиницю “*auf dem Stroh liegen*”, що означ

ає “*жити в злиднях*” [Duden Deutsches Univrdalwörterbuch 1892, S. 1537; 77, с. 230]. Намагаючись зберегти форму, І. Франко, Д. Загул та М. Улезко залишили у своїх перекладах слово “*солома*”. Очевидною причиною такого рішення є те, що в українській мові існує фразеологічний вислів “*солом’яна вдова*”, який означає “*жінка, яка тимчасово залишилася без чоловіка або не живе з ним*” [Фразеологічний словник української мови 1970-1980, с. 72], тобто перекладачі за допомогою гри слів вкладають в уста Марти характеристику її становища в суспільстві. М. Лукаш переклав описово, таким чином ця фраза Марти стає зрозумілішою для читача.

Попри те, що Мефістофель освіченіший і мав би бути розумнішим за Марту, розмовою переважно керує саме вона. Варто знову пригадати, що Марта свідомо підбирає слова для досягнення певного ефекту: як, наприклад, вона навмисно гіперболізує свою тугу за чоловіком, щоб відповідати нормам суспільства; досить яскравим прикладом цього є фраза “*Das lügt er! Was! am Rand des Grabs zu lügen!*” [Goethe 1969, S. 217].

Марта висловлює щире обурення (хоча в читача закрадається сумнів щодо

доречності такого обурення); *“In raschen Jahren geht's wohl an / So um und um frei durch die Welt zu streifen; / Doch kommt die böse Zeit heran, / Und sich als Hagestolz allein zum Grab zu*

*schleifen, / Das hat noch keinem wohlgetan”* [74, S. 221]. Марта підбирає слова, аби налякати Мефістофеля самотністю в старості.

В англомовних перекладах стиль висловлювання Марти аж надто високопарний, що нехарактерно для простої міщанки, якою вона є в оригіналі. На противагу цьому в українських перекладах Марту наділяють сильнішою емоційністю, що вже було згадано, образ інколи надто одомашнюється, (перекладачі вживають такі слова: *“до пона”* (у перекладах І. Франка та М. Лукаша [Гете 1978, с. 280; 73, с. 115]), *“празник”* (у перекладі М. Улезка [Гете 1926 с. 190]), *“шляхтянка”*, *“голуб”* (у перекладі М. Лукаша [Гете 2001 с. 117]), *“дукача”*, *“коштини”* (у М. Улезка [Гете 1919, с. 193]), *“шага”* (у М. Лукаша [Гете 2001, с. 118]), звертання *“панцю”* (у перекладі І. Франка [Гете 1978, с. 296]).

На підставі проведеного аналізу мовної особистості Марти можна зробити такі **висновки**:

1. Когнітивний, або тезаурусний рівень Марти відзначається когнітивною складністю чи розвиненими концептуальною та мовною картинами світу; характеризується здатністю змінювати точку зору; схильністю до систематизації й категоризації. Когнітивна система Марти має досить високий ступінь абстракції.

2. Головними мотивами комунікативної діяльності Марти виступають: пошук шляхів збагачення, самоствердження, потреби в розумінні та співчутті.

Ідіолект персонажа характеризується креативністю і вживанням

лексичних одиниць обмеженого реєстру. В українських перекладах реєстр змінюється, але все ж таки залишається обмеженим.

Ураховуючи всі вищезазначені параметри, можна вважати, що мовна особистість персонажа Марти з трагедії Й. В. Гете “Фауст” відзначається комунікативною й когнітивною складністю, егоцентричністю та емоційністю. Очевидним залишається те, що мовну особистість повністю відтворити неможливо, але головні риси повністю збережені у всіх перекладах, хоча шляхи їхнього представлення досить таки різні. Загалом, можна зробити висновок, що перекладачі намагалися зробити цей образ експресивнішим і тому додавали та трансформували стилістичні засоби й розділові знаки.

