

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Т. Ласка

ФРАНЦУЗЬКЕ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО
ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА.
XVIII СТОРІЧЧЯ

Монографія

Київ — 2025

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 11 від 27 грудня 2023 р.)

Автор:

ЛАСКА І., доцент кафедри романської філології та порівняльно-типологічного мовознавства Факультету романо-германської філології Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук, доцент

Рецензенти:

ТУПАХІНА О., професорка кафедри німецької філології, перекладу та світової літератури Факультету іноземної філології Запорізького національного університету, докторка філологічних наук, доцентка;

ЧЕРКАШИНА Т., завідувачка кафедри романської філології та перекладу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, докторка філологічних наук, доцентка

ЗМІСТ

ВСТУП	6

РОЗДІЛ 1. ФРАНЦУЗЬКЕ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА	15

1.1. Вступні зауваження. Про методологію дослідження.....	15
1.2. Історико-культурний контекст доби Просвітництва	20
1.3. Продовження та розвиток тенденцій класичного періоду в добу Просвітництва	44
1.4. Огляд праць з історії французького перекладознавства XVIII ст.	53
Висновки	67

РОЗДІЛ 2. ФІЛОСОФСЬКО-ГРАМАТИЧНЕ ПІДҐРУНТЯ ЗНАННЯ ПРО ПЕРЕКЛАД У XVIII ст.	74

2.1. Кондільяк про мови як знакові класифікаційні системи	74
2.2. Класична риторика Дю Марсе й проблеми перекладу	80
2.3. «Апологія перекладів» Ніколя Жедуена	88
2.4. Загальні проблеми перекладу в «Енциклопедії» Дідро й д'Аламбера.....	93
2.5. Шарль Батте про дух мови, порядок слів і переклад	109
2.6. Філософсько-естетичні принципи перекладу Ж.-Б. Дюбо	130
2.7. Концепція «енергійного перекладу» Сен-Сімона.....	143
2.8. Мопертюї й теорія лінгвістичної відносності	162
2.9. Деліль про мову, культуру, суспільство та переклад	167
Висновки	184

РОЗДІЛ 3. ПОРТРЕТИ ФРАНЦУЗЬКИХ ПРОСВІТИТЕЛІВ У КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА	192

3.1. Семіотична концепція перекладу Д. Дідро.....	192
3.2. Мистецтво перекладу за д'Аламбером	201
3.3. Погляди Жана-Жака Руссо на переклад	223

3.4. Метафоричні паралелі перекладу з живописом у Монтекс'є	268
3.5. Вольтер про Шекспіра й переклад	282
Висновки	334

РОЗДІЛ 4. ПЕРЕКЛАДИ З АНГЛІЙСЬКОЇ І РОЗВИТОК ТЕОРІЇ ПЕРЕКЛАДУ 343

4.1. Англоманія в контексті перекладознавства	343
4.2. Порівняльне лінгвокраїнознавство Б.Л. Мюра	350
4.3. Дю Ренель і Силуетт — перекладачі поем А. Поупа	369
4.4. Дефонтен — «вольтеризація» Гуллівера	408
4.5. Абат Прево про переклади англійських романів	420
4.6. Ле Турнер — перекладач, що зробив Юнга французьким	427
4.7. П'єр-Антуан де Ла Плас — перший перекладач Шекспіра	435
Висновки	444

РОЗДІЛ 5. ПЕРЕКЛАДИ З ІНШИХ МОВ І ПРОБЛЕМИ ВІДТВОРЕННЯ КОЛОРИТУ 455

5.1. Традиції перекладу з класичних мов і пошуки стилістики перекладу (П. Брюма, Д. де Ла Маль)	455
5.2. Від східного колориту до «невірної красуні»: переклад «1001 ночі» А. Галлана	486
5.3. Лесаж: переклад «Історії Гузмана д'Альфараша» (стратегія офранцузження)	491
5.4. Труднощі перекладу «Дона Кіхота»: досвід Флоріана	494
5.5. А. Рівароль про універсальність французької мови й переклад Данте	502
5.6. Переклади з італійської видавця «Енциклопедії» Ш.-Ж. Панкука	532
5.7. Концепція поетичного перекладу Ж.Ф. де Ла Арпа	573
Висновки	588

РОЗДІЛ 6. ЗАРОДЖЕННЯ НОВОЇ ІДЕОЛОГІЇ ПЕРЕКЛАДУ НА ЗЛАМІ XVIII–XIX СТОРІЧ 595

6.1. Підсумки розвитку французького перекладознавства в дисертації Ф. Вольтє	595
6.2. Питання теорії перекладу в підручнику Джованні Феррі	612
6.3. П.-Ж. Бітобе про національний смак як основу перекладу	626
6.4. Ж. де Сталь про мову, літературу та переклад	680
Висновки	765

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ. Особливості французького перекладознавства XVIII сторіччя.....	772
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	802
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	818
СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ І ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ.....	833

ВСТУП

У монографії викладено результати другої частини дослідження, проведеного в межах ширшого дослідницького проєкту, який охоплює період XVII–XVIII ст. Результати першої частини дослідження, предметом якої було з'ясування тенденцій розвитку французького перекладознавства в період його становлення впродовж XVII ст., представлені в попередній книзі [Ласка, 2023]. Вибір теми й інтерес до цього періоду в історії французької науки про переклад зумовлені кількома визначальними чинниками: 1) необхідністю звернення до минулого досвіду для вирішення актуальних проблем сучасної теорії й практики перекладу; 2) особливо стрімким розвитком перекладознавства у Франції впродовж XVII–XVIII ст.; 3) відсутністю узагальнюючих історіографічних праць про особливості й тенденції розвитку знання про переклад у цей період.

Визначальним для вибору теми дослідження став основоположний принцип історіографії перекладу, згідно з яким «нема теорії перекладу без його історії і нема історії перекладу, яка не потребувала б його теорії» [Meschonnic, 1999, p. 34]. Інтерес до минулого перекладознавства є цілком закономірним явищем, тісно пов'язаним із розвитком теорії і практики перекладу. Попри постійно зростаючий в останні десятиріччя потік публікацій різного рівня — від наукових розвідок до теоретичних монографій і підручників — перекладознавство як наукова дисципліна ще не завершило вироблення своїх методологічних принципів, не визначило остаточно свій предмет, основні поняття і методичні прийоми дослідження. З іншого боку, наука про переклад пройшла досить довгий

і повчальний шлях становлення, і це повною мірою справедливо для французької національної школи. Тому перекладознавство, як і будь-яка інша наукова дисципліна, природно звертається до історичного досвіду, крізь призму якого актуальні проблеми бачаться об'ємніше й в дещо іншому ракурсі. У цій площині повчальним є, зокрема, досвід французького перекладознавства XVIII ст.

Актуальність дослідження. Проблеми, якими переймалися майстри перекладу, закладаючи підвалини французького перекладознавства в XVIII ст., — «вічна» проблема вірності перекладу, співвідношення буквального й вільного перекладу, орієнтованість перекладу на вихідну чи цільову мову й культуру, герменевтика тексту оригіналу, регулярні відповідності й перетворення при переході від оригіналу до тексту перекладу, сприйняття й засвоєння «чужого», переклад реалій, збереження місцевого колориту оригіналу й одомашнення тексту, творча складова у праці перекладача тощо — не менше хвилюють і сучасних фахівців з перекладознавства.

Історичні перекладознавчі студії набувають особливого значення в сучасному світі з його глобалізацією, новітніми інформаційними технологіями, інтернетом, штучним інтелектом, у світі, якому загрожує нівеляція й уніформізація [Delisle, 2002, р. 1]. Сьогодні перекладознавство, долаючи певну обмеженість вузьколінгвістичного підходу попередніх років, усе частіше звертається до власного історичного досвіду для визначення своїх теоретичних засад, вироблення методів аналізу й системи понять, що складають його суть як наукової дисципліни (див. праці Мішеля Балляра, Антуана Бермана, Жана Деліля, Джованні Дотолі, Лівена Д'Юльста, Джона Кетфорда, Юджина Найди, Роксолани Зорівчак, Віктора Коптілова, Михайла Москаленка, Максима Стріхи та ін.). Цей процес є закономірним наслідком розвитку науки про переклад, яка досягла в наш час достатньої зрілості, щоб звернутися до проблем власної історії.

Актуальність досліджень з історії перекладознавства зумовлена також тим, що історична перспектива дає перекладознавцеві необхідну гнучкість у сприйнятті нових оригінальних теорій і методів, дозволяє побачити їх межі, виховує толерантність до нових ідей, які суперечать усталеним поглядам, виробляє реалістичне ставлення до здобутків сучасної науки, яка є лише етапом історичного наукового процесу, допомагає відрізнити справжній науковий поступ від простих термінологічних інновацій, привчає до тверезості й скромності в оцінках.

Актуальність обраної теми дослідження визначається, крім того, необхідністю продовження діалогу сучасного українського перекладознавства з іншими національними традиціями в контексті світової науки. Свідченням такого діалогу є помітне пожвавлення інтересу до минулого науки про переклад в останні десятиріччя, що виявляється у постійному зростанні кількості праць, присвячених загальній історії перекладу, історії перекладу й становленню перекладознавства в окремих країнах у певні періоди, ролі окремих історичних постатей у цих процесах і т. ін. Актуальність результатів дослідження для української науки впливає серед іншого з певних закономірностей щодо ролі перекладу в процесах становлення національної свідомості та ідентичності, розвитку національної культури й літератури, виробленні норм і правил національної мови, спільних для Франції й України.

Новизна дослідження полягає в поєднанні традиційного описового методу, зосередженого на осмисленні історичних подій, фактів, документів, ролі особистостей, які стоять за ними, і сучасного метадискурсивного, який спирається на корпус текстів епохи й вбачається в реконструкції структур знання, аналізі метамови науки. Таке спрямування необхідне для комплексного представлення цілісної картини сукупності знань про переклад у французькому перекладознавстві XVIII ст.

Результати дослідження поглиблюють розуміння самого процесу становлення теорії перекладу, уточнюють динаміку її співвідношення з філософією, лінгвістикою, риторикою й літературознавством, дозволяють переглянути деякі усталені уявлення про еволюцію структури знань про переклад, відкривають перспективи для подальших студій з історіографії перекладу, зокрема для створення монографічних праць, присвячених французькому перекладознавству XIX і XX ст., окремим його школам та постатям перекладознавців, з'ясуванню його контактів і взаємних впливів з італійським, іспанським, англійським і німецьким.

Практичне значення проведеного дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути використані для створення розділів у підручниках і опрацюванні ключових тем в курсах з теорії та історії перекладу, історії літератури, історії лінгвістики.

Структура книги

Книга складається зі вступу, шести розділів з висновками до них, загальних висновків, списку використаних джерел. У **вступі** обґрунтовано актуальність і новизну обраної проблеми, визначено об'єкт і предмет дослідження, його мету й завдання, окреслено коло досліджуваних проблем та напрямки їх розгляду, висвітлено теоретичне й практичне значення роботи, охарактеризовано методи та матеріал дослідження, представлено структуру книги.

У **першому розділі** викладено методологічні принципи історіографії перекладознавства, з'ясовано генетичну спорідненість традуктології XVIII ст. із теорією та практикою перекладу попередніх епох. У цьому розділі узагальнено також основні чинники історико-культурного контексту доби Просвітництва, які справили вплив на розвиток науки про переклад. Огляд праць з історії французького перекладознавства XVIII ст. дозволив визначити напрямки нашого дослідження, з'ясувати коло проблем і конкретизувати завдання.

Другий розділ книги «Філософсько-граматичне підґрунтя знання про переклад у XVIII ст.» охоплює широке коло історико-перекладознавчих проблем, пов'язаних із роллю філософської грамматики, класичної риторики й естетики літературного письма, їх впливу на наукове бачення перекладу, зафіксоване у статтях до «Енциклопедії» Дідро й д'Аламбера (Diderot D. et d'Alembert, J. Le R., sous la direction de... Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers (1751–1772)).

У перших параграфах розділу схарактеризовано вплив ідей загальної грамматики Етьєна Бонно де Кондільяка та класичної риторики С.Ш. Дю Марсе на теорію й практику перекладу XVIII ст. Основний його зміст складають результати аналізу теоретичних проблем перекладу в працях Н. Жедуена та Ш. Батте, у статтях до «Енциклопедії» авторства Н. Бозе, Ж.-Ф. Мармонтеля. Їх доповнюють параграфи, присвячені розгляду філософсько-естетичних принципів перекладу Ж.-Б. Дюбо та «енергійної» концепції перекладу Сен-Сімона. У завершальній частині розділу представлено результати аналізу праць П.Л. де Мопертюї та Ж. Деліля, дотичних до проблеми категоризації дійсності засобами мови.

Третій розділ монографії пропонує читачам портрети французьких просвітителів у контексті історії перекладу й перекладознавства. Доба Просвітництва представлена постатями видатних і оригінальних мислителів Д. Дідро, Ж. Ле Рона д'Аламбера, Ж.-Ж. Руссо, Монтеск'є, Вольтера, кожен з яких у той чи інший спосіб долучився до поступу знання про переклад.

Зокрема, Д. Дідро зосереджується на ролі знаків у мисленні й спілкуванні та пропонує філософську семіологічну концепцію перекладу.

Д'Аламбер у праці «Зауваги про мистецтво перекладу» відходить від картезіанського універсалізму й охоплює широке коло проблем: загальні принципи перекладу, його методоло-

гія, передання духу й стилю автора при перекладі, перешкоди та труднощі перекладу тощо.

Ж.-Ж. Руссо концептуалізує переклад як поєдинок із потужним суперником і ставиться до свого автора (Тацита) як рівний до рівного. Його концепція перекладу з відвертістю й щирістю передає емоційно пережитий власний досвід і заслуговує на своє окреме місце в загальній картині знань про переклад доби Просвітництва.

У параграфі, присвяченому *Монтеск'є*, спростовується міф про «перекладацький скептицизм» філософа. Основний акцент зроблено на розкритті змісту запропонованих філософом метафоричних паралелей перекладу з живописом геніїв італійського Ренесансу Мікеланджело та Рафаеля.

Великий *Вольтер* увійшов до історії перекладу як критик Шекспіра. Набір його закидів на адресу драматурга повторюють потім інші перекладачі англійської літератури. У своїх перекладах уривків з Біблії, текстів Шекспіра тощо він практикує стратегію пристосування оригіналу до французького духу й смаків, символом якої стала метафора обрізання зайвих гілок.

У **четвертому розділі** монографії проаналізовано досвід перекладів творів англійської літератури та його вплив на еволюцію знання про переклад. У вступній його частині з'ясовано суть феномену англоманії та висвітлено здобутки порівняльного лінгвокраїнознавства, започаткованого Б.Л. Мюра. Основний зміст розділу складають параграфи, присвячені аналізу перекладацьких поглядів Ж-Ф. дю Ренеля, Е. де Сілуетта, П.-Ф. Дефонтена, А.Ф. Прево, П. Ле Турнера, П.-А. де Ла Пласа, які поширили на цю царину принцип «офранцуження» та «вдосконалення чужомовних текстів».

Органічним продовженням попереднього є *п'ятий розділ*, який фокусується на проблемі відтворення стилістики й неповторного колориту оригіналів при перекладі з давніх і віддалених мов, а також з іспанської й італійської. Окремі його

частини присвячено провідним перекладачам, які працювали в цьому напрямку.

П. Брюма і Д. де Ла Маль, продовжуючи традиції перекладу з класичних мов, роблять акцент на переданні енергії твору й індивідуальних стилістичних особливостей авторського тексту й фактично започатковують справжню стилістику перекладу.

А. Галлан, перекладач казок «Тисячі й одної ночі», зберігши східний колорит, зумів дати текст жанру «невірних красунь», який мав шалений успіх у всій Європі й став «другим оригіналом» для перекладів іншими мовами.

А.-Р. Лесаж, автор «Кульгавого біса» та «Жиля Бласа», виробляючи естетику письма французького роману нового часу, при перекладі «Історії Гузмана д'Альфараша» «пройшовся рубанком» і очистив її від зайвих моралізаторських відступів, за якими губився герой, всупереч канонам класицизму.

Перекладач «Дона Кихота» *Ж.-П. Кларі де Флоріан* бере за зразок переклади А.Ф. Прево й критикує Сервантеса за багатослів'я й брак смаку. Він рішуче скорочує оригінал, усуває надмірні прикраси, ущільнює оповіді, водночас прагне зберегти розмаїття стилістичних реєстрів тексту Сервантеса.

А. Рівароль у «Трактаті про універсальність французької мови» вбачає її перевагу в картезіанській ясності: «коли ця мова перекладає, вона насправді пояснює». При перекладі Дантового «Пекла», орієнтуючись на приймаючу культуру, французький добрий смак і естетику класицизму, він «заощаджує кольори», намагається примирити різкість і реалізм Данте з правилами пристойності ввічливої мови XVIII сторіччя.

Видавець «Енциклопедії» *Ш.-Ж. Панкук* у своїх перекладознавчих працях узагальнює бачення перекладу, що склалися в колі авторів, які писали для «Енциклопедії», дає оцінки й тогочасним перекладачам, і загальному станові розвитку перекладу у Франції кінця XVIII ст.

Ж.Ф. де Ла Арн, автор відомого шкільного видання «Ліцей, або Курс давньої і сучасної літератури», підходить до перекладу з позицій літературознавця й бачить у ньому не примітивне перекодування з однієї системи знаків на їх буквальні відповідники, а повноцінний творчий акт. Перекладач повинен дати читачеві твір, який йому подобається, зберегти характерні риси стилю автора й справити те саме враження.

Перші параграфи **шостого розділу** монографії присвячено розгляду підсумків еволюції знання про переклад у добу Просвітництва, підведених у першій дисертації з перекладознавства, яка належить Ф. Вольтє, і підручнику перекладу з латини Дж. Феррі, який спирається на великий корпус конкретних прикладів перекладацького досвіду.

Основний зміст розділу складають результати аналізу контактів і взаємних впливів французького та німецького перекладознавства й зародження нової передромантичної ідеології перекладу на зламі XVIII–XIX сторіч. Зокрема, П.-Ж. Бітобе, автор праці «Про національний смак і його вплив на переклад», осмислює переклад і його труднощі виходячи з близьких німецьким романтикам понять духу народу, духу мови й національного смаку. Переклад для нього полягає в тому, щоб «виразити дух мови за допомогою іншої мови, яка від неї значно відрізняється». Використовуючи метафору перекладу як подорожі, подібно до Вілянда і Гете, він вимагає перенесення читача в часи й на місце подій твору.

Останній параграф розділу присвячено Жермені де Сталь, яка своїми працями «Про Німеччину» (1813) і «Про дух перекладів» (1816) прокладає місток до новочасної науки про переклад, започаткованої німецькими романтиками. В умовах тоталітарної наполеонівської імперії, яка уніформізувала більшу частину Європи, Ж. де Сталь вбачає вихід для європейських націй і літератур в обміні культурними й мистецькими цінностями за посередництвом перекладу.

У **загальних висновках** підбито підсумки дослідження, узагальнено особливості становлення французької національної школи перекладознавства в добу Просвітництва, визначено тенденції розвитку її наукового дискурсу, концептуальних метафор та терміносистеми перекладу, їх функціонування в контексті різних перекладацьких осередків і напрямків еволюції перекладацької думки.

Розділ 1.

ФРАНЦУЗЬКЕ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА

1.1. Вступні зауваження. Про методологію дослідження

Les problèmes de traduction n'ont donc pas
beaucoup changé entre le XVIII^e siècle et le nôtre.

Проблеми перекладу не надто змінилися
від XVIII ст. до нашого.
(Aldridge, 1961, p. 758)

Вступні зауваження

Чи дійсно XVIII ст. було «країною безвідповідальних перекладачів» (як назвала свою статтю французька дослідниця Клер Жак'є [Jaquier, 1998] (« *Au pays des traducteurs irresponsables* »)? Перекладознавство XVIII ст. відрізняється від знання про переклад у попередні періоди розвитку гуманітарної науки намаганням дати широке науково-філософське осмислення феномену перекладу. Якщо в XVII ст., щоб знайти визначення перекладу, доводилося звертатися до тлумачних словників французької мови, то тепер наукове поняття перекладу розглядається не лише в окремих розвідках перекладачів Н. Жедуена, Ж.Ф. де Ла Арпа, Ф. Вольтьє й ін., а й узагальнюється, зокрема, в працях філософів-енциклопедистів і у фундаментальних статтях д'Аламберової енциклопедії. Ця тенденція характерна для віку Просвітництва, де існувало абсолютне переконання в тому, що все людське знання може бути описане й каталогі-

зоване за однаковими принципами в статтях універсальної енциклопедії [Ibidem, p. 228].

Переклад як частина практики обігу текстів і знань, характерної для віку Просвітництва

Відзначивши справжній бум перекладів у середині XVIII ст., зокрема моду на скорочені переклади й адаптації іноземних, головню англійських романів, французька дослідниця Клер Жак'є пояснює це явище тим, що переклад став частиною загальної практики обігу текстів, перенесення й поширення знань, властивої для доби Просвітництва з його оптимістичною філософською ідеєю пізнаваності світу, можливості створити загальний інвентар усіх наукових відомостей, універсальну енциклопедію всіх накопичених людством знань [Ibidem, p. 3]

У цьому полягає одна з особливостей загального філософсько-культурного клімату Просвітництва у Франції, яка справила значний вплив на практику й теорію перекладу. Уже самі по собі спроби перекладачів дати визначення свого предмета — перекладу, свідчать про те, що осмислення ними своєї практики досягло певного теоретичного рівня, достатнього, щоб говорити про перекладознавство як зрілу наукову дисципліну.

Перш ніж приступити до розгляду власне проблематики дослідження, варто уточнити межі його епістемологічного поля. Дати в монографії повний і вичерпний аналіз всього корпусу перекладознавчих текстів доби Просвітництва, який включає статті з енциклопедій і словників, спеціальні перекладознавчі праці, передмови й пояснення до перекладів, критику перекладів у пресі тощо, — було б надто нереалістичним завданням. Подібне дослідження вимагало б охоплення широкої проблематики, включаючи міждисциплінарну, на перетині перекладознавства, соціології перекладу, історії й теорії літератури тощо, скоординованих зусиль фахівців з багатьох мов.

Наше завдання скромніше й вужче — у межах поставленої проблеми показати, у чому і як наука про переклад XVIII ст. продовжує тенденції перекладознавства XVII ст., виявити його відмінності в порівнянні з попереднім етапом, встановити те нове, що було внесено в наукове осмислення перекладу.

Про методологію дослідження

Питання методології історичного перекладознавчого дослідження були докладно обговорені у вступній частині моєї книги «Французьке перекладознавство XVII ст.» [Ласка, 2023]. Нагадаємо основні методологічні принципи, визначені на основі міркувань на цю тему, висловлених у працях провідних українських і зарубіжних теоретиків і істориків науки, фахівців з теорії та історії перекладу, В.І. Вернадського, М.К. Зерова, Г.П. Кочура, Ю.О. Жлуктенка, В.В. Коптілова, М.Н. Москаленка, Р.П. Зорівчак, О.І. Чередниченко, Г. Башляра, Т.С. Куна, М. Фуко, С. Ору, Е. Карі, Ж. Мунена, А. Бермана, М. Балляра, Ж. Деліля, Л. Д'Юльста, Дж. Стейнера та ін.:

1) ***принцип єдності теорії та історії науки***, який зобов'язує розглядати історію перекладознавства як «драму ідей», тобто персоніфіковану теорію перекладу, кожне теоретичне положення якої має свого автора й висловлене в певний час і за певних культурно-історичних обставин;

2) ***принцип історичності***, згідно якого знання про переклад, у тому числі поняття й терміни, слід розглядати як продукт певної епохи, а не модернізувати їх, накидаючи схеми, запозичені з сучасної науки;

3) ***принцип врахування соціокультурного контексту епохи***, що передбачає для історії французького перекладознавства XVIII ст. передусім дослідження його зв'язків з філософською граматиною, філософськими й суспільно-політичними ідеями Просвітництва, які набули великого значення в передреволюційні часи, з літературною естетикою сентиментального роману й нової передромантичної хвилі тощо.

4) **принцип структурованості знань довкола певного осердя**, який для перекладознавства XVIII ст. визначається кількома важливими протиставленнями: між універсальністю людського мислення й національно-культурною специфікою мови, між догмами естетики класицистичного письма й творчою свободою автора, між орієнтованістю на французький добрий смак і збереженням неповторного авторського стилю, між філологічною вірністю й красою перекладу тощо. Дотримання цього принципу допомагає чіткіше визначити предмет і напрямки дослідження, окреслити його проблематику.

5) **принцип комплексного охоплення проблематики**, пов'язаної з усіма учасниками й сторонами процесу перекладу, який включає автора та його текст (вибір автора й тексту для перекладу, розуміння змісту тексту й точність його передання, лінгвістичні характеристики тексту, зумовлені відмінностями між мовами, жанрово-стилістичні особливості тексту та їх відтворення при перекладі тощо), перекладача (якості перекладача, вимоги до нього, розуміння його ролі в перекладі й суспільстві, деонтологія стосунків перекладач — автор, перекладач — текст, перекладач — читач, перекладач — критика та ін.), читача (орієнтованість на певну читацьку аудиторію, окультурення й одомашнення тексту відповідно до очікувань, смаків і вподобань читача, намагання вплинути на нього, виховати, розважити).

Відповідно до цих засад і загальних методологічних принципів було визначено спрямування й окреслено проблематику цього дослідження, мета якого полягає у встановленні цілісної картини сукупності знань про переклад у французькому перекладознавстві доби Просвітництва. Його епістемологічне поле достатньо широке й включає аналіз проблемних ситуацій, що співіснували або змінювали одна одну під час розвитку французького перекладознавства XVIII ст., визначення напрямків його становлення й розвитку, причин та наслідків його еволюції.

У книзі з'ясовуються тенденції розвитку французької традуктології в добу Просвітництва, аналізуються її зв'язки із загальною граматикою та риторикою (Е.Б. де Кондільяк, С.Ш. Дю Марсе, Ш. Батте), простежуються впливи філософії енциклопедистів Дідро, д'Аламбера, Монтеск'є, Вольтера, Руссо на вироблення принципів перекладу, досліджується роль «Енциклопедії» та її авторів Мармонтеля, Бозе, Панкука в оновленні теоретико-філософських засад перекладу, відслідковуються зміни в знанні про переклад, зумовлені розширенням практики перекладу (шедеврів Данте, Сервантеса, Шекспіра, творів східної літератури), встановлюються тенденції оновлення метафоричного метадискурсу, викликані необхідністю вирішення нових завдань перекладознавства. На цій основі виокремлюються домінантні риси французької національної школи перекладу в добу Просвітництва, які позначилися на становленні нової стратегії перекладу на зламі XVIII–XIX ст.

Корпус перекладознавчих текстів XVIII ст., на який спирається дослідження, включає низку статей з «Енциклопедії» Дідро і д'Аламбера (*Traduction, Version, Synonymes* тощо), численні передмови й коментарі до перекладів, посвяти, послання та листи авторів перекладів і перекладознавців. До нього включено також новий жанр текстів — критичні статті про переклад у пресі. Загалом дослідження виконане на матеріалі майже двохсот репрезентативних різножанрових перекладознавчих текстів провідних філософів, літераторів, граматистів і власне перекладачів XVIII ст.

Попередній аналіз фактичного матеріалу показав, що еволюція знання про переклад впродовж XVIII ст. структурується довкола певних визначальних проблем концептуального характеру, а саме:

- роль універсальної граматики, філософії Просвітництва та класичної риторики у виробленні засад перекладу;
- труднощі перекладу геніїв світової літератури, текстів, віддалених у часі та просторі, й розвиток теорії перекладу;

- порівняльно-типологічне спрямування перекладознавчої думки XVIII ст. — зіставлення мов, мовно-культурні відмінності, проблема природного порядку слів, фігуративних значень і пояснення труднощів перекладу;
- прагматико-стилістичний поворот у перекладознавстві XVIII ст. — збереження духу мови, автора, енергії першотвору, відтворення його риторико-стилістичних особливостей, індивідуального авторського стилю;
- оновлення концептуально-термінологічного апарату науки про переклад, метафор перекладацького метадискурсу;
- контакти й взаємовпливи французького перекладознавства з наукою про переклад у сусідніх країнах, переклад як міжкультурна комунікація та взаємозбагачення європейських націй.

1.2. Історико-культурний контекст доби Просвітництва

Доба Просвітництва у Франції має достатньо визначені часові межі XVIII ст. Йдеться про важливий період в історико-культурному розвитку країни — від смерті Людовика XIV (1715), який впродовж півстоліття уособлював абсолютну монархію, до Великої французької революції 1789 р., яка поклала край повністю збанкрутілому феодально-абсолютистському ладу, що стояв на перешкоді економічному й соціально-політичному розвитку країни.

Попри те, що вже кінець правління Людовика XIV був позначений очевидними рисами кризи режиму абсолютизму, роки регентства й правління Людовика XV (1715–1774) були для Франції періодом відносного спокою й економічного зростання. Однак у країні з політичним режимом, заснова-

ним на абсолютній владі монарха, з суспільством, розділеним на стани, в якому існувала прірва між блиском і розкішшю двора й злиднями селянства й міської бідноти, загострювалися внутрішні суперечності. Розвиток промислового виробництва й торгівлі гальмувався громіздкою та неефективною системою державного управління. Незважаючи на великі податкові побори й спроби реформ за часів Людовика XVI, державна казна постійно залишалася порожньою. Французька буржуазія, що швидко збагачувалася, була фактично усунена від участі в державних справах. Унаслідок Семирічної війни (1756–1763) Франція змушена була віддати значну частину своїх колоніальних володінь у Північній Америці (Канаду, Луїзіану) та Індії на користь Англії й втратила свій престиж на міжнародній арені. Врешті-решт загострення цих суперечностей призвели до революційного вибуху 1789 року.

Скасування Нантського едикту (1685) знаменувало відхід від толерантності щодо янсенізму, що своєю чергою викликало в подальшому засудження релігійної нетерпимості, сприяло розповсюдженню антиклерикальних настроїв (Вольтер) і філософського скептицизму (П. Бейль). Загалом XVIII століття пройшло під знаком боротьби проти залишків феодалізму. Абсолютна влада короля, станові привілеї, релігія, церква — все було піддано нищівній критиці з позицій розуму «природної людини», вільної від усіляких забобонів, готової сприйняти лозунг «свободи, рівності й братерства» революції, яка називалася. Французькі просвітителі вірили в можливість розумної гуманістичної перебудови суспільства, прагнули розповсюдження наукових і філософських знань, відстоювали право народних мас на освіту. Ідейним і громадянським вождем Просвітництва на першому етапі виступив Вольтер, діяльність і авторитет якого мали величезний резонанс не лише у Франції, а й за її межами, — не даремне XVIII ст. називають «віком Вольтера», а «вольтер'янizm» справив визначальний вплив на ідеологію кількох європейських поколінь.

Важливе місце поряд з Вольтером займає Монтеск'є, який у блискучому за формою філософському романі «Перські листи» пропонує читачеві їдку сатиру на Францію доби розквіту абсолютизму. Його основний філософський твір «Про дух законів» пояснює природу різних форм державного устрою, віддаючи перевагу конституційній монархії англійського зразка.

Другий етап французького Просвітництва позначений виданням знаменитої «Енциклопедії» (1751–1784), натхненником і редактором якої був Дідро, філософ і письменник матеріалістичного й революційного світогляду, повість «Черниця» (*La Religieuse*, 1796, écrit vers 1760) якого настільки розвінчувала церкву, що була надрукована лише після смерті автора. Окреме місце в історії французького Просвітництва займає творчість Руссо, яка відзначається справжнім культом особистості, щирих почуттів, близькості до природи, загостреним відчуттям соціальної несправедливості. Його твори «Сповідь» (*Les Confessions*, 1782–1789), «Юлія, або Нова Елоїза» (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761), «Еміль, або Про виховання» (*Émile ou De l'éducation*, 1762) започатковують сентименталізм і передромантизм у європейській літературі.

Класицизм як літературна течія продовжує домінувати принаймні протягом першої половини століття, однак зазнає суттєвих змін, втративши свою світоглядну цільність. У зв'язку з недостатнім знанням давніх мов втрачається інтерес до античних першоджерел, про які судять головним чином на основі перекладів минуло століття.

Авторитет Буало, Корнеля, Расіна, Мольєра залишається непохитним, їхні твори стають об'єктом епігонського наслідування з боку псевдокласицистів. На зміну високому стилю класицизму приходять витончені беззмістовні поетичні «дрібнички», галантний роман, грайлива комедія стилю рококо. Кращі твори нової просвітницької літератури, наприклад, трагедії Вольтера, теж орієнтувалися на класичні взірці, але несли в собі критику абсолютизму й утверджували нове

чуттєве світосприйняття. Водночас література Просвітництва розвиває нові жанри — філософський роман-казка, психологічний роман-сповідь, роман у листах, щоденники подорожей.

Відомий французький літературознавець Ц. Тодоров, характеризуючи суспільно-культурні процеси, що відбувалися у XVIII ст. у Франції, зазначає, що впродовж трьох чвертей сторіччя, яке передувало 1789 р., стався великий переворот, наслідками якого більше ніж будь-якого іншого стала теперішня ідентичність Європи. Уперше в історії люди вирішили взяти у власні руки свою долю й визначити благополуччя людства вищою метою своїх поступків.

Ц. Тодоров у статті, написаній для виставки в Національній бібліотеці Франції «*Lumières! un héritage pour demain*» (2006), куратором якої він був, підсумовує основні думки своєї книги «*L'esprit des Lumières*», виданої цього ж року. Визначаючи засадничі принципи духу Просвітництва, він наголошує: *«Перша конститутивна риса думки Просвітництва полягає у привілеюванні того, що людина вибирає та вирішує сама, а не того, що їй нав'язує зовнішній авторитет. Ця перевага має два аспекти, один — критичний, другий — конструктивний: слід уникати будь-якого нагляду, нав'язаного людям ззовні, і дозволити керуватися законами, нормами, правилами, бажаними для людей, яких вони стосуються. Емансипація й автономія — це два етапи одного й того самого процесу, однаково важливі. Щоб бути в змозі долучитися до них, потрібно мати повну свободу перевіряти, сумніватися, критикувати, піддавати сумніву: ні жодна догма, ані інституція більше не є священною»* [Todorov, 2006]. (Тут і далі переклад мій, за винятком окремо вказаних випадків. — І.Л.).

Цей рух, зазначає Тодоров, бере початок з цілої Європи, а не з якоїсь однієї країни, і він виражається через філософію й політику, науки й мистецтва, роман і автобіографію. Як наслідок, у фокус уваги філософії Просвітництва потрапляє людина в усій своїй складності: *«Прийняти, що людина є джере-*

лом свого закону, — це означає прийняти її повністю, такою, якою вона є, а не такою, якою вона повинна бути. А вона має тіло й дух, пристрасті й розум, чуттєвість і медитацію. Вона є також, як тільки ми погоджуємося цікавитися нею самою, а не її обов'язками, безконечно різноманітною — ми це бачимо, переходячи від країни до країни, а також від особи до особи. Саме це зможуть показати, краще, ніж уся вчена література, нові жанри, які ставлять індивіда в центр своєї уваги: з одного боку — роман, з іншого — автобіографія» [Ibidem].

Перекладачі XVIII ст., знайомлячи французького читача з шедеврами літератур сусідніх народів, зокрема з англійськими романами, у свій спосіб долучилися до цього руху оновлення. Їхні переклади мали вирішальне значення в демонтажі застарілих догм естетики класицистичного письма й виробленні нової філософії перекладацтва, яка утвердилась у творчому діалозі французьких і німецьких романтиків.

Філософи доби Просвітництва прагнули донести світло знання до всіх, бо були переконані, що воно послужить загальному благу. Вони підтримували освіту в усіх її формах, від школи до наукових академій, сприяли поширенню знання через спеціалізовані видання або видання енциклопедій для широкого загалу.

Французькі просвітелі зокрема цікавилися віруваннями різних народів по всьому світу, але не для того, щоб відкинути релігії, а щоб виховати суспільство в дусі толерантності й свободи совісті. Блискучий полеміст Вольтер наголошував щодо цього у «Філософських листах» (1734): «Якби в Англії була лише одна релігія, можна було б боятися деспотизму; якби їх було дві, вони б перерізали одна одній горло; але їх там тридцять, і вони живуть собі мирно й щасливо» [Voltaire, 1734, p. 57].

Французькі лінгвісти констатують, що вже перші роки XVIII ст. знаменують початок нової ери в історії французької мови. Вона звільнилася від обтяжливого суперництва з латиною стала справжньою володаркою своєї долі. Виробивши

власні стандарти, вона поширюється в різних сферах спілкування суспільства, все частіше виходить на міжнародну арену, стає впливовою мовою дипломатії й культури на обшарах Європи [Rey, 2011, p. 7].