## ВИСНОВКИ

Приймаючи до уваги усю різноманітність трактувань таких понять, як «художній стиль», «художній переклад», ми зробили спробу синтезувати точки зору, які наявні у сучасній науці про слово. Згідно з вихідними положеннями нашої роботи художній стиль є лінгво-літературознавчим об'єктом дослідження, яке має починатися з лінгвістичного аналізу і згодом приводить до розуміння художнього образу, що криється за словом, а значить, і до адекватного сприйняття авторської концепції. Таке синтезоване розуміння стилю природним чином позначається і на розумінні сутності художнього перекладу, при аналізі якого слід враховувати концептуальну обумовленість вживаного слова.

Було встановлено, що перекладач як необхідний учасник філософсько-психологічного процесу сприйняття оригіналу, обов'язково має 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, а саме як етнографічна, історична, соціальна, етнічна та ін. особистість.

Як свідчать численні критичні дослідження творчості Гете, видатний письменник вклав у драму «Фауст» більшу частину історичного досвіду свого часу, водночас він бачив розвиток світу через призму минулого, сучасного йому і майбутнього. Проведений нами аналіз літературної критики трагедії «Фауст» показав, що така неординарна особистість як Гете єднає у собі гострого сатирика і бунтівника одночасно, що виявляється у системі художніх образів, які є композиційними одиницями образної системи оригіналу та перекладу.

Для перекладацького аналізу трагедії були обрані переклади І. Франка, Д. Загула, М. Улезка й М. Лукаша, тобто представників різних

літературознавчих епох. І. Франко зробив переклад «Фауста» з опорою на ті елементи твору, що були близькі українській ментальності, а саме: поетика природи, міфопоетичне мислення, яскрава і соковита мова, що занурювала в стихію народного життя, піднесений ідеалізм прагнень головного героя. Переклади Д. Загула, М. Улезка можна також вважати адекватними, якісними щодо змісту, мовної репрезентації, системи художньої образності, але в них подекуди знижується філософське звучання поетичного слова німецького поета. На думку сучасних теоретиків перекладу, найбільше повно національний та історичний колорит твору передається у перекладі М. Лукаша. Його розуміння художніх образів трагедії «Фауста» підтверджене ґрунтовними коментарями сучасних перекладознавців.

В роботі було проаналізовано систему художніх образів, створених Гете та відтворених у перекладі. При цьому художній образ розуміється нами як сукупність мовних засобів різних ієрархічних рівнів (тобто лексичного, морфологічного, синтаксичного тощо), які використовуються письменником для характеристики у першу чергу внутрішнього (психологічного, емоційного) стану героїв. Для створення психологічних портретів героїв німецький письменник використовує авторські ремарки та власну мову персонажів. Через використання ремарок, у таких сценах, як «Ауербахів склеп», «Вечір», «Садова альтанка», Гете вдалось створити тонкі психологічні портрети Фауста, Мефістофеля, Маргарити. Власно-пряма мова слугує невід'ємною характеристикою образів Фауста, Маргарити та Марти.

Для аналізу нами були обрані образи Фауста, Маргарити та Марти в оригіналі та перекладу. Образ Фауста, який ототожнює суспільство, показаний в динамічному розвитку навіть в колоритних забарвленнях, прикрашений зсередини філософськими і одночасно магічними принадами. Серед лінгвальних засобів, що виділяються і характеризують глибину образу Фауста, нашу увагу привертає насамперед наукові терміни та абстрактна

лексика, який використовує письменник у трагедії. В українських перекладах подекуди втрачається презирливе ставлення Фауста до тих наук, в яких він досяг успіху; серед обгрунтованих частимовних замінів трапляються свавільні перекладацькі додавання та словотвірні модифікації, як то втрачання суфіксів емоційного забарвлення. Всі ці нюанси дещо знижують емоційно-експресивну характеристику образу, створеного Гете.

Образ Маргарити теж по-різному сприймається та передається перекладачами. Для І. Франка Маргарита – проста наївна дівчина, для М. Улезка – реалістка, а Д. Загул вбачає в ній кокетку. Зрозуміти, відчуті і найточніше передати всю сутність Гретхен, як її створив Гете, вдалося Лукашу. В його перекладі Гретхен - україночка, з душею і почуттями змальованими самим Гете.

Образ Марти - другорядний, але його вплив на розвиток подій у трагедії важко переоцінити. Марта дуже емоційна, що виявляється через вигуки, експресивну інверсію та окличні речення її мовлення. Але інколи ця емоційність лицемірна, а під нею заховується абсолютно прагматичний погляд на життя. Марта вміло користується стилістичними засобами (рецептивно й продуктивно). Іноді перекладачі підкреслюють цю рису Марти навіть там, де її немає в оригіналі. При цьому перекладач доповнює, додає, або трансформує використані в оригіналі засоби, намагаючись надати твору більше метафоричності. Іноді змінюється регістр мовлення Марти.

Презентований дипломний проект може слугувати одним з прикладів дослідження лінгвостилістичних особливостей художнього твору, з урахування його мовних характеристик, авторської концепції та можливостей його перекладу на іншу мову.

## ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Бех П.А.* Воссоздание образа в поэтическом переводе (на материале украинских переводов лирики Дж. Байрона). Киев, 1979.–23 с.
2. *Бизунова Е.В.* Переводческие универсалии и их психолингвистический смысл . Реальность, язык и сознание Вып. 3. Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2005. С. 109 - 114.
3. *Бойко-Блохин Ю.* “Фавст” Гете в перекладі Миколи Лукаша”. К.: Либідь, 1981. С.112 .
4. *Бойко-Блохин Ю.* Вибрані праці. К. : Медокол, 1992. 380 с.
5. *Бонаденко Н.І.* Поезія Гете в українських перекладах, 1966. С. 18.
6. *Бондаренко Я. О.* Комунікативно-когнітивна характеристика мовлення персонажа (на матеріалі мовлення М. Герцога з однойменного роману С. Беллоу), 2001. С. 180–184.
7. *Букреева Л.Л.* Лингвостилистические основания адекватной передачи художественного образа в стихотворных переводах: (на материале русских переводов стихотворений Р.М.Рильке) : Автореф. дисс. ... канд. филол. наук/ Л.Л.Букреева; Одес. гос. ун-т им. И.И.Мечникова. Одесса, 1988. 15 с.
8. *Брандес М.П.* Стилистика немецкого языка, М: Высшая школа, 1983. 271 с.
9. *Вине Ж.-П., Дарбельне Ж.* Технические способы перевода, 1978. С. 157 -167.
10. *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы . Изб. труды. М.: Наука, 1986 - 321 с.
11. *Винокур Г.О.* О языке художественной литературы. М.: Высшая школа, 1991. 447 с.
12. *Гачечиладзе Г.Р.* Вопросы теории художественного перевода / Авторизованный перевод с грузинского, 1964. - 267 с.
13. *Георгиева Т.С.* История немецкой литературы. XX век. М.: Юнита, 2002. 562 с.