Французький переклад у добу Просвітництва.

Загальна характеристика. Еволюція теоретичних засад

Література доби Просвітництва є продовженням гуманістичних традицій Відродження й відзначається глибоким загальнолюдським змістом. Кращі французькі мислителі того часу усвідомлювали себе громадянами «літературної республіки», яку вони розбудовували понад кордонами європейських націй. Її столиця Париж приваблює численних чужоземців, літературно-культурні зв'язки просвітителів сягають найвіддаленіших куточків Європи. Зростає інтерес до чужих мов і літератур, виходять численні словники (словник іспанської мови Ф. Сабріно (1705), англійський словник А. Буає (1727) і багато інших).

Після так званої «суперечки давніх і нових» (див. докладніше: [Ласка, 2023, с. 667], останнім спалахом якої стала дискусія між Анною Дасье й Ударом де Ла Моттом з приводу перекладів Гомера, в системі літературно-культурних цінностей французька мова й література остаточно потіснили античність. Як відзначають історіографи, переклад відходить на другий план, уступаючи першість оригінальній творчості, він втрачає частину своїх важливих у минулому суспільно-культурних функцій: *«У країні, де завжди з часів Ренесансу поступ розуму, мови й літератури йшов разом із відкриттям давніх авторів, цивілізаційна місія перекладу завершилася. Дух звільняється від опіки античності, а література — від опіки перекладу»* [D'hulst, 1990, p. 58].

Очевидно Д'Юльст надто категоричний, коли заявляє про завершення цивілізаційної місії перекладу. Йдеться радше про втрату перекладом частини своїх функцій або лише

про зміщення ціннісних акцентів з одних функцій на інші. Якщо у XVI ст. перед перекладом стояло завдання розвитку та вдосконалення національної мови, збагачення її словника, ознайомлення з кращими творами античного мистецтва слова, які мали стати взірцем для наслідування й створення національної літератури, то для XVIII ст. ці завдання втрачають актуальність. Французька мова не лише визначила свої нормативні правила вжитку, отримала свою граматику й зафіксувала лексику в словниках, але й стала мовою великої європейської літератури, набула широкого міжнародного визнання як мова дипломатії, науки й філософії. А. Рівароль у трактаті «Про універсальність французької мови» (1784), відповідаючи на запитання конкурсу, оголошеного Берлінською академією, — «Чому саме французька мова стала світовою?», — зазначав: *«Надійна, суспільна й розумна, ця мова перестала бути тільки французькою, а стала мовою всього людства. Ось чому держави звертаються до неї, укладаючи договори, і вона панує тут, починаючи з конференції в Німезі. Відтепер інтереси народів і воля королів спираються на надійнішу основу і більше не можна сіяти війну словами миру»* [Rivarol, 1784, p. 21]. Знаний перекладач і теоретик перекладу абат Дефонтен констатує цю зміну статусу французької мови, зазначаючи в передмові до свого прозового перекладу поем Вергілія: *«Якби наша мова залишалася такою ж грубою, неотесаною та слабкою, як вона була колись, визнаю, що вона була б нездатною зробити честь давнім авторам. Але вона стала такою милозвучною, гармонійною, правильною й експресивною, що її можна поставити поруч з прекрасними мовами античності»* [Desfontaines, 1743a, p. XVI–XVII].

Канадський дослідник з університету Лавалю у Квебеку П. Сен-П'єр визначає як основну відмінну рису французьких перекладів XVIII ст. їх пристосування до французького смаку, який вважається універсальним: *«У вісімнадцятому сторіччі саме відповідність чужомовних творів національним критері-*

ям смаку, вимогам пристойності, тому, що є **французьким**, цікавила перекладачів. Так, однією з тем суперечок, у яких вони братимуть участь протягом століття, була тема, де розглядалось питання про те, чи має переклад читатися як французький твір, чи, навпроти, він повинен зберегти ознаки свого чужомовного походження» [P. St-Pierre, 1990, p. 121].

У цьому ми вбачаємо очевидну спадковість — переклад XVIII ст. у нових умовах продовжує лінію, визначену попередниками, зокрема Ґодо і д'Абланкур.

Ставлення тогочасного французького суспільства до чужого, сприйняття інших народів і їх культурних здобутків, яке в підсумку визначає основні риси й принципи перекладу, добре підсумовує Ж-Ф. дю Ренель, перекладач творів англійського поета Александра Поупа: «Те, що ми беремо в чужоземців, — пише Арістотель у “Риторичі”, — здається чимось чудовим, подобається і радує нас. Однак ця думка, навіть якщо вона вірна, не знаходить у нас підтримки. Чи то через нашу любов до Батьківщини, чи, як нам подобається це називати, через любов до доброго смаку, нас звинувачують у тому, що ми хочемо все звести до нашого смаку. І треба визнати, що чужий вигляд нам зазвичай не подобається, і ми маємо прикрий забобон проти всього, що має такий вигляд».

П. Сен-П'єр, який наводить цей текст [P. St-Pierre, 1990, p. 121], вочевидь помиляється, приписуючи його анонімному перекладачеві повного видання творів Поупа 1779 року. Насправді наведений уривок запозичено зі вступного слова Дю Ренеля до його перекладу творів Поупа [Du Resnel, 1737, p. XXI-XXII]. Автор статті підсумовує: «Протягом двох століть, отже, невпевненість перетворилася на тріумфалізм». З тих часів багато що змінилося в національному характері й у французькому перекладі. Проте в середині XX ст. Е. Карі, який заперечує існування особливої французької школи перекладу, все ж відзначає як основну рису французів невинуватість «пересаджувати на свій ґрунт» чужомовних письменників.

менників і знаходити для цього об'єктивні причини. Він нагадує відомий вислів Рівароля, який із великим захопленням писав про французьку мову: «*Quand cette langue traduit, elle explique*» («Коли ця мова перекладає, вона пояснює»), і констатує безперечну відмінність у цій площині між французькою та іншими національними культурами, в яких таке пояснення трактується радше як спотворення. [Cary, 1963a, p. 3]

Зміну ставлення до перекладу і його суспільної ролі добре підсумував Монтеस्क'є в бесіді двох персонажів «Перських листів»: «*J'ai une grande nouvelle à vous apprendre: je viens de donner mon Horace au public. Comment! dit le géomètre, il y a deux mille ans qu'il y est. Vous ne m'entendez pas, reprit l'autre: c'est une traduction de cet ancien auteur que je viens de mettre au jour; il y a vingt ans que je m'occupe à faire des traductions. Quoi! Monsieur, dit le géomètre, il y a vingt ans que vous ne pensez pas? Vous parlez pour les autres, et ils pensent pour vous?* » [Monesquieu, 1721, p. 316–317] («Хочу вам повідомити велику новину: я щойно віддав на суд читача свого Горація». «Як! — здивувався геометр, — його читають вже дві тисячі років». «Ви мене не зовсім зрозуміли, — відповів той, — я щойно видрукував переклад цього давнього автора, вже двадцять років я займаюся перекладами». «То що, пане, — промовив геометр, — уже двадцять років як ви не думаєте? Ви говорите замість інших, а вони думають за вас?» (переклад мій. — І.Л.).

Жорж Мунен, який наводить цю цитату, на відміну від багатьох інших авторів, які теж цитують Монтеस्क'є, у своєму коментарі вбачає у ній не лише влучну шпильку чи епіграму, а конкретно датований аргумент у конкретному ідеологічному контексті 1721 р. (кілька років після суперечки між А. Дасьє і У. де Ла Моттом) в устах переконаного прихильника нових, аргумент, зміст якого в тому, що давні сказали не все, тому що попереду ще багато роботи, потрібно працювати, творити й просуватись на шляху поступу, набагато більше, ніж перекладати. Він оцінює його як «випад раціоналіста доби Просвітництва,

який не погоджується з тим, що людський дух треба замкнути в античності, перекладений чи ні». Ключ до такого розуміння полемічної енергії Монтеस्क'є Мунен розкриває в останньому реченні: « *Que ne vous appliquez-vous plutôt à la recherche de tant de belles vérités qu'un calcul facile nous fait découvrir tous les jours!* » («Чому б вам не зосередитись замість цього на пошуку безлічі чудових істин, які просте обчислення відкриває нам щодня!») [Mounin, 1955, p. 12–13].

Не менш скептично ставився до перекладу й Вольтер, який наголошував на його обмежених можливостях, особливо, коли йшлося про поезію. Самі перекладачі часто теж налаштовані досить критично щодо свого мистецтва. Так, Ф.-В. Туссен у передмові до одного зі своїх перекладів зазначає: «*Ремесло перекладу є неприємним: займаючись ним, — можна лише втратити, принаймні дуже рідко виграти*» [Toussaint, 1752, p. 66].

Практика перекладу XVIII ст. характеризується певними новими рисами. Питома вага перекладів у загальній літературній продукції зменшується насамперед за рахунок скорочення кількості перекладів з класичних мов, одночасно зменшується роль релігійних перекладів, меншою стає частка перекладів з італійської та іспанської. Натомість значно зростає кількість перекладів з англійської мови, особливо романів і текстів театального жанру, а під кінець століття — з німецької. З іншого боку в загальній атмосфері Просвітництва й поширення знань зростає інтерес до перекладів праць з філософії, економіки, історії, географії, природничих і медичних наук, найчастіше також англійських. Географія перекладів розширюється також за рахунок творів літератури східних країн.

Попри очевидне скорочення кількості перекладів з класичних мов, XVIII ст. продовжує традицію попереднього. Абат Н. Жедуен, все ще за традицією, дає визначення, згідно якого «перекласти — це покласти на вульгарну мову давнього автора, грецького чи латинського» [Gedoyne, 1745, p. 322] (докладніше про це див. нижче: п. 2.3. «Апологія перекладів» Нікола

Жедуена). Серед перекладачів з давніх мов не бракує справжніх знавців і майстрів цього мистецтва. Андре Дасьє майже через два століття після Амйю насмілюється дати новий переклад «Життів» Плутарха (1721). У стилі «невірних красунь» Нікола Жедуен (*Nicolas Gédouyn*) перекладає Квінтіліана, Жан Мармонтель (*Jean Marmontel*) — Лукіана, а Жан де Ла Арп (*Jean La Harpe*) — Сюетона. Твори Цицерона виходять у перекладі П'єра д'Олівє (*Pierre d'Olivet*), Горація перекладають Шарль Батте (*Charles Batteux*) і Дю Верне (*Du Vernet*), Вергілія — абат Деліль (*abbé Delille*) і Антуан Рівароль (*Antoine Rivarol*), Тацита — д'Аламбер і Руссо.

Попри те, що Франція XVIII ст. вважала себе найцивілізованішою країною світу й не мала жодних сумнівів щодо універсальності своїх критеріїв доброго смаку й елегантності, вік Просвітництва зазнав значного впливу сусідньої Англії, яка приваблювала своїм устроєм конституційної монархії, законодавством, своєю сенсуалістською філософією, успіхами природничих наук. У другій третині XVIII ст. розпочинається справжня англоманія, одним із ініціаторів і критиків якої став Вольтер, перший перекладач Шекспіра.

Переклади англійських романів зайняли вільну нішу на видавничому ринку й користувалися великою популярністю у французького читача, спокушаючи його зображенням щоденного життя, приватних почуттів, домашніх сцен тощо (див. докладніше: [Sorbier, 1994, p. 88]). Вражає вже сам список перекладених творів (відомості про переклади з англійської подаються за книгою Д'Юльста), серед яких «Робінзон Крузо» (1720) Данієля Дефо, «Мандри Гуллівера» (1727) Джонатана Свіфта, «Джозеф Ендрюс» (1743) і «Том Джонс» (1750) Генрі Філдінга, «Памела» (1742), «Кларисса Гарлов» (1751) і «Грандіссон» (1755) Семюеля Річардсона, «Сентиментальна подорож Францією та Італією» (1769) і «Листи Йоріка до Елізи» (1776) і згодом зібрання творів (1787) Лоренса Стерна, «Вікарій Вейкфілда» Олівера Голдсмита та багато інших. Серед поетів найбільшої слави зажили Мілтон

і Поуп. Протягом 1729–1778 рр. лише «Втрачений рай» Джона Мілтона було перекладено вісім разів. Александра Поупа перекладали Етьєн де Сілуєт і Мармонтель. Французи знайомляться також з поезією Едварда Юнга і Джеймса Макферсона. Водночас на переклади з англійської мови поширюється вироблена в XVII ст. щодо античних авторів практика виправлення, вдосконалення й «офранцузення».

Поступово набуває слави англійський театр. Ще у 1735 році зробив не зовсім вдалу спробу наслідування Шекспіра («Смерть Цезаря»). Після скорочених варіантів Ла Пласа і позбавлених смаку адаптацій шекспірівських текстів до правил класичної трагедії, виконаних Жаном Дюсі, який ледве знав англійську мову, врешті твори Шекспіра знайшли свого перекладача в особі П'єра Ле Турнера, який впродовж 1776–1782 років видав двадцять томів п'єс великого драматурга. Декілька разів була перекладена комедія «Школа лихослів'я» іншого відомого театрального автора Річарда Шерідана.

Досить широко представлені також наукові переклади з англійської мови, зокрема твори філософів Джона Локка, Адама Сміта, Томаса Гоббса, Давіда Г'юма, фізиків і природознавців Ньютона, Роджера Котса, Джозефа Прістлі та ін.

Серед перекладів творів італійської літератури, яка значно втратила свою популярність, відзначимо «Божественну комедію» Данте, перекладену в 1783 році Ріваролем, який започатковує нову тенденцію, прагнучи дати історичну реконструкцію оригіналу (докладніше про Погляди Рівароля на переклад див. нижче: п. 5.5. А. Рівароль про універсальність французької мови й переклад Данте). Упродовж століття з'явилися нові переклади Боккаччо і Мак'явеллі, поезій Петрарки, поем Тассо «Звільнений Єрусалим» й Аріосто «Шалений Роланд». Також переклади відомих іспанських авторів Сервантеса, Граціана, Лопе де Веги. Скорочена й перероблена «Історія Гузмана д'Альфараша» послужила основою твору Лесажа «Кульгавий біс» (1732).

У другій половині XVIII ст. набуває певної популярності молода німецька література, з'являються переклади авторів покоління «Бурі й натиску». Французький читач отримав можливість познайомитися з перекладами творів Віланда («Оповіді», 1756), Клопштока («Смерть Адама», 1762), Лессінга («Мінна фон Барнгельм, 1772), Гете («Страждання юного Вертера», 1776), Шиллера («Розбійники», 1793) та ін.

Поширюються переклади з мов, що досі залишалися поза увагою, таких як китайська, перська, російська, санскрит. Попри очевидні ознаки впливу принципів перекладу в стилі «невірних красунь» найбільшого розголосу набув справжній літературний шедевр Антуана Галлана «Тисяча й одна ніч. Арабські казки» (1704–1717).

Подібно до XVII ст. в добу Просвітництва теж прослідковується тісний зв'язок розвитку теорії перекладу, з одного боку — з розробкою теорії мови, яка представлена філософською граматикою, а з іншого — з розвитком риторики, естетики слова й літературної критики.

У межах праксематичного підходу до перекладу як до соціальної практики (*praxis* — термін П'єра Бурдьє), при якому переклад розглядається як змагання й боротьба, можемо констатувати очевидні відмінності між XVII і XVIII ст. До середини XVII ст. співвідношення сил між французькою мовою і давніми, між французькою літературою і давніми було не на користь французької мови й літератури. У цей період йде запозичення, збагачення й розвиток французької мови, французам доводиться переконувати, що їхня мова така ж багата, як давні, й теж має правила. Французька мова поступово утверджує свої позиції, французька література теж вчиться на великих взірцях античності. Переклад виконує відповідні соціокультурні завдання — знайомить з шедеврами давніх авторів, дає зразки для наслідування, щоб потім творити свою власну літературу (Ж. дю Белле), збагачує французьку мову за рахунок запозичень із грецької та латин-

ської. Найбільшого значення набуває націєтворча функція перекладу.

У другій половині XVII ст. ситуація змінилася. Французька мова дорівнюється до давніх, встановлюються правила доброго вжитку, її лексичні багатства закріплюються в словниках. Вона впроваджується в усі сфери спілкування, на всій території королівства зростає її міжнародний престиж як мови дипломатії та міжнародного вжитку. Література французького класицизму в особах Малерба, Корнеля, Расіна, Мольєра, Ла Фонтена перевершила античні зразки. «Суперечка давніх і нових» підводить ризику цього змагання. Відповідно змінюються функції й способи перекладу. Релігійний переклад поступається світському. На зміну буквальному перекладу приходять розважальні вільні переклади жанру *les belles infidèles*. Домінуючою стає практика «офранцузення» оригінального тексту, пристосування його до правил класицистичного письма й французького доброго смаку.

Ситуація ще раз змінилася у XVIII ст. Французька мова, культура й література займають домінуючі позиції в Європі. З'являються нові «актори» на сцені перекладу: твори екзотичних літератур Сходу, книги нових європейських літератур, особливо англійської, зокрема п'єси Шекспіра. З'являється новий читач — не вчений ерудит чи церковник, а світський, який вже практично не знає давніх мов, хоче розважатися, отримувати задоволення. На його запит з'являються нові літературні жанри — психологічний роман, зокрема епістолярний, щоденники, подорожні нотатки.

А. Ре про французьку мову й елоквенцію доби Просвітництва

Як було зазначено вище, вже перші роки XVIII ст. знаменують початок нової ери в історії французької мови. Вона звільнилася від обтяжливого суперництва з латиною й стала справжньою володаркою своєї долі. Виробивши власні стан-

дарті, вона поширюється в різних сферах спілкування суспільства, все частіше виходить на міжнародну арену, стає впливовою мовою дипломатії й культури на обшарах Європи [Rey, 2011, p. 7].

Звільнена від перебільшено суворих правил «доброго вжитку» французька мова входить у власне модерну добу. Більше не йдеться про її можливість суперничати з грецькими й латинськими взірцями. Відмовившись від спокуси нав'язувати їй правила й панувати над нею, її починають приймати такою, як вона є. Французька філософська граматика відкриває для себе істину, що мови, як зазначає А. Ре, не є якимись іконами чи медалями, якими хизуються одні нації перед іншими. Зокрема, Кондільяк добре здає собі справу щодо обумовленості розвитку мови з розвитком суспільства, наголошуючи, що «найбагатіші мови — це ті, які багато культивували мистецтва й науки» (« les langues les plus riches sont celles qui ont beaucoup cultivé les arts et les sciences » [Condillac, 1775, p. 29]. (Цит.: [Rey, 2011, p. 11–12]). До цієї думки Кондільяка варто дослухатися сьогодні українській соціокультурній еліті, яка визначає принципи державної мовної політики.

А. Ре виокремлює ще одну нову рису в історичній еволюції французької мови, визначальну для осмислення перекладу. На початку XVIII ст. мова поступово полишає інституційні, політичні, юридичні терени. Теоретики й літератори-практики, повертаючись до витоків античної епопеї та драми, починають цікавитися, що в дискурсі надає висловам сили, здатності впливати на читача, хвилювати його. Ось чому в літературній практиці, зокрема в перекладі, схиляються до концепцій, які більшою мірою беруть до уваги точку зору адресата [Rey, 2011, p. 28–29]. Тепер більше ніж «правилами» цікавляться «пристрастями», «можливим психологічним прочитанням дискурсу». Із трактату Дю Марсе «Про тропи» (« *Des Tropes* » 1730) [Du Marsais, 1818] починається перегляд спадку античної риторики, фігури втрачають свою орнаментальну привабливість.

Натомість акценти зміщуються на їх функцію впливу. Філософи й літератори прагнуть збагнути й пояснити мистецтво красномовства — Дідро у «Листі про глухих і німих» (« *Lettre sur les sourds et muets* », 1754), д'Аламбер у «Роздумах про ораторське красномовство й загалом про стиль» (« *Réflexions sur l'élocution oratoire et sur le style en général* », 1759) тощо. У науковому обігу цієї сфери знань з'являються нові концепти, як наприклад, поняття «енергія».

Періодизація історії французького перекладознавства XVIII ст.

Загальні проблеми й принципи періодизації історії перекладу та перекладознавства було розглянуто в спеціальному параграфі вступної частини нашої першої книги [Ласка, 2023] (1.3. Проблема періодизації історії перекладознавства). Нагадаємо коротко його основні положення.

Хронологічний аспект історії перекладознавства

Запитання *Quando?* (Коли?) займає не останнє місце у визначенні проблематики й кола завдань історії перекладу та перекладознавства [D'hulst, 2007, p. 82]. Водночас історіографія перекладу не може набувати форм хронік чи анналів, проте хроніка подій історії перекладу впродовж якогось добре визначеного періоду може бути корисною при розгляді конкретних проблем. Правильно вибудована періодизація є передумовою успішних наукових досліджень. Проте навіть у історичній науці періодизація має відносний характер і є лише гіпотезою історика, а не історичним фактом. Вона стає корисним, доречним і зручним робочим знаряддям, коли інтерпретує й прояснює факти [Delisle, 1997, p. 27, 36].

Про множинність критеріїв

У сучасній історіографії перекладу консенсус з приводу критеріїв періодизації відсутній. Періоди еволюції знання про пе-

реклад можуть визначатися відповідно до простих часових відтинків (переклад другої половини XX ст.), соціально-економічних формацій (переклад епохи феодалізму), літературних течій і шкіл (переклад доби Відродження, романтизму), домінуючих тенденцій (*«les belles infidèles»*). Назагал можна констатувати існування двох підходів до класифікації — історико-літературного й концептуального. Історик радше прийме за основу великі періоди історії культури (античність, середньовіччя, Відродження, класицизм та ін.) або ж виокремить великі теоретичні лінії, які, на його погляд, домінують у більш гнучко встановлені періоди: теорія імітації, теорія перекладу-присвоєння, творчий переклад тощо (як це вже намагався робити Ш.-О. Сент-Бев) [D'hulst, 1995, p. 22–23].

Про власні закони й ритм історії перекладознавства

Хоч переклад є різновидом художньої літератури, він вирізняється своїми внутрішніми закономірностями. До того ж, на думку А. Мешонніка, *«перекладання належить ще до іншої історії, до історії своїх власних репрезентацій, які лише частково відповідають якійсь періодизації»* [Meschonnic, 1999, p. 32].

Знані сучасні традуктологи С. Басснетт, Ж.Р. Лядміраль, Дж. Стейнер теж вибудовують свої історичні періодизації на внутрішніх концептуальних принципах, однак виокремлені ними періоди еволюції науки про переклад зовсім не співпадають.

У Ван Гоуфа [Van Hoof, 1991] розділ історії перекладу у Франції побудовано за історико-літературним принципом (Початок перекладів французькою мовою. Під знаком Ренесансу. У вік Просвітництва і т. ін.). До нього автор долучає концептуальний принцип класифікації за напрямками й домінуючими видами (Невірні красуні). За подвійним хронологічним і тематичним принципом будує свою книгу, присвячену «прозорим перекладачам» доби класицизму, К. Балью [Balliu, 2002].

Врешті-решт один із найавторитетніших французьких фахівців у галузі перекладу М. Балляр підходить до проблеми з позицій реалізму і, не надто переймаючись теоретичною коректністю, представляє переклад, перекладачів і їх міркування в хронологічному порядку з простими віхами: античність, середні віки, Ренесанс і т. д. [Ballard, 1994, p. 47].

Такого роду періодизації мають безперечний науковий інтерес, проте вони охоплюють надто великі епохи й не можуть служити орієнтиром у контексті нашого дослідження через несумірність виокремлених у них часових відтинків.

Зазначимо, що в науковій літературі не бракує спроб виділити в межах доби Просвітництва менші часові відтинки. Так, уже Ж. де Сталь протиставляє першу половину сторіччя, коли відчувається вплив англійської філософсько-політичної думки й літературної естетики, і другу, коли володарі дум кинулись руйнувати, *«коли світло знань переросло в пожежу, а філософія, роздратована чарівниця, спалила палац, де вона виставляла свої чудеса»* [De Staël, 1838a, p. 355]. Як сучасний приклад, можна навести хронологію літературного процесу XVIII ст., яку під заголовком « Les Essentiels. Littérature XVIIIe siècle. Lumières et Révolutions » (Основи. Література XVIII сторіччя. Просвітництво і Революції) пропонує Національна бібліотека Франції [Gallica, 2023], додаючи до кожного періоду його назву, анотацію та короткий список репрезентативних авторів:

1) 1685–1715 *pp.* *Давні проти нових.* Людовик XIV контролює мову так само, як править своїм королівством. Нові [літературні] форми, які використовуються «модерними», конкурують з античним взірцем. Ла Брьюєр, Ла Фонтен, Перро, Севіньє, Фенелон, Фонтанель.

2) 1715–1751 *pp.* *Доба досвідів.* Починаючи з Регентства й вступу на престол Людовика XV, народжується нова атмосфера, у якій веселість і смілі починання множаться у всіх царинах. Маріво, Монтеск'є, Дю Шатле, Вольтер, Кребійон молодший.

3) 1751–1776 рр. *Тріумф Просвітництва*. Нові ідеї оволодівають суспільством не без суперечок і спротиву. Колективне видання забезпечує їх поширення. Дідро, Руссо, Бюффон, д'Аламбер.

4) 1776–1800 рр. *Доба революцій*. Революційний порив охоплює письменників, які переймаються спільною справою (*res publica*). Піддані стають громадянами, закоханими в знання і природу. Мерсьє, Казанова, Бомарше, Маріво.

Такі хронології, як правило, стосуються загальної історико-культурної еволюції, філософської та літературної ідеології Просвітництва і далекі від проблем історіографії перекладу.

Про невідповідність моделі Куна.

Кумулятивне співіснування різних практик і теоретичних концепцій

Л. Д'Юльст [D'hulst, 1993, р. 86] однозначно заперечує можливість подання історії перекладознавства в термінах змін парадигм, запропонованих американським істориком науки Томасом Куном [Кун, 2001]. Насправді темп еволюції теорій і практик перекладу не завжди є лінійним, треба б радше звертати увагу на співіснування технік, образів і теорій, які протистоять і конкурують між собою, виходять із різних традицій і мають мінливий успіх. Історик повинен знайти для них відповідне місце у своєму наративі.

М. Балляр зазначає, що історія перекладу зіткана зі співіснування протилежностей, які, здається, взаємно живляться [Ballard, 2007, р. 262]. Він окремо наголошує, що різні концепції не йдуть лінійно одна за одною у хронологічній послідовності, а співіснують у кожен епоху в кумулятивний спосіб. Вони структуруються одні в стосунку до інших, не виходячи за межі дискурсу даного періоду.

У виборі композиційної побудови книги, ми виходимо передовсім з принципової доцільності викладу матеріалу в певній часовій і логічній послідовності. На переконання Е. Піма,

неупереджена, тобто об'єктивна, аргументована і вмотивована періодизація повинна виходити з вивчення самого поступу перекладу, незалежно від великих дат чи національних політичних режимів [Рум, 1992, р. 7].

Саме таким критеріям відповідає періодизація, якої дотримуються автори видання «Histoire des traductions en langue française, XVIIe et XVIIIe siècles» (2014), реконструйована К. Балью в рецензії на книгу [Balliu, 2017]. Попри прийнятий у ній змістово-тематичний композиційний принцип, Балью у своїй рецензії визначає низку часових віх, довкола яких структурується виклад матеріалу в різних за змістом розділах. Відтворена в його рецензії періодизація прив'язана, на перший погляд, до зовнішніх подій, проте насправді відображає суттєві для історії перекладів французькою мовою внутрішні зміни, які стосуються різних, передовсім соціокультурних аспектів перекладацтва (розуміння самого перекладу, статусу перекладу й перекладачів, вибору творів для перекладу та його стратегій, видання й поширення перекладів, стосунків за схемою автор — перекладач, видавець — перекладач, перекладач — читач тощо).

Балью погоджується з визначенням авторами проекту початком досліджуваного періоду — 1610 рік (від початку регентства Марії Медічі), виправдовуючи його на тій підставі, що з цього моменту можна говорити про сформовані передумови класицизму. Кінцева дата обраного періоду — 1815 рік — співпадає з підписанням Заключного акту Віденського конгресу, який закріпив нові кордони в Європі після завершення наполеонівських війн. Цей документ, написаний французькою мовою, фактично надав їй статусу міжнародної мови дипломатії. Проте, на думку Балью, цього недостатньо, й обрана дата є дискусійною. Більш виправданим було б зупинитися на 1789 році, бо саме Французька революція поклала край старому монархічному режиму й породженому ним класицизму. З цього моменту в інтелектуальному й культурному житті по-

чинається доба романтизму, яка, безперечно, знаменує поворот в історії перекладу.

Наведемо хронологічні віхи, які структурують виклад історії перекладу в добу Просвітництва.

— *«Суперечка про Гомера»* 1714 року, в якій під сумнів поставлено античні взірці, які досі здавалися непорушними. Серед змін у житті суспільства Балью згадує особливу атмосферу «кінця правління» Людовика XIV, яке затягнулося аж до 1715 року, зростання впливу преси, зокрема заснованої 1672 року газети «*Le Mercure Galant*», яка стала рупором «нових», мода на літературні кафе, які прийшли на зміну салонам. Саме у філософських дискусіях в одному з таких кафе народилася ідея створення «Енциклопедії» Дідро і д'Аламбера. У царині творчості головна відмінність від попередньої доби, на думку Балью, полягає в тому, що місце розважальної літератури поступово займає література ідеологічна і філософська.

«Суперечка про Гомера» — це передовсім суперечка перекладів між Анною Дасьє, яка 1699 року дає філологічно точний переклад-імітацію «Іліади» прозою, і Ударом де Ла Моттом, який позиціонує себе як модерного поета і 1714 року видає віршовий переклад твору. У ширшій площині «суперечка давніх і нових» є насправді суперечкою двох різних стратегій — буквалізму й вільного перекладу. Щодо стилю, то переклади нових орієнтовані на цільову мову і цим близькі до «невірних красунь».

— *Англоманія (1720–1740)*

Перемога «нових» відбилася на виборі текстів для перекладу у XVIII ст., яке віддає перевагу творам англійських, німецьких, іспанських та італійських авторів перед античними. Географія перекладів розширюється із зростанням інтересу до східних культур, про що свідчить надзвичайна популярність казок «Тисячі й одної ночі», перекладених Галланом у жанрі «невірних красунь» (1704–1717). Це дає підстави для висновку про більшу відкритість до чужого, відхід від етноцентричності чи франкоцентричності. Франція в ці часи є

зразком для наслідування, франкофільські настрої поширюються на всю Європу, французькою мовою спілкується знать багатьох країн. Водночас у самій Франції зростає інтерес до сусідньої Англії, успіхів її виробництва й науки, змін у соціальному устрої, до її літератури й театру.

Саме у XVIII ст. французькою мовою перекладено твори Шекспіра (Le Tourneur), Свіфта (Desfontaines), Річардсона (Prévost) та багато інших. Порівнюючи з попереднім століттям, значно розширюється сфера наукового й технічного перекладу. Французи знайомляться з працями Ньютона, Бекона, Гоббса, Локка, Г'юма та ін. Паралельно перекладаються відомі іспанські, італійські, потім німецькі автори (Данте, Тассо, Сервантес, Гете та ін.), зростає інтерес до східних мов і культур. Отже, розширюється географія і тематика перекладів, змінюється їх характер: «діахронічна внутрішньокультурна адаптація, властива XVII ст., поступається міжкультурній синхронній адаптації» [Balliu, 2017, p. 110].

— *Пік кількості перекладів, переклади з німецької (1770–1780)*

Характерною ознакою для цього хронологічного відтинку є значне зростання кількості перекладів з німецької мови, скромно представлених у першій половині XVIII ст. Ідеологічний контекст напередодні Французької революції позначений передовсім прагненням до свободи.

— *Діяльність «групи Коппе» (1789–1815)*

Остання віха в реконструйованій К. Балью хронології пов'язана з діяльністю так званої «групи Коппе» (« le groupe de Coppet ») — французьких літераторів пореволюційних емігрантів, що зібралися довкола Жермени де Сталь у Швейцарії (1789–1815), яка познайомила французів з ідеями німецьких романтиків і боролася проти утисків свободи, зокрема проти цензури перекладних текстів.

Присутня в тексті «НТЛФ XVII–XVIII» і відтворена в рецензії К. Балью періодизація охоплює період, який відповідає ча-

совим рамкам нашого дослідницького проєкту, фактично орієнтована на внутрішні щодо перекладу чинники і достатньо повно відображає зміни в ставленні до перекладу, еволюцію рефлексії перекладачів про свій досвід. Тому вона з деякими уточненнями прийнята за основу структурування й викладу матеріалу в цій книзі.

Окрім того, в контексті визначених у монографії дослідницьких завдань окремої уваги заслуговує періодизація, яку пропонує німецький дослідник В. Гребер [Graeber, 1996, р. 317], виділяючи чотири етапи еволюції французьких перекладів творів англійських авторів впродовж XVIII ст.

1. *«Період відкриття»*, коли Вольтер і кілька журналістів дають у вільному перекладі невеликі уривки з низки творів англійських авторів і в такий спосіб знайомлять французьких читачів із літературою сусідньої країни. Перевага французької літератури й принципів класицизму ні в кого не викликає сумніву.

2. *«Період знайомства»*, коли з'являються вільні переклади шедеврів англійської літератури (Шекспір, Свіфт, Поуп та ін.). Перекладачі й критики, визнаючи певні заслуги англійських авторів, дорікають їм за численні недоліки (брак смаку, незнання правил естетики письма) й віддають перевагу французькій літературі, мотивуючи цим своє втручання до тексту оригіналу. Основний метод перекладу — «офранцуження», пристосування до канонів класицизму й доброго смаку.

3. *«Період засвоєння»*, який вирізняється суттєвим збільшенням числа перекладів, зростанням популярності англійської літератури, у якій французький читач шукає те, чого йому бракує у французькій, — пристрастей щоденного життя, суб'єктивних емоцій тощо. Автори перекладів супроводжують свої праці розлогими передмовами, у яких обґрунтовують свої принципи перекладу. У перекладі домінує метод одомашнення, але все частіше висловлюються думки про необхідність збереження національного духу й колориту, спостерігаєть-

ся тенденція до примирення крайніх поглядів, пошуків «серединного шляху».

4. «Період англоманії», який характеризується модою на англійські переклади, з'являються навіть фіктивні переклади (Пор. [Balliu, 2017, р. 111], який подає часові межі цього періоду — 1720–1740 роки. Вольтер іронізує з приводу англоманії вже у «Філософських листах», 1734). Критика практики «офранцуження» набуває підтримки з боку літераторів передромантичної генерації, які розуміють, що жорсткі правила класицизму збіднюють французьку літературу, позбавляють її енергії й життєвої сили молодих англійської й німецької літератур.

Безперечно, такого роду тематично-хронологічні періодизації в межах певного напрямку чи певної проблематики досліджень мають свій сенс і дозволяють структурувати й впорядкувати матеріал.

Виклад результатів дослідження еволюції знання про переклад у добу Просвітництва в монографії побудовано саме за таким комплексним принципом: виділено основні проблеми й напрямки, яким відповідають окремі розділи, всередині яких матеріал організовано за хронологією.

У наступному підрозділі будуть коротко повторені підсумки становлення перекладознавства як науки впродовж XVII ст. і на основі попереднього аналізу корпусу перекладознавчих текстів XVIII ст. пунктирно означені напрямки його оновлення в добу Просвітництва.

1.3. Продовження та розвиток тенденцій класичного періоду в добу Просвітництва

Наголосимо передовсім на складності й неоднозначності загальної історичної панорами знання про переклад і його еволюції в добу Просвітництва у Франції, де співіснували або змінювалися різні школи й тенденції. До того ж, у межах окремих шкіл і напрямків точилися дискусії, погляди самих перекладачів на своє мистецтво і вимоги до нього не залишалися незмінними.

Історія перекладознавства XVIII ст. переконливо свідчить, що модель зміни наукових парадигм Т. Куна не зовсім підходить для історіографії гуманітарних наук, зокрема перекладознавства. Люба авторам підручників чорно-біла логіка спрощеного протиставлення двох ліній — буквального й вільного перекладу — вступає в суперечність із багатством відтінків конкретних перекладацьких концепцій. Фактично у французькому перекладознавстві XVIII ст. існувало кілька силових ліній розвитку знання про переклад: філософська, граматична, літературна, риторико-стилістична, дидактична. Вони перетинаються, накладаються, взаємно доповнюються в багатовимірному епістемологічному просторі тогочасної науки про переклад. Плюралізм підходів, шкіл, напрямків, точок зору складає неповторне багатство французького перекладознавства, що народжується з їх діалогу.

Проте проведений аналіз цього розмаїття напрямків, поглядів, підходів дозволив встановити певні спільні риси, властиві французькому перекладознавству XVIII ст. Воно виходить з певних світоглядних позицій і настанов, вирізняється інтересом до певних тем і проблем, віддає перевагу певним способам їх осмислення і пояснення, живиться своїм неповторним попереднім досвідом, має свої особливі внутрішні й зовніш-

ні зв'язки тощо. Це дозволяє говорити про французьку національну перекладознавчу традицію й виокремити низку її характерних рис.

Одна з домінантних ознак французького перекладознавства полягає в тому, що від моменту свого зародження воно ніколи не замикалося у вузьколітературному підході. До того ж, воно народилося з критичного аналізу широкої перекладацької практики — головно не-літературної (історія, релігія, ораторське мистецтво, військова справа). Дуже часто один і той самий перекладач робив переклади як літературних, так й інших текстів, а матеріалом для перекладознавчих робіт служили різножанрові тексти.

Безперечною особливістю національної традиції є філософська спрямованість французького перекладознавства, яка прослідковується від націєтворчої культурологічної концепції Дю Белле до філософських теорій перекладу Дельоза, Рікера і Дерріди у XX ст. У XVIII ст. ця тенденція яскраво проявила себе щодо впливу ідей філософської граматики Кондільяка на поглиблення знання про переклад, впровадження нової проблематики, пов'язаної з відмінностями між мовами.

Як наголошує автор книги «Дух Просвітництва» Крістоф Мартін: *«Взаємне переплетіння філософії і красного письменства є у будь-якому випадку однією з найбільш вражаючих рис літератури Просвітництва. Ідеї в той час завойовують все поле красного письменства. Особливо театр є в самому серці цієї битви Просвітництва — прихильники й противники Просвітництва використовують сцену <...> як привілейований засіб, щоб здобути підтримку громадськості. У Вольтера, як і у Дідро, театр у такий спосіб стає моральною і філософською трибуною, і навіть місцем світської проповіді. Вольтер дотримується формальних правил трагедії, але цілковито оновлює сюжети й відкриває трагічну сцену для філософських запитань, тих самих, якими живляться його теоретичні тексти»* [Martin, 2017, p. 107].

Перекладознавчі праці провідних мислителів доби Просвітництва Вольтера, Дідро, д'Аламбера, Монтеск'є та інших теж переконливо свідчать про цю національну особливість французької школи перекладознавства XVIII ст. Для них характерна постановка масштабних філософських проблем: сутність перекладу, можливість перекладу, вірність при перекладі, універсальне й етноспецифічне в перекладі, переклад і різниця в мисленні, у мовах і картинах світу, сприйняття й засвоєння «чужого» тощо.

Французьке перекладознавство XVIII ст. через посередництво загальної граматики пов'язане з філософсько-лінгвістичною парадигмою картезіанства. Зокрема, велика кількість цікавих робіт, що з'явилися впродовж XVIII ст., швидкий прогрес теоретичного знання про переклад, закладення його теоретичних підвалин зумовлені серед іншого солідною філософсько-лінгвістичною базою загальної граматики Кондільяка та його послідовників, яка змістила акценти з універсалізму й принципової можливості перекладу на проблеми іншості мовних картин світу, особливостей духу націй та мов і поставила проблему прийняття й засвоєння «чужого». Тим самим було започатковано зіставно-типологічні студії, для яких, на відміну від попереднього сторіччя, залучався матеріал не лише давніх мов, а й екзотичних мов відмінної структури (східних, африканських, індіанських). Порівняльне лінгвокраїнознавство, що народжувалося в цих працях, сприяло глибшому усвідомленню природи труднощів перекладу й виробленню ефективних стратегій їх подолання.

Нові філософсько-естетичні теорії Дюбо, семіотична концепція перекладу Дідро, енергетичний підхід Сен-Сімона надали теорії перекладу прагматичного спрямування. З іншого боку, на становлення концепцій перекладу й вироблення його правил безперечний вплив мала риторика Дю Марсе, яка, продовжуючи античну традицію, зосередила увагу на відтворенні особливостей неповторного стилю авторського оригіналу.

Починаючи від Доле, особливо в XVII ст., всі вважали за потрібне дати свої правила перекладу. У XVIII ст. перевагу віддають теоретичному осмисленню, формулюванню принципів, поясненню труднощів. Перекладачі попереднього століття зосереджувались головню на виробленні правил і приписів, необхідних для здійснення вірного перекладу. Картезіанська віра в силу людського розуму давала їм підстави вважати, що перекладати може будь-хто, варто тільки дати йому вірні настанови. Перекладачі доби Просвітництва більше розмірковують про загальні принципи перекладу в широкому філософсько-культурному контексті. У перекладознавчих текстах стає менше дидактичного прескриптивного дискурсу, більше теоретичного, пояснювального, аргументативного, що свідчить про еволюцію перекладознавства від прикладної до теоретичної науки. Сам переклад розглядається здебільшого вже не просто як ремесло, а як справжня творчість, і від перекладача вимагають таланту, який дозволив би йому не тільки дорівнятися до автора, а навіть перевершити його.

Еволюція поглядів на переклад впродовж XV–XVIII ст. є наслідком зміни уявлень про національну французьку мову й літературу. Коли французька мова залишалася ще нерозвинутою, не мала статусу літературної, домінуючими були концепції перекладу, зорієнтовані на текст оригіналу і його більш-менш буквальне відтворення. Твори давніх авторів мали безперечний авторитет, а давні мови були недосяжним зразком. Переклад і наслідування високих античних зразків служили збагаченню французької мови й літератури. Упродовж XVI ст. завдяки старанням літераторів і граматистів «Плеяди» у справі захисту й уславлення французької мови французьке суспільство зробило значний крок у своєму розвитку й сприйнятті власної ідентичності. Ситуація докорінно змінилася в 30–40-х роках XVII ст.: розквіт абсолютної монархії, пишний королівський двір, що став зразком для всієї Європи, успіхи французької науки, блискуча література класицизму, встанов-

лення норм французької мови. Усе це спричинилося до інверсії ситуації в концепціях перекладу: домінуючою стає модель *les belles infidèles*, зорієнтована на цільову мову й культуру, тексти давніх авторів перекладаються так, щоб відповідати моральним нормам і естетичним смакам нової епохи, а головним критерієм оцінки якості перекладів стає чистота мови та її відповідність до вимог правильного узусу. Отже, ідеологія перекладу у французькому перекладознавстві XVII ст. безпосередньо пов'язана з ідеологією мови.

Упродовж XVI–XVII ст. у французькій культурі домінувала латинська традиція й предметом перекладознавчого обговорення були майже виключно переклади давніх латинських текстів. Ситуація дещо змінилася лише в середині XVII ст. Переклад текстів релігійного, зокрема сакрального, характеру розширив коло вихідних мов і культур (грецька, єврейська) і спонукав до осмислення нових для перекладознавства проблем: герменевтика оригінального тексту, зокрема релігійного, розуміння значення слів типологічно віддалених мов, відтворення риторико-стилістичних і культурологічних особливостей текстів, віддалених у часі й просторі тощо. У XVIII ст. переклад релігійних текстів поступився місцем перекладу творів літератур сусідніх країн Англії, Італії, Іспанії, країн Сходу, а під кінець сторіччя молодій німецькій літературі. У загальному обсязі перекладної літератури значно зростає доля науково-технічних текстів, що ставило перед перекладачами нові виклики (формування французьких терміносистем у різних галузях науки, інший рівень вимоги до точності й вірності перекладу).

Французьке перекладознавство й французька літературна традиція XVI — першої половини XVII ст. визнають перекладні тексти як повноцінні літературні твори, усвідомлюють роль перекладу в становленні французької національної мови й літератури. Ця тенденція дещо видозмінюється й набуває іншого спрямування й змісту. У добу Просвітництва переклади творів

сусідніх народів італійської, іспанської, англійської літератур, а під кінець сторіччя й молодой німецької, сприяли демонтажу догматичної естетики письма класицизму з її заскорузлими правилами й утвердженню нового літературного дискурсу сентиментального роману, а на зламі XVIII–XIX ст. — нової романтичної літературно-художньої парадигми.

Надто насторожене ставлення до чужих впливів, критичне сприйняття навіть визнаних геніїв Гомера, Данте, Сервантеса, Шекспіра на тлі справжнього «вибуху» літератури Великого віку, безпрецедентного поширення французької мови й культури в Європі XVII–XVIII ст., самолюбівання французів власними досягненнями в розвитку мови, літератури, культури призвели до домінування в теорії й практиці перекладу деформуючих стратегій, спрямованих на пристосування й навіть виправлення оригіналів відповідно до вимог французького доброго смаку й доброго вжитку, до приписів естетики класицизму. Виправдання тенденції до одомашнення чужих авторів при перенесенні їх на французький ґрунт стало однією з притаманних рис французького перекладознавства доби класицизму. Е. Карі вважає цю ознаку характерною для французького перекладу взагалі, як минулого, так і сьогодишнього.

У Франції XVIII ст. звичною стала практика знайомства читача з шедеврами світової поезії Гомера, Вергілія, Данте, Тассо за допомогою їх перекладів прозою. Відповідно перекладознавство докладало зусиль для їх теоретичного обґрунтування. Таке ставлення до поетичного перекладу утвердилося у французькій традиції XVIII–XIX ст. під впливом авторитету прихильників перекладів філологічних реконструкцій і збереглося в значній мірі до наших часів.

У французькому перекладознавстві XVII ст. в межах школи Пор-Руаяля було закладено наукові основи дидактики навчання класичних мов, запропоновано нові методики й посібники, зокрема Гаспар де Танд створив перший у Європі справжній підручник із перекладу. Ш. Батте, педагог за по-

кликанням (викладач риторики й філософії), один із небагатьох фахівців із перекладу XVIII ст., хто продовжив дидактичну традицію перекладознавства Великого віку і запропонував конкретні правила перекладу, виходячи з різниці в порядку слів між французькою і латинською мовою. Батте наголошує на особливій дидактичній функції перекладу як найкращого засобу опанування чужої мови, зокрема для засвоєння синтаксичних структур у мовах із вільним порядком слів. У працях Дю Марсе пропонуються оригінальні методичні ідеї щодо оволодіння фігуративними значеннями слів чужої мови, використання буквального підрядника як ефективного засобу навчання латини. У низці шкільних посібників подається стисла інформація узагальнюючого характеру про види перекладу й особливості перекладання різножанрових текстів. Проте лише на початку XIX ст. з'являється докладно розроблений підручник перекладу з латини Дж. Феррі, побудований на великому корпусі старанно дібраного ілюстративного матеріалу.

Для французького перекладознавства XVII сторіччя характерна інтертекстуальність, тобто одні й ті самі ідеї, зокрема правила перекладу, переходять із однієї роботи до іншої, тексти перегукуються між собою настільки, що часто важко встановити, кому належить першість, авторство. Поняття авторства на початок XVII ст. залишалося досить відносним. У роботах XVII ст., як правило, цитуються одні й ті самі авторитети: Гораций, Цицерон, Квінтіліан, св. Єронім, Доле, Амійо. Інших просто не було, і в дискурсивному обігу були одні й ті самі прецедентні тексти, цитати з яких набувають статусу топосів нового перекладознавчого дискурсу, а концептуальні метафори (живописна метафора, метафора зважування та ін.) переносяться в нові аргументативні контексти. Перекладознавці XVIII ст. розширюють свої контакти з науковцями сусідніх країн. У їхніх працях все частіше з'являються посилання на авторитетні праці англійських, а потім німецьких колег.

Доба Просвітництва представлена блискучими постатями філософів-енциклопедистів, літераторів, ерудитів, які своїми працями розширили рамки епістемологічного поля перекладу. Їхні твори, часто оригінальні за своєю формою, запроваджували в науковий обіг нові філософські, культурологічні, етичні й естетичні ідеї, для формулювання яких концептуальний апарат тогочасного перекладознавства був не готовий. Перекладознавство XVIII ст. частково вирішує цю проблему через оновлення поняттєво-термінологічного апарату, яким оперує традуктологія, нові евристичні поняття духу нації, мови, автора, поняття енергії, категорію доброго смаку. Іншим природним шляхом вироблення нового метадискурсу перекладу стало оновлення репертуару традиційних концептуальних метафор перекладу й створення нових оригінальних метафор, які відповідали запитам історико-культурного контексту.

Перекладацький метадискурс XVIII ст. характеризується передовсім певним переосмисленням старих метафор — живописної метафори перекладу як копіювання, метафори перекладу як подорожі, метафори акліматизації та переодягання, метафори хворого й мертвого тіла та ін., які використовуються здебільшого як аргумент на користь нових творчих стратегій перекладу, спрямованих на збереження риторико-стилістичних особливостей оригіналу (Дюбо, д'Аламбер та ін.). Серед нових метафор найпоширенішими є садово-паркова метафора обрізання дерев за французькою модою (*élaguer*), порівняння перекладача із скульптором, який відсікає все зайве з брили каменю (обидві метафори використовуються як аргумент на користь перекладу-вдосконалення), архітектурно-будівнича метафора, яка прирівнює переклад до демонтування будівлі й створення з тих самих матеріалів нової, за децю іншими кресленнями (англійські тексти як хаотичне нагромадження уламків), метафора переплавлення металів з метою отримання нового сплаву та ін.

Цей перелік був би неповним, якби ми оминули гендерний аспект і не наголосили на особливій ролі жінок у становленні французького перекладу й перекладознавства, представлених на межі XVII–XVIII ст. передовсім блискучою геленісткою Анною Дасьє. Салони, господинями яких були здебільшого жінки, стали важливим феноменом літературного життя Франції за часів Людовика XIV. У відомих салонах Катрін де Рамбуйє, Мадлен де Скюдєрі та ін. обговорювались новини культурного й літературного життя, велися дискусії з приводу театральних спектаклів, модних книжок, доброго смаку й навіть правил доброго вжитку.

Спостереження Ж. де Сталь за стосунками й розмовами в салонах під кінець XVIII ст. свідчать, що ситуація в суспільно-культурному житті Франції значно змінилася. У передреволюційній Франції салони були центрами формування не лише естетичних і літературних смаків, а й впливовими чинниками утвердження філософських і політичних ідей. Навіть провідні мислителі французького Просвітництва Вольтер і Руссо пройшли через випробування салонного спілкування. Проте у другій половині XVIII ст. салони поступилися місцем новим модним літературним кафе. В одному з них під вивіскою «Прокоп», де стрічалися Дідро, д'Аламбер, Мармонтель та їх однодумці, зародилася сама ідея видання «Енциклопедії» і обговорювався її проєкт.

У статті, присвяченій Ж. де Сталь, Юлія Крістева справедливо зауважила, що серед філософів-енциклопедистів не було жінок [Kristeva, 1988, р. 8]. За винятком хіба що Ж. де Сталь, яка є «ніби енциклопедисткою», але «енциклопедисткою запізною», бо вона йшла услід за Монтеск'є і Вольтером, вплив яких відчувається в її текстах на політичні й літературні теми.

Результати першої частини нашого дослідницького проєкту, викладені у книзі «Французьке перекладознавство XVII сторіччя» [Ласка, 2023], і попередні підсумки розвитку трактології у Франції в XVIII ст. дають підстави для подвійно-

го висновку про спадковість національної традиції між віком класицизму та добою Просвітництва й водночас про суттєве творче оновлення знання про переклад у XVIII ст., яке стало перехідним містком до нової перекладацької філософії доби романтизму.

1.4. Огляд праць з історії французького перекладознавства XVIII ст.

У науковій літературі не бракує праць, дотичних до історії розвитку перекладу у Франції XVIII сторіччя, починаючи від стислих оглядів К.-П. Гуже (1740), П.-Ж. Бітобе (1779), Ф. Вольтьє (1812). Історики й культурологи XIX ст., зокрема Ж. Мішле, Ш.-О. Сент-Бев, присвятили сотні сторінок віку Просвітництва та його діячам.

«Французьке товариство вивчення XVIII-го ст.» (la SFEDS, la « Société française d'Étude du XVIIIe siècle »), створене 1964 року, налічує близько 1 000 членів. Міжнародне товариство фахівців з цього періоду об'єднує більше 7 200 членів (за даними [Sgard, 2014]). З 1969 року SFEDS видає щорічний журнал « Dix-huitième siècle », останній 55 номер вийшов 2023 року.

Сам факт існування окремого терміна «dix-huitémiste» на позначення будь-якого фахівця-історика, соціолога, культуролога, літературознавця, традиктолога тощо, предметом інтересів якого є XVIII ст., свідчить про важливість такої спеціалізації для французького наукового середовища і його дискурсу.

Статті на цю тематику виходять у численних французьких і зарубіжних наукових виданнях, щорічно проводяться десятки колоквиумів, наукових конференцій, круглих столів. Серед останніх: Colloque « Autour des Lettres Persanes :

Montesquieu et la fiction » / Bordeaux /13–14 sept. 21; « Les misères du voyage annulé ou interrompu dans l'Europe des XVIIe et XVIIIe siècles » — Colloque international, Bordeaux, 14–15 octobre 2021; Colloque « Création, représentation et sociabilité au féminin : entre scènes publiques et spectacles de société, 1650–1914 », Université de Lausanne, 6 au 8 avril 2022; « Étudier Voltaire et Diderot aujourd'hui : nouveaux questionnements ? », 24–25 mai 2023, Lieux : Château de Ferney-Voltaire (France) et Les Délices, Genève (Suisse); « Lumières et Révolution. Recherches nouvelles sur la correspondance de Condorcet ». Colloque international, 28–29 juin 2023, Pierrefitte-sur-Seine et Paris. Престижний міжнародний колоквіум у Серізі, який відбувся в червні — липні 2024 р., обрав провокативну тему: «Faut-il brûler Voltaire ?» (27 juin — 3 juillet 2024 / Colloque internationale. Cerisy).

Можливість дати вичерпний бібліографічний аналіз десяткам монографій і сотням статей з даної тематики виходить за межі цієї книги. Огляд літератури, результати якого викладені в цьому підрозділі, має скромніше й більш прагматичне завдання — проаналізувати найважливіші публікації, безпосередньо дотичні до мети, поставленої у цій частині дослідницького проекту, констатувати стан розробки визначених в ньому проблем, з'ясувати прогалини та недостатньо розроблені аспекти й на цій основі уточнити мету й конкретизувати завдання монографії.

Насамперед варто зазначити, що впродовж XIX–XX ст. вийшли книги Сен-Марка Жирардена [Saint-Marc Girardin, 1875], Жозефа Текста [Texte, 1895], Жоржа Дюена [Duhain, 1910], Леона Ерманна [Hermann, 1921], присвячені відомим постатям доби Просвітництва, зокрема Ж.-Ж. Руссо, перекладачу Демосфена Жаку де Туррею. У них подаються докладні відомості про життя й творчість обраних авторів і, зокрема, обговорюється їх внесок у переклад і розробку його принципів. Однак переважна більшість цих розвідок застаріла за своєю методологією. Окремо згадаємо також незаслужено забу-

ту працю Віктора Гюґо « *Les traducteurs* » [Hugo, 1865a], яка містить не лише міркування великого поета про переклад, але й влучні критичні зауваження з приводу перекладів Анни Дасьє, Удара де Ла Мотта і особливо П.-Ж. Бітобе (докладніше див.: 6.3. П.-Ж. Бітобе про національний смак як основу перекладу).

Кількість наукових публікацій з історії перекладознавства суттєво зростає під кінець ХХ ст. у зв'язку зі значним поступом традиктології, яка для осмислення своїх теоретичних засад звертається до досвіду минулого. Це стосується, зокрема, доби Просвітництва як одного з основоположних періодів еволюції знання про переклад.

Відзначимо передовсім фундаментальні монографії У. Рікена «Грамати́ка й філософі́я у ві́к Просві́тництва» [Ricken, 1978] і С. Ору «Семіотика енциклопедистів» [Auroux, 1979], присвячені окремим важливим проблемам, безпосередньо дотичним до теорії перекладу. Окремо наголосимо на плідності внеску до історіографії перекладу знаного літературознавця Яна Старобінського, автора розвідок про Ж.-Ж. Руссо і Ж. де Сталь [Starobinski, 1971]. Серед публікацій останнього часу привертає увагу монографія Жана Деліля [Delisle, 2021], у якій розглядаються методологічні проблеми історіографії перекладу.

Низка праць сучасних історіографів присвячена видатним постатям доби Просвітництва, які в той чи інший спосіб долучилися до розробки основ науки про переклад. Андре Біллаз у статті «Вольтер, перекладач Шекспіра й Біблії» на матеріалі перекладацької практики Вольтера реконструює імпліцитну філософію його перекладів [Billaz, 1997]. Клер Плассяль у своїй розвідці висвітлює цікаву сторінку спадщини Вольтера як читача і перекладача біблійної «Пісні понад піснями» [Placial, 2001]. Р. Труссон у своїй статті [Trousson, 1970] дає аналіз перекладів Тацита, здійснених Ж.-Ж. Руссо. У розвідці Ф.С. Ейгельдінгера розглядаються неопубліковані фрагмен-

ти Руссо, дотичні до його перекладу Тацита [Eigeldinger, 2006]. Окремо відзначимо монографію Клер Фоверг «Дідро, читач і перекладач Ляйбніца» [Fauvergue, 2006]. Цікаво, що в заголовку попередньої опублікованої статті [Fauvergue, 2004] авторка вживає слово «traducteur» (перекладач), а в назві монографії віддає перевагу терміну «interprète» (тлумач, інтерпретатор).

Серед праць, присвячених окремим знаковим фігурам французької науки про переклад, згадаємо доповідь Франсуази Дю Сорб'є на щорічному колоквіумі з літературного перекладу в Арлі, присвячену перекладацьким поглядам Дефонтена, репрезентативної постаті для розуміння суперечливого ставлення французького освіченого загалу до «чужості» англійської літератури, яка водночас притягує і відштовхує [Sorbier, 1994]. Жан Жійє обирає темою своєї розвідки сенсуалістський підхід до перекладу в Сен-Сімона [Gillet, 1989]. Окрім згаданої вище розвідки Я. Старобінського, Жермені де Сталь присвячена монографія Гіслена Дісбаха [Diesbach, 2011] і стаття Джейн Елізабет Вільгельм [Wilhelm, 2024], в якій серед іншого аналізується принцип вдосконалення в її концепції перекладу.

У низці досліджень розглядаються загальні питання еволюції знання про переклад в добу Просвітництва. Зокрема, стаття Альфреда Овен Олдріджа [Oven Aldridge, 1961] переконливо доводить, що проблеми перекладу, якими переймалися автори XVIII ст., залишаються актуальними для сучасної науки про переклад. Андре Леклер у своїй статті [Leclerc, 1998] на матеріалі аналізу принципів філософської граматики Кондільяка, міркувань Мопертюї про відмінності між мовами й вчення Дю Марсе про фігуративні значення тощо узагальнює теоретичні аспекти причин труднощів перекладу. Ключове методологічне поняття «дух нації» і його роль у становленні науки про переклад впродовж 1610–1815 років було обрано предметом обговорення спеціального колоквіуму, що відбувся у травні 2011 року [Genie national, 2011]. Важливий для перекладознавства

доби Просвітництва філософсько-культурологічний концепт «енергія», на який спирається зокрема «енергійна» концепція перекладу М.-А де Сен-Сімона, докладно аналізується в монографії Мішеля Делона [Delon, 1988].

У численних розвідках і статтях викладено результати аналізу окремих аспектів розробки теорії перекладу у XVIII ст. Французькі переклади класиків античності й тексти, що їх супроводжують, як і раніше приваблюють перекладознавців. Про актуальність даної проблематики свідчить, наприклад, дисертація Катрін Вольпіляк-Оже «Тацит у Франції від Монтекс'є до Шатобріана», захищена 1992 року у Клермон-Феррані і видана авторкою наступного року в Оксфорді [Volpillhas-Augier, 1993]. Сьогодні в них шукають водночас тяглості з традицією попереднього сторіччя і зародків нового бачення вірності й точності, орієнтованого на відтворення риторико-стилістичних особливостей оригіналу відповідно до вимог приймаючої мови та культури. Серед іншого відзначимо також статтю Брюно Гарньє [Garnier, 1998], який кваліфікує зміну в трактуванні перекладу текстів грецької трагедії як «вирішальний поворот» в еволюції французької традуктології XVIII ст. Цікавими щодо цього є розвідки, темою яких ображено ставлення нового покоління філософів і літераторів до класичної спадщини, зокрема стаття Іва Тушфе «Руссо й Гомер» [Touchefeu, 1995].

Низку праць присвячено дослідженню особливостей метафоризації у перекладацькому дискурсі доби Просвітництва. Серед них стаття Лівена Д'Юльста, де автор пропонує широке узагальнення тенденцій вживання фігуративних виразів у французькій традуктології XVIII–XIX ст. [D'hulst, 1993]. Більшість розвідок на цю тему присвячена функціонуванню окремих видів метафор у перекладознавчому дискурсі XVIII ст.: метафора перекладу як зворотної сторони перського килима [Weinmann, 2021], метафоричне протиставлення живого й мертвого [Tran-Gervat, 2021] тощо.

Значна кількість досліджень зосереджується на аналізі проблем перекладу окремих літературних шедеврів. Так Жаклін Ріссе у розлогій передмові до свого перекладу «Божественної комедії» [Risset, 1995] дає ретроспективний аналіз поглядів попередників на проблеми й труднощі перекладу Данте. Клара Фоз і Марія Сьєрра Кордоба Серрано на основі статистичної обробки великої бази даних аналізують історичну динаміку перекладів «Дона Кіхота» Сервантеса французькою мовою, серед іншого надрукованих у XVIII ст. [Foz et al., 2005].

Переклад «Казок 1001 ночі», здійснений Галланом, привернув увагу й отримав схвальну оцінку ще у XIX ст. з боку видатного мовознавця А.-В. Шлегеля й знаного літератора й бібліофіла Ш. Нодьє [Schlegel, 1846; Nodier, 1822]. Він продовжує залишатися в полі зору сучасних перекладознавців. Зокрема, Сільвет Ларзуль у своїй статті [Larzul, 1995] кваліфікує переклад Галлана як акліматизацію «прекрасної чужинки».

Переклади з англійської.

Шекспіріана

Окремо зупинимось на аналізі праць, дотичних до перекладання й рецепції текстів англійської літератури. Французька перекладознавча шекспіріана має вже довгу традицію, починаючи від Вольтера, який чи не першим познайомив французького читача з уривками з Шекспіра й залишив численні критичні відгуки про великого драматурга (див. докладніше: п. 3.5. Вольтер про Шекспіра і переклад). Передовсім згадаємо книгу Віктора Гюґо про Шекспіра [Hugo, 1864] і передмову до перекладу його творів, виконаного сином Гюґо Франсуа-Віктором [Hugo, 1865b], які вирізняються оригінальністю думки, блискучим стилем і абсолютно не втратили своєї вартості для сучасного читача. Проте вони стосуються радше рецепції Шекспіра у Франції й критики перекладу.

Новочасні студії на цю тему розпочинаються з розвідки Констанції Вест [West, 1932], яка робить першу спробу окрес-

лити контури проблеми теоретизації досвіду перекладу творів англійської літератури у XVIII ст. Ж.-Л. Кюртіс, перекладач творів великого драматурга для театральних постановок Комеді Франсез у своїй статті [Curtis, 1990] розглядає проблему множинності перекладів Шекспіра у Франції й аналізує особливості перекладу театральних текстів. Мішель Віллемс зосереджується на рецепції надмірностей Шекспіра у Франції від Вольтера до В. Гюго, на заваді якій став добрий смак [Willems, 2007]. Цей перелік можна довго продовжувати.

Низка праць присвячена аналізу перекладів інших англійських авторів, у яких застосовуються схожі перекладацькі стратегії. Серед іншого Анрі Родьє у своїй розвідці [Roddier, 1956] зосереджується на перекладах абата Прево і проблемі вироблення естетики письма нового французького роману у XVIII ст. У статті Бенуа Леже [Leget, 2003] спосіб перекладу-вдосконалення «Мандрів Гуллівера» у Франції трактується як їх своєрідна «вольтеризація». Вільгельм Гребер у своїй статті обговорює проблему ролі перекладів творів англійської літератури в розмиванні ідеалу класичного літературного письма [Graeber, 1996].

Насамкінець варто трохи докладніше зупинитись на кількох масштабних дослідницьких проектах останніх десятиріч, дотичних до теми монографії.

Хрестоматія Л. Д'Юльста

Бельгійський історіограф перекладу Лівен Д'Юльст 1990 року видав збірку перекладознавчих текстів, частина з яких хронологічно належить до доби Просвітництва [D'hulst, 1990]. Його хрестоматія охоплює період із середини XVIII по середину XIX ст. і включає уривки зі спеціальних теоретичних праць, вступів до перекладів і критичних статей (зокрема 14 текстів XVIII ст.; серед авторів — Батте, д'Аламбер, Бозе, Мармонтель, Бітобе, Прево, Ле Турнер, Деліль, Сен-Сімон, Ла Арп та ін.).

Довідки про кожного з авторів разом з великим паратекстовим матеріалом (примітки, бібліографічні вказівки) містять необхідний довідковий матеріал для історіографа перекладознавства. Назагал хрестоматія побудована на великому корпусі текстів, які відображають різні тенденції, теми, напрямки. Перевагу віддано трьом дискурсивним формам: текстам теоретичного характеру, передмова і критичним відгукам. Відповідно на три розділи розділена й сама книга. Усередині кожного розділу тексти й уривки подаються в хронологічному порядку.

У передмові укладач антології аргументує на користь актуальності видання такої книги, визначає методологічні принципи історіографії науки про переклад, покладені в її основу. Серед іншого він стисло узагальнює також деякі тенденції еволюції знання про переклад в обраний ним часовий відтинок. Він визначає цю добу як епоху великих літературних і культурних криз. Д'Юльст наголошує, що цей період від самого початку вирізняється безпрецедентним розвитком рефлексії про переклад і вже цим заслуговує поглибленого розгляду різних типів «дискурсу» про переклад. За його спостереженням, через розмаїття форм, яких набирає традуктологічна думка, цей «дискурс» важко піддається класифікації. Він справедливо застерігає від використання критеріїв сучасної науки про переклад при спробах його типології, що залишило б поза увагою все, що в них не вкладається, і звужило б поле дослідження. Д'Юльст зазначає також, що в цей період знання про переклад набуває інституціоналізованого характеру: широко цитується в трактатах з лінгвістики й риторики, включається до шкільних програм і посібників; перекладачі очолюють університетські кафедри, для них широко відчинені двері Академії. На думку автора, з якою важко не погодитись, історична рефлексія над перекладом впродовж зазначеного часу складає один із фундаментальних періодів в еволюції знання про переклад і залишається досі недостатньо дослідженою.

М. Балляр, Л. Д'Юльст.

«Переклад у Франції в класичну добу»

Окрім того, М. Балляр разом із Л. Д'Юльстом 1996 року видали збірник статей під назвою «Переклад у Франції в класичну добу» [Ballard, D'hulst, 1996]. Автори ставлять собі за мету поглибити дослідження еволюції знання про переклад і перекладацьку практику, визначити теоретичні основи історіографічних досліджень, уточнити їх методологію.

У першій частині книги представлено статті теоретичного характеру. Зупинимось детальніше на спробі синтезу Л. Д'Юльста [D'hulst, 1996], який дає панораму рефлексії перекладачів над своїм мистецтвом упродовж доби Просвітництва, наголошуючи на єдності й диверсифікації поглядів. Стаття стосується періоду 1722–1789 рр. Першою віхою в еволюції поглядів на переклад, на думку автора, є книга Дю Марсе (1722), де переклад трактується як інструмент граматичного аналізу. Другою віхою є чітке розмежування, твердо встановлене в 1765 р. Бозе, між школярською, радше буквальною *версією* і більш елегантним власне *перекладом*, до якого вона була тільки підготовчим етапом.

Ще один напрямок еволюції уявлень про переклад започаткував Батте [Batteux, 1746], який розглядає переклад з позицій естетики й надає йому статусу літературного жанру. Такої думки про переклад дотримувались також Мармонтель і Деліль. Врешті синтез вищевказаних напрямків зробив Гурден у своєму посібнику з перекладу [Gourdin, 1789].

Відзначимо серед іншого у цій частині розвідку Данієля Мерсьє [Mersier, 1996], присвячену проблемі еквівалентності мов у традуктології XVII і XVIII ст. від граматики Пор-Руаяля до риторики Дю Марсе.

Друга частина збірки містить статті, в яких аналізуються види й ситуації перекладу. А. Лютель [Lautel, 1996] на переконливому статистичному матеріалі чималої кількості перевидань, відгуків тощо з'ясовує динаміку зміни популярнос-

ті у французького читача творів шести англійських авторів. Канадський дослідник Поль Сен-П'єр [St-Pierre, 1996] розглядає у своїй статті поширення перекладів зі східних мов та пов'язані з цим труднощі прийняття «чужого».

Окремо варто зупинитись на розвідці Ж. Ламбера [Lambert, 1996], який порівнює статті до «Енциклопедії»: авторства Бозе, присвячену радше граматичному аспекту перекладу, і Мармонтеля, орієнтовану на літературний переклад і відтворення стилю. Доповнивши їх матеріалом з інших, дотичних за змістом статей, Ламбер робить спробу реконструювати імпліцитний перекладознавчий дискурс, властивий «Енциклопедії», констатує його еволюцію від першого видання до «Додатка» (1776–1777) і звертає увагу на його обмеженість — попри прагнення до універсалізму, енциклопедисти спираються майже виключно на матеріал перекладів з латини й практично ігнорують переклади з сучасних мов. На його думку, така ситуація у французькому перекладознавстві тривала аж до 1830 року.

У третій частині збірника, озаглавленій «Переклади і літератури», подано серед іншого розвідку бельгійського дослідника Гендріка ван Горпа [Gorp, 1996], присвячену аналізу перекладів з англійської, надрукованих у періодичних виданнях «Nouvelle Bibliothèque des romans» та «Bibliothèque Britannique» впродовж 1796–1802 рр.

У цій частині збірника безперечно важливою для нас є стаття німецького дослідника Вільгельма Гребера під красномовним заголовком «Привабливість заборонених плодів: переклад з англійської й розмивання класичного ідеалу», у якій автор пропонує досить переконливу історичну періодизацію цього жанру перекладів (докладніше про виділені Гребером чотири етапи в історії перекладів з англійської див. нижче, с. 346). На противагу концепції, представленої у відомій книзі Р. Зюбера [Zuber, 1992], автор наголошує на особливій ролі перекладів у демонтажі догм класицистичного літературного письма.

В останні роки у Франції під керівництвом І. Шевреля і Ж.І. Массона в університеті Paris-Sorbonne (Paris IV) здійснено велике колективне дослідження «Історія перекладів французькою мовою» (« Histoire des traductions en langue française », далі — «HTLF»). Автори амбітного проекту «HTLF» поставили собі за мету дати загальну картину перекладу, його повну історичну панораму, показати роботу його невидимих акторів — перекладачів.

Результати цього безпрецедентного за концепцією й розмахом дослідження представлено в чотирьох томах, які відповідають великим історико-культурним епохам в духовному житті Франції: XV–XVI ст. (кінець середньовіччя й доба Відродження), XVII–XVIII ст. (доба класицизму), XIX ст. і XX ст., вийшли протягом 2012–2019 років [HTLF 2012; HTLF 2014; HTLF 2015; HTLF 2019].

За задумом авторів проекту, не йдеться про якусь загальну історію перекладу, а про історії конкретних перекладів, зроблених конкретними перекладачами в конкретних умовах. У дослідженні акцент зроблено на самі об'єкти, тобто переклади. Це означає передусім необхідність брати до уваги весь комплекс соціокультурних аспектів створення й функціонування перекладів, конкретний історико-культурний контекст кожного з них.

Автори проекту наголошують, що розглядаються будь-які переклади французькою мовою й суттєво розширюють царину досліджень, яка не обмежується перекладами, створеними у Франції, а включає інші франкомовні країни, Бельгію, Канаду, Швейцарію, і поширюється на будь-яку країну, де видавались переклади французькою (Голландія, Англія, Росія, Китай та ін.). До уваги беруться всі переклади незалежно від мови джерела, країни походження, жанру перекладеного тексту. У проспекті до видання «HTLF» автори проекту наполягають на неможливості дати історію «перекладу взагалі», а їх видання — «це історія перекладів і перекладачів» [HTLF 2019].

Варто звернути увагу на те, що «HTLF XVII–XVIII», як і інші томи проекту, вирізняється серед традиційних історіографічних досліджень своєю побудовою, в основу якої покладено не хронологічний принцип, а змістовий. Основна частина книги (Розділи VI–XIV) побудована за жанрово-тематичним принципом відповідно до типології перекладених текстів. В окремих розділах викладено результати дослідження різних аспектів перекладу релігійних, філософських, історичних, науково-технічних, літературних та ін. текстів.

Обрана соціокультурна перспектива дослідження визначила напрямок і скромне місце, відведене обговоренню теоретичних проблем перекладу в «HTLF, XVII–XVIII». Автори проекту воліють говорити не про еволюцію якоїсь глобальної теорії перекладу, що розвивалася в суперечках прихильників дослівного й вільного перекладу довкола абстрактного поняття вірності, як це зазвичай представлено в працях з історії перекладу, а про окремі «теорії» перекладу, пропоновані конкретними перекладачами в конкретних умовах для виправдання власного перекладацького проекту й пропонованого читачам контракту.

У першій частині «HTLF, XVII–XVIII», де визначаються методологічні засади дослідження, питанням теорії перекладу безпосередньо присвячено розділ IV «Дискурс про переклад» (Chapitre IV. Discours sur la traduction) і розділ V «Думка про переклад» (Chapitre V. Penser la traduction). У вступі до IV розділу автори Ієн-Май Тран-Жерва і Фредерік Вейнманн віддають перевагу дискурсивному підходу й зосереджуються на знанні про переклад, а не на теорії перекладу.

Моя позиція щодо цього питання була докладно обговорена й викладена в розділі про методологію дослідження першої книги [Ласка, 2023]. На мою думку, вихідним для історіографічного перекладознавчого дослідження повинен бути принцип, згідно якого еволюція гуманітарного знання має свої особливості. Безперечно, дослідження перекладацького дискурсу

є необхідною складовою частиною історії перекладознавства, але вона не може обмежуватися лише вивченням становлення його термінології чи метафоричних образів, інакше ризикує перетворитися на екскурс в історію словника. У цьому питанні варто дослухатись до міркувань А. Бермана, який визначає перекладознавство (*traductologie* в його термінології) як рефлексію перекладачів над власним досвідом перекладу. Воно набуває рис теорії з того моменту, коли перекладачі починають осмислювати переклад безвідносно до вирішення конкретних перекладацьких ситуацій і завдань *ad hoc*.

Безперечно, «HTLF» і, зокрема, том, присвячений історії перекладу XVII–XVIII ст., є вагомим внеском в історіографію франкомовного перекладу й заповнює значну прогалину, залучивши до розгляду цілий комплекс проблем, дотичних до соціології перекладу, його місця й реального функціонування в культурі тощо. Проте прийнята авторами позитивістська перспектива розгляду й, зокрема, композиційний принцип основної дослідницької частини, побудованої на типології жанрів перекладних текстів, дещо звузили місце теоретичної проблематики, зведеної до аналізу термінології й метафор перекладознавчого дискурсу в першій частині, або ж до спостережень, розпорошених в окремих розділах і параграфах другої частини. Невипадково бельгійський фахівець з історії перекладу доби класицизму Крістіан Балью завершує свою загалом дуже схвальну рецензію на «HTLF XVII–XVIII ст.», висловлюючи жаль з приводу відсутності в книзі справжнього аналізу перекладів, наприклад, у дусі Жоржа Мунена [Balliu, 2017, p. 110–111].

Автори проекту «HTLF», зокрема тому, присвяченого XVII–XVIII ст., принаймні досягли поставленої мети дати загальну картину перекладу вказаної доби. Проте, якщо йдеться про теоретичні проблеми перекладу, таке синтетичне узагальнення, на мою думку, фактично відсутнє.

Підсумовуючи огляд публікацій, дотичних до теми дослідження, зазначимо, що назагал вони дають досить

строкату й фрагментарну картину розробки означеного епістемологічного поля. Проаналізовані вище спроби узагальнення тенденцій розвитку знання про переклад впродовж доби Просвітництва, на мій погляд, стосуються лише деяких його аспектів, мають радше обмежений характер і не дають цілісної картини.

Зважаючи на недостатню обізнаність українського читача у запропонованій тематиці, автор цієї книги теж зробив свій скромний внесок в історію французького перекладознавства XVIII ст. в низці статей, присвячених метафорам перекладознавчого дискурсу [Ласка, 2015; 2018; 2020b], [Ласка, Пархоменко, 2017], творчій складовій концепту «переклад», концепціям перекладу окремих авторів: Сен-Сімона, Монтеск'є, Дюбо [Ласка, Пархоменко, 2016; 2017], [Ласка, 2019], матеріал яких використано у відповідних розділах.

Аналіз літератури з досліджуваної теми показав, що, попри значну кількість публікацій різного жанру й різної проблематики, праці синтетичного узагальнюючого характеру серед них практично відсутні. На сьогодні немає спеціального монографічного дослідження, яке мало б предметом розгляду становлення та розвиток французького перекладознавства XVIII ст., в якому б історія французького перекладознавства XVIII ст. розглядалася комплексно, в діалектичній єдності всіх його частин: теорії, історії, критики та дидактики перекладу.

Нижче, у висновках до розділу на основі огляду праць з історії французького перекладознавства XVIII ст., уточнено предмет дослідження, визначено його мету та напрямки, сформульовано робочу гіпотезу, з'ясувано коло проблем і конкретизовано завдання.

Висновки

1.1. Вступні зауваження. Про методологію дослідження

У монографії представлено результати дослідження, мета якого полягає у встановленні цілісної картини сукупності знань про переклад у французькій перекладознавчій традиції XVIII ст. Визначальним для вибору теми дослідження став основоположний принцип історіографії перекладу, згідно якого немає теорії перекладу без його історії і немає історії перекладу, яка не потребувала б його теорії (Н. Meschonnic, О. Чередниченко). Вибір теми й інтерес до цього періоду в історії французької науки про переклад зумовлені необхідністю звернення до минулого досвіду для вирішення актуальних проблем сучасної теорії й практики перекладу, особливо стрімким розвитком перекладознавства у Франції впродовж XVIII ст., відсутністю узагальнюючих історіографічних праць про особливості й тенденції розвитку знання про переклад у цей період.

На основі праць теоретиків і істориків науки, фахівців з теорії та історії перекладу в першому розділі монографії визначено основні принципи історіографії перекладознавства, серед яких принципи: єдності теорії та історії науки, історичності, урахування соціокультурного контексту епохи, структурованості знань довкола певного осердя, комплексного охоплення проблематики тощо. Відповідно до цих засад і загальних методологічних принципів було визначено спрямування й окреслено проблематику дослідження, мета якого полягає у встановленні цілісної картини сукупності знань про переклад у французькому перекладознавстві доби Просвітництва.

1.2. Історико-культурний контекст доби Просвітництва

Історія перекладознавства XVIII ст. невіддільна від історико-культурного контексту доби Просвітництва. З величезно-

го розмаїття подій і фактів історії політичного, ідеологічного, релігійного, культурного й літературного життя Франції виокремлено головні чинники, які справили суттєвий вплив на еволюцію перекладознавства.

Нова соціокультурна й філософська атмосфера Просвітництва — прагнення до свободи, антиклерикалізм, віра в можливість соціальних змін, поширення знань, глибше розуміння природи, суспільства, пізнання, співвідношення мови й картини світу тощо.

Інша ситуація з перекладом — зміна ставлення до перекладу, скорочення долі перекладів сакральних текстів, творів античної літератури, розширення географії перекладів, урізноманітнення їх жанрової специфіки; переклади шедеврів Данте, Сервантеса, Шекспіра, Гете та ін.

Інша ситуація з французькою мовою і літературою — французька мова нічим не уступає давнім (кодифікація граматики, створення словників, впровадження її в усі сфери спілкування, міжнародний престиж), література французького класицизму не лише дорівнювалася античній, але й перевершила її зразки; зростає вплив молодшої німецької літератури та її ідеологів: Віланда, Лессінга, Гете, Шиллера.

Дія цих чинників позначилася передусім на новому філософському підході до перекладу, значно глибшій теоретизації його сутності й процесів, природи труднощів і шляхів їх подолання. Ці зміни поставили перед перекладачами нові виклики: передання афективної енергії твору, відтворення «чужих» реалій текстів, віддалених у часі й просторі. Переклади шедеврів античності, поезії Данте, геніальних текстів Сервантеса, Шекспіра, Гете, вимагали відтворення неповторного індивідуального стилю автора й надали пошукам майстрів перекладу риторико-стилістичної орієнтації.

Еволюція знання про переклад у XVIII ст. переконливо свідчить, що модель зміни наукових парадигм Куна не надто надається для історіографії гуманітарних наук, зокрема пере-

кладознавства. Поширена в навчальній літературі чорно-біла логіка спрощеного протиставлення двох ліній — буквального й вільного перекладу — вступає в суперечність із багатством відтінків конкретних перекладацьких концепцій. Насправді у французькому перекладознавстві XVIII ст. існувало кілька силових ліній розвитку знання про переклад: філософська, граматична, літературна, риторико-стилістична, дидактична. Вони перетинаються, накладаються, взаємно доповнюються в багатовимірному епістемологічному просторі тогочасної науки про переклад. Плюралізм підходів, шкіл, напрямків, точок зору складає неповторне багатство французького перекладознавства, що народжується з їх діалогу.

1.3. Продовження та розвиток тенденцій класичного періоду в добу Просвітництва

Результати першої частини дослідницького проєкту, викладені у книзі «Французьке перекладознавство XVII сторіччя», і попередні підсумки аналізу французьких традуктологічних текстів XVIII ст. дають підстави для подвійного висновку про спадковість національної традиції між віком класицизму й добою Просвітництва і водночас про суттєве творче оновлення знання про переклад у XVIII ст., яке стало перехідним містком до нової перекладацької філософії доби романтизму.

У XVIII ст. ця тенденція яскраво виявила себе у впливі ідей філософської граматики Кондільяка на поглиблення знання про переклад, впровадження нової проблематики, пов'язаної з відмінностями між мовами.

Перекладознавчі праці провідних мислителів доби Просвітництва — Вольтера, Дідро, д'Аламбера, Монтеск'є та ін. — вирізняються постановкою масштабних філософських проблем: сутність перекладу, можливість перекладу, вірність при перекладі, універсальне й етноспецифічне в перекладі, переклад і різниця в мисленні, в мовах і картинах світу тощо.

Нові філософсько-естетичні теорії Дюбо, семіотична концепція перекладу Дідро, енергетичний підхід Сен-Сімона надали теорії перекладу прагматичного спрямування. З іншого боку, на становлення концепцій перекладу й вироблення його правил безперечний вплив мала риторика Дю Марсе, яка, продовжуючи античну традицію, зосередила увагу на відтворенні особливостей неповторного стилю авторського оригіналу.

Починаючи від Доле, і особливо в XVII ст., всі вважали за потрібне дати свої правила перекладу. У текстах традуктологів XVIII ст. стає менше дидактичного прескриптивного дискурсу, більше теоретичного, пояснювального, аргументативного, що свідчить про еволюцію перекладознавства від прикладної до теоретичної науки. Сам переклад розглядається здебільшого вже не просто як ремесло, а як справжня творчість, і від перекладача вимагають таланту, який дозволив би йому дорівнятися авторові, і навіть перевершити його.

1.4. Огляд праць з історії французького перекладознавства XVIII ст.

Аналіз наукової літератури з теми дослідження показав, що, попри значну кількість публікацій різного жанру й різної проблематики, праці синтетичного узагальнюючого характеру серед них практично відсутні. На сьогодні немає спеціального монографічного дослідження, яке мало б предметом розгляду еволюцію знання про переклад у XVIII ст., в якому б історія французького перекладознавства розглядалася комплексно, в діалектичній єдності всіх його частин: теорії, історії, критики та дидактики перекладу.

Огляд праць з історії французького перекладознавства XVIII ст. дозволив накреслити напрямки цього дослідження, з'ясувати коло проблем і конкретизувати завдання. На його підставі була сформульована гіпотеза про те, що саме XVIII ст. у Франції слід вважати перехідним періодом в еволюції знання про переклад, для якого визначальними є деконструкція

класицистичної моделі літературного письма й перекладу як одного з його жанрів і перехід до нової романтичної ідеології, яка визначає переклад як засіб міжкультурної комунікації й взаємозбагачення європейських націй. Відповідно до цієї гіпотези визначено мету і завдання дослідження.

Отже, мета дослідження полягає у встановленні цілісної картини сукупності знань про переклад у французькій перекладознавчій традиції XVIII ст., яка включає проблемні ситуації, принципи й підходи до перекладу, динаміку розвитку ідей, напрямів і тенденцій, особливості становлення терміносистеми й перекладознавчого дискурсу, роль окремих особистостей у цих процесах.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

- проаналізувати зв'язки перекладознавства XVIII ст. з загальною граматикою та риторикою на прикладі праць Е.Б. де Кондільяка, С.Ш. Дю Марсе, Ш. Батте та ін.;
- узагальнити внесок авторів статей до «Енциклопедії» Дю Марсе, Бозе, Мармонтеля в розробку теоретичних підвалин перекладознавства, в оновлення його концептуального апарату та дискурсу;
- схарактеризувати особливості перекладознавчих текстів провідних філософів-енциклопедистів Дідро, д'Аламбера, Монтеск'є, Вольтера та їх роль у виробленні теоретичних засад перекладу;
- з'ясувати вплив праць з естетики художньої творчості, порівняльно-типологічного мовознавства та лінгвокраїнознавства на теорію й практику перекладу, зокрема на розуміння природи труднощів перекладу та вироблення відповідних стратегій для їх подолання (на матеріалі праць Ш. Батте, Ж.-Б. Дюбо, Сен-Сімона, Мопертюї, Деліля);
- виокремити особливості стратегій перекладу різножанрових творів англійської літератури, передовсім Шекспіра, Свіфта, Філдінга, Річардсона, прослідкува-

ти їх еволюцію від жорсткої критики й офранцуження до пошуків «серединного» шляху (на матеріалі перекладознавчих текстів Вольтера, Прево, Дефонтена, Ла Пласа та ін.);

- простежити напрямки продовження дискусії про переклад поезії на матеріалі традуктологічних текстів перекладачів англійської поезії Дю Ренеля, Сілуетта, Ле Турнера, а також праць Рівароля та Панкука, що супроводжували їхні переклади італійських поетів;
- відслідкувати зміни у знанні про переклад, зумовлені розширенням практики перекладу, зокрема шедеврів Данте, Сервантеса, творів східної літератури (усвідомлення мовно-культурних відмінностей, розуміння труднощів перекладу, увага до риторико-стилістичних особливостей індивідуального авторського стилю, прийняття чи неприйняття «чужості»);
- зважаючи на поширення концептуалізації перекладу як боротьби, поєдинку з автором, у якому перекладач має дорівнятися й навіть перевершити його, простежити зміни в добу Просвітництва в розумінні ролі перекладача, якому надається статус справжнього творця;
- проаналізувати поступ в теорії й практиці перекладу на зламі XVIII–XIX ст. під впливом нової ідеології й естетики романтизму, зокрема на прикладі перекладознавчих текстів Бітобе і Ж. де Сталь;
- прослідкувати взаємні зв'язки й впливи французького й англійського (Тайтлер, Драйден), а потім, під кінець століття, французького й німецького перекладознавства (Шляєрмахер, Гете);
- деталізувати обставини, узагальнити причини й з'ясувати наслідки утвердження прагматичних концепцій перекладу, повороту в бік відтворення індивідуальних риторико-стилістичних особливостей авторського тексту;

- встановити тенденції оновлення метафоричного перекладацького метадискурсу, викликані необхідністю вирішення нових завдань перекладознавства;
- простежити зміни в підході до навчання мов, зумовлені розширенням дидактичних функцій перекладу, відслідкувати нові ідеї в дидактиці стосовно місця перекладу (на матеріалі міркувань щодо цього в перекладознавчих текстах Дю Марсе, Батте, Дефонтена, д'Аламбера, Вольтьє, Феррі де Сен-Констана);
- виокремити на цій основі домінантні риси французької національної школи перекладу в добу Просвітництва, які позначилися на становленні нової стратегії перекладу на зламі XVIII–XIX ст.

Розділ 2. ФІЛОСОФСЬКО-ГРАМАТИЧНЕ ПІДґРУНТЯ ЗНАННЯ ПРО ПЕРЕКЛАД У XVIII ст.

2.1. Кондільяк про мови як знакові класифікаційні системи

Засновник французького сенсуалізму, автор «Нарису про походження людських знань» (« Essai sur l'origine des connaissances humaines ») (1749), «Трактату про відчуття» (« Traité des sensations ») (1755) і «Граматики» (1775), перевиданої пізніше під заголовком «Загальні принципи граматики...» (« Principes généraux de grammaire pour toutes les langues: avec leur application particulière à la langue française ») (1798), Етьєн Бонно де Кондільяк (*Étienne Bonnot de Condillac, 1714–1780*) був безперечним авторитетом для граматистів і перекладачів XVIII ст., які задумувалися над проблемами універсального й етноспецифічного в мовах у площині можливості перекладу. Він розглядає граматикау як першу частину мистецтва думати й на цій підставі робить висновок про те, що граматистам слід спостерігати за процесом мислення й шукати принципи мови в аналізі думки: *«Тим часом аналіз думки вже повністю здійснено в дискурсі. Він є більш або менш точним, залежно від того, чи мова є більш або менш досконалою, і чи ті, хто нею говорять, мають більш чи менш вірний розум. Саме це дозволяє мені розглядати мови як аналітичні методи»* [Condillac, 1775, р. 2–3].

Зважаючи на це, Кондільяк визначає свої завдання: встановити, якими є мовні знаки і з'ясувати правила цих аналітичних методів, якими є мови. Відповідно до поставлених завдань його книга «Принципи граматики» розділена на дві частини. У першій, озаглавленій «Про аналіз дискурсу», встановлюють-

ся знаки, які мови надають нам для аналізу думки. Це, за задумом Кондільяка, має бути загальна граматики, яка систематизує одиниці мови взагалі й правила, спільні для всіх мов. У другій, що має заголовок «Елементи дискурсу», розглядаються мовні одиниці, виділені в першій частині, і встановлюються правила, які прописує французька мова для того, щоб надати аналізу думок якнайбільшої ясності й точності [Ibidem, p. 3]. Таким є запропонований Кондільяком проєкт граматики.

Отже, мови уявляються Кондільякові як аналітичні знакові системи, які відображають думку, а думка своєю чергою відображає світ. Єдність світу й загальних законів його відображення, попри відмінності в мовах, забезпечує можливість спілкування й перекладу. Спираючись на авторський текст, коротко підсумуємо основні положення філософської граматики Кондільяка.

1. Мови є класифікаційними системами, що склалися на основі системи людських знань, тобто різні види слів відповідають різним класам думок, а засоби з'єднання слів передають зв'язки між думками: *«Оскільки слова є знаками наших думок, треба щоб система мов була сформована за системою наших знань. Мови, отже, мають слова різних видів лише тому, що наші думки належать до різних класів, і вони мають засоби для з'єднання слів тільки тому, що ми думаємо тільки в тій мірі, в якій з'єднуємо наші думки. Ви розумієте, що це вірно для всіх мов, які досягли якогось розвитку»* [Ibidem, p. 26].

2. Людські думки з'являються внаслідок того, що людина живе в предметному світі й спостерігає його та себе в ньому. Люди, що сприймали світ і формували думки, створюючи мову, керувалися природою, потребами життя: *«Але як люди набувають своїх думок? Це відбувається завдяки спостереженню за предметами, тобто розмірковуючи про самих себе і про все, що має стосунок до них. Хто нічого не спостерігає — нічого не дізнається. А до здійснення цих спостережень нас спонукають наші потреби»* [Ibidem, p. 27]. В іншому місці тексту

цієї праці Кондільяк наголошує: *«Люди, які зробили мови, також керувалися природою, тобто потребами, які є наслідком будови нашого тіла»* [Ibidem, p. 61–62].

3. Зважаючи на те, що в усіх людей думка виникає однаково з відчуття, яке відображає однаковий світ, Кондільяк стверджує принцип універсальності людського мислення. З іншого боку, причини, що змушують людей аналізувати думку, метод і засоби цього аналізу, однакові для всіх. Це дозволяє Кондільякові говорити про універсальність будови й правил мови, попри те, що кожна використовує свої знаки й має також притаманні лише їй правила:

«Між тим, думка з загального погляду є однаковою у всіх людей. У всіх вона виникає однаково з відчуття, у всіх вона будується й розкладається на частини в однаковий спосіб.

Причини, які спонукають робити аналіз думки, також спільні для всіх, і всі вони вживають для цього аналізу подібні засоби, бо всі вони мають однакову будову. Метод, який вони використовують, підпорядковується зрештою однаковим правилам у всіх мовах.

Але цей метод у різних мовах користується різними знаками. Більш або менш грубий, більш або менш досконалий, він робить мови більш або менш здатними до ясності, точності й енергії, і кожна мова має правила, які їй властиві» [Ibidem, p. 62–63].

Міркування Кондільяка з цього приводу дуже близькі до ідей сучасної когнітивної граматики, зокрема «експерієнціалізму» Дж. Лакоффа, який стверджує, що особливості концептуальної системи є наслідком природи людського фізичного, матеріального досвіду й способу його доконцептуального структурування, обумовленого специфікою будови наших тіл і нашою безперервною взаємодією з фізичним і соціальним оточенням як його частини. Пор. також поняття «*embodiment*», запропоноване Лакоффом для позначення «тілесної» концептуалізації абстрактних сутностей через метафори [Lakoff, 1987, p. 12–15; 338–352].

Отже, на переконання Кондільяка, мислення має всюди однакові, загальні для всіх людей основи. Відповідно система будь-якої мови спирається на ті самі загальнолюдські універсальні принципи й правила, у всіх мовах є необхідні види слів (іменники, дієслова тощо), що відповідають складовим частинам думки, всі мови мають необхідні засоби для вираження зв'язків між словами й думками. З іншого боку, мови можуть виражати однакові думки різними словами, використовувати різні засоби для з'єднання слів. Наприклад, французи кажуть «*le livre de Pierre*», а римляни говорили «*liber Petri*». Як бачимо, римляни виражали зміною закінчення те саме відношення, що французи виражають спеціально призначеним для цього словом [Condillac, 1775, p. 31].

Таким чином, картезіанське уявлення про універсальність мови розвивається й ускладнюється. Філософська граматика Кондільяка наголошує на тому, що в кожній мові є універсальне, властиве всім мовам, і специфічне, що вирізняє її серед інших. Мови для Кондільяка є різними способами аналізу й членування світу, але світ єдиний і людина має однакові органи чуття, однаково його сприймає відчуттями і узагальнює в думках за однаковими законами. Ці ідеї в подальшому розвиває В. фон Гумбольдт, і вони суголосні сучасним лінгвістичним теоріям когнітивного спрямування (А. Вежбицька, Е. Рош).

Відповідно до цього протиставлення універсального й специфічного в мовах Кондільяк визначає предмет граматики та її структуру: «**Граматикою** називається наука, яка навчає принципам і правилам цього аналітичного методу. Якщо вона навчає правилам, які цей метод приписує всім мовам, її називають **загальною граматикою**, і її називають **частковою граматикою**, коли вона навчає правилам, яких дотримується цей метод у тій чи іншій мові. Отже, вивчати граматику — означає вивчати методи, яких дотримувалися люди в аналізі думки» [Ibidem, p. 63] (Виділено автором — І.Л.).

Про дух мови

При розгляді взаємозв'язку мови й мислення Кондільяк, як і багато інших його сучасників, звертається до засадничих для перекладознавства XVIII ст. понять духу нації й духу мови. На його переконання, кожна нація цілком природно комбінує думки відповідно до свого духу. При визначенні духу нації й духу мови він використовує запропоноване в граматиці Пор-Руаяля розрізнення основних і додаткових ідей: *«Але, — запитую я, — чи не є природним для кожної нації комбінувати свої думки відповідно до духу, який їй властивий, і долучати до певного фонду загальних думок різні додаткові ідеї, залежно від того, як це її по-різному торкнулося. А такі комбінації, дозволені довгим вживанням, і є, власне, тим, що складає дух мови. Він може бути менш або більш обширним: це залежить від числа й розмаїття прийнятих зворотів і від аналогії, яка у разі потреби надає засоби для їх вигадкування. Змінити повністю цей характер — поза межами людських можливостей. Як тільки ми від нього віддаляємося, то говоримо чужою мовою і нас перестають розуміти»* [Condillac, 1746, р. 219–220]. Отже, згідно цього визначення, дух мови складають комбінації певного фонду загальних і різних додаткових ідей, закріплені довгим вживанням у прийнятих зворотах, від яких не можна відійти, не порушивши можливість розуміння (пор. визначення духу нації й духу мови у Вольтера; див. нижче: п. 3.5. Вольтер про Шекспіра і переклад).

На думку Кондільяка, з усіх літераторів саме поети найкраще виражають дух мови, тому так важко і навіть неможливо робити добрі переклади поезії. Першопричина труднощів перекладу поетів у тому, що дві мови не можуть мати однако- вий дух: *«З усіх письменників саме поети найбільш живо виражають дух мови. Звідси трудність їх перекладу: вона полягає в тому, що талановитому перекладачеві часто легше було їх перевершити, ніж завжди їм дорівнювати. Принаймні можна було б навіть сказати, що неможливо зробити з них добрі пере-*

клади, бо причини, які свідчать, що дві мови не можуть мати однаковий характер, свідчать також, що однакові думки рідко можуть бути передані в одній і в іншій з однаковою красою» [Ibidem, p. 220–221]. Такою є позиція Кондільяка в дискусії про можливість перекладу поезії, яка після суперечки Анни Дасьє з Ударом де Ла Моттом не вщухала впродовж століття.

Ідеї Кондільяка про співвідношення мови й мислення, універсального й етноспецифічного в них покладено в основу визначення граматики в VII томі «Енциклопедії»: «Це є наука про вимовлене або написане слово. Мовлення є чимось на зразок картини, оригіналом якої є думка; воно повинне бути її вірним наслідуванням, тою мірою, наскільки ця вірність можлива в чуттєвій репрезентації чисто духовної речі. Логіка за допомогою абстракції спроможна проаналізувати в якийсь спосіб думку, якою б неподільною вона не була, розглядаючи окремо різні ідеї, які є її об'єктом, і відношення, які розум помічає між ними. Саме цей аналіз є безпосереднім предметом мовлення; ось чому мистецтво аналізу думки є першоосновою мистецтва говорити, або, іншими словами, здорова Логіка є основою Граматики» [Encyclopedie, VII, p. 841].

У французьких збірках крилатих висловів наводиться цитата з цього визначення: «*La parole est une sorte de tableau dont la pensée est l'original*», яку зазвичай приписують самому Дені Дідро як авторові «Енциклопедії» (див. напр.: <https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/28993>). Насправді під статтею «Grammaire» до VII тому стоїть підпис «E.R.M.», тобто вона належить Н. Бозе та Ж.-Ф.-О. Душе [Ibidem, p. XIII]. Використана живописна метафора влучно передає основну ідею Кондільяка про думку, яка є оригіналом в стосунку до її словесного відображення. Підтримана авторитетом «Енциклопедії» вона стає одним із топосів перекладознавчого дискурсу доби Просвітництва.

Проведений аналіз лінгво-філософської концепції Е.Б. де Кондільяка дає підстави для висновку про те, що ви-

роблене у XVII ст. картезіанське уявлення про універсальність мови розвивається й ускладнюється. Філософська граматики Кондільяка наголошує, що в кожній мові є універсальне, власне всім мовам, і специфічне, що вирізняє її серед інших. Мови для нього є різними способами аналізу й членування світу, але світ єдиний і людина має однакові органи чуття, однаково його сприймає відчуттями й узагальнює в думках за однаковими законами. Ці ідеї в подальшому розвиває В. фон Гумбольдт, і вони суголосні сучасним лінгвістичним теоріям когнітивного сприйняття (А. Вежбицька, Е. Рош).

2.2. Класична риторика Дю Марсе й проблеми перекладу

Розробка принципів перекладу фігуративних значень

На осмислення риторико-стилістичних проблем перекладу й розвиток стилістичного напрямку в перекладознавстві XVIII ст. великий вплив справили праці Дю Марсе. Сезар Шено Дю Марсе (*Du Marsais, César Chesneau, 1676–1756*), провідний автор статей до «Енциклопедії» Дідро й д'Аламбера на мовно-літературну тематику (149 статей!), здобув безперечне місце в історії перекладознавства завдяки розробці теоретичних засад перекладу фігуративних значень.

При визначенні природи тропів і фігуративного значення Дю Марсе використовує відоме із середньовічної логіки поняття «додаткових ідей», яке на французькому ґрунті набуло поширення завдяки «Логіці» А. Арно і П. Ніколя. Її автори зазначають, що *«люди часто не розглядають усе значення слова, тобто слова значать більше, ніж здається, і коли хочуть пояснити значення, не представляють усе враження, яке вони справляють на розум»*. Так відбувається через те, що означати для вимовленого чи написаного звука є не що інше, як ви-

кликати якусь думку, пов'язану з цим звуком у нашому розумі. *«Проте часто трапляється так, що слово, крім основної думки, яку розглядають як пряме значення цього слова, викликає ще кілька думок, які можна назвати додатковими, на які ми не звертаємо уваги, хоч розум отримує від них враження»* [Arnauld, Nicole, 1992, р. 86–87].

Це протиставлення основних і додаткових думок у значенні слова Арно й Ніколь використовують, зокрема, для визначення фігуративних виразів і розмежування простого й фігуративного стилю: *«Саме завдяки цьому можна розпізнати різницю між простим стилем і стилем фігуративним, і чому ті самі думки здаються нам набагато живішими, коли вони виражені фігурою, ніж коли вони містяться у зовсім простих виразах, бо це пояснюється тим, що фігуративні вирази означають крім основної речі порив і пристрасть того, хто говорить, і закарбовують одну й другу думку в нашому розумі, водночас простий вираз позначає лише голу правду»* [Ibidem, р. 88].

Ці засадничі положення, сформульовані засновниками картезіанської логіки й граматики, лягли в основу теорії фігуративних значень і тропів, розробленої С.Ш. Дю Марсе, яка справила значний вплив на філософію перекладу в добу Просвітництва. Його власний оригінальний внесок у розвиток перекладознавства XVIII ст. полягає в розробці теоретичних засад перекладу фігур. Розглянемо докладніше, як саме метр французької класичної риторики визначає фігуративне значення і як він бачить можливості його перекладу.

У системі риторичних засобів, вибудовуваній Дю Марсе, «фігури слова», тобто тропи, виокремлюються на основі протиставлення прямих і фігуративних значень. Тропи, на думку дослідника, — це фігури, за допомогою яких слово шляхом перенесення отримує нове значення, інше, ніж його первинне пряме значення. Термін *«тропи»*, як зазначає автор, походить від грецького слова *«tropos»* (латин. *convérsio*), відповідний корінь *«trepo»* (латин. *verto*; пор. укр. *вертими, веретено*)

має значення «*je tourne*». Наприклад, французьке слово «*voiles*» у своєму прямому значенні зовсім не означає «*vaisseaux*», адже вітрила — лише частина корабля [Du Marsais, 1818, р. 17]. (Цитати й посилання на Дю Марсе подаються за виданням 1818 року, підготованим до друку його послідовником П'єром Фонтаньє. У тексті розділу використано матеріали статті «С. Дю Марсе про фігуративні значення і переклад» [Ласка, 2018]. — І.Л.).

Як наголошує Дю Марсе, значна кількість слів вживається в мові або у прямому, або у фігуративному значенні, як би це фігуративне значення пізніше не називали в риториках. Він зазначає: «Пряме значення слова — це його перше значення. Слово є вжитим у прямому значенні, коли воно означає те, для чого воно було первісно встановлене, наприклад: ***le feu brûle, la lumière nous éclaire*** [вогонь горить, лампа нас освітлює], ці слова вжиті у прямому значенні.

Але коли слово вжите в іншому значенні, воно постає перед нами, так би мовити, в запозиченій формі, з іншим, не природним обличчям, не таким, яке воно мало спочатку, тоді кажуть, що це слово вжите у фігуративному значенні, наприклад: ***le feu de vos yeux, le feu de l'imagination, la lumière de l'esprit, la clarté d'un discours*** [вогонь ваших очей, вогонь уяви, світло розуму, ясність промови]» [Ibidem, р. 26–27].

Для пояснення природи перенесеного фігуративного значення та потенціалу його впливу на читача Дю Марсе, услід за Арно й Ніколем, звертається до поняття «додаткова думка»: «Зв'язок, що існує між додатковими думками, тобто між думками, які мають стосунок одна до одної, є джерелом і принципом різних фігуративних значень, яких ми надаємо словам. Предмети, які діють на наші органи чуття, завжди супроводжуються різними обставинами, які нас вражають і якими ми часто позначаємо всі предмети, навіть якщо вони їх лише супроводжують або лише нам їх нагадують. Первинне найменування додаткової думки часто більш присутнє в нашій уяві,

ніж найменування головної думки, і часто також ці додаткові думки, позначаючи предмети, вказують на більше обставин, ніж первинні найменування цих предметів, зображають їх сильніше й приємніше» [Ibidem, p. 30–31].

Отже, на переконання Дю Марсе, фігуративні значення виникають на основі додаткових думок, які можуть не лише супроводжувати головну думку, але й виходити на перший план і, позначаючи предмети, вказувати на більше вражаючих обставин, зображати їх сильніше й приємніше, ніж первинні найменування цих предметів. Таке перенесення має своїм результатом фігури слова, тобто тропи. Зв'язок тексту наведеного вище уривка з картезіанською логікою і засадничими положеннями загальної філософської граматики є очевидним. Не менш очевидно є близькість цього пояснення природи фігуративних значень до сучасних теорій перенесення значень у французькому літературному структуралізмі й неориторичі (див. напр.: [Todorov, 1970, p. 33]).

Дю Марсе окремо наголошує на особливому аксіологічному, афективному й естетичному потенціалі фігуративних значень: *«Оскільки одна з цих думок не може з'явитися не викликавши іншу, стається так, що фігуративний вираз так само легко розуміється, як ніби ми б послуговувалися первинним найменуванням, зазвичай він навіть жвавіший і приємніший, коли вжитий доречно, тому що викликає більше ніж один образ, він привертає і забавляє уяву, легко вгадується розумом» [Du Marsais, 1818, p. 31].* В інтерпретації Дю Марсе поняття додаткових думок, які супроводжують основну думку в складі значення слова, близьке до вчення про конотації в сучасній семантиці (див.: [Kerbrat-Orecchioni, 1977]). Ця обставина додає актуальності зверненню перекладознавства до досвіду французької класичної риторики, зокрема теорії тропів Дю Марсе.

Оригінальність внеску Дю Марсе полягає у розробці теоретичних засад подання фігуративних значень у словниках та перекладу фігур. На відміну від авторів «Логіки» Пор-Руаяля Дю

Марсе ставить проблему перенесення значень не лише в логіко-семантичній, а ширше — в перекладознавчій площині. Він констатує відмінності між мовами у вживанні слів у фігуративних значеннях, що створює труднощі при перекладі, і шукає способів вирішення цієї перекладознавчої проблеми: *«Слово не зберігає в перекладі всі фігуративні значення, яке воно має у мові оригіналу: кожна мова має свої, особливі для неї фігуративні вирази, чи то тому, що ці вирази утворені на основі певних вживань, що встановилися в країні і невідомі в іншій, чи з якоїсь іншої цілком довільної причини. Не всі різні фігуративні значення слова **voix**, вказані нами вище, представлені в латинській мові, де воно не вживається для позначення „suffrage”»* [Du Marsais, 1818, p. 43].

Щодо способів перекладу фігуративних виразів, залежно від ситуації Дю Марсе бачить дві можливості. Коли йдеться про переклад твору для звичайних читачів, перекладач підшукує по можливості еквівалент фігуративного виразу у своїй мові, тобто перекладає зміст, а не букву. Коли йдеться про вивчення чужої мови, тоді, на думку Дю Марсе, логічно вдатися до буквального перекладу, який може дозволити краще зрозуміти оригінальний вираз, його будову: *«Так, коли йдеться про переклад на іншу мову якогось фігуративного виразу, перекладач часто виявляє, що його мова цілковито не приймає фігуру мови оригіналу, тоді він мусить використати якийсь інший фігуративний вираз своєї власної мови, який відповідав би, по можливості, виразові автора»*.

Мета такого виду перекладів полягає лише в тому, щоб передати думку автора; таким чином, у цьому випадку слід дотримуватися думки, а не букви, й говорити так, як говорив би сам автор, якби мова, на яку його перекладають, була його природною мовою. Але коли йдеться про те, щоб дозволити зрозуміти чужу мову, слід перекладати буквально, щоб пояснити оригінальний вираз цієї мови» [Ibidem, p. 44]. Отже, як видно з наведеного тексту, Дю Марсе ставить спосіб перекла-

ду фігуративних значень в залежність передовсім від мети перекладу. Виходячи з цього, він рекомендує буквальний переклад як легкий і надійний засіб навчання латинської мови: *«Я переконаний на основі повторюваного досвіду, що найлегший і найбільш надійний метод на початку вивчення латини це використання міжрядкового перекладу, в якому відображена повністю конструкція і відновлено слова, що мають на увазі»* [Ibidem, р. III]. Він планував навіть видати для учнів збірник таких перекладів. У цій площині Дю Марсе дотримується радше думки П.-Д. Юе про особливу роль буквального перекладу, підтриманої К. Лансло, який теж вбачав у ньому ефективний навчальний засіб. У подальшому під кінець сторіччя цю лінію у ставленні до буквального продовжує й розвиває видавець «Енциклопедії», перекладач Тассо і Аріосто Ш.-Ж. Панкук.

Фігуративні значення як лексикографічна проблема

До безперечно цікавих для лінгвістики й продуктивних для перекладознавства теоретичних ідей Дю Марсе належить спроба помістити проблему співвідношення прямих і фігуративних значень у площину лексикографії. Дю Марсе чітко протиставляє два важливих для лексикографії явища: з одного боку, *«різні значення, які клонуються [Sic! Дю Марсе використовує тут саме дієслово *cloner*, звичайно, не в сучасному значенні] шляхом фігуративного вживання одного й того ж слова в одній і тій же мові»*, а з іншого — *«різні значення, які той, хто перекладає, змушений надавати одному й тому ж слову, або одному й тому ж виразу, щоб передати думку свого автора»*. На його думку, недолік існуючих словників полягає в тому, що вони змішують ці два різних феномени, і це робить їх менш корисними і часто навіть шкідливими для тих, хто опановує мову і вчиться перекладати: *«Наші словники недостатньо помічають ці різниці, я маю на увазі різні значення, які клонуються через фігуративне вживання одного слова*

в одній мові, і різні значення, які той, хто перекладає, змушений надавати одному слову, або одному виразу, щоб передати думку свого автора. Це дві дуже різні ідеї, які змішують наші словники, і це робить їх менш корисними і часто шкідливими для початківців» [Ibidem, p. 44].

Відповідно до цього Дю Марсе знову наполягає на необхідності двох різних стратегії перекладу фігуративних виразів залежно від типу перекладу. Коли переклад має на меті донести думку автора, по можливості слід шукати відповідників і передавати фігуру фігурою, не вдаючись до буквального перекладу. Коли ж йдеться про те, щоб дати розуміння якоїсь мови, про опанування нею, а саме такою є мета словників, ми повинні перекладати буквально, щоб донести фігуративне значення, яке є в ужитку в цій мові для даного слова. Інакше не уникнути плутанини, і словники будуть вводити нас в оману, стверджуючи, що «aqua» означає «вогонь». Йдеться про вигук, який вживається, щоб покликати на допомогу при пожежі: у римлян це «*Aqua!*», а французи в цій ситуації кричать «*Au feu!*» (Пор. укр. «*Горить!*» або «*Пожежа!*») [Ibidem, p. 47–48]. Наведений Дю Марсе приклад переконливо свідчить про те, що він добре усвідомлює лексико-семантичні труднощі перекладу, пов'язані з ситуативно обумовленими фігуративними значеннями, і в даному контексті наближається до цілком сучасної ситуативно-прагматичної моделі перекладу.

Дю Марсе пропонує враховувати в лексикографічній практиці розрізнення «додаткових ідей», які постійно супроводжують основне значення слова і є фактом словника, і «додаткових ідей», які з'являються лише в певних ситуаціях або в авторських вживаннях. Словникова стаття для багатозначного слова, на його думку, повинна будуватися за такою схемою: спочатку дається пряме значення латинського слова, яке є в уяві латинських авторів, потім даються різні фігуративні значення, які латинці надавали цьому слову [Ibidem, p. 49].

Коли трапляється, що слово, приєднане до іншого, утворює фігуративний вираз, зміст, думку, які у французькій мові висловлюються за допомогою іншого образу, ніж той, що використовувався в латині, тоді слід розрізнити два випадки. У першому, коли буквальный переклад латинського слова достатній для розуміння його фігуративного значення, яке є близьким для носіїв французької мови, можна обмежитися просто відповідним французьким словом, наприклад, *mittere* — *envoyer*, *mitte iram* — *retenez votre colère*. У другому, коли простий переклад недостатній, потрібне буквально тлумачення латинського виразу, а потім слід подати французьку фразу, яка відповідає латинському звороту, як наприклад, для «*laterem crudum lavare*», дослівний переклад якого «*laver une brique crue*» абсолютно недостатній для розуміння змісту виразу, який означає «*perdre son temps et sa peine*» [Ibidem, p. 51].

Наведені вище міркування Дю Марсе переконують нас у тому, що їх автор чітко виокремлює різні види фразеологізмів і фразеологічно зв'язаних значень і добре бачить особливості їх перекладу, пропонуючи практичні рекомендації для лексикографів і педагогів.

На завершення, зважаючи на встановлені ним теоретичні засади розмежування прямих і фігуративних (образних) значень, Дю Марсе висуває важливу і все ще актуальну для сьогоденнішнього перекладознавства методологічну вимогу розрізняти фігури в межах однієї мови і відповідники фігуративним образам однієї мови в іншій при перекладі: «Зрештою, очевидно, що ці різні значення, які якась мова надає такому ж слову іншої мови, є чужими для цього слова у вихідній мові, тому вони не є предметом мого розгляду, я розглядаю тут лише різні значення, які одне і те ж слово отримує в одній і тій же мові, а не різні образи, які можна використовувати при перекладі, щоб виразити ту саму суть думки» [Ibidem, p. 49].

Підсумовуючи, наголосимо ще раз, що оригінальність внеску С.Ш. Дю Марсе у збагачення знання про переклад поля-

гає у визначенні різних типів перенесення значень і розробці теоретичних засад подання фігуративних значень у словниках та передання їх при перекладі.

2.3. «Апологія перекладів» Ніколя Жедуена

Як було зазначено вище, французьке перекладознавство XVIII ст. піднімається до теоретичних узагальнень. У цій площині серед праць першої половини XVIII ст. заслуговує уваги передусім трактат перекладача Квінтіліана абата Ніколя Жедуена (*Nicolas Géroyn, 1667–1744*) з промовистою назвою «Апологія перекладів» («*Apologie des traductions*»), який підсумовує здобутки попередників в осмисленні нового досвіду перекладацтва. Трактат увійшов до посмертної збірки його творів («*Oeuvres diverses de M. l'abbé Géroyn*»), виданої 1745 року істориком Французької академії П.-Ж. Тульє д'Оліве (*Pierre-Joseph Thouliez d'Olivet, 1682–1768*).

Йдеться про текст доповіді Жедуена, що є відповіддю на попередній виступ одного з колег-академіків, який висловився проти перекладів, бо вони нібито йдуть на шкоду розвитку власної літератури і є причиною її занепаду. Жедуен відстоює протилежну думку й наполягає на тому, що переклади заслуговують ще більшої похвали, ніж звичайно про це говорять. На його переконання, переклад французькою мовою всього того прекрасного, що кожна нація створила протягом століть, є найкращим існуючим засобом для примноження знань, для підтримання доброго літературного смаку, щоб не дати французам повернутися до невігластва і варварства, в якому вони так довго перебували. Він бере на себе сміливість захищати переклад, бо з власного досвіду, краще, ніж хто-небудь інший, знає його переваги й недоліки [Géroyn, 1745, p. 317–318].

Жедуен ще перед енциклопедистами пробує дати загальне визначення перекладу: *«Що значить перекладати? Це передати однією мовою те, що написане іншою»* [Ibidem, p. 319]. Як бачимо, це визначення все ще стосується письмового перекладу, але воно достатньо загальне. У порівнянні з попередниками для Жедуена переклад вже не зводиться виключно до перекладу з класичних мов. Обговорюючи питання про відсутність достатніх міжмовних еквівалентів, він спеціально наголошує, що йдеться не лише про класичні мови. Буало, Корнеля чи Ла Фонтена так само важко було б передати грекою чи латиною.

Проте позиція автора з цього приводу не є цілком однозначною, бо трохи нижче, у контексті розгляду реальних труднощів перекладу, зокрема пов'язаних із неможливістю досконалого знання давніх мов, що стали мертвими, він дає дещо інше визначення: *«Перекласти — це передати вульгарною мовою давнього автора, чи то грецького, чи латинського»* [Ibidem, p. 322]. Саме це визначення цитує А. Овен Олдрідж в одній зі своїх статей на підтримку тези про те, що у Франції у XVIII ст. переклади обмежувалися здебільшого текстами класичних авторів [Owen Aldridge, 1961, p. 752]. Авторіві принаймні слід було б згадати й попереднє визначення Жедуена, яке наводиться вище. Крім того, варто взяти до уваги і його контекст, у якому обмежується предмет розгляду, бо йдеться про труднощі перекладу, зумовлені, зокрема, неможливістю адекватного володіння навіть звичайними словами мертвої мови: *«Бо тут ідеться лише про такого роду переклади, а всі інші не стосуються даного питання* [мається на увазі питання про глибину знання мови оригіналу]. *Отже, здається, що перекладач повинен повно й досконало володіти мовою, якою написаний його оригінал»* [Gédoyn, 1745, p. 322]. Тим не менше, обмеження перекладу давніми мовами у другому визначенні Жедуена все ж характерне й відображає певну реальність того часу, яку вже підривала практика перекладу, але ще не до кінця усвідомила й прийняла теорія.

Водночас Жедуен обмежує можливості перекладу, визнає його недосконалість, вказуючи на недостатність еквівалентів і неминучість втрат: *«Однак жодна мова не має у своєму власному фонді достатніх еквівалентів, щоб досконало виразити все, що було так вдало сказане іншою мовою»* [Ibidem, p. 320]. Не слід думати, як зазначає Жедуен, що досконалих еквівалентів не існує лише для виразів учених мов. Ідентичні труднощі виникають, коли треба передати грекою або латиною образи Буало, Корнеля чи жартівливу мову Ла Фонтена. Отже, втрати при перекладі неминучі. Насамперед втрачаються образні вирази, все, що сказане з надзвичайною точністю чи з досконалою елегантністю.

Другою причиною недосконалості перекладів є неможливість повного оволодіння давніми мертвими мовами. Йдеться передусім про звичайні слова, які часто вживаються в контекстах, де про їхнє значення навіть дуже освічені перекладачі сьогодні можуть лише здогадуватися.

Ще одна причина труднощів перекладу полягає, на думку Жедуена, у відстані в часі та просторі, яка робить недоступним для читача розуміння багатьох речей: *«Автор, якого перекладаємо, жив сімнадцять чи вісімнадцять віків, приблизно дві тисячі років, тому, він писав для людей свого часу, і неминуче знаходимо в його творі багато речей, які стосуються звичаїв, законів, звичок, релігії, правління, історії і різних інституцій того часу. Все це речі, в яких не надто добре розібралися навіть найбільш учені коментатори, і щодо них залишається багато неясного»* [Ibidem, p. 325]. Жедуен наводить численні приклади труднощів такого роду, які виникають при перекладі через невизначеність в деталях описів змагань, баталій, оснащення кораблів тощо.

Однак це лише окремі труднощі, які не позначаються на загальній вартості перекладу. Жедуен, на противагу своєму опонентові, наполягає на неоціненній ролі перекладу для збагачення французької літератури кращими здобутками античності: *«<...> я вважаю, що переклад прекрасного твору є одним з най-*

достойніших занять для літератора і що в цій якості він не може зробити більшої послуги своєму народові, ніж дати йому в перекладі простою мовою те, що античність нам залишила найціннішого. Це твердження є настільки очевидною істиною, що не думаю, що воно коли-небудь потребує доказів» [Ibidem, р. 328]. Тому перекладацтво, на переконання Жедуена, займає особливе місце в літературній діяльності і за своєю суспільною важливістю не поступається власне творчості.

В історії не бракує прекрасних перекладів, які збагатили французьке письменство. Серед найкращих взірців Жедуен називає «Квінта-Курція» Вожля і деякі переклади д'Абланкура. Він дає також високу оцінку еволюції французького перекладу в першій половині XVIII ст.: «Однак, панове, якщо ви уважніше придивитесь, то побачите, що вже тридцять років поспіль цей жанр письма досяг досконалості, якої ми не знали раніше. Досі ми бачили лише прості версії, тепер у лоні наших Академій утворилася група літераторів, які володіють грецькою і латинською мовами краще, ніж Амйо, ніж Віжнер, ніж Вожля, ніж д'Абланкур, і які дали нам переклади іншого роду, набагато вищі, ніж усе, що з'являлося в цьому жанрі. Їм не достатньо було відновлювати в багатьох місцях текст оригіналу, пояснювати його критичними і осмисленими примітками, вони ще подають на початку своїх перекладів вступні статті, які свідчать, що ці перекладачі не належать до числа тих, хто вміє лише повторювати чужі думки» [Ibidem, р. 333–334]. Серед них він називає імена Турея, Буавена, Масье, Оліве та ін. Жедуен спеціально наголошує на відмінній рисі нового покоління перекладачів — своїми передмовами вони показали здатність самостійно мислити (пор. уривок з «Перських листів» Монтеск'є, де висміюється перекладач як особа, що здатна лише повторювати чужі думки). У контексті нашого дослідження спостереження Жедуена цікаве тим, що йдеться фактично про оцінку самостійності теоретичної рефлексії перекладачів над власною практикою перекладу.

Висновок Жедуена полягає в тому, що чим більше буде перекладів, тим яскравіше розквітне література, бо, з одного боку, буде багато справжніх літераторів, які будуть вивчати її в першоджерелах, а з іншого — ще більша кількість людей буде знайомитися з нею єдиним доступним для них способом, тобто завдяки перекладам. Жедуен завершує своє міркування риторичним запитанням: *«Якою помилкою було б думати, що Демостен, Цицерон, Геродот, Тит Лівій, Фулідід, Саллюстій є лише тим, чим вони є, коли говорять своєю мовою?»* [Ibidem, p. 335]. У ньому фактично міститься одна з ключових ідей так популярної сьогодні концепції перекладу Беняміна, який писав, що переклад знаменує собою стадію продовження життя великих творів, які досягають в ньому ще повнішого розквіту [Benjamin, 1991, p. 151].

Долучившись до дискусії про переклад поезії, Жедуен визнає, що такі поети, як Гомер чи Вергілій, перекладені прозою, втрачають половину своєї вартості, тому що проза не може передати гармонії їх вірша, досягти величі й піднесеності їх поезії. Зате, коли йдеться про твори ораторів, істориків, філософів, вони можуть бути перекладені французькою з невеликими втратами в деталях, які не зачіпають їх суті, за умови, що перекладач досконало знає обидві мови і має необхідну витонченість розуму і смаку [Gédoyn, 1745, p. 335–336].

Порівнюючи французьку мову з грецькою і латинською, Жедуен визнає, що їй бракує гармонії, багатства, розмаїття, енергії вчених мов, зате вона має свої переваги — вона скромніша, ретельніша, більше любить ясність, не допускає повторів. Хоч копія в деяких місцях слабша за оригінал, французька мова все ж здатна передати всі його основні риси [Ibidem, p. 337].

Щодо самих перекладачів, Жедуен зазначає, що вони, як і автори, бувають дуже різними. Головне у праці перекладача — добре перекладати, а мистецтво перекладу потребує часу й ретельності. Найпростішим є розуміння авторського змісту, це потребує лише постійної уваги перекладача. Найбільшою ж пе-

решкою, на думку Жедуена, є належне передання цього змісту. Тут перекладач повинен прагнути ясності й природності, перекладати часом шляхетно, часом сильно, часом елегантно та красиво, але без удаваності. Бо книга, яку перекладаємо, схожа на картину і має різні відтінки фарб, одні — ніжні, інші — яскраві [Ibidem, p. 339]. Жедуен порівнює багатство стильових відтінків тексту з палітрою художника і, подібно до Дюбо, д'Аламбера і багатьох інших тогочасних знавців перекладу, визначає вірне відтворення мінливого авторського стилю як основне і найважче завдання перекладача. Перекладач, який не зуміє точно пристосувати свій стиль до стилю різних уривків авторського тексту, дасть однобарвний переклад і не передасть розмаїття краси оригіналу [Ibidem, p. 340].

Підсумовуючи сказане, варто зазначити, що Н. Жедуен одним із перших серед перекладознавців XVIII ст. ще перед авторами статей до «Енциклопедії» дає загальне визначення перекладу. Наведені вище його міркування про роль перекладу у збагаченні національної культури, про труднощі розуміння й перекладу античних текстів, зокрема поезії, про необхідність передання риторико-стилістичних особливостей оригіналу тощо свідчать про новий теоретичний рівень осмислення досвіду перекладацтва попередників і сучасників.

2.4. Загальні проблеми перекладу в «Енциклопедії» Дідро й д'Аламбера

Після С.Ш. Дю Марсе Ніколя Бозе (*Nicolas Bauzée, 1717–1789*) разом з Жаном-Франсуа Мармонтелем (*Jean-François Marmontel, 1723–1799*) є основними авторами статей на граматичну й літературну тематику до «Енциклопедії», виданих піз-

ніше в окремому томі як «Словник з граматики і літератури» («Dictionnaire de grammaire et de littérature », 1789).

У статті до «Енциклопедії» під гаслом «TRADUCTION s. f. VERSION, s. f.», які подаються як синоніми, Н. Бозе одним із перших серед граматистів-перекладознавців дає визначення перекладу як такого, причому його визначення достатньо загальне: «Обидва ці слова означають копію якоюсь мовою дискурсу, первинно висловленого іншою мовою, наприклад з гебрійської на грецьку, з грецької на латинську, з латинської на французьку і т. ін.» [Encyclopédie, XVI, p. 510]. Два види перекладу — *traduction* і *version* відрізняються чітко визначеними змістовими ознаками: *version*, тобто французька версія чужомовного тексту, є більш дослівним перекладом, орієнтованим на відтворення засобів, властивих мові оригіналу, водночас *traduction* — це власне переклад, більше спрямований на передання суті думки, більш уважний до надання їй форми, яка найкраще відповідає цільовій мові, підпорядкований у своїх висловах зворотам і сталим виразам цієї мови. Формальним мовним критерієм розмежування двох видів перекладу для Бозе є вживання відповідних термінів, їх сполучуваність: говорячи про Святе Письмо, використовують: « *la version des septante* », « *la version vulgate* », але сполучення « *la traduction des septante* », « *la traduction vulgate* » не вживаються, зате можна сказати: « *Vaugelas a fait une excellente traduction de Quinte-Curce* ». Бозе пояснює, що французи кажуть « *la version vulgate* », а не « *la traduction vulgate* », тому що автор перекладу з поваги до сакрального тексту намагався дотримуватися букви оригіналу й в певний спосіб зробити саму гебрійську мову доступною для вульгарної під простим виглядом латини, з якої він запозичує слова [Ibidem, p. 510]. Отже, протиставлення *traduction* / *version* у статті Бозе спирається на орієнтованість перекладу на вихідну або на цільову мову. Автор дає визначення цих понять, виходячи із спостережень за тогочасним французьким слововживанням.

Як ілюстрацію різниці між **version** («версією») і **traduction** (власне перекладом) Бозе наводить приклад із Вульгати: «*Miserunt Judaei ab Jerosolimis sacerdotes & levitas ad eum, ut interrogarent eum: tu quis es?*» (Іоан. ј. 19). У коментарі він пояснює, що автор намагався йти буквально за священним текстом і під личиною латини, з якої він бере слова, наблизити гебрайську мову до вульгарної. Тут є латинські слова, але нема «латинськості», з-під них проглядає чисто гебрайська конструкція з прямим питанням: **tu quis es?** Латинці віддали б перевагу непрямій конструкції: **quis** або **quisnam esset**, але це не входило в наміри автора перекладу й порушило б цілісність тексту. Якщо адаптуємо французьку «версію» цього уривка — «*Les juifs lui envoyèrent de Jérusalem des prêtres & des lévites, afin qu'ils l'interrogeassent, qui es tu?*» — до правил синтаксису, отримаємо власне переклад: «*Les juifs lui envoyèrent de Jérusalem des prêtres & des lévites, pour savoir de lui qui il étoit*».

У тексті статті до «Енциклопедії» для позначення більш абстрактного родового поняття використовується крім того давніший термін «**translation**», який виконує функцію гіпероніма по відношенню до двох інших: «*les translations que l'on fait faire aux jeunes gens dans nos collèges du grec ou du latin en françois, sont très-bien nommées des versions*» («трансляції, які дають виконувати молодим людям у наших колежах з греки чи латини на французьку мову, цілком правильно називаються версіями») [Ibidem, p. 511]. Отже, тодішня практика навчання чужих мов передбачає використання **version**, тобто перекладу з греки або латини на французьку мову, як першу навчальну пробу, як тренувальну вправу.

Незмінна французька аналітична конструкція служить ніби тлом для буквальної «версії», висвітлює та дозволяє помітити й зрозуміти ідіоматичні звороти мови оригіналу, заповнює порожнечу її еліпсів, усуває надлишки її плеоназмів, випроставує відхилення від звичної конструкції, розташовуючи слова в природному порядку [Ibidem].

Власне переклад (*traduction*) Бозе характеризує як такий, що додає до відкриттів буквальної версії манеру вислову, властиву духові цільової мови. Власне переклад використовує допоміжні аналітичні прийоми лише як засоби, які дозволяють пояснити думку. Він повинен передати думку так, як її передали б другою мовою, якби вона була народжена з самого початку цією мовою, не шукаючи допомоги в чужій мові [Ibidem].

Обидва види перекладу Бозе протиставляє третьому виду імітованого тексту — коментареві, який відрізняється від «версії» і власне перекладу можливістю додатків, вилучень і змін: *«Не слід нічого додавати, ані вилучати, ані нічого міняти, бо тоді це більше не була б ні версія, ні переклад, а ми отримали б коментар»* [Ibidem].

Н. Бозе добре розуміє всю складність завдання перекладача, який мусить уникати водночас крайнощів буквалізму й надто вільного перекладу: *«Насправді нема нічого важчого й рідкіснішого, ніж прекрасний переклад, тому що важко і рідко вдається зберегти золоту середину між вільністю коментаря й рабством букви. Надто старанне дотримання букви руйнує дух, а саме дух дає життя. Надмірна свобода руйнує характерні риси оригіналу, і з нього отримують невірну копію»* [Ibidem]. Ці слова Бозе наближають його бачення перекладу до пошуків «серединного» шляху перекладачами Пор-Руаяля, зокрема І.-Л. де Сасі. У них чується відлуння біблійного вислову, тлумаченого Августином і Єронімом «Бо буква вбиває, а дух оживляє» («*La lettre tue, l'esprit vivifie*») [Біблія, 1962, с. 1423].

Стаття в «Енциклопедії», автором якої є Бозе, завершується посиланням на авторитет Цицерона, який перекладав Есхіна й Демосфена не як перекладач, а як оратор, як сказано у відомій цитаті, що стала справжнім топосом французького перекладознавчого дискурсу в період його формування: «*Converti ex atticis, dit-il, duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes inter se contrarias, Eschinis Demosthenisque; nec converti ut interpres, sed ut orator, sentiis iisdem, & earum formis tanquam figuris; verbis*

ad nostram consuetudinem aptis, in quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omnium verborum vimque servavi. Non enim ea me annumerare lectori putavi oportere, sed tanquam appendere » [Encyclopédie, XVI, p. 512]. Ці слова Цицерона і сьогодні наводяться у французьких та інших посібниках з перекладознавства: « *Je ne les ai pas rendus en simple traducteur, mais en orateur, respectant leurs phrases, avec les figures de mots et de pensées, usant toutefois des termes adaptés à nos habitudes latines. Je n'ai donc pas jugé nécessaire d'y rendre chaque mot par un mot; pourtant, quant au génie de tous les mots et à leur valeur, je les ai conservés... J'ai cru, en effet, que ce qui importait au lecteur, c'était de lui offrir non pas le même nombre, mais pour ainsi dire le même poids* » [Oseki-Dépré, p. 19] (переклад Henri Bornecque). Для порівняння подаємо український переклад цієї цитати: «І я перекладав їх не як товмач, а як оратор, зберігаючи ті самі думки та форми, чи, інакше кажучи, “фігури” думок, проте мовою, яка відповідає нашому вживанню. І коли я це робив, то не вважав за необхідне передавати слово словом, проте зберігав загальний стиль та силу мови. Бо не думаю, що повинен їх відраховувати читачеві поштучно, немов монети, я сплачував їм борг, так би мовити, загальною вагою» (переклад Кальниченко, 2013, с. 90–91). Боже оцінює слова Цицерона як найточніший, найясніший і найвірніший короткий виклад правил перекладу, які, якщо правильно розуміти їх дух, дають справжні принципи цього мистецтва.

Стаття Н. Боже до «Енциклопедії», в якій дається загальне визначення перекладу і розмежовуються поняття власне перекладу, версії і коментаря, є важливим свідченням становлення концептуально-термінологічного апарату французького перекладознавства у другій половині XVIII ст.

Жан-Франсуа Мармонтель

Ініціатор перевидання «Енциклопедії» під кінець XVIII ст. Шарль-Жозеф Панкук, не повністю задоволений рівнем роз-

гляду питань перекладу у статті « Traduction. Version » до першого видання і зважаючи на не досить авторитетну в цій галузі постать її автора Н. Бозе, вважав за необхідне доручити Ж.-Ф. Мармонтелю написання нової статті — « Traduction », яку він помістив у «Додатку до Енциклопедії» (« Supplémens de l'Encyclopédie », 1776–1777). Жан-Франсуа Мармонтель (*Jean-François Marmontel*, 1723–1799), історик, грамати́ст і літератор близький до Вольтера, був основним авторитетом у питаннях перекладу в гуртку енциклопедистів. Оцінюючи внесок Мармонтеля, Панкук небезпідставно наголошує: *«Усе, що цей автор написав про літературу в цій великій праці, позначене печаттю генія, смаку і найосвіченішого розуму. Ця частина граматики й літератури у новій “Енциклопедії” є повністю новою працею, яка завдячує своїм створенням “Енциклопедії”, і в нашій мові в цьому жанрі не існує нічого кращого і досконалішого»* [Panckoucke, 1785, р. 29, note 1]. Бельгійський історик перекладу Л. Д'Юльст у вступному слові до статті Мармонтеля у своїй хрестоматії текстів французького перекладознавства називає його «попередником Шатобріана» [D'hulst, 1990, р. 48], бо в контексті дискусії про переклад поезії Мармонтель вважає, що поетична проза, яку він називає «гармонійною», на відміну від віршового перекладу, до якого ставиться насто-рожено, відкриває кращі можливості для оповіді, для всього, що може зацікавити і зворушити читача.

У статті «Переклад» для додаткового тому «Енциклопедії» Мармонтель відзначає відсутність єдності думки щодо завдань перекладу і його заслуг перед національною культурою. Він протиставляє два концептуально різних напрямки в розумінні перекладу, які існували в тогочасному французькому культурному середовищі.

Одні, переконані в неможливості асимілювати дві відмінні за своїм «духом» мови, вважають, що завдання перекладача полягає в тому, щоб поставити себе на місце автора, проїнятися, по можливості, його духом і передати його цільовою

мовою так, ніби він сам висловлювався і писав нею. До цієї категорії належить більшість звичайних освічених читачів, які шукають лише задоволення і хочуть отримати корисний і приємний твір. Їхній смак не лише дозволяє, щоб перекладач виправляв і прикрашав оригінал, а навіть докоряє йому за недбалість, коли він залишив якісь помилки, що йдуть на шкоду цьому смаку.

Інші вважають, що цього недостатньо і хотіли б віднайти в перекладі не лише характерні риси авторського оригіналу, але й «дух» його мови, так би мовити, місцевий колорит, запах і смак. Їхня цікавість вимагає, щоб переклад сприймався як продукт певної країни, пам'ятка певного часу. До цієї категорії належать передусім суворі у своїх оцінках учені, які вбачають злочин навіть у тому, що перекладач не зберіг «дорогоцінні помилки», які вони колись бачили в оригіналі і з великим задоволенням упізнали б їх тепер у перекладі [Marmontel, 1777, p. 952].

Подібне розмежування двох способів перекладу успадкували ідеологи нового перекладознавства доби німецького романтизму, зокрема Фрідріх Шляйермахер, який у своєму трактаті «Про різні методи перекладу» (“Über die verschiedene Methoden des Übersetzens”, 1813) протиставляє один одному методи «відчуження» («Verfremden») та «онімечення» («Verdeutschung») [Кальниченко-Подміногін, 2017, с. 26–49]. Його думку підтримав невдовзі Й.-В. Гете. Сьогодні це розмежування остаточно закріплене в одній з історико-перекладознавчих дихотомій Ж.-Р. Лядміраля — у протиставленні *sourciers / ciblistes* [Ladmiral, 1986; 2004].

Мармонтель передає суть першого з двох підходів до перекладу вдалим порівнянням: «Ви робите копію етрусської вази і надаєте їй грецької елегантності» [Marmontel, 1777, p. 952]. Звичайно, справжні аматори давнього мистецтва очікують не такого. Порівняння не залишає жодних сумнівів щодо симпатій самого автора статті, який вочевидь не в захваті від прикрашання перекладів.

На думку Мармонтеля, представники обох напрямків мають рацію в межах свого розуміння перекладу. Для перекладача ж стоїть проблема вибору, якому з двох смаків він хоче сподобатися. Якщо він надто віддаляється від оригіналу, він більше не перекладає, а імітує. Якщо він по-рабському копіює, то це «версія», а не власне переклад, і він є «транслятором», а не справжнім перекладачем. Варто звернути увагу на те, що давній термін « *translateur* » набув у добу Просвітництва зневажливого значення. Е. Літрє подає його як застарілий вислів з негативною конотацією, який позначає літератора, що перекладає дослівно: « *Terme vieilli et marotique. <...> Il se dit aussi, en mauvaise part, d'un écrivain qui traduit servilement* ». На підтвердження наведено приклад якраз з Мармонтеля: « *s'il s'éloigne trop de l'original, il ne traduit plus, il imite; s'il le copie trop servilement, il fait une version & n'est que translateur* » [Littre (en ligne)].

Своє міркування Мармонтель завершує риторичним запитанням: чи не варто тут дотримуватися «золотої сердини»? (« *N'y auroit-il pas un milieu à prendre?* » [Marmontel, 1777, p. 952], чим повертає нас до «серединного шляху» І.-Л. де Сасі та його однодумців з Пор-Руаяля.

Необхідні якості перекладу

При визначенні необхідних якостей перекладу Мармонтель виходить із завдань перекладача, найперше й найнеобхідніше з яких полягає в тому, щоб передати думку. Тому твори, в яких головне думка, легко перекладати на будь-яку мову. Мармонтель дає перелік основних позитивних якостей таких перекладів, які загалом співпадають з відповідними якостями оригіналу, тобто йдеться про загальні вимоги до будь-якого поширюваного друком тексту: ясність, вірність, точність, правильність, пристойність. Важливо, що при цьому автор статті, відповідно до все ще домінуючої в перекладі XVIII ст. тенденції, вважає за потрібне уточнити, що перекладач має не лише право, але й обов'язок втручатися в авторський текст і вно-

сити відповідні правки, якщо якоїсь з перерахованих якостей оригіналові бракує. Читачі будуть йому за це лише вдячні, і навпаки, якщо він знехтує ясністю чи точністю, то вина впаде на нього самого або його мову [Ibidem, p. 952]. У цьому сенсі перекладознавство XVIII ст. в особі Мармонтеля продовжує лінію, започатковану Перро д'Абланкуром.

Виокремивши серед якостей перекладу пристойність як необхідну рису будь-якого тексту, незалежно від мови, якою пишуть, Мармонтель розглядає її в площині стилю й акцентує на тому, що, наприклад, переклад поважної історичної праці на вульгарну розмовну мову (« en langue des halles » — мову вантажників паризького ринку) може лише неприємно вразити своєю стилістичною невідповідністю. На переконання автора статті, всіх цих якостей перекладу легко досягти завдяки природній ясності й шляхетності французької мови.

Труднощі перекладу, як зазначає Мармонтель, починають відчуватися, коли йдеться про «добре обдуманний твір, написаний з енергією». Навіть точний переклад, який додає якщо не сили, то принаймні живості вислову, має обмежені можливості. Можливо, Саллюстія ще вдасться перекласти, хоч з втратами в точності, а переклад Тацита, через неясність і слабкість французької мови (попри те, що кілька рядків вище Мармонтель стверджував якраз протилежне, наполягаючи на природній ясності й шляхетності рідної мови!), став би справжнім чудом [Ibidem].

Зупинимось дещо докладніше на цій «енергетичній» стороні перекладу в концепції Мармонтеля. Передусім варто звернути увагу на значення терміна «*énergie*» у класичній французькій мові, який, за даними словника Е. Літтре, вживався в сполученнях «*énergie d'un mot*», «*d'une expression*» у значенні «сила». Для ілюстрації Літтре наводить приклад із Ла Фонтена: «*J'ai regret que ce mot soit trop vieux aujourd'hui; Il m'a toujours semblé d'une énergie extrême, LA FONT., Fabl. IV, 11.*». [Littre (en ligne)]. В «Енциклопедії» Дідро і д'Аламбера слова «*énergie*» і

«**force**» подаються як синоніми, коли вони стосуються дискурсу, з вказівкою на більшу інтенсивність першого: « **ENERGIE, FORCE, synon. (Gramm.) Nous ne considérerons ici ces mots qu'en tant qu'ils s'appliquent au discours; car dans d'autres cas leur différence saute aux yeux. Il semble qu'énergie dit encore plus que force; & qu'énergie s'applique principalement aux discours qui peignent, & au caractere du style. On peut dire d'un orateur qu'il joint la force du raisonnement à l'énergie des expressions. On dit aussi une peinture énergique, & des images fortes. (O)**» [Encyclopédie, V, p. 651]. (Виділено автором, тобто д'Аламбером, який підписував частину своїх статей літерою «О». — І.Л.; про інше розуміння енергії перекладу див. нижче: п. 2.7. Концепція «енергійного перекладу» Сен-Сімона). Саме в такому значенні, як характеристику інтенсивності стилю і виразів, використовує цей термін Мармонтель. Енергія, на його переконання, є характерною рисою висловлення, тісно пов'язаною з думкою.

Значно серйозніші труднощі, на думку Мармонтеля, який у своїй статті узагальнює погляди на переклад на момент виходу «Енциклопедії», виникають при перекладі творів, що відрізняються яскравою авторською манерою письма, багатством риторико-стилістичного оздоблення, особливо поезії.

Про трудність перекладу стилю

Коли ж характер думки визначається експресією, переклад стає важким. Мармонтель дає довгий і вражаючий перелік якостей експресивного стилю, серед яких сила, шляхетність, піднесеність, невимушеність, елегантність, грація, наївність, вишуканість, витонченість, простота, м'якість, легкість, поважність, врешті манера, рух, колорит, гармонія. В усіх мовах шляхетний і піднесений стиль легко перекладати, а вишуканий, легкий, простий, наївний майже не піддаються перекладові. Легше перекладати «Сінну» Корнеля, ніж якусь байку Ла Фонтена, чи послання Вольтера, бо всі мови мають однакові основні кольори, проте не мають однакових відтінків. Ці

відтінки належать до мови вищого світу, і немає нічого важчого, ніж наслідувати цю витончену розмовну мову в іншій мові. Але саме ця вишукана природність надає особливого шарму приємним творам. Саме тут робота ціниться більше, ніж матеріал [Marmontel, 1777, р. 953]. Наведені міркування Мармонтеля свідчать про якісно нове бачення завдань перекладу, серед яких, поряд з вірним переданням змісту, на перший план виходить відтворення всіх багатств стилістичної палітри оригіналу. Вражає вже сам перелік якостей експресивного стилю, які має враховувати перекладач. Використана автором живописна метафора робить акцент саме на тонких відтінках стилістичного забарвлення тексту і підносить переклад до рівня ювелірного шедевра, в якому ціниться не стільки матеріал, скільки довершена майстерність справжнього творця.

Про різниці між мовами в засобах вираження

Мармонтель звертає увагу на типологічні відмінності між мовами в площині стилістичної диференціації. На його думку, мови різняться багатством своїх засобів виразу. Французька мова одна з найбагатших в Європі на слова, що передають почуття і пристрасті, зате для позначення фізичних подробиць — чи то йдеться про природу, чи про мистецтва — їй бракує не слів, а саме лексики шляхетного стилістичного регістру. Так історично склалося, що знамениті французькі поети віддавали перевагу драматичній поезії, а не описовій [Ibidem, р. 953]. Ось чому французькою мовою важче перекласти описи битв у Гомера, ніж красиві сцени з Софокла чи Еврипіда. «Метаморфози» Овідія важчі для перекладу, ніж його елегії, а «Георгіки» Вергілія, ніж його «Енеїда». Через недорозвиненість у французькій мові цієї верстви лексики перекладач змушений шукати метафор чи описових виразів, що є одним з найважчих завдань для подолання труднощів перекладу: *«Як тільки в цьому шляхетному жанрі звичайне, вживане у прямому значенні слово не набуло шляхетності, у пе-*

рекладача нема іншого виходу, як вдатися до метафори або описового виразу, і як це виснажливо для нього продиратися безконечними манівцями через колючі чагарники варварської мови услід за письменником, який у своїй мові йде прямим і рівним шляхом, усіяним квітами» [Ibidem, p. 953]. Сучасні порівняльні стилістики теж констатують відмінності між мовами у функціонально-стилістичному членуванні словника та невідповідність у розвитку різних пластів лексики (див., наприклад: [Alexéyève, 2010]).

Антитеза між перекладачем, який «продирається безконечними манівцями крізь чагарники варварської (тобто французької!) мови», і автором, який «у своїй мові йде прямим і рівним шляхом, усіяним квітами», сприймається як продовження традиційного для французької культури пієтету щодо античності, успадкованого від попередніх століть.

Друга не менш важлива трудність перекладу визначається відмінностями між французькою й давніми мовами в порядку слів. Дискусія про переваги так званого природного, або прямого, порядку слів — одна з магістральних тем французької граматики XVIII ст., до обговорення якої долучилися Ш. Батте, Е.Б. де Кондільяк, Н. Бозе та ін., — суттєво позначилася на рефлексії перекладачів про свій практичний досвід. Підсумовуючи обговорення проблеми в площині перекладу, Мармонтель акцентує знову на риторико-стилістичній (сьогодні ми б сказали, прагматичній по своїй суті) функції порядку слів.

На його думку, саме зацікавленість у гарному сприйманні на слух, у привертанні уваги є чинниками, які визначають місце слова в реченні. Перекладач у випадку давніх мов з вільним порядком слів, за його влучним порівнянням, знаходить ся в ситуації людини, яка має відновити за номерами порядок в колоді перемішаних карт. Саме прямий порядок слів французької мови, хоч він і відповідає природному порядку виникнення в розумі складових частин думки, стає основною трудністю перекладу, коли йдеться про відтворення додатко-

вих риторико-стилістичних ефектів впливу на читача (викликання інтересу, здивування, задоволення тощо), яких досягають давні автори, змінюючи розташування слів у реченні: «А що може бути подібного між мовою, в якій, щоб додати краси, витонченості й сили будові виразу, можна переміщати будь-яке слово в реченні і розташовувати його за своїм бажанням, і мовою, в якій слова мають бути розташовані в такому ж порядку, в якому думки природно виникають у розумі? Твори, основною позитивною і майже єдиною якістю виразу в яких є ясність, не втраять нічого і навіть виграють від такого відновлення природного порядку. Але коли йдеться про те, щоб розбудити цікавість читача, викликати у нього нетерпіння, підготувати йому несподіванку, здивування чи задоволення, які повинна в нього викликати думка, чи можна порівняти пряму лінію французького порядку слів зі справжнім лабіринтом періодів у давніх мовах!» [Marmontel, 1777, p. 953].

Врешті метафоричність, мовна експресія та гармонія, властиві ораторському й поетичному дискурсу, складають, на думку Мармонтеля, чи не найважчу для подолання трудність перекладу. Колорит експресії залежить від багатства метафоричної мови, і в цій площині кожна мова має свої особливі ресурси. Однак різниця зумовлена не стільки особливостями мови, скільки грою уяви автора. Для того щоб передати палкість красномовства промови, треба бути справжнім оратором, так само, щоб передати колорит поезії, треба бути справжнім поетом. А втім, для гармонії недостатньо лише правильного й витонченого слуху, вона повинна бути в самій мові. Італійці й англійці хваляться своїми перекладами давніх поетів Гомера, Вергілія та ін. Але що спільного між ритмікою італійської чи англійської поезії, а тим більше французької, і давнім гекзаметром з його регулярним плином, таким чутливим, різноманітним і відповідним до образів і почуттів [Ibidem, p. 953]?

На переконання Мармонтеля, в усі часи буде більше хороших поетів, ніж хороших перекладачів — ніколи їм не вдасть-

ся наблизитися до давніх геніїв Гомера і Вергілія. Щодо прозового перекладу, не оспорюючи приємність французьких віршів для слуху, автор статті до «Енциклопедії» допускає, що хороша проза теж дозволяє оцінити шляхетний, живий і точний стиль висловлення, зворушливі й жахливі картини, природу і людей, змальованих найяскравішими кольорами. У цих міркуваннях не можна не почути відлуння «суперечки давніх і нових», і симпатії Мармонтеля радше на боці Анни Дасье.

Шукаючи відповіді на запитання, у чому в цій ситуації полягає ресурс перекладача, Мармонтель звертається до старого і багато разів повтореного впродовж XVII–XVIII ст. принципу, згідно з яким перекладач має собі уявити, що давні поети й оратори ті самі речі писали по-французькому, і прозою або віршем намагалися досягти того самого рівня гармонії [Ibidem]. Отже, врешті-решт, для Мармонтеля справа не у виборі між поезією і прозою, а в досягненні завдяки бездоганному слухові, праці і ретельності рівня стилістичної гармонії оригіналу.

Загалом, успіх перекладу, на думку Мармонтеля, залежить від подібності (аналогії) двох мов, але ще більше від близькості духу автора і перекладача. Кожен, кому здається, що він знає дві мови, вважає вже, що здатен перекладати. Але, як зазначає Мармонтель, знання перекладача має бути особливим, творчим і повинно підсилюватися повним злиттям думок і почуттів з генієм, якого перекладають: «<...> достатньо знати дві мови, щоб перекладати з однієї на іншу, це означає бути в стані схоплювати всі зв'язки між ними, відчувати всі їхні тонкощі, могли оцінювати всі еквівалентності між ними. І навіть цього ще не досить: треба набути звичку легко пристосовувати до своєї волі мову, на якій пишеш; треба мати дар самому збагачувати її, створюючи за потреби нові звороти й вирази; особливо треба мати легкість, силу, палкість творчості, майже рівну генієві, яким проймаєшся і з яким зливаєшся в одне ціле, так, щоб дар творчості був лише однією перевагою, яка

його вирізняє. І в незліченній юрбі перекладачів, треба визнати, є мало таких, які гідні об'єднатись думками і почуттями з генієм» [Ibidem, p. 954].

Висловлена Мармонтелем думка про те, що перекладач має не просто добре володіти всіма тонкощами обох мов, а повинен вміти співвідносити їх, встановлювати еквівалентності між ними, є абсолютно сучасною. Її поділяють не лише прихильники лінгвістичних теорій регулярних відповідностей (Ж.П. Віне і Ж. Дарбельне [Vinay et Darbelnet, 1958]), але й автори новітніх когнітивно-комунікативних концепцій перекладу (див., наприклад: [Seleskovitch et Lederer, 1984]). Крім того, Мармонтель чи не першим з французьких перекладознавців говорить про особливе креативне володіння мовою, необхідне перекладачеві в органічному поєднанні з «метемпсихозом», якого так прагнув д'Абланкур, а пізніше настійно вимагав Віктор Гюґо.

Переосмислення метафори перекладу як копіювання

Мармонтель нагадує вислів Мадам де Лафаетт, яка порівнювала недолугого перекладача зі слугою, котрому господиня доручила передати комусь комплімент. Чим витонченіший комплімент, тим більша ймовірність, що слуга передасть його невірно і все зіпсує. Майже всій античній літературі у Франції, на жаль, не поталанило, бо вона мала якраз таких слуг-перекладачів, особливо поезії. Найкраще збереглися з античності такі поважні прозові жанри, як зразки ораторського мистецтва чи історико-філософські твори, які Мармонтель, використовуючи яскравий етнокультурний образ, порівнює з міцними напоями, що легко транспортуються з одного кінця світу до іншого, водночас поезія, подібно до витонченого дорогого вина, не любить міняти клімат [Marmontel, 1777, p. 954].

У пошуках образу, який найкраще передав би його думку, Мармонтель відхиляє відоме Сервантесове порівняння перекладу зі зворотною стороною килима, як таке, що ототожнює

мистецтво перекладу з «досить грубим і невправним виробництвом». Йому більше імпонує традиційний образ перекладу як копіювання: «<...> якщо він має той самий набір відтінків, що й оригінальний митець, він зробить точну копію, від якої вимагатиметься тільки первинний запал генія. Але коли йому забракне напівтонів, чи він не вміє отримати їх змішуючи свої кольори, він зробить лише ескіз, тим більше віддалений від краси картини, чим краще вона намальована й викінчена. А палітра оратора, історика, філософа має лише, якщо я насмілюсь так сказати, основні кольори, які зустрічаються всюди. Палітра ж поета тисячу разів багатша на кольори, його кольори безконечно різноманітні і мають безконечні відтінки» [Ibidem]. Використана тут метафора недосконалого перекладу, як лише ескіза, що не передає всю красу картини, дуже близька до запропонованого Дюбо метафоричного образу перекладу як естампа (див. докладніше: п. 2.6. Філософсько-естетичні принципи перекладу Ж.-Б. Дюбо).

Так Мармонтель творчо переосмислює традиційне метафоричне уподібнення перекладу до копіювання картини, особливо наголошуючи на творчій алхімії вправного художника-копіюста, який вміє працювати не лише з основними кольорами, а збагачує свою палітру, змішуючи їх, щоб отримати безконечну кількість напівтонів і відтінків, так необхідних при переданні тонкощів поезії. Їх брак у перекладі має результатом не справжню картину, а лише ескіз, далекий від досконалості оригіналу.

Свобода викладу й метафоричність перекладознавчого дискурсу Мармонтеля, який не вагаючись переосмислює традиційні метафори перекладу і пропонує власні оригінальні метафоричні образи, свідчать про впевненість у володінні матеріалом і аргументативними засобами його донесення до читача. Назагал Мармонтель значно розширює обговорювану проблематику наголошує передовсім на аналізі труднощів перекладу, на питаннях відтворення риторико-стилістичних особливостей тексту оригіналу.

2.5. Шарль Батте про дух мови, порядок слів і переклад

Одному з протагоністів дискусії про порядок слів, відомому граматисту, викладачу риторики й філософії абату Шарлю Батте (*Charles Batteux*, 1713–1780) належать численні переклади античних авторів, серед яких «Поетичне мистецтво» Горация («*L'Art poétique*», 1748). Він є також автором масштабного освітнього видання «Курс літератури» («*Cours de Belles-Lettres*», 1747–1748) [Batteux, 1775], до V тому якого включено «Трактат про ораторську конструкцію». Кілька розділів другої його частини безпосередньо стосуються перекладу (Ch. IV. *Conséquences de la doctrine précédente [sur l'inversion] par rapport à la manière de traduire*, pp. 210–232; і Ch. V. *Quelques règles particulières de traduction pour les différents genres*, pp. 233–242).

За іронічною оцінкою Ван Гоуфа, Батте у спеціальному розділі, присвяченому принципам перекладу, «перераховує в дванадцяти правилах усе, що не треба [!] перекладати в оригінальному творі» [Van Hoof, 1991, p. 65]. Вочевидь, знаний історіограф перекладу, як буде показано нижче, не зовсім справедливий.

У своїй попередній праці «Мистецтва, зведені до одного принципу» («*Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*», 1746) Батте намагається встановити специфіку різних видів мистецтва на основі єдиного засадничого поняття наслідування природи (мімезису), запозиченого в Арістотеля. В «Курсі літератури» він використовує той самий картезіанський методологічний підхід до аналізу всього комплексу проблем перекладу, виходячи з єдиного принципу. На основі зіставлення мов, роздумів над їх духом, Батте обирає таким фундаментальним принципом, на якому можна вибудувати інтегровану концепцію перекладу і визначити його правила, різницю в порядку слів між французькою і латинською мовою: «Серед розду-

мів, які в мене були [про дух французької і латинської мови], спав мені на думку сумнів щодо інверсії. З попередньо викладеного ви бачили, що породив цей сумнів. Питання про інверсію, яке було дотичним, стало фундаментальним принципом, з якого вийшли всі правила про спосіб перекладу, які я спробую окреслити» [Batteux, 1775, p. 210] (Цит. за: [D'hulst, 1990, p. 25, note 16]).

Порядок слів — загальний принцип, що лежить в основі краси дискурсу

У «Трактаті про ораторську конструкцію» Батте розглядає порядок частин як універсальний принцип, що лежить в основі краси всесвіту і будь-якого творіння людського духу — будівлі, картини, парку, вишикуваної для битви армії. Саме від розташування слів залежить також уся краса і значна частина сили дискурсу, і саме він складає основу красномовства [Batteux, 1775, p. 1].

Вихідною у визначенні теоретичних засад розгляду порядку слів для автора трактату є не стільки філософська граматика Кондільяка, скільки сенсуалістська у своїй основі концепція співвідношення дійсності, мислення і мови, розроблена Дж. Локком. Ось як сам Батте стисло викладає її ключові положення, пов'язуючи їх із проблемою порядку слів, яка його цікавить передусім: «Вирази в стосунку до думок є тим самим, чим думки є для речей, які вони представляють. Між ними є щось на зразок породження [Sic! У Батте є щось від Хомського], яке повинне переносити схожість від одного до іншого, починаючи з першого і до останнього терміна. Речі породжують думку й надають їй конфігурації; думка в свою чергу породжує вираз і надає йому розташування [частин], яке відповідає тому, яке вона має сама. Думка є внутрішнім образом речей. Вираз є зовнішнім образом думок. Думка і вираз є, отже, обоє образами, цей останній ще більше, ніж перша. А досконалість будь-якого образу полягає в тому, щоб передати цілість і її частини від-

повідно до того, як вони є в оригіналі, і до місця, яке вони в ньому займають. Щоб намалювати людину, мені треба не тільки намалювати дві руки, голову, ноги, а й розташувати їх так, як вони розташовані в природі. Якщо думка не передає частини предмета в їх взаємному розташуванні, маємо порушення природного порядку думки; якщо вираз не передає частини думки і їх розташування, маємо порушення порядку у виразі. А порядок речей для оратора є порядком отриманих і відчутих вражень, залежно від ступеня їх інтересу» [Ibidem, p. 11–12].

Інакше кажучи, порядок слів теж може не відповідати природному порядку речей і думки. Звідси Батте робить важливий висновок про те, що інверсія може бути лише в думках або у виразах, і вона з'являється там через порушення природного порядку речей, які в них представлені.

Отже, в усьому комплексі чинників, які впливають на синтаксичне аранжування, Батте виокремлює природний порядок слів і визначає його як такий, що залежить від важливості об'єктів [Ibidem, p. 4]. Оскільки в багатьох мовах є конструкції, які вимагають особливого розташування частин, а людський розум теж обробляє свої власні думки, виділяючи в них певні відносини, Батте виокремлює ще два види порядку слів: граматичний, «який встановлюється відповідно до зв'язку між головними і підпорядкованими словами», і метафізичний, «який бере до уваги абстрактні зв'язки між думками». Врешті, до них слід додати ще ораторський порядок слів, «який бере до уваги лише мету того, хто говорить». Саме співвідношенню цього ораторського порядку з іншими видами автор присвячує свій трактат [Ibidem, p. 5–6].

Про глибину граматичних інтуїцій Батте свідчить їх близькість до ідей Л. Тен'єра, який протиставляв лінійний і структурний порядок слів [Tesnière, 1959, p. 16–21]. Види порядку слів, які розрізняє Батте, відповідають трьом рівням аналізу речення, прийнятим у сучасній лінгвістиці з часів Ф. Данеша: формально-синтаксичному, логіко-семантичному і комуні-

кативному, невідповідністю між якими сучасне перекладознавство пояснює більшість перекладацьких трансформацій [Daneš, 1964].

Особливу увагу Батте спрямовує на мовленнєвий ораторський порядок слів, який він характеризує як «заснований на інтересі або на точці зору того, хто говорить» (« *fondé sur l'intérêt ou le point de vue de celui qui parle* ») [Batteux, 1775, p. 8]. Насправді він розглядає ораторський порядок слів з комунікативно-прагматичних позицій, беручи до уваги учасників комунікативної ситуації, їхні наміри й інтереси, надаючи вирішального значення зацікавленості мовця, яка визначає порядок слів, ставлячи на перше місце ті, які позначають найважливіші для нього предмети, слова, які дозволяють переконати співрозмовника, змусити його погодитися, прийняти нашу думку: « *Ми не шукаємо порядку, в якому думки приходять до нас, а порядку, в якому вони виходять, коли, прив'язані до слів, вони стають у ряд, щоб іти одна за одною, переконувати тих, хто нас слухає. Одним словом, ми шукаємо ораторський порядок, порядок, який змальовує, порядок, який зворушує, і ми кажемо, що цей порядок має бути в оповіданнях таким самим, як порядок речі, про яку оповідають, і що у випадках, коли йдеться про переконування, про те, щоб слухач погодився з тим, що ми йому кажемо, зацікавленість має впорядкувати ранги предметів і надавати внаслідок цього перші місця словам, які містять найважливіший предмет* » [Batteux, 1763, IV, p. 296–297].

Міркування Батте про порядок слів, його види і врахування його ролі при перекладі користувалися великим авторитетом не лише в сучасників, а й у наступного покоління перекладачів. Його думки з цього приводу повністю поділяє і розвиває перекладач Сенеки Дюро де Ла Маль, дискутуючи з Ла Арпом з приводу можливостей французької мови в порівнянні з давніми і відстоюючи принцип творчої свободи перекладача (див. п. 5.1. Традиції перекладу з класичних мов і пошуки стилістики перекладу).

Універсальна частина духу мови

При розгляді можливостей і труднощів перекладу Батте теж спирається на ключове для філософії мови XVIII ст. поняття духу мови, виділяючи в ньому універсальне й окреме, особливе. На його переконання, люди загалом однакові, всюди і в усі часи всі вони мають властивість думати і властивість відчувати. Внутрішні порухи душі, думки й почуття вони повідомляють іншим, собі подібним, виходячи з потреби. Всі вони намагаються здійснити це спілкування найкоротшим і найбільш надійним шляхом, бо не існує двох таких шляхів для забезпечення цієї потреби. У цій площині не існує жодної різниці ні для країн, ні для часів [Batteux, 1775, p. 167].

Запозичуючи образи у Ла Метрі (*Julien Offroy de La Mettrie*. «*L'Homme-Machine*», 1748), Батте, у дусі філософії свого часу, дещо механістично змальовує універсальні процеси вербалізації внутрішніх станів людини: «Їх рухає і підштовхує всіх однаково якась пружина, розміщена в усіх душах. І якщо припустити, що існує якась зовнішня машина, яка повинна передавати ці рухи, кожен раз, коли ті самі об'єкти будуть діяти на ці пружини, від цього в цій зовнішній машині будуть, якщо не так само сильні, то принаймні так само численні вирази, і вони будуть всюди множитися і розташовуватися відповідно до числа й порядку поштовхів пружини, яка є всередині. Зрозуміло, що цією зовнішньою машиною є мовлення» [Ibidem, p. 168].

Таким уявляється Батте дух мов, якщо його розглядати загалом, тобто перш ніж ділити його на мови: грецьку, латинську, французьку й ін.: «<...> можемо собі його уявити, як він іде крок за кроком за розумом і серцем, відтворює буквально думку з її обставинами, відтворює її зі ступенем розуміння і пристрасі, з її частинами, відповідно до їх конфігурацій, їх зв'язків, їх стосунків тощо. Це буде портрет, у якому наша душа побачить себе ззовні, цілою, такою, як вона є, в усіх своїх положеннях, видозмінах, порухах» [Ibidem]. Як бачимо, Батте

включає до цього універсального портрета людської душі думку в її русі, разом із почуттями, з усіма її частинами, їх зв'язками, взаємним розташуванням, тобто розглядає її комплексно й системно.

Про аналогію і дух мови

Другу, особливу сторону поняття «дух мови», яка виявляє себе в стосунку до окремих мов, Батте визначає, відмежовуючи його від близького поняття «аналогія» [Ibidem, p. 163–164]. Аналогія, на його думку, стосується лише слів, утворення їх форм. Коли йдеться про звороти («*tours*»), про синтаксичні конструкції, розташування їх частин, тобто про порядок слів, ця сфера належить не до аналогії, а до духу конкретної мови: «<...> кожна розвинена мова використовувала свої аналогії, коли йдеться про форму слів, і має свій дух, який нею керує, коли йдеться про розташування цих самих слів» [Ibidem, p. 167].

На переконання Батте, мови дуже далекі від досконалості. Всі вони мають однакову мету — якнайкраще доносити до слухача те, що є в душі того, хто говорить. Однак вони відмінні за своїм духом, різняться у своїх можливостях і засобах. Батте розкриває поняття духу мови, проводячи метафоричну паралель з кольорами: «Але є такі [мови], що мають менше фарб, ніж інші, або менш яскраві фарби, або не такі легкі до розтирання, до розведення, щоб отримати відтінки, і саме це вочевидь лежить в основі відмінностей між ними» [Ibidem].

Ці відмінності прослідковуються вже на фонетичному рівні. В основі духу кожної мови лежать звуки, які так чи інакше є образними (фігуративними). Їх у мові може бути більше або менше, вони можуть мати більшу або меншу силу, є більш або менш гнучкими. Вони надають мовам таких якостей, як багатство і бідність, енергія і слабкість, м'якість, ясність, точність. У цьому Батте вбачає першопричину відмінностей у порядку слів між французькою й латинською мовами: «Тут ми

маємо витoki відмінностей у конструкціях. Саме це формує окремий дух мов стосовно розташування слів і змушує їх віддалятися від природи, більше або менше, залежно від того, чи їх до цього більше або менше змушує бідність або слабкість, або негнучкість. І саме тут ми знайдемо причини різниці, яка існує між французькою і латинською конструкціями» [Ibidem, p. 172]. Надаючи виключного значення цій фонетичній матерії мови, автор «Трактату» близький до Ж.-Ж. Русо та пізніших adeptів теорії звукового символізму.

Вважаючи розташування слів у реченні найбільш очевидним виявом особливого духу кожної мови, Батте повертається, таким чином, до дискусії про порядок слів, що протиставила прихильників вільного порядку слів, який дає перевагу латинській мові у свободі виразу думки, зокрема в поетичному тексті, і фіксованого прямого порядку у французькій мові, який забезпечує строгість і ясність у побудові речення і відображає природний хід думки. Позиція обидвох сторін здається Батте обмеженою і неприйнятною, бо кращим вони вважають той порядок, який є для них більш звичним.

Загальний принцип, який пропонує Батте, полягає в тому, щоб уникати латинських і грецьких конструкцій у перекладі там, де вони можуть стати перешкодою для адекватного сприйняття тексту, зробити текст незрозумілим. До них слід наближатися у тих випадках, коли це можливо і не загрожує втратами для зрозумілості й живості тексту [Ibidem, p. 189].

У такий спосіб питання про інверсію з дотичного стало для Батте засадничим принципом, спираючись на який він визначає всі правила стосовно способів перекладу. Про це він однозначно заявляє, підсумовуючи розгляд проблеми порядку слів у своєму «Трактаті» [Ibidem, p. 210].

Про загальні принципи й конкретні правила перекладу

Батте, уточнюючи завдання, яке ставить перед собою, коли звертається до розгляду проблем перекладу, зазначає, що зага-

лом усі погоджуються, що переклад античних авторів є якщо не єдиний, то принаймні найпростіший, найкоротший і найнадійніший спосіб добре їх пізнати і вивчити їхню мову. Усі погоджуються також з тим, що переклад повинен точно відображати оригінал, що він не повинен бути ані занадто вільним, ані занадто рабським, що він не повинен губитися в довгих перифразах, які ослаблюють думки, ані надто прив'язуватися до букви, бо це пригашує почуття. Принагідно зазначимо, що цими словами Батте фактично констатує, що серединний шлях, який проповідували перекладачі Пор-Руаяля, остаточно утвердився у французькому перекладознавстві середини XVIII ст. Водночас, оскільки ці розпливчасті й загальні поради мало в чому допомагають, коли йдеться про практичне здійснення перекладу, автор «Трактату» вважає за необхідне подати кілька уточнень до тих принципів, які є предметом його книги, і вивести з них більш конкретні правила [Ibidem, p. 211].

Аналізуючи труднощі перекладу, Батте наполягає на тому, що основною перешкодою для перекладача не є розуміння й передання змісту оригіналу — цього легко досягти, використовуючи добрі видання і коментарі до текстів, — а передання духу автора, який виявляється передусім у його неповторному індивідуальному стилі: *«Коли перекладаєш, основна трудність полягає не в тому, щоб зрозуміти думку автора — зазвичай це вдається за допомогою добрих видань, коментарів і, особливо, розглядаючи зв'язки між думками, а в тому, щоб представити іншою мовою речі, думки, вирази, звороти, загальний тон твору, особливі тональності стилю у поетів, ораторів, істориків; речі, такими, як вони є, нічого не додаючи, не вилучаючи, не пересуваючи; думки в їх кольорах, ступенях інтенсивності, відтінках; звороти, які додають дискурсові палкості, духу, життя; вирази, природні, фігуративні, сильні, багаті, красиві, вишукані тощо. І все це за зразком, який задає жорсткі правила й вимагає, щоб йому невимушено підкорялися. Очевидно,*

щоб добре перекладати, потрібно якщо не стільки ж геніальності, то принаймні стільки ж смаку, як для того, щоб писати власний твір. Можливо навіть більше» [Ibidem].

Так високо Батте оцінює творчість перекладача, ставлячи його в питаннях смаку якщо не вище, то принаймні на один рівень з автором. Визначаючи в такий спосіб основну трудність перекладу, він безумовно позиціонує себе як прихильника серединного шляху, який однаковою мірою піклується про збереження риторико-стилістичних особливостей оригіналу і їх творче передання в цільовій мові, яке потребує великого смаку й таланту.

Отже, Батте, подібно до д'Аламбера, Бозе, Дюбо і багатьох інших мислителів, граматистів і перекладачів XVIII ст. бачить основні труднощі перекладу не в переданні змісту, а у відтворенні форми тексту, особливостей його риторики, стилю, тональності, відтінків думки, виразів, тобто всього того, що пов'язане з духом мови й індивідуальною манерою автора. Невипадково саме цей уривок з праці Батте цитує Н. Бозе у статті до «Енциклопедії» [Bauzée, 1765, p. 511].

Про «вільний дух автора» й абсолютну неволю перекладача

На відміну від багатьох перекладачів, послідовників Перро д'Абланкура, які прирівнювали перекладача до автора, а переклад до оригінального твору (Дефонтен, Прево, Ле Турнер та ін.), Батте чітко визначає межі свободи перекладача й визнає його підпорядковану роль. Він беззастережно вимагає від нього йти за своїм автором, зокрема коли стоїть питання про передання духу твору і його риторико-стилістичних особливостей: *«Автор іде за своїм завжди вільним духом і за своїм матеріалом, який подає йому ідеї. Він може прийняти їх або відхилити по своїй волі і є повним володарем своїх думок і виразів. Він може обличити те, що йому не вдається передати. Перекладач же не є паном ні над чим, він змушений коритися з безконечною гнучкістю всім змінам свого автора. Про це*

можна судити по розмаїттю тонів, які знаходимо в одному й тому ж сюжеті й жанрі. В одному сюжеті, частини якого узгоджені й приведені до правильної гармонії, бачимо стиль піднесений і знижений, пом'якшений і підсилений, стислий і багатослівний, однак без порушення єдності його основного характеру» [Batteux, 1775, р. 211–212].

Отже, визнаючи засадничу свободу автора й залежність перекладача, що змушений йти крок за кроком за своїм автором, Батте ще раз акцентує на головній трудності перекладу, зумовленій безконечним варіюванням стилю автора при одночасному збереженні його основного впізнаваного характеру. Ба більше, автор «Трактату» якраз наполягає на цьому — для здійснення доброго перекладу необхідні великий талант і творчість.

Про необхідність відчувати дух обох мов і знати в першу чергу свою власну

Для подолання основної трудності перекладу — передання особливостей індивідуального стилю автора — перекладач, на переконання Батте, повинен не просто досконало знати обидві мови, а передусім глибоко відчувати їх дух: *«Перша річ, необхідна перекладачеві, — це глибоко знати, яким є дух обох мов, з якими він хоче працювати. Він може пізнати цей дух якимось невиразним відчуттям, яке є результатом великої звички до якоїсь мови»* [Ibidem, р. 213]. Однак Батте воліє внести певну ясність у це недостатньо окреслене відчуття, він вимагає від перекладача досконалого знання обох мов — мови оригіналу й, особливо, власної мови. Лише досконале володіння власною мовою дозволяє пізнати перекладачеві уникнути лексичних труднощів, знайти прості й природні слова та не вдаватись до розмитих перифраз.

Водночас, на думку автора «Трактату», головні перешкоди в перекладі зумовлені різницями в дусі мов і виявляють себе передусім у будові речень. Тому його найважливіші поради пе-

рекладачам стосуються синтаксичних конструкцій: *«Лише початківці або ті, хто знає лише недосконало свою мову, відчують труднощі в пошуку слів, що відповідають тим, які вони хочуть перекласти. Не в змозі знайти прості слова, які існують, вони вдаються до розмитих перифраз, які не можуть виправити жодними компенсаціями. Ми їм порадимо передусім вчитися й добре опанувати власну мову. Після цього труднощі їм будуть справляти лише конструкції. Труднощі ці будуть для них такими ж, як і для тих, хто має більше звички й вправи, і вони зможуть зменшити їх, дотримуючись порад, які ми викладаємо далі»* [Ibidem, p. 214].

Принципи й правила перекладу

Проаналізувавши й узагальнивши можливі причини сходжень і розходжень порядку слів у латинській і французькій мові, Батте формулює свій перший принцип перекладу: *«З цього випливає, що перший принцип перекладу є таким: “Слід вживати звороти, які є в автора, коли обидві мови рівною мірою це дозволяють”»* [Ibidem, p. 217].

На основі цього принципу вчений робить низку більш конкретних висновків, яким надає статусу правил мистецтва перекладу. Отже, Батте, педагог за покликанням (викладач риторики й філософії), є одним із небагатьох фахівців з перекладу XVIII ст., хто продовжує дидактичну традицію перекладознавства Великого віку, пропонуючи правила перекладу.

Нижче подано ці правила у стислому викладі.

Перше правило спирається на ідею універсалізму думки та мови й приписує не змінювати порядок речей, чи то фактів, чи міркувань, бо він однаковий у всіх мовах і залежить від людської природи, а не від особливого духу народів [Ibidem, p. 219].

Друге правило стосується ораторського, прагматичного в своїй основі, розташування частин висловлювання і вимагає від перекладача зберігати порядок думок або принаймні їх частин, бо

автор мав причини саме для такого порядку. Серед можливих причин, які спонукали автора до саме такого розташування думок чи їх частин, Батте називає риторико-стилістичні чинники (прагматичні по суті) — гармонію та енергію висловлення [Ibidem].

У наступному, третьому, правилі Батте радить перекладачеві зберігати авторські періоди та їх структуру, бо період — це одна складна думка, яка включає кілька думок. Зв'язок між ними дає життя цим думкам, створює особливу гармонію цілого. Їх неможливо розділити, не порушивши цієї гармонії [Ibidem, p. 220]. У даному випадку автор «Трактату» не надто оригінальний — ідентичне правило знаходимо у більшості його попередників, зокрема у провідних перекладачів Пор-Руаяля Арно та Сасі.

Правило четверте рекомендує зберігати всі сполучники, не змінювати ні їх значення, ні їх місце, бо сполучники якраз відображають хід думки, з'єднують її частини: *«Вони є ніби суглобами кінцівок»* [Ibidem]. (Пор.: Л. Теньєр, який порівнював сполучники до вказівних стовпів на дорогах).

У п'ятому правилі місце прислівника при дієслові, зокрема для латинської мови, визначається на основі тих самих риторико-стилістичних (тобто прагматичних) чинників гармонії та енергії. Прислівники мають бути при дієсловах, попереду або позаду, залежно від гармонії чи енергії — ось два чинники, які регулюють їх місце в латині [Ibidem, p. 223].

Шосте правило теж має риторико-стилістичне спрямування: при перекладі слід відтворювати симетрію речень і виразів на різних рівнях — у звуках, кількості складів, закінченнях і довжині слів, у членах речення [Ibidem, p. 223–224].

Сьоме, теж типове риторико-стилістичне правило, проголошує, що блискучі думки повинні зберігати той самий ступінь блиску, таку ж протяжність, не пригашувати й не підсилювати блиск [Ibidem, p. 224].

Восьме правило стосується перекладу риторичних фігур, які риторична традиція підрозділяла на фігури думки й фігу-

ри слова. Виходячи з загальних принципів раціоналізму, Батте у цьому правилі вимагає зберігати фігури думки, бо думки однакові в усіх умах [Ibidem, p. 224–225]. Щодо фігур-слів (метафор, повторів тощо), до них, на думку автора, підхід інший — зазвичай для них можна підібрати еквіваленти. Якщо ні, їх слід передавати природним виразом і компенсувати фігурою в іншому місці, щоб не втратити багатства оригіналу.

У дев'ятому правилі до засобів виразу духу мови Батте відносить приказки, які є народною мудрістю і повинні передаватися відповідними приказками, адже між народами є багато спільного в цьому відношенні. Виходячи з принципу універсалізму думки, автор «Трактату» стверджує, що для них можна завжди знайти відповідник, якщо не за формою, то за змістом [Ibidem, p. 225–226]. Як приклад дотримання цього правила він цитує переклади Анни Дасье, яка завжди вміло знаходила такі відповідники.

Десяте правило голосить про недопустимість використання перифраз, в результаті яких отримуємо не переклад, а коментування, допустиме, лише коли не існує іншого способу передати зміст. Це правило є принципово важливим, бо воно розмежовує власне текст і мета-текст та розділяє статус автора й перекладача. Батте допускає перефразування лише у випадку крайньої необхідності, коли не існує інших засобів, щоб передати значення [Ibidem, p. 226].

Насамкінець в останньому, одинадцятому, правилі Батте все ж віддає данину «французькому способу перекладу», наполягаючи на тому, що слід повністю відмовитись від манери письма (тобто стилю) тексту, якщо цього вимагає ясність змісту, або живість почуттів, або приємність гармонії. Цей наслідок стає для Батте другим принципом перекладу, який є ніби зворотною стороною першого [Ibidem]. Фактично, як бачимо, йдеться про досить вільне поводження з оригіналом, який слід приводити у відповідність до французьких риторико-стилістичних стандартів ясності й смаку.

Отже, більшість правил перекладу, запропонованих Батте, орієнтуються на збереження риторико-стилістичних особливостей авторського тексту (правила II, III та ін.). У правилах III–VI, які стосуються порядку слів, розташування частин речення, зв'язку думок, вживання сполучників тощо, Батте пояснює їх особливості дією комунікативно-прагматичних у своїй основі чинників, таких як енергія і гармонія. Решта правил стосується збереження ораторського порядку слів, у якому відображено комунікативний намір автора, виділено головні для нього частини висловлювання, передано логічний зв'язок його думок (правила I, II, IV). Більшість правил, що їх пропонує Батте, виходить з принципів філософського універсалізму (правила I, II, IV, VIII, IX), частина з них позначена чисто французьким прагненням логіки і ясності у вислові (правила VI, XI).

У підсумку наголосимо ще раз, що Батте належить до небагатьох фахівців з перекладу, які у XVIII ст. продовжили дидактичну традицію перекладознавства попереднього століття й зосередилися на виробленні правил перекладу, хоч на відміну від попередників він не обмежується виключно прескриптивним дискурсом у деонтичній модальності, а намагається дати докладні обґрунтування й пояснення до своїх правил. Батте, на відміну від попередників, подає свої правила не як абсолютно жорсткі, а як точку зору, до якої треба прагнути дійти по якнайпрямішій лінії. Після нього вже на початку наступного століття правила перекладу пропонує у своєму підручнику Феррі де Сен-Констан (див. нижче: п. 6.2. Питання теорії перекладу в підручнику Джованні Феррі).

Про можливість вибору різних засобів для передання однієї думки

Розглядаючи різні можливості подолання труднощів перекладу, Батте звертає увагу на те, що зміст думок може розподілятися або перерозподілятися по різних словах, які викорис-

товуються для їх вираження: *«Думки можуть, залишаючись тими самими, бути представлені в різних формах і розподілені або перерозподілені у словах, якими користуємося, щоб їх виразити. Вони можуть бути представлені дієсловом, прикметником, іменником, прислівником. У перекладача є ці чотири шляхи, щоб вийти з важкого становища. Хай він бере терези й зважує ті й інші вирази, хай він надає їм рівноваги всіма способами, йому вибачать метаморфози, аби тільки він зберіг думці те саме тіло і те саме життя. Він має поступати як мандрівник, який заради зручності дає одну золоту монету замість кількох срібних, або кілька срібних замість однієї золотої»* [Ibidem, р. 226–227]. У цьому контексті Батте використовує як беззаперечний аргумент на користь своєї тези Цицеронову метафору зважування й оплати рівної суми різними монетами, яка ще у XVII ст. стала справжнім топосом французького перекладознавчого дискурсу.

Як видно з прикладів, що їх наводить автор, йдеться про цілком сучасну ідею можливості множинного вибору варіантів перекладу на основі транспозиції (конверсії) зі збереженням семантичного інваріанта й про перерозподіл значеневих компонентів між словами.

Про труднощі перекладу й причини трансформацій

На переконання Батте, основні труднощі перекладу й зміни, які змушений вносити перекладач, зумовлені не змістом, а риторико-стилістичними чинниками. Ще більшою перешкодою ніж труднощі, пов'язані з різницями в порядку слів, є для перекладу передання живості почуттів. Перекладачеві доводиться весь час вибирати різні ступені їх вияву між двома крайнощами — різкістю й млявістю. Сила почуттів потребує не великого числа слів, а їх ясності й точності: *«Сила почуття спричиняє набагато більше перешкод для перекладача. Вона має різні ступені: часом це вогонь, який обпікає і засліплює, часом — м'яке світло, яке приносить радість і не втомлює. Вона*

між двома крайностями, боязливістю й різкістю: одна послаблює думки, надто розчиняючи їх, інша підганяє їх, прагнучи стиснути. Коли знаки ясні, чим їх менше, тим вони сильніші» [Batteux, 1775, p. 229].

Батте пояснює ці труднощі відмінностями в характері між латинцями й французами, які вважаються більш живими. На його думку, перекладаючи, французи не повинні бути живішими, ніж латинці, найкраще було б, якби вони були принаймні такими ж живими, як латинці. Але в цьому на перешкоді стоять певні особливості французької мови в порівнянні з латинською, переважно граматичного характеру: необхідність вживати у французькій мові багато службових слів, використання інфінітивних і партиципних конструкцій, уникання пасивів і сюперлятиву, деяких сполучників тощо [Ibidem, p. 229–230].

Живість мовлення значною мірою визначається порядком слів, залежить від місця, яке займають найважливіші думки або їх частини. Особливої ваги для перекладу різниці в порядку слів набирають, коли йдеться про ораторський порядок, який ставить на перше місце найважливіше. Батте виділяє в реченні дві логічно (комунікативно) виділені позиції: початок і кінець, які в латинській мові зайняті звичайно об'єктом і дієсловом. Простір між ними заповнюється звичайними речами, які можуть змішуватися без особливого ризику для розуміння і які досить розрізняти згрубша [Ibidem, p. 230].

При перекладі через неможливість для французького об'єкта займати першу, наголошену позицію в реченні доводиться використовувати різні засоби, зокрема вживати пасивну форму: *Patrem amat filius* — *Le père est aimé par le fils*. Усі ці засоби, які дозволяють видозмінювати форму виразу думки при перекладі, так чи інакше дотичні до риторики й стилістики. Вони здійснюються заради гармонії, яка залежить головно від ясності й палкості дискурсу.

Збереження риторико-стилістичних якостей (гармонія, ясність і палкість дискурсу) і в цьому випадку залишається

для Батте основною передумовою доброго перекладу. Фактично тут у його тексті йдеться не про що інше, як про комунікативно-синтаксичні трансформації при перекладі. Пізніше ці думки автора «Трактату» докладно переказує і розвиває його послідовник Дюро де Ла Маль (див нижче: п. 5.1. Традиції перекладу з класичних мов і пошуки стилістики перекладу).

Проблема неперекладного у перекладі

Зрештою, у контексті розгляду риторико-стилістичних труднощів перекладу Батте ставить і пробує знайти принаймні якісь шляхи вирішення важливої і для сучасного перекладознавства проблеми неперекладного в перекладі. На його думку, неперекладне пов'язане передусім з особливими риторико-стилістичними засобами вислову, зі смаками й звичаями народу, різницями в стилістичному реєстрі слів. Зокрема, при перекладі з латини доводиться вилучати слова низького стилю, замінюючи їх на більш делікатні, тобто приводити текст у відповідність до французького доброго смаку, як цього вимагали ще Перро д'Абланкур і Удар де Ла Мотт.

Автор «Трактату» окремо наголошує, що в усіх мовах є свої особливі способи вислову, які неможливо перекласти. Як приклад він наводить фразу з байки Ла Фонтена: « *Un citoyen du Mans charon de son métier* <...> » (Дослівно: «Один міщанин з Ле Мана, каплун за своїм фахом <...>»). Він не претендує на те, що його спостереження з цього приводу можуть мати загальну користь, і має рацію, коли відмовляється дати якісь універсальні приписи щодо перекладу таких місць [Batteux, 1775, p. 231].

Рядок Ла Фонтена містить те, що сьогодні називається енциклопедичними знаннями, етнокультурними конотаціями. Для його розуміння й перекладу потрібна певна лінгвокультурна компетенція, варто принаймні знати, що каплуни у французів вважалися бажаною святковою стравою, а місто Ле Ман славалося своїми каплунами. Але вже самим фактом

констатації таких випадків Батте привертає увагу до важливої теоретичної проблеми неперекладного в перекладі. До сфери неперекладного він включає також «певні речі, пов'язані зі смаком, зі звичаями народу, які не можуть бути перенесені: наприклад, латиняни були набагато вільніші у своїй мові. Вони мали слова, які у них вважалися за добрий тон і які в нас здаються низькими: пастух, корова» [Ibidem, p. 230–232].

Немає нічого дивного в тому, що цей текст Батте відбиває уявлення тогочасної французької науки, яка в пошуках національної норми віддавала перевагу мові освічених верств суспільства перед простонародною мовою. А втім, для історії перекладознавства суттєвим є те, що автор пробує знайти пояснення подібних труднощів перекладу в різницях у розподілі слів у межах риторичного вчення про стилі й ширше у відмінностях у смаках і звичаях між народами.

Принципи перекладу окремих жанрів: історії, промови, поезії

До загальних принципів перекладу Батте долучає додаткові, які стосуються перекладу текстів окремих жанрів, таких як історичні праці, твори ораторського жанру, поезії. В історії слід передусім дотримуватися духу автора, інакше вийде як у гасконського перекладача, у якого все має гасконський настрій [Ibidem]. Вибір епітета тут далеко не випадковий — згадаймо обіцянку Малерба «дегасконізувати» двір. Другою вимогою є відтворення особливостей індивідуального стилю автора. Стиль Саллюстія, наприклад, — стислий та елегантний, але його елегантність мужня й сильна, Тіт Лівій теж стислий і елегантний, але не має такої сили точності. Отже, Батте поширює вимогу збереження характерних стилістичних рис оригіналу не лише на художню літературу, але й на твори історичного жанру.

Щодо текстів ораторського дискурсу, Батте нагадує перекладачеві відомі з античної риторики основні риси ораторської промови, у якій усе повинно мати гідність, бути спрямова-

ним на переконання. Оратор має розгортати думки, надавати їм простору й гармонії й мусить дотримуватися водночас піднесеного тону: *«Промова повинна розгортатися з гідністю. Все в ній повинно бути спрямоване не переконання. Треба розгортати думки, надавати їм певної протяжності, здатної до ритму та гармонії і спроможної просувати далі виступ оратора. Перекладач має зайняти саме таку позицію, тут він повинен керуватися слухом, більше ніж у будь-якому іншому жанрі, і всі часткові правила, наведені вище, повинні підпорядковуватись цьому правилу. Треба, щоб у перекладі було чути піднесений тон оратора, щоб було видно зародки його жестів і його дії»* [Ibidem, p. 234–235].

Таким чином, Батте орієнтує перекладача на риторико-прагматичний підхід, при якому ораторський дискурс розуміється як дія й включається в ширший поведінковий контекст. Промова для нього невіддільна від свого *locutio*, виголошення певним тоном, який відповідає високому ораторському стилю, з необхідним ритмом і паузами, з певними жестами. Ці паралінгвістичні складові повинні бути включені вже в сам текст перекладу. Міркування автора з цього приводу звучать абсолютно сучасно.

Стосовно поезії, перш ніж говорити про способи її перекладу слід добре розуміти, в чому полягає «поетичний тон». Для розкриття специфіки поезії Батте звертається до традиційної паралелі між перекладом і копіюванням картини, наголошуючи на тому, що перекладачі, які мають досвід перекладу давніх авторів, так само, як досвідчені художники, знають, що копіювання картини часто потребує більше часу, зусиль і старанності, ніж звичайне малювання: *«Лише ті, хто ніколи не пробували перекладати давніх авторів, можуть сумніватися, наскільки важкою є ця справа. Ті, хто має досвід, знає, що часто треба більше часу, зусиль і старанності, щоб добре скопіювати картину, ніж їх треба було б, щоб її намалювати»* [Ibidem, p. 210].

Розгортаючи цю метафору, Батте виокремлює два види перекладу. Перший так досконало відтворює автора, що може замінити оригінал, як вправна копія замінює картину. Другий призначений не для того, щоб замінити оригінал, а лише для того, щоб допомогти зрозуміти його зміст, відкрити читачеві шлях до розуміння. Він подібний до естампу. Варто нагадати, що першим порівняння перекладу з картиною й естампом використав Дюбо, у якого Батте, так само, як Дефонтен і Вольтер, запозичує ці образи, не вказуючи на першоджерело і дещо видозмінивши [Dubos, p. 531–532].

Перший тип, на думку Батте, неможливий, коли йдеться про переклад поетів, незалежно чи перекладають їх віршем чи прозою. Проза не може передати розмір, ритм, гармонію. Якщо віршовий переклад зберігає їх, він неминуче змінює думки, вирази, тони. Жоден поет-перекладач не зможе відтворити картини Вергілія, він дасть лише приблизний естамп. Навіть якщо йому вдасться схопити риси моделі, він не зможе передати душу, повітря, життя [Ibidem, p. 235–236].

Батте наголошує на відмінності в ситуаціях художника-копіюста й перекладача. Перший має ті самі кольори, йому потрібні лише розумні очі та вправна рука. У поета-перекладача нічого цього нема, він у гіршому становищі. При спробі перекладу віршем слова мови чинять опір звуками й конструкцією, якої вони вимагають, слух страждає, рима примхлива, розмір надто малий або великий для думки [Ibidem, p. 237–238].

Песимізм щодо можливості віршового перекладу поезії змушує Батте шукати принаймні якісь переваги прозового перекладу й пропонувати якісь правила для забезпечення його успіху. На його думку, прозовий переклад здатен зберегти основну ознаку поезії — поетичний тон. Для цього слід дотримуватися трьох речей: 1) відтворити думки автора, по можливості за вагою; 2) залишити думки, речення і їх частини, якщо можна, на своїх місцях (їх порядок залежить від розуму й духу, тому слід іти за думкою автора); 3) зв'язувати думки, розстав-

ляти знаки пунктуації так, як це робить автор, передавати період періодом, розділяти фрази, коли він це робить [Ibidem, p. 238–239].

Однак сам Батте не надто переконаний у реальній вартості дослівно точного перекладу поезії прозою. Він змушений визнати, що навіть якщо можна передати думки та їх зв'язок, бо це залежить від розуму, здорового глузду, міркування, які є універсальними для всіх, навіть якщо розум послухний, то мова опирається й переклад залишиться заскорузлим, сухим і холодним [Ibidem, p. 240].

Отже, як підсумовує автор «Трактату», поезію неможливо передати слово в слово, неможливо відтворити той же жар, живість, ті ж фігури, бо кожна мова має свої властивості: *«Але цей спосіб перекладу є неможливим, ніяк неможливим. Неможливо завжди передавати слово словом, слово, коротке або довге, дзвінке або глухе, повільне або легке, іншим словом, яке має абсолютно той самий характер. Неможливо передати завжди ту саму палкість, ту саму живість, ту саму фігуру, тому що кожна мова має свої властивості. Звідси слідує, що неможливо передати все і, як наслідок, дати переклад, який у всьому дорівнював би оригіналові»* [Ibidem, p. 239–240].

У такий спосіб до царини неперекладного Батте включає фонетичну експресію слова, його риторико-стилістичний потенціал впливу, здатність до фігуративного вживання, якими різняться мови. Загальний висновок Батте щодо перекладу залишається скептичним — неможливо передати все і дати переклад у всьому, рівний оригіналові. Позиція Батте в цьому питанні не є чимось особливим. Теза про можливість віршового перекладу поезії залишається контрверсійною й сьогодні. Більше того, навіть в кінці XX ст. сама можливість перекладу уявляється досить умовною деяким дуже поважним теоретикам літератури: *«<...> жоден переклад не може бути абсолютно вірним, і кожен акт перекладу зачіпає зміст тексту, який перекладається»* [Génette, 1982, p. 294].

Підсумовуючи наголосимо, що інтегрована концепція перекладу, розроблена Ш. Батте, вигідно вирізняється системним підходом. Вона вибудована на основі єдиного фундаментального принципу, яким, на переконання автора, є різниця в порядку слів між латиною й французькою мовою. Розрізнення трьох видів порядку слів: природного, граматичного і ораторського, виділення в структурі речення як комунікативної одиниці двох акцентованих позицій (його початок і кінець), дозволили Батте систематизувати перекладацькі перетворення й запропонувати систему правил, яких перекладач має дотримуватися. У цьому полягає його вагомий внесок у розробку теорії перекладу. Про його безперечний авторитет у питаннях перекладу свідчать численні посилання на його праці в «Енциклопедії».

2.6. Філософсько-естетичні принципи перекладу Ж.-Б. Дюбо

(Основні положення розділу відображено в тексті статті «Філософія й естетика перекладу Ж.-Б. Дюбо [Ласка, 2019])

Абат Жан-Батіст Дюбо (*Dubos Jean-Baptiste, 1670–1742*) (французькі енциклопедичні словники подають ще вимову цього прізвища [dybos]), дипломат, історик, критик і мистецтвознавець, до якого звертався за консультаціями сам Вольтер, працюючи над «Віком Людовика XIV», запропонував одну з перших серйозних загальних концепцій перекладу у XVIII ст. Його трактат «Критичні роздуми про поезію й малярство» («*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*», 1719) є останнім віддунням «суперечки давніх і нових». За словами Вольтера, це «найбільш корисна кни-

га, яка коли-небудь була написана на цю тему в країнах Європи», автор якої сам «думає і змушує задуматись інших» [Voltaire, 1878, р. 66]. У цій праці переконаний сенсуаліст Дюбо (Дж. Локк власноруч надсилав йому свій «Досвід про людський розум» ще в рукописі), всупереч догматизму давніх, відстоює почуття як основний критерій оцінки творів мистецтва.

Непересічна постать Дюбо привертала увагу передовсім фахівців з естетики та історії мистецтва вже з початку XX ст., зокрема А. Ломбара, однак його книга, яка містить цікаві біографічні дані, виглядає сьогодні застарілою в частині аналізу наукової спадщини Дюбо [Lombard, 1913]. Автори сучасних праць з історії французького перекладознавства, як правило, обмежуються згадкою про запропоновану ним метафору перекладу як естампа (М. Балляр, К.А. Оргелен та ін.). Окремо згадаємо статтю Лоранс Маль, яка зосереджується серед іншого на аналізі поглядів Дюбо на проблему співвідношення мови й культури та тілесності мови в площині перекладу [Mall, 2007]. Цілісного аналізу концепції перекладу Ж.-Б. Дюбо в науковій літературі, на жаль, не знайдемо.

Ще Вольтер закидав Дюбо відсутність строгого методичного плану в «Роздумах», отже, марно шукати там послідовного викладу теорії перекладу. Натомість книга містить розпорошені по тексту, але безперечно цікаві й глибокі спостереження. Хоч у трактаті «Критичні роздуми про поезію і малярство», присвяченому головно розгляду проблем естетики й художнього мистецтва, Дюбо торкається проблем перекладу лише побіжно, проте розглядає їх на широкому філософсько-естетичному тлі й висловлює глибокі думки щодо впливу відмінностей між мовами й культурами на переклад, які отримали подальший розвиток у працях Гумбольдта та його послідовників. Якщо цей матеріал зібрати разом і впорядкувати довкола осердя певних тем, отримаємо досить цільну концепцію перекладу, яка набагато випередила свій час і цілком органічно вступає в діалог з новітніми теоріями перекладу. Отже, мета цього розділу поля-

гає в аналізі та систематизації поглядів Ж.-Б. Дюбо на переклад у контексті проблем перекладознавства.

Попередній аналіз матеріалу дозволяє окреслити достатньо актуальну проблематику, довкола якої структурується перекладознавчий матеріал «Роздумів» і яка визначає завдання дослідження: відмінності між мовами, контрастивна семантика, лексичні та стилістичні труднощі перекладу, особливості перекладу поезії, метафори перекладу.

«Енеїда» в перекладі — інша поема, ніж оригінал

Ж.-Б. Дюбо належить до тих авторів XVIII ст., які шукають пояснення труднощів перекладу у відмінностях між мовами. У дискусії щодо можливості віршового перекладу поезії, яка продовжила «суперечку давніх і нових», він позиціонує себе як скептик, слушно запитуючи: чи може читач, який не знає латини, судити про «Енеїду» Вергілія на основі перекладів, зроблених знаючими й вправними письменниками? Його відповідь негативна, бо «Енеїда», перекладена французькою мовою, — це, на його переконання, не та сама поема, що «Енеїда» латиною. Значна частина вартості грецької чи латинської поеми полягає в ритмі й гармонії віршів, а їх краса, так відчутна в оригіналі, не може бути, так би мовити, перенесена у французький переклад. Навіть сам Вергілій не зміг би її пересадити на французький ґрунт, бо французька мова не здатна на такі красоти через іншу систему версифікації й інші засоби оздоблення [Dubos, 1733, р. 517]. (Посилаємось на текст «Роздумів» Дюбо за виправленим і доповненим виданням 1733 року. — І.Л.).

Труднощі перекладу фігур

Саме стилістичні труднощі є, на думку Дюбо, основною перешкодою для перекладу. Навіть найкращий переклад поетичного твору, успіх якого залежить переважно від стилю, спотворює його до непізнаваності. Важко перекласти навіть найпростіший за своїм стилем твір, у якому викладаються лише факти,

тим більше, якщо йдеться про переклад з мови, більш схильної до сильних і точних виразів, ніж французька, як наприклад, з грецької чи латинської. Дюбо ставить під сумнів можливість перекладу фігуративного стилю грецьких і латинських поетів без втрат у силі й красі. Він бачить два шляхи — або перекладач дає собі свободу, змінюючи фігури, які вжив автор, і замінюючи їх іншими, які звичайно вживаються в його власній мові, або ж він перекладає ці фігури слово в слово, зберігаючи в перекладі ті самі образи, що були в оригіналі. Якщо він міняє фігури, то з нами говорить не автор оригіналу, а перекладач. Дюбо негативно оцінює такі заміни при перекладі, кваліфікуючи їх як суттєву втрату, яка трапляється, коли перекладач забуває про свою роль. Якщо він дорівнює авторові своїм розумом і генієм, такого не трапляється. Остаточний висновок Дюбо радше скептичний: власну думку ми все ж висловлюємо завжди краще, ніж чуужу [Ibidem, p. 518–519].

Зрештою, Дюбо зауважує, що фігури, які розглядаються як відповідники у двох мовах, рідко мають абсолютно однакову вартість. Крім того, трапляється так, що навіть коли їх вартість однакова, вони різняться своєю «шляхетністю», тобто належать до різних стилістичних реєстрів мови. Наприклад, щоб сказати, що якесь завдання є понад людські сили, латиняни вживали вираз «*ce все рівно, що вирвати булаву у Геракла*» («*arracher la massue à Hercule*»), французи в цьому випадку кажуть: «*prendre la Lune avec les dents*» («*це все рівно, що схопити місяць зубами*»). Звичайно, французький відповідник не передає всю шляхетність латинського виразу. Так само при перекладі поезії, коли перекладач хоче передати фігури слово в слово, втрати будуть принаймні не меншими [Ibidem, p. 519].

Труднощі перекладу лексики

Як уже було сказано, Дюбо пояснює труднощі, що виникають при перекладі, здебільшого відмінностями між мовами. Передусім перекладач не може точно передати слова й змуше-

ний часто додавати до слова, яке він перекладає, якісь епітети, щоб звузити чи розширити його значення. Слова, які з необхідності розглядаються як синоніми чи відповідники в латині й у французькій мові, не завжди мають однакові властивості й однаковий обсяг значення, а часто саме ця ознака лежить в основі точності виразу чи вартості фігури, яку вжив поет.

На підтвердження своєї думки Дюбо наводить переконливі приклади розбіжностей у значеннях слів. Так, латинське «*Herus*» звичайно перекладається французьким «*Maitre*», значення якого відмінне від значення латинського слова, яке позначає хазяїна — власника раба. Отже, перекладачеві доводиться вживати цілу перифразу, щоб вірно передати значення одного слова, внаслідок чого втрачається виразність, і повна сила фраза оригіналу стає млявою [Ibidem, p. 519–520].

Хоч французьке слово «*Empereur*» походить від латинського «*Imperator*», різний обсяг значень цих слів змушує перекладача часто вдаватися до перифрази, щоб уточнити, в якому саме значенні вжито «*Empereur*», яким перекладається «*Imperator*». Найкращі перекладачі часом воліють навіть залишити в тексті латинське «*Imperator*», щоб уникнути перифрази [Ibidem, p. 520–521].

Отже, як ми бачимо з цих прикладів, Дюбо продовжує започатковані зокрема Г. де Тандом ще в XVII ст. контрастивно-семантичні студії (див. про це докладніше: [Ласка, 2011]), але в дещо іншому контексті й дещо іншому напрямку. Його цікавлять невідповідності в об'ємі значень і засоби, які дозволяють перекладачеві знайти вихід у цій ситуації.

Стилістичні втрати при перекладі лексики

Ще більше Дюбо переймається труднощами перекладу слів, пов'язаними з розходженнями між мовами в стилістичній площині. Навіть якщо два слова повністю співпадають за своїм значенням в обох мовах, вони можуть відрізнятися додатковими стилістичними властивостями, які в сучасному мовознавстві

прийнято називати конотаціями. Так, французьке ім'я «*Renaud*» не таке красиве, як відповідне йому італійське «*Rinaldo*», а латинське «*Titus*» звучить краще, ніж французьке «*Tite*». При перекладі з однієї мови на іншу слова можуть втрачати свою шляхетність, отримувати низьке стилістичне забарвлення. Наприклад, латинське «*Hospes*» позначає людину, яка має з іншою такі міцні стосунки, що дозволяють їй користуватися домом друга, як своїм власним. Коли його передають французьким словом «*Hôte*», яке має значення «людина, що надає комусь житло», чи «людина, що винаймає помешкання за гроші», воно, звичайно, втрачає частину вартості, яку має в латині [Dubos, 1733, p. 521–522].

Культурологічні відмінності між мовами

Іншу групу труднощів Дюбо пов'язує з культурологічними різницями, розгортаючи прагматичну по своїй суті стратегію перекладу художніх образів. На його думку, якщо перекладачеві навіть вдалося передати латинський образ у всій його силі, часто трапляється так, що цей образ не справляє на нас того враження, яке він справляв на римлян, для яких поема була написана. Справа в тому, що французький читач часто має дуже недосконалі знання про ту дійсність, з якої запозичено образ (наприклад, образи, запозичені з галузі давнього озброєння й бойових машин), а навіть якщо й достатньо обізнаний, то не обов'язково ці образи викликають у нього ідентичні почуття, як наприклад, гладіаторські бої, якими так захоплювалися римляни [Ibidem., p. 523]. Залучення до розгляду адресата тексту — читача, врахування його енциклопедичних знань і пов'язаних з ними конотацій є невід'ємною частиною сучасних комунікативно-прагматичних концепцій перекладу й свідчать про актуальність ідей, висловлених Дюбо ще на початку XVIII ст.

Про залежність фігур від клімату, умов життя тощо

Широта наукової ерудиції Дюбо дозволяє йому поставити й обговорити у своєму трактаті низку фундаментальних

філософських питань перекладу. Розвиваючи проблематику, окреслену ще перекладачами Біблії з Пор-Руаяля, задовго до Гумбольдта, прихильників теорії лінгвістичної відносності, перекладознавчих праць Ж. Мунена і Дж. Стейнера, Дюбо висловлює фактично дуже близькі думки про співвідношення мови й дійсності, залежність мовних засобів від клімату, оточення та умов існування мовної спільноти. Його текст звучить абсолютно сучасно: «Хіба образ *manger son pain à l'ombre de son figuier* [їсти свій хліб у тіні смоківниці] повинен справляти на нас таке саме враження, як на сирійця, якого завжди переслідуює пекуче сонце і який часто насолоджувався відпочинком у тіні широкого листа цього розлогого дерева, що дає найкращий прихисток від спеки на рівнинах його країни. Чи можуть народи півночі бути такими ж чутливими до всіх інших образів, що змальовують насолоду від тіні й свіжості, як народи жарких країн, які вигадали ці образи. Вергілій та інші давні поети вжили б образи протилежного спрямування, якби вони писали для Гіпербореїв. Замість творити більшість своїх метафор на основі образу струмка, холодна вода якого тамує спрагу мандрівника, чи гаю, який вабить чарівним затінком біля джерела, вони запозичили б їх із образів ватри, теплого сп'яніння від вина чи міцніших напоїв. Вони змальовували б живе задоволення, яке відчуває замерзла людина при наближенні до вогню, або повільніше, але солодше задоволення, яке вона отримує, закутавшись у хутро. Ми краще сприймаємо зображення задоволень, які відчуваємо щодня, ніж образи задоволень, яких ми ніколи не знали, чи відчували рідко» [Ibidem, p. 523–524].

Про етнокультурні конотації образів, які втрачаються при перекладі

Дюбо звертає увагу читача на те, що образ, шляхетний в одній країні, може мати низьке стилістичне забарвлення в іншій, і наводить як приклад образ віслиюка, що використовувався у грецькій поезії з позитивними конотаціями: «Образ, шляхет-

ний в одній країні, може бути низьким в іншій. Таким є образ віслюка в одного грецького поета, тварини, яка в його країні мала гарний вигляд і доглянуту блискучу шерсть, водночас у нашій вона виглядає огидно. Зрештою ця тварина, яка в наших краях у бідній збруї виконує найбруднішу роботу у простого люду, в інших служить верховою, і на ній, прикритій розшитю золотом попоною, їздять правителі народу» [Ibidem, p. 525].

Насправді цей приклад запозичено в Анні Дасьє, яка дає розлогий і близький по духу аналіз до використаного Гомером порівняння Аякса з віслюком, посилаючись при цьому на коментар Андре Дасьє до 26 розділу «Поетики» Арістотеля [Dacier, 1771, p. 136–138].

Зважаючи на такі відмінності між мовами й культурами, Дюбо має всі підстави запитувати, чи ми повинні судити відповідно до прийнятих у нас уявлень про якого-небудь поета цієї країни: *«Якщо ми ніколи не бачили інших коней, як селянських коників Іль-де-Франса, чи зможуть нас так зворушити образи справжніх скакунів? Але, скаже дехто, слід вибачити поетові, переклад якого розглядаємо, всі фігури і всі прозопопеї, засновані на звичаях та побуті його країни. По-перше, ніхто цього не робить. Не гадаю, що через недбалість, а звинувачую тільки критиків, які не мають достатньо знань про звичаї та побут різних народів, щоб судити про фігури у якогось поета, які дозволяють чи не дозволяють ці звичаї та побут. По-друге, ці фігури не тільки можна вибачити, але вони ще й додають оригіналові краси»* [Dubos, 1733, p. 526–527].

Отже, Дюбо виходить із визнання етнокультурної обумовленості образів і фігур, використовуваних у поезії, і звинувачує надто суворих критиків перекладів у недостатньому знанні побуту та звичаїв інших народів. Його позиція з цього питання достатньо визначена — такі образи й фігури не просто можна вибачити, а слід зберегти, бо вони є окрасою оригіналу. В такий спосіб він однозначно позиціонує себе як «джерельник», готовий прийняти «чужість» оригіналу.

Про неминучі втрати при перекладі образів і фігур

Дюбо наголошує на тому, що енергію фрази й вплив, який справляють образи, неможливо відокремити від слів мови, на якій вони були вигадані. Навіть люди, які прекрасно володіють французькою мовою й латиною, визнають, що вони не можуть вільно перекладати з французької на латину, і ще важче з латини на французьку власні думки, надаючи їм оригінальної форми. Образи й гострі вислови завжди щось втрачають, коли їх переносять із мови, в якій вони народилися, до іншої. Саме ця неможливість відділити без втрат думки й образи від мовних засобів їх вираження і складає, на думку Дюбо, основну перешкоду для перекладу, зокрема коли йдеться про поезію [Ibidem, p. 527].

Отже, Дюбо відходить від принципів картезіанської граматики, яка стверджувала принципову можливість перекладу на тій підставі, що вважала слова лише знаками-етикетками для ідей і зводила процес перекладу до перекодування думок з однієї мовної знакової системи на іншу. У цьому питанні його позиція близька не лише до ідей Гумбольдта і його сучасних послідовників, прихильників мовного релятивізму, а й суголосна з поширеними в сучасній поетиці поглядами на нероздільність форми й змісту художніх образів і близька до песимізму багатьох французьких перекладознавців нового часу, які заперечують можливість перекладу поезії.

Про засвоєння разом з мовою також культури

Для Дюбо мова не складає якогось окремого царства й не може розглядатися відірвано від соціуму та культури. Нагадуючи ще раз, що ті, хто читає оди Горація у французькому перекладі, і ті, хто їх читає в латинському оригіналі, фактично мають справу з різними поезіями, Дюбо підтверджує істинність своєї думки аргументом про неможливість вивчити мову без одночасного засвоєння багатьох речей, які стосуються звичаїв і звичок народу, який нею говорить. На його

переконання, без таких культурологічних знань зрозуміти образи й поетику стилю автора було б неможливо [Ibidem, p. 528]. Додамо до цього, що вже сам факт існування сьогодні окремої наукової дисципліни, яка називається лінгвокультурологією, повністю підтверджує правоту Дюбо в цьому питанні.

Про різницю в перекладі інформативних текстів і поезії

Услід за д'Абланкурор Дюбо порівнює в площині перекладу тексти історичного жанру й поезію та чітко формулює відмінність у їх природі й різницю в їх перекладі. Головне призначення історичних текстів полягає в тому, щоб донести до читача історичні факти й сформувані його думку про них. Читаючи історичний текст у доброму перекладі, ми втрачаємо лише насолоду від стилю, але важливі й правдиво викладені події надають йому особливої патетики навіть без використання спеціальних риторико-стилістичних засобів. Поезія ж, на переконання Дюбо, призначена для того, щоб зворушити наше серце, приваблює нас своїми почуттями й емоціями. Перекладач не може вжити ті самі слова, що їх обрав поет, не може розташувати їх так, як він розташував, надавши віршеві ритму й гармонії, щоб він милував слух. Отже, поезія в перекладі втрачає свої основні принади: *«Той, хто читає щоб навчатися, втрачає лише приємність від стилю історика, коли читає його в доброму перекладі. Головна заслуга історика, на відміну від поета, полягає не в тому, щоб нас зворушити. Стиль історика не головне, що нас цікавить у його творі. Важливі події привертають нашу увагу самі по собі, і вже сама правда додає їм патетики. Головна заслуга історії полягає в тому, щоб збагатити нашу пам'ять і сформувані нашу думку. А головна заслуга поезії полягає в тому, щоб нас зворушити. Саме привабливість емоції змушує нас читати вірш. Таким чином, найбільша заслуга вірша для нас втрачена, коли ми не чуємо слова, що їх обрав сам поет, і коли ми їх не бачимо в тому порядку, в якому він*

їх розташував, щоб подобатися на слух і щоб отримати образи, здатні зворушити серце» [Ibidem, p. 529–530].

Про трудність перекладу поезії

Шукаючи відповіді на питання, чому французи без великої охоти читають переклади шедеврів італійської поезії «Шаленого Роланда» Аріосто й «Звільнений Єрусалим» Тассо, Дюбо доходить висновку, що причина очевидно «в самій суті перекладу, який так само погано передає краси поезії, як вірно відтворює недоліки її будови й характерів. Якщо можна так сказати, в поезії заслуга суті змісту тотожна заслугі виразу» [Ibidem, p. 529]. Загальну тезу Дюбо про єдність змісту й форми в поезії повністю поділяє сучасна поетика.

Для підтвердження неминучості деформацій при перекладі поезії Дюбо пропонує читачеві переконливий експеримент з перефразуванням двох рядків з «Федри» Расіна у прозовий текст:

Enchaîner un captif de ses fers étonné

Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné.

Зберігаючи фігуру й замінивши слова іншими, їх можна передати як « *Mettre des fers à un prisonnier de guerre qui en est surpris & qui fait en vain le mutin contre un joug agréable* ». Однак та сама фігура не створює той самий образ, а вірш втрачає свою гармонію і стиль. Як тільки ми порушуємо порядок слів, які вжив Расін, замінюємо їх на близькі за значенням, ми ніби грубо замальовуємо картину, яку відкривали нам ці поетові рядки [Ibidem, p. 530]. Дюбо нагадує, що на те, що подібний експеримент із заміною слів на інші веде до втрати енергії речення, вказував ще Арістотель у XXIII розділі своєї «Поетики». Однак варто наголосити, що в історії французької літератури початку XVIII ст. засвідчено подібний експеримент. Близький до Фонтенеля й суперечливий опонент Анни Дасье Удар де Ла Мотт уважав, що віршовий розмір з його жорсткими правилами сковує можливості літератора. Тому в театрі, щоб досягти

ясності й природності, варто повернутися до прози. Щоб впровадити в життя цей принцип, де Ла Мотт пішов на сміливий експеримент, переписавши прозою перший акт «Мітрідата» Расіна, і навіть пробував писати оди в прозі [La Motte, 1754].

Песимістичний погляд на переклад поезії

На думку Дюбо, ті, хто перекладає французькою грецьких і латинських поетів, змушені вдаватися ще до багатьох інших змін у виразах оригіналу: *«Найбільш здібним і працьовитим відбивають охоту безплідні зусилля, які вони намагаються робити, щоб надати своїм перекладам енергії оригіналу, в котрому вони відчувають силу й точність, яких не зможуть досягти у своїй копії. Врешті-решт вони дають себе побороти генію нашої мови й, після опору протягом певного часу, підкоряються долі перекладачів»* [Dubos, 1733, p. 531]. У такий спосіб Ж.-Б. Дюбо подає переклад у термінах боротьби, в якій навіть найбільш здібні й працьовиті серед тих, хто перекладає французькою грецьких і латинських поетів, через безплідні зусилля, спрямовані на відтворення у перекладі енергії, сили й точності оригіналу, врешті-решт дають себе перемогти духові власної мови й змушені коритися звичайній долі перекладачів. Отже, у підсумку його погляд на кінцевий результат цієї боротьби перекладачів, що ведеться на два фронти — з духом оригіналу й духом власної мови, тобто на можливість перекладу поезії й на реальний стан французького поетичного перекладу того часу, не надто оптимістичний.

Метафоричні образи перекладу Дюбо

Природно, що Дюбо, який переймався передовсім проблемами естетики й художнього мистецтва, щоб ефективніше донести свої думки до читача, шукає свої метафоричні образи саме на царині живопису. Так, він порівнює фразу Вергілія до фігури на картині Рафаеля. Спробуйте хоч трохи змінити контур — і фігура втратить силу експресії та шляхетність по-

вороту голови. Подібне відбувається і зі зміненою при перекладі фразою Вергілія, яка ніби говорить те саме, але втратила виразність оригіналу [Ibidem, p. 520].

Порівняння перекладу поезії з естампом

Своє песимістичне бачення можливості адекватного віршового перекладу поезії Дюбо підкріплює метафоричним образом, який у межах живописної метафори асоціює такий переклад з естампом: *«Як тільки ми не знаходимо в перекладі слів, дібраних автором, ані порядку, в якому він їх розташував, щоб вони милували слух і зворушували серце, можемо сказати, що судити про поему взагалі на основі перекладу — це намагатися судити про картину великого майстра, знаменитого головню завдяки його колориту, по естампу, в якому навіть лінія його рисунка зазнала спотворень. Поема втрачає в перекладі гармонію й розмір, які я порівнюю з колоритом картини, вона втрачає поезію стилю, яку я порівнюю з рисунком і експресією. Переклад — це естамп, у якому нічого не залишилось від картини-оригіналу, хіба що розташування й пози фігур. І навіть вони спотворені»* [Ibidem, p. 531–532].

Метафоричний образ перекладу-естампа швидко набув популярності й широко використовувався в перекладознавчих текстах XVIII ст. Зокрема, до нього звертається Вольтер, презентуючи у 18-му «Філософському листі» уривок зі свого перекладу Гамлета: *«Відмовтесь від копії на користь оригіналу, й пам'ятайте завжди: коли перед вами переклад, ви бачите лише блідий естамп красивої картини»* [Voltaire, 1734, p. 216].

Міркування Дюбо щодо природи поетичного тексту, засадничої єдності його змісту й форми, щодо труднощів перекладу поезії залишаються актуальними й для новочасного перекладознавства. Відтворення звучання й ритму тексту оригіналу, як віршового так і прозового, знаходиться в центрі уваги новітньої поетики перекладу, бо саме ритм оновлює переклад, він є критерієм історичності перекладів, їхньої вартості й поетичності [Meschonnic, 1999, p. 97].

Викладений вище матеріал повністю підтверджує високу оцінку, яку дав «Роздумам» Дюбо д'Аламбер, назвавши їх твором, котрий «вказує письменникам і митцям шлях, від якого вони ніколи не повинні відходити, схожий на римські військові стовпи, які вказували биті дороги й не давали мандрівникам зійти на манівці» [D'Alembert, p. 208]. Саме таким дороговказом для кількох поколінь перекладачів стали розділи книги, в яких йдеться про переклад. Проведені вище паралелі з ідеями сучасної лінгвістики й перекладознавства є свідченням актуальності думок і прозірливих інтуїцій Ж.-Б. Дюбо.

2.7. Концепція «енергійного перекладу» Сен-Сімона *(У тексті розділу використано матеріал статті, написаної у співавторстві з О.М. Пархоменко [Ласка, Пархоменко, 2016])*

Насамперед варто нагадати, що риторико-стилістичний напрямок розвитку теорії перекладу посилюється в кінці XVIII ст., де він представлений перекладознавчими текстами кількох відомих авторів: Ла Арпа, Ла Маля, Бітобе, Сен-Сімона. Предметом розгляду у цьому розділі обрано концепцію «енергійного перекладу» Сен-Сімона.

Максимільєн-Анрі де Сен-Сімон (*Maximilien-Henri de Saint-Simon*, 1720–1799), історик, філософ, перекладач Лукіана, Поупа й Оссіана, є автором однієї з найцікавіших концепцій перекладу доби Просвітництва, заснованої на поєднанні ідей картезіанства й сенсуалізму, «теорії, яка за оригінальністю, можливо, не має собі рівних у кінці століття» [D'hulst, 1990, p. 127].

Окрім короткої передмови Л. Д'Юльста до уривка з тексту «Есе» Сен-Сімона, поданого в його хрестоматії [Ibidem, p. 127–128], єдина стаття, спеціально присвячена Сен-Сімонові-перекладознавцю, належить Ж. Жійє, який розглядає його концепцію перекладу з літературознавчих позицій у контексті естетичних принципів сенсуалізму й показує невідповідність його теорії і практики перекладу [Gillet, 1989]. На пострадянських теренах ім'я Сен-Сімона практично відсутнє в працях з історії перекладу.

Цей розділ має на меті познайомити читача з витоками й основними принципами концепції «енергійного перекладу» Сен-Сімона, визначити його місце й роль у розвитку теоретичного знання про переклад доби Просвітництва у Франції. Він відрізняється від існуючих праць, присвячених Сен-Сімону, також окремим акцентом на особливостях його перекладознавчого дискурсу, зокрема на ролі метафор у концептуалізації перекладу як наукового поняття. Поставлені в ньому завдання передбачають з'ясування соціокультурного й наукового контексту становлення поглядів Сен-Сімона на переклад, визначення основних рис його концепції «енергійного перекладу», виявлення й аналіз метафоричних образів перекладу, використаних при її формулюванні. Розгляд традиктологічної концепції Сен-Сімона проведено на основі корпусу прикладів, дібраних з двох його основних перекладознавчих текстів: «Есе про буквальний і енергійний переклад» (« Essai de traduction litterale et énergique », 1771) [Saint-Simon, 1771] і «Переднього слова» до його перекладу поем Оссіана (« Discours préliminaire », 1774) [Saint-Simon, 1774].

Енергія як метафора вірності перекладу

Сен-Сімон, пропонуючи свій переклад «Нарису про людину» Поупа, визначає його як «новий вид буквального й енергійного перекладу», який, на його думку, «здатен зберегти риси оригіналу» [Saint-Simon, 1771, p. V]. Епітет «*énergique*», обра-

ний Сен-Сімоном для визначення свого розуміння перекладу, не випадковий. В «Енциклопедії» д'Аламбера терміни «*énergie*» і «*force*», вжиті по відношенню до мови, подаються як синоніми з таким поясненням: «*Ми розглядаємо тут ці слова лише в їх стосунку до мови, бо в інших випадках їх різниця очевидна. Здається, що *énergie* каже більше ніж *force*; слово *énergie* вживається головним чином стосовно дискурсів, які змальовують, і стосовно особливостей стилю. Про оратора можна сказати, що він додав до сили (*force*) міркування енергію (*énergie*) висловів. Також кажуть: *енергійний живопис і сильні образи (une peinture énergique, & des images fortes)*» [Encyclopédie, V, p. 651]. Еміль Літтре, навівши у своєму словнику вирази *énergie d'un mot, d'une expression*, цитує якраз приклад із д'Аламбера [Littré (en ligne)]. Отже, називаючи свій переклад «енергійним», Сен-Сімон наголошує на тому, що він бачить основним завданням перекладу відтворення стилістичних особливостей оригіналу, які забезпечують енергію тексту, його вплив на читача. Думки Сен-Сімона з приводу енергії слова і її передання в перекладі співзвучні з «енергетичною» концепцією мови, яку невдовзі розробляє В. фон Гумбольдт.*

З іншого боку, поєднання в одній координативній синтагмі за допомогою сполучника *et* двох несумісних, на перший погляд, характеристик перекладу, який водночас повинен бути «буквальним і енергійним» («*litterale et énergique*»), виглядає не досить переконливим. Однак ця позірна суперечність знімається, якщо взяти до уваги ширший контекст. Сен-Сімон визначає жанр свого перекладу як «**новий** вид буквального й енергійного перекладу» (Підкреслено мною. — *І.Л.*). Отже, продовжуючи лінію П.-Д. Юе, він вкладає в поняття «буквальний переклад» новий зміст. Загальна його характеристика вказана в завершальній частині речення: він повинен бути «здатним зберегти риси оригіналу» («*propre à conserver les traits de l'original*»). У подальшому тексті поняття «буквальний переклад» уточнюється і збагачується новими рисами, які значно

віддаляють його від уже традиційно критикованого дослівного перекладу. Передовсім він повинен відтворювати риторико-стилістичні риси оригіналу, а для цього перекладач має бути справжнім творцем. Таким чином, в контексті есе Сен-Сімона епітети «*буквальний*» і «*енергійний*» радше доповнюють один одного.

Живописна метафора перекладу й відтворення пунктуації

Подібно до багатьох своїх попередників і сучасників Сен-Сімон приймає порівняння перекладача з копіїстом картин як вихідне, яке підказує йому незмінні для всіх мов принципи перекладу. Головний з них полягає в тому, що так само як художник не має права спотворювати риси свого оригіналу, ані змінювати його кольори, ані відходити від найменших деталей, перекладач повинен зберегти риси оригіналу, вірно передати образи, фрази й навіть пунктуацію свого автора: *«Крапки для дискурсу — це те саме, чим є для картин контури, які закріплюють форми. Мудрий художник ніколи не накладає бездумно свої кольори, і впорядкованість картини справляє враження лише внаслідок цього вибору. Письменник вкладає стільки ж мистецтва, щоб надати відтінків своїм крапкам. Уся краса дискурсу залежить від порядку й різноманітності його пунктуації. По цій композиційній сміливості відрізняють справжнього художника й ритора від тих, хто намагається їх наслідувати»* [Saint-Simon, 1771, р. VI]. Отже, Сен-Сімон підходить до перекладу з позицій стилю й риторики. Він є чи не першим із французьких перекладачів XVIII ст., хто звертає увагу на роль пунктуації в перекладному тексті. На його переконання, перекладач повинен вірно відтворити не лише образи й фрази автора, а навіть знаки пунктуації. Знаки пунктуації для нього визначають контури думки, надають мові впорядкованості й краси, і саме вони відрізняють стиль справжнього художника слова від наслідувачів. Думки Сен-Сімона стосовно ролі розділових знаків

у художньому дискурсі близькі до ідеології сучасних досліджень комунікативно-прагматичного спрямування в галузі пунктуації (див., наприклад, добірку статей під заголовком « La ponctuation et les écrivains » у спеціальному числі журналу «Langue française», присвяченому пунктуації [Langue française, 1980, p. 45], а також книгу Г. Крючкова [Крючков, 1987]).

Концепція «енергійного» перекладу.

Неможливість передати вогонь генія

Прирівнювання ролі перекладача до ролі художника-копіїста й визнання можливості й необхідності якнайближчого до оригіналу перекладу, на думку Сен-Сімона, ставить суттєве обмеження для перекладача, якщо той бачить своє завдання лише в наслідуванні: *«Було б несправедливо вимагати від літературного копіїста те, що визнається неможливим для художника, навіть якби він копіював свій власний твір. Лише вогонь генія, який творить, здатен дати цю душу й енергію, яку ніколи не можна вловити наслідуванням. Ми зачаровані оригіналом, водночас копія може щонайбільше нас зворушити або сподобатись. Такою повинна бути межа амбіцій того, хто не є автором. Скільки відтінків разом з тим може відрізняти заслугу або задовольняти самолюбство цих двох видів копіїстів!»* [Saint-Simon, 1771, p. VI–VII]. Ці слова свідчать про те, що Сен-Сімон добре розуміє обмеженість існуючого розмежування функцій автора, який вкладає вогонь свого генія у твір і дає йому душу, і перекладача, роль якого зводиться до простого наслідування, нездатного в принципі передати душу й енергію твору. Результат його праці — лише копія, яка може подобатись, але ніколи не зможе зачарувати нас як оригінал. Водночас він визнає, що перекладач може мати різні амбіції й заслуги, наближаючись тою чи іншою мірою до оригіналу, і не виключає творчої складової в його праці. Заслуга Сен-Сімона полягає в тому, що у своїй власній концепції пе-

рекладу, як ми побачимо нижче, він вимагає від перекладача якраз подолати цю межу простого наслідування й піднятися до відтворення енергії авторського оригіналу.

Вірність перекладу, передання духу й енергії твору Сен-Сімон пов'язує передовсім із відтворенням стилю автора. Вдаючись знову до метафоричної аналогії перекладу з картиною, він зазначає, що творча уява не повинна обмежуватися імітацією, відтворенням рис, а передавати усе багатство відтінків кольору оригіналу: *«Той, хто хоче перекладати вірно й передати дух, повинен ближче познайомитися зі стилем свого автора. Найживіша уява може по-рабському скоритись імітації, коли вона обмежується лише відтворенням рис. Якщо їй дати можливість вибирати барви, вона стає веселішою, надаючи картині всього розмаїття її відтінків, і англійська перекладена на французьку стає з монохромно червоної картини монохромно синьою»* [Saint-Simon, 1774, p. 19].

У такий спосіб, протиставляючи просту імітацію, яка відтворює лише лінії оригіналу, перекладові, який дає волю уяві й передає багатство відтінків авторського тексту, Сен-Сімон вступає в діалог з Дюбо, автором метафоричного уподібнення перекладу до гравюри (див. вище: п. 2.6. Філософсько-естетичні принципи перекладу Ж.-Б. Дюбо). Метафоричні образи кольорового забарвлення тексту Сен-Сімон вибудовує на основі художнього терміна *«camaïeu»*: *«camaïeu rouge»* і *«camaïeu bleu»*, тобто «монохромна картина в червоних тонах» і «монохромна картина в синіх тонах». Престижний сучасний словник «TLFi» подає для цього слова значення *«Technique picturale consistant à n'employer qu'une seule couleur (exceptionnellement deux) avec des tons différents. **Synon.** peinture monochrome»*, фіксує його метонімічне вживання: ***P. méton.** «Tableau peint suivant cette technique»* і наводить визначення зі словника П. Ларусса: *«Toile peinte en une seule couleur (Lar. XIXe)»*.

Образи, запропоновані з цього приводу Сен-Сімоном, пережуються з такими популярними пізнішими метафора-

ми перекладів — прозорими й кольоровими скельцями (див. [Mounin, 1955, p. 109–111]).

Прикметно, що у Сен-Сімона не лише переклад, але й оригінал подається як «кольорове скельце», тобто монохромна картина, своєрідна авторська кольорова стилізація дійсності засобами мови оригіналу, якій відповідає переклад, — така ж монохромна картина, але в іншому кольорі, виконана засобами іншої мови. Зазначимо принагідно, що словник Е. Літрє, який фіксує французький узус класичної доби, окремо звертає увагу на вживання слова «*camaïeu*» в негативному значенні: «*Par dénigrement, un camaïeu, un tableau d'une couleur lourde et monotone*» [Littré (en ligne)] і наводить для ілюстрації приклад з листа мадам де Севіньє: «*Le coadjuteur [Ecclésiastique adjoint à un prélat] a bien ri des camaïeux de peinture, que vous comparez à l'histoire de France en madrigaux, Sévigné, 192*». Сучасні французькі словники, зокрема згаданий вище TLFi, теж вказують на негативні конотації терміна «*camaïeu*» «LITT., *péj. Œuvre dont le style est fade et monotone*» і «*P. métaph. ou au fig. Uniformité, monotonie*» [TLFi]. Безперечно, Сен-Сімон відчував негативний відтінок цього терміна, хоч і не наполягає на ньому. Вживши метафору «*camaïeu rouge*» для позначення оригіналу і «*camaïeu bleu*» для його перекладу, він робить акцент радше на загальному принципі: особливій мовній забарвленості будь-якого тексту. Таке бачення співвідношення оригіналу й перекладу відповідає уявленню філософської граматики про репрезентацію дійсності мовними знаками й анонсує пізніші гумбольдтіанські теорії мовної відносності.

У такий спосіб Сен-Сімон наголошує на національному колориті оригіналу й перекладу. А оскільки кожна мова має свій дух і свою будову («*sa tournure*»), перекладач мусить бути творцем свого власного стилю, який має свою красу, так само, як і стиль оригінального твору. Його основні складові — стислість, жвавість, напруженість композиції — живляться духом мови перекладача й наповнюють переклад енергією ори-

гіналу: «Позаяк кожна мова має свій спосіб вислову, перекладач стає автором власного стилю. Саме в її дусі він повинен черпати цю стислу жвавість, яка наповнює твір вогнем, з її духу має вирватися ця палкість композиції, яка приковує увагу читача, прив'язує його, зацікавлює й збуджує, так що він не наважується перервати читання. Стил ь перекладу здатний мати свої красоти, так само, як стил ь [оригінального] твору» [Saint-Simon, 1774, p. 19].

Так у передньому слові до поем Оссіана Сен-Сімон, спираючись на поняття духу мови, подає свою концепцію енергійного перекладу, спрямовану передусім на створення тексту, рівноцінного за своїм впливом на читача, який досягається завдяки творчому переданню стилю авторського тексту.

Роль знаків у сприйманні й пізнанні.

Різноманітність мов і універсальність мистецтва

А. Поуп, якого переклав Сен-Сімон, стверджував, що не існує нічого непорушно застиглого, і все залежить від умов. Водночас усе має свої принципи, а справжнє («*le vrai*») всюди справляє постійний і однаковий вплив: «Перо кожного письменника завжди представляє читачеві лише різноманітні образи природи, якими б спотвореними не були її риси. Вона лиш одна викликає всі пристрасті людства! Виділені людьми класи розширюють ступені людського сприйняття, рівно ж, як і кількість їх членів. Проте у самому цьому розмаїтті панує якась гармонія між тими з них, які відповідають певним використанням. Ця гармонія є джерелом справжньої краси, коли в її основі лежить істина» [Saint-Simon, 1771, p. VIII]. У такий спосіб Сен-Сімон, адаптуючи думки Арістотеля до ідей сенсуалізму Локка і Кондільяка, пояснює природу мистецтва й краси.

Сен-Сімон виходить з того, що природа єдина й людство всюди однакове. Вона всюди пропонує одні й ті ж образи, і людство всюди сприймає їх однаково. Водночас природ-

ні образи видозмінюються в душі людини, викликають різні відчуття й отримують різні вирази для їх позначення залежно від клімату й соціальних умов існування: *«Комбінуючи стосунки копій до оригіналів, я сказав собі, що природа єдина і людство тільки єдине. Природа пропонує всюди однакові образи, людство їх отримує всюди однаково. Кольори є для очей, а букви для розуму. Природа залежно від різниць у кліматі видозмінює свої образи, народи також залежно від різних звичаїв змінюють свої відчуття і свої вирази»* [Ibidem, р. VII–VIII].

На думку Сен-Сімона, кольори й форми предметів сприймаються органами чуття й створюють в душі позитивні (тобто пізнавані) образи, які викликають лише пасивний ефект, подібний на відбиття у дзеркалі. Це є природним наслідком їх присутності й дії на органи чуття. Щоб цей ефект став активним, призвів до певних модифікацій душі, душа повинна звернути увагу на ці образи, порівняти їх з іншими, оцінити їх і далі може висловити про них своє судження за допомогою певних виразів, які несуть у собі цю активну енергію. Природа залежно від різниць у кліматі видозмінює свої образи, народи також залежно від різних звичаїв змінюють свої відчуття і свої вирази для їх позначення: *«Кольори предметів, які малюються в очах, створюють у душі позитивні образи, які в ній викликають лише пасивний ефект, такий, як їх відбиття в дзеркалі. Щоб цей ефект став активним, душа повинна звернути увагу на ці образи, порівняти їх з іншими й оцінити їх, що зовсім не є природним наслідком їх присутності. Саме такими є кольори для очей»* [Ibidem, р. VII].

У такий спосіб, виходячи з універсальності природи і її сприйняття, Сен-Сімон стверджує універсальність мистецтва, заснованого на справжній красі й гармонії, і робить висновок про можливість і необхідність збереження енергії образів при перекладі. Попри розмаїття пропонованих авторами образів природи, попри відмінності між людьми та їх мовами, саме природа викликає всі пристрасті людства, саме її гар-

монія є джерелом справжньої краси, яка заснована на правді: *«Літературна республіка, яка підпорядковує своїй владі всі освічені нації, незалежно від їхнього розташування на земній кулі, вчить їх отримувати й передавати свої відчуття за допомогою образів, які повинні бути схожими, попри різницю у виразах. Різноманітність мови не вносить жодної різноманітності у відчуття. Так, вираження звичного образу повинно бути енергійним у будь-якій мові, бо воно відноситься до того самого типу і сприймається такими самими очима»* [Ibidem, р. IX]. Саме цю енергію виразів повинен передати перекладач. Фактично слова Сен-Сімона спрямовані проти ідей лінгвістичного релятивізму, які почали набувати поширення (див. напр.: [Mauvertui, 1768]). На противагу Сен-Сімон, виходячи з сенсуалістської теорії відчуттів і пізнання, стверджує в новому історико-філософському контексті доби Просвітництва картезіанський принцип єдності світу й універсальності людського розуму, поширюючи його на художнє пізнання світу.

Близькі за змістом думки висловлювали також інші автори XVIII ст., зокрема перекладач Вергілія Жак Деліль, який, розвиваючи в площині перекладу відомі думки Арістотеля про мистецтво як відображення природи, розглядав її як джерело краси й спільне мірило для оригіналу й перекладу, до якого мусить звертатися перекладач [Delille, 1770, р. 63]. Міркування Сен-Сімона з цього приводу перегукуються із сучасними когнітивними дослідженнями, зокрема Е. Рош [Rosch, 1974a; 1974b], А. Вежбицької [Wierzbicka, 1991; 1992; 1999; 2006], з проблем концептуалізації досвіду сприймання кольорів, емоцій тощо та їх представлення в різних культурах, в основі якого лежать однакові когнітивні схеми.

Взаємне збагачення мов і культур.

Міжкультурна комунікація у Європі

Такому універсалізму, на переконання Сен-Сімона, сприяє і взаємне збагачення мов і культур в Європі: *«Вільне спілку-*

вання людей і порівняння їхніх мов були достатніми, щоб збагатити одні мови виразами інших. Європа, просякнута цим вдалим змішуванням, робить кожен із цих народів енергійним. Даремне її звинувачують у тому, що вона не зберігає чистоти жодної мови. Те, що вона позичає в одному місці, щоб його віддати в іншому, є лише умовним і стає власністю кожної нації. Не має значення, що слово було взято з греки чи латини, якщо французька, або якась інша мова, приймаючи його, робить із нього відтінок, який збагачує картину її думок» [Saint-Simon, 1771, р. IX–X]. Ці слова Сен-Сімона звучать напрочуд актуально в багатонаціональній Європі й сучасному глобалізованому світі, охопленому процесами міжкультурних і міжмовних обмінів і взаємовпливів. До них варто дослухатись, тим більше нам в Україні, де точаться безконечні дискусії з приводу запозичень, суржиків, реформ орфографії й загалом шляхів розвитку національної мови.

Запропонована Сен-Сімоном метафора живопису, яка уподібнює слова до відтінків, які мова використовує для створення картини думок, вже містить у собі цілком сучасну ідею мовної картини світу: слова змальовують відчуття (образи), що їх людина отримує, сприймаючи світ; лексика мови дає не лише кольори, а й відтінки, що дозволяють краще передати образи світу, які людина сприймає і відчуває.

На шляху до створення універсальної мови: дорогоцінні камені й оправа

Цей метод запозичення слів, особливу роль в якому відіграють переклади й перекладачі, корисний для наук так само, як і для мов. У майбутньому він, на думку Сен-Сімона, повинен, не зважаючи на невдачу спробу Ляйбніца створити для людства логічно досконалу мову, привести до розуміння переваг універсальної мови й закріплення думок у спільних для багатьох народів іменах, які представляють однакові відчуття: *«Якщо б любов до наук і плідність нових знань спонукали вче-*

них усіх країн закріпити таким чином свої думки в однакових найменуваннях і оживити ці оригінальні грецькі чи латинські слова, прийняті й перекладені майже на всі мови, науки могли б завдяки відповідності цих імен бути пізнаваними від одного народу до іншого. Різні мови були б у стосунку до цього знання лише ніби метали оправи в стосунку до дорогоцінних каменів, які вони опрацюють, — вони лише частково приховують їх колір, форму й вагу, залишаючи видимими основні властивості, які надають їм схожості. Слова, прийняті в однаковому значенні як знаки однієї думки й одного відчуття, попри відмінність мов, були б ніби зародком універсальної мови. Чим більше таких слів створювали б учені, тим більше розвивали б вони цю мову. Хто врешті знає, до якого ступеня час і вжиток могли б її поширити!» [Ibidem, р. X–XI]. Завдяки використаній Сен-Симоном «ювелірній» метафорі, яка представляє універсальні змісти мовних знаків як дорогоцінні камені, а етнокультурні як оправу до них, позитивну оцінку сфокусовано на ролі перекладу в розширенні загальнолюдського мовнокультурного простору.

Думки Сен-Симона про можливість і шляхи виникнення універсальної мови цікаві для нас тим, що вони висловлені в контексті розгляду перекладознавчих проблем і відводять особливу роль перекладачам, які беруть безпосередньо участь у систематичному обміні між мовами й поширенні в них спільного фонду запозичених слів («*mots adoptés*»). У такий спосіб Сен-Сімон розвиває уявлення про функцію збагачення й розвитку мови та культури, притаманну перекладові, надаючи їй глобального характеру взаємозбагачення мов і культур, посилення в них універсальних загальнолюдських тенденцій.

Про недосконалість мов

На цьому загальному тлі Сен-Сімон прекрасно усвідомлює неповноту й недосконалість будь-якої мови, процеси номінації в кожній з яких визначаються практичними потребами й об-

межені природними й суспільними умовами існування народу: *«Слова у будь-якого народу народжуються лише з потреби: створення грубо вигаданого нового імені, хоч воно і є більш відповідним для певної мови, не надає йому більшого ступеня чистоти, ніж прийняття імені, вже відомого в іншого народу. Ніколи жодна мова не мала такої повноти й такої досконалості, як собі уявляють. Чим більше ми піднімаємось до її витоків, тим біднішою вона є, тому що жоден народ не отримав усі різноманітні враження від різних кліматичних умов і ніколи з самого початку виключно не володів усіма знаннями. Кожен раз, коли він набуває нових знань, його мова збагачується новими словами й виправляє ті, які не мають точного зв'язку з правдою образів»* [Ibidem, р. XI–XII]. У цій ситуації, як справедливо зазначає автор, досконалість і чистота мови — це лише умоглядна ідея, яка не була й ніколи не буде здійснена, і народи завжди допомагали один одному і будуть продовжувати це робити, обмінюючись знаками для своїх думок і почуттів своїх душ. Наведеними вище міркуваннями Сен-Сімон рішуче відмежовується від поширених серед сучасників спекуляцій про розвинені мови цивілізованих народів і примітивні мови варварів чи дикунів, до яких навіть Вольтер не вагався зараховувати Шекспіра і його мову, й утверджує важливу для доби Просвітництва ідею рівності народів і їхніх мов.

Можливість перекладу попри відмінності між мовами

Попри те, недосконалість мови, відсутність у ній прямих відповідників для позначення почуттів, образів, думок оригіналу, на переконання Сен-Сімона, не мають стояти на перешкоді перекладові. Спираючись на засадничу ідею, згідно якої переклад полягає у переданні енергії оригіналу, він наголошує на принциповій його можливості: *«Перекладач не повинен лякатися і тим більше зупинятися перед суворістю мови. Хай йому представлять в іншій мові звичні для неї образи, він повинен передати їх своєю мовою подібними образами. Оскільки*

всі вони мають спільну для літературного людства енергію, а природа пропонує лише той самий образ для представників різних націй, енергія повинна бути такою самою або принаймні дуже близькою [при переході] від однієї мови до іншої. Шукати досконалої рівності двох картин тієї самої думки — це означало б гнатися за химерою» [Ibidem, р. XII–XIII]. Отже, для Сен-Сімона досконалий буквальний переклад є неможливим через відмінності між мовами. Зате природа пропонує представникам різних народів подібні образи, які мають спільну для різних літератур енергію. Тому перекладач не повинен шукати досконалої рівності двох виразів і лякатися невідповідностей між мовами, а шукати у своїй мові подібні образи, які несуть однакову енергію впливу на читача. У цьому полягає суть «енергійної» концепції перекладу, запропонованої Сен-Сімоном, яку він доносить до читача ще раз звертаючись до метафори перекладу як копіювання.

Герменевтичне вчитування в оригінал

На переконання Сен-Сімона, при перекладі найбільша робота полягає в тому, щоб зрозуміти справжні думки автора, незвичні за своєю природою для чужомовного перекладача, який повинен пояснити їх собі, вивчати їх доти, допоки вони не стануть йому близькими. Адже самим англійцям теж «доводиться вивчати свого Шекспіра, Мільтона і Поупа, так само, як Чосера, Волера й Гюдібраса, без чого краси цих божественних творів залишаються поза увагою. Справжній сенс може не бути віднайдений при першому читанні» [Saint-Simon, 1774, р. 18]. Іншими словами, в перекладі на сучасну термінологію, Сен-Сімон надає цій підготовчій частині праці перекладача герменевтичного виміру.

Труднощі перекладу Оссіана

Труднощі перекладу Оссіана, на думку Сен-Сімона, зумовлені передусім відмінностями між англійською мовою,

багатою на епітети, і французькою, яка не дуже їх полюбляє [Ibidem, p. 19]. Однак основну трудність перекладу він вбачає в тому, що думка оригіналу може бути надзвичайно стислою й виражатися лише одним словом. Таке слово стає дорогоцінним, і перекладач не має права облишити його і звести переклад до простого передання змісту речення. Це означало б позбавити речення сили й енергії, затемнити й спотворити його стиль: *«Саме в цьому випадку необхідним є буквальний переклад, лише неспроможність якоїсь мови може дозволити звернення до перифрази. Але з якою обережністю перекладач має її вживати! Як він має остерігатися сам себе і більше не називати власну недолугість недоліком своєї мови! Енергійний епітет надає дискурсові піднесеності, а найкраща перифраза послаблює його»* [Ibidem, p. 18]. Так автор вибудовує свою аргументацію проти перефразування і на користь буквального перекладу, обмежуючи його сферу лише такими складними для перекладача випадками. Цей текст свідчить ще раз, що Сен-Сімон вкладає в поняття буквального перекладу дещо ширший зміст, ніж зазвичай. У логіці його викладу надзвичайна енергія окремого слова неминуче передбачає звернення до буквального перекладу, енергія й буквальність складають дві невід'ємні сторони єдиного концепту перекладу, що було зафіксовано вже в самій назві його передмови до твору Поупа: «Есе про буквальний і енергійний переклад».

Ще інша трудність перекладу, яку добре усвідомлює і бере до уваги Сен-Сімон, полягає у своєрідності національної традиції літературного письма молодой англійської літератури в порівнянні з французькою, що досягла вершин у шедеврах Великого віку, підпорядкованих суворим вимогам класицизму й чітко встановленим риторико-граматичним правилам: *«Усі англійські літератори погоджуються, що велич їх авторів залежить здебільшого від стислості й енергії їхніх слів: вони більше переймаються тим, щоб розбудити й уразити розум багатством і добром образів, ніж забавляти його подробиця-*

ми тих самих фігур чи мелодією слів, які французи підбирають з більшою старанністю, щоб зробити довершеним речення» [Ibidem, p. 18–19]. Спостереження Сен-Сімона, що стосуються відмінностей літературного письма англійських і французьких авторів у площині стилю, дають підстави говорити про елементи зародження контрастивної стилістики в межах французького перекладознавства XVIII ст.

Природність різниць між мовами.

Труднощі перекладу

Наголошуючи на природності розходжень між мовами в засобах номінації і стилістичних ресурсах, Сен-Сімон розглядає проблему з позицій перекладу як невід'ємної частини літератури. Подібні відмінності в способах позначення й образах при переданні ідентичної думки дуже часто спостерігаємо і в межах однієї мови, наприклад, в розмаїтті й енергії образів одного й того ж предмета в прозі та поезії. Тим більше немає жодних підстав вимагати повної відповідності в образах і способах позначення об'єктів дійсності в різних мовах: *«Хто зміг би у своїй власній мові надати прозі всієї енергії поезії, не послабити жодного образу й змусити знайти те досконале відношення в зображенні тої самої думки, вираженої двома різними способами? Яке розмаїття стилю в цих призначених і підпорядкованих одному предмету творах, навіть серед найбільш красномовних! Яка несхожість образів і думок! Скільки комбінацій на одну тему і яка різноманітність у зображенні! Якщо наслідком порівняння є така велика різниця образів, які стосуються того самого предмета, чи було б справедливим вимагати точної відповідності між двома мовами, особливо коли ми не вимагаємо її між прозою і поезією в межах тієї самої мови?»* [Saint-Simon, 1771, p. XIII–XIV].

Звичайно, перекладачі прагнуть знайти якнайближчі відповідники до образів і слів оригіналу, бо від цього залежить вартість їхньої праці, але практичний досвід лише підтверджує, що досягти такої відповідності важко. Саме цей досвід,

на думку Сен-Сімона, спонукав перших перекладачів відмовитися від прагнення до повної досконалості в переданні незвичних образів і важких виразів та вдовольнятися переданням духу автора. Врешті-решт така реакція на труднощі перекладу призвела до негативних наслідків для перекладу, аж до зміни статусу перекладача: *«Найточніші з них [з перекладачів] завжди задовольнялися переданням духу автора. Оскільки синтаксис, такий різний у мовах, не дозволяв однакової будови речень, деякі зміни були необхідними; після інверсії порядку слів легко прийняли їх спотворення; чим більше вони хотіли підкоритися букві, тим більше перешкоджали свободі стилю — щоб зробити його приємнішим, вони дозволили собі більше не перекладати, а створювати нові періоди, тому перекладач перетворився на редактора й навіть автора»* [Ibidem, р. XIV–XV]. Вжите Сен-Сімоном слово *«correcteur»* у видавничому контексті того часу відповідає сучасному «редактор». У цих міркуваннях Сен-Сімон піднімається до історико-філософських узагальнень, які пояснюють логіку еволюції принципів перекладу від буквалізму до простого передання змісту оригіналу, яке врешті-решт перероджується у свавілля.

На цій підставі Сен-Сімон однозначно засуджує започатковувану прихильниками перекладів жанру *les belles infidèles* практику втручання в авторський текст з метою його виправлення й покращання, яка набула масового поширення в його часи: *«Трудність перекладу й написання твору розширили вольності до такої міри, що читачі почали жалітися, і мали для цього підстави, що вони часто не бачать у копіях жодних рис оригіналу й знаходять там часом абсолютно протилежні думки. Коментарі й примітки, замість прояснювати предмет мови, робили ще темнішою вуаль, яка приховує вже спотворені красоти. Замість того, щоб доречно використовувати примітки, вони дозволили собі виправляти найбільш величні оригінальні твори літератури, щоб їх пристосувати до ідей, абсолютно чужих авторові. Який художник наважився коли-небудь виправля-*

ти картини, які повинен був копіювати!» [Ibidem, р. XV–XVI]. Відзначимо в цьому контексті влучне й ефективно продовження метафори перекладу як копіювання картини, яке Сен-Сімон обирає, щоб привести до тями майстрів пристосування оригіналу до нових французьких смаків. Її підсилює метафора словесної вуалі, яка приховує красоти оригіналу. Вона належить до того самого парадигматичного ряду оптичних метафор.

Про власний досвід перекладу

У своїй спробі перекладу Поупа Сен-Сімон намагався дотримуватися сформульованих ним принципів. Перечитуючи і кожен раз вносячи корисні виправлення, він переконувався, *«що будь-який переклад може набутися енергії пропорційно до суворості законів, яким він підпорядковується»* [Ibidem, р. XVI]. Його власний переклад має лише ту енергію, на яку він був здатен як перекладач, він не подає його за взірцем, бо *«не завжди дотримувався цих правил, які ще не є абсолютно визначеними»*. Він визнає, що не піддає ще свої перекладацькі проби всім виправленням, які для них можливі, бо тягар цієї роботи його часом відштовхував: *«Дотримуючись цих думок, я спробував зробити цей переклад, до якого при кожному перечитуванні вносив корисні виправлення й кожен раз переконувався, що будь-який переклад може набутися енергії пропорційно до суворості законів, яким він підпорядковується. Оскільки цей переклад має лише ту енергію, на яку я здатен, утримаюся від того, щоб подавати його як взірцем, бо я не завжди дотримувався цих правил, які ще не є абсолютно визначеними. Я не піддає ще ці есе всім виправленням, які для них можливі, і визнаю, тягар цієї роботи мене часом відштовхував, а жвавість додавала мені недбалості. Я зовсім не червонію і визнаю свою поетичну невинність. Це єдина причина, що спонукала мене до перекладу прозою, який в усіх абстрактних розумуваннях визнається нижчим, ніж переклад віршем, і менше подобається читачам»* [Ibidem, р. XVI–XVII].

Подібні вагання в рефлексії над перекладом, усвідомлювана відстань між проголошеними теоретичними принципами і впровадженням їх у практику перекладу характерні для епохи, як зазначає бельгійський історіограф перекладу Л. Д'Юльст: *«Саме на це тло [впливу загальної граматики й риторики] ймовірно слід проєктувати часті вагання й поступ навіщо теоретичної рефлексії над перекладом і подвійного дискурсу (вірність чи елегантність), які так характерні для них протягом цього періоду. Невизначеність теоретичного дискурсу стає насправді ще більш залежною від випадку, коли йдеться про саму перекладацьку діяльність, де спектр обмежень, накладених нормами французького літературного поля, вступає в контакт, а часто в конфлікт, з абстрактним проспективним аналізом процесу перекладу, спонукаючи до прийнятих рішень»* [D'hulst, 1990, р. 19–20]. Утім Сен-Сімон завдяки оригінальності запропонованої ним «енергійної» концепції перекладу все ж піддався їм менше, ніж ті з його колег по цеху, хто робив важкий вибір між вірністю й елегантністю.

Сен-Сімон щиро визнає, що проза нижча за поезію й менше подобається читачам, однак через брак поетичного досвіду він змушений був віддати перевагу прозовому перекладу Поупа і не шкодує про свій вибір. Можливо, його проза не досягла мети, але переконала його, що *«буквальний переклад не є несумісним з енергійним»*. Так він знайшов свій «серединний шлях» у перекладі, примиривши те, що здавалося на перший погляд несумісним і неможливим для компромісу.

Насамкінець слід зазначити, що Сен-Сімон у своєму «Есе» зупиняється також на проблемі неперекладного. На його переконання, *«справжня краса висловлюється з силою в будь-якій мові»*, і завдання перекладача полягає в тому, щоб знайти відповідники, які передавали б енергію цих виразів. Щодо різного роду надуманих дотепів, двозначностей, гри

слів й інших «майстерно вибудованих ілюзій духу», вони можуть додати привабливості твору