14. *Гончаренко С.Ф.* К вопросу о поэтическом переводе *И* Тетради переводчика. С. 81-91.
15. *Горюнова М.М.* Белетристика як текст. 1994. С. 111-116.
16. *Демьянков В.З.* Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего похода / В. З. Демьянков. С. 17–33.
17. *Домашнев А.И.* Интерпретация художественного текста. 1989. 208 с.
18. *Дубровіна К.О.* «Філософія серця» в українській культурній традиції / К. Дубровіна . С. 22 - 37.
19. *Дыма Г.М.* Народно-поэтическая символика «Кобзаря» в переводах на немецкий язык. Киев, 1974.–25 с.
20. *Зорівчак Р.П.* Фразеологічна одиниця як перекладознавча одиниця: ( на матеріалі перекладів творів української літератури англійською мовою) / Р.П.Зорівчак. Львів: Вища шк. Вид-во при Львів. ун-ті, 1983. 176 с.
21. *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность / Караулов Ю. Н. М.: Наука, 1987. 263 с.
22. *Кияк Т.Р., Науменко А.М., Огуй О.Д.* Перекладознавство (німецько-український напрям). 2008. 543 с.
23. *Комиссаров В.Н.* Лингвистика перевода, 1980. С. 152-153.
24. *Комиссаров Д.Н.* Перевод и интерпретация. 1982. С. 3-19.
25. *Коптілов К.* Теорія і практика перекладу. К.: Юніверс, 2003. 123 с.
26. *Кочур Г.П.* Майстри перекладу. С. 17.
27. *Кухаренко В.А.* Интерпретация текста. 1995. - 332 с.
28. *Літературознавчий словник-довідник* / Р.Г. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. 1997. – 147 с.
29. *Лещук Т.* В царині мовного інтелекту. Просвіта. Світ культури. Львів, 1996. 171 с.
30. *Лотман Ю.М* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 270 с.

31. *Мико Ф.* Передача звучання при переведі ліричної поезії. 1988. С. 124-136.
32. *Науменко А.М.* Гете як естетик і митець . Нова філологія. Запоріжжя: ЗДУ, 2003. - 304 с.
33. *Науменко А.М.* Складові індивідуального стилю перекладача як чинник, руйнуючий оригінал .Наукові записки. Серія: філологічні науки. 2006. С. 25-31.
34. *Новикова М.А.* Прекрасен наш союз: Література. Переводчик. Жизнь. К.: Рад. письменник, 1986. - 223 с.
35. *Попович А.* Проблемы художественного перевода. М.: Высш. шк.. 1980. 198 с.
36. *Попович Євген.* Це ім'я мене зачарувало - поліглот, та ще й блискучий перекладач, 2009. С. 17-25.
37. *Рильський М.Т.* Проблеми художнього перекладу. Мистецтво перекладу: Статті, виступи, нотатки. К.: Рад. письменник, 1975. С. 25 - 92.
38. *Савельєва Т.С.* Некоторые аспекты художественного перевода с позиций психолінгвістики. Перевод и переводоведение: Материалы конференции. Уфа: Башк. ун-т, 1997. С. 61-63.
39. *Сдобников В.В.* Теория перевода. М.: АСТ: Восток-Запад; Владимир: ВКТ, 2008.-448 с.
40. *Сивокінь Г.М.* У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. К.: Фенікс, 2006. 304 с.
41. *Синєгуб С.В.* Семантика, синтаксис та прагматика німецьких портретних дієслів: Автореф. ... канд. філол. наук/ Київ: КДЛУ, 1996. 21 с.
42. *Тараненко О.О.* Принцип антропоцентризму в системі мовних координат і сучасний гендерний рух /О. О. Тараненко. Мовознавство : наук. теор. журн. Ін-ту мовознав. ім. О. О. Потебні та укр. мовно- інформ. фонду НАН України. 2005. С. 3–25.

43. *Телия В.Н.* Культурно-национальные коннотации фразеологизмов (от мировидения к миропониманию) / В. Н. Телия . Славянское языкознание. XI Междунар. съезд славистов (Братислава, сентябрь 1993 г.): Доклады российской делегации. М.: Наука, 1993. С. 302–314.
44. *Тетерина Д.* Життя і творчість Юрія Бойка-Блохіна (до 70-річчя діяльності). К.: Вид-во імені Олени Теліги, 1998. 272 с. *Федоров А.В.* Основы общей теории перевода: (Лингвистические проблемы). М.: "Высшая школа", 1983. С 288 .
45. *Уфімцева А.А.* Опыт описания лексики как системы. М.: Наука, 1986. 287 с.
46. *Чередниченко О.І.* Теоретичні основи удосконалення практики перекладу та двомовної лексикографії: (комплексна наукова тема) / О.І. Чередниченко. Теория и практика перевода. Киев, 1987. С. 3-13.
47. *Чередниченко О.І.* Функції перекладу у сучасному світі. Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Х.: Константа, 2006. С. 162-165.
48. Шалагінов Б. Філософсько-евристичні імпульси у ранній творчості Гете. Зарубіжна література. 1999. С. 4-5.
49. *Шалагінов В.* «Фауст Гете»: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі XIII-XIX століть. К.: Вежа, 2002. С 280 .
50. *Шмігер Т.* Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя. К.: Смолоскип, 2009. С 342 .
51. *Эткинд Е.* Поэзия и перевод. М.-Л.: Сов. писатель, 1963. С 429 .
52. *Baker M.* Norms. Routledge Encyclopedia of Translation Studies / Ed. Mona Baker. London, NY: Routledge, 1998. P. 163-165.
53. *Chesterman A.* From “Is” to “Ought”: Laws, Norms and Strategies in Translation Studies Target 5 (1), 1993. P. 1-20.
54. *Deutsche Literaturgeschichte.* Hg. von Prof., D-r Hans Jьrgen Geerts. Verlag Berlin, 1966.

55. *Even-Zohar I.* Polysystem Studies. Poetics Today, 1990. Vol. P. 1-268.
56. *Even-Zohar I.* Polysystem Theory (Revised). Even-Zohar I. Papers in Culture Research, 2005. P. 1-203.
57. *Glinz H.* Standardsprache / Lexikon der Germanischen Linguistik in 4 B-de. / Hg. von H.P. Althaus, H.Henne, H.E. Wiegand. 20t Aufl. Studienausgabe. Tübingen, 1980. B-d 3.
58. *Goethe Johann Wolfgang* von. Faust. Ksiaznica Atlas. Lwyw–Warszawa, 1938. S 210 .
59. *Hermans T.* Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://epnntS-ud.ac.uk/archive/pdf>.
60. *Konnofly* Poetry. Translatio. Routledge Encyclopedia of Translation Studies / Ed. Mona Baker. London, NY: Routledge, 2001. P. 171- 177.
61. *Naumänko M.* Anatolij Das konzeptuelle Übersetzen. Zaporizz'a. 1999. 113 S.
62. *Pape H.* The many limits of Interpretation . Translation mid Interpretation / Hrsg. von Rolf Elberfeld et al. München: Fink, 1999. P. 163-178.
63. *Pohl K.H.* Translating the Untranslatable: Approaches to Chinese Culture. Translation und Interpretation / Hrsg. von Rolf niberleld et al. München: Fink, 1999. P. 179-188.
64. *Sandig B.* Stilistik der deutschen Sprache. Berlin: Walter de Gryter 1986. S 370.
65. *Soergel A.* Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig, 1911. 3. Kwartalnik Neofilologiczny. Rocznik XXIV. Zeszyt 2–3. Warszawa: Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1977. S 466 .
66. *Shuttleworth M.* Polvsystem Theory. Routledge Encyclopedia of Translation Studies / Ed. Mona Baker. London, NY: Routledge, 2001. P. 177-179.
67. *Toury G.* Descriptive translation studies and beyond. Amsterdam, Philadelphia: Benjamin's translation library, v. 4. 1995. - 311 p.

68. *Reinhardt W., Köhler C., Neubardt G.* Deutsche Fachsprache der Technik. Heidelberg, Zürich, New York, 1960. 358 S.
69. *Riediger H.* Fachdeutsch. Julius Groos Verlag. Heidelberg, 1985. 410 S.

### ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

70. *Гете Й. В.* Фавст / пер. І. Франка ; Й. В. Гете . Іван Франко. Зібрання творів: у 50 т. Т. 13. К.: Наук. думка, 1978. С. 174-366.
71. *Гете Й. В.* Фауст / пер. з нім. Д. Загула; Й. В. Гете. К.; Відень: Вернигора, 1919. Ч. I. 136 с.
72. *Гете Й. В.* Фауст : трагедія / пер
73. . з нім. М. Т. Улезко ; Й. В. Гете. Х.: Держвидав України, 1926. Ч. 1. С 331.
74. *Гете Й. В.* Фауст: Лірика / пер. з нім. М. Лукаша ; передм. Д. Наливайка “Поет національний і всесвітній”, С. 5–22 / Й.-В. Гете. К.: Веселка, 2001. С 478.
75. *Goethe J. W.* Faust. Gesamtausgabe / J. W. Goethe; Leipzig: Insel-Verlag. 1969. S 651.
76. *Goethe J.W.* Faust / Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust / hrsg. Und komment. Von E.Trunz. München: Beck, 1994. S 775.

### ПЕРЕЛІК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

77. Великий тлумачний словник сучасної української мови. К.: Ірпінь: ВЕФ «Перун», 2001. С 1440.
78. Німецько-український, українсько-німецький словник / уклад. : З. Басанець, В. Н. Бублик, О. В. Двухжилов та ін ; [за ред. Е. І. Лисенко]. К. : Феміна, 1994. С 736.

79. Німецько-український фразеологічний словник: у 2 т. / В. І. Гаврись, О. П. Пророченко. К. : Радян. шк., 1981.
80. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР, Ін-т мовознав. ; за ред. І. К. Білодіда. К. : Наук. думка, 1970–1980.
81. Фразеологічний словник української мови : у 2-х кн. / АН України ; Ін-т укр. мови ; уклад. В. М. Білоножко, В. О. Винник, І. С. Гнатюк та ін. К. : Наук. думка, 1993.
82. Duden Deutsches Universalwörterbuch / 5-te überarbeitete Auflage, herausgegeben von der Dudenredaktion, Dudenverlag, Mannheim. Leipzig ; Wien: Zurich, 2003. S 1892 .

## ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Forschung ist den schöngeistigen Gestalten der Tragödie „Faust“ gewidmet. Für eine Übersetzungsanalyse der Tragödie wurden die Übersetzungen von I. Franko, D. Sagula, M. Ulezko, M. Lukasch ausgewählt. I. Franko stützte bei der Übersetzung von „Faust“ auf die Elemente des Werks, die der ukrainischen Mentalität nah waren, und zwar: Poetik der Natur, mythopoetisches Denken, lebendige, „sanftige“ Sprache, der gehobene Idealismus des Helden. Die Übersetzungen von D. Sagula, M. Ulezko lassen sich als adäquat nennen, sowohl im inhaltlichen, als auch im sprachlichen Sinne. Es wurde auch das System der schöngeistigen Bildhaftigkeit aufbewahrt, aber es wird ab und zu das philosophische Aspekt des deutschen Autors anders interpretiert.

Für die Analyse wurden die Gestalten von Faust, Margarete, Marta im Originalwerk und in der Übersetzung. In den ukrainischen Übersetzungen wird manchmal eine verächtliche Stellung von Faust zu den Wissenschaften verloren, wo er Erfolg erreicht hat. Unter der begründeten Transformationen kommen

willkürliche Ergänzungen und Wortbildungsmodifikationen.

Gretchen zu verstehen, erspüren und ihr Wesen am deutlichsten in der Übersetzung darzustellen gelingt es Mykola Lukasch. Die Gestalt von Marta wird als eine Gestalt der Kokette interpretiert.

Bei der Übersetzung werden die Gestalten ergänzt, präzisiert oder sogar etwas transformiert, indem den Hauptfiguren zusätzlich metaphorisiert werden.

Schlüsselwörter: der Stil des Autors, belletristische Übersetzung, schöngeistige Gestalt, Übersetzungstransformation, Dialog, direkte Rede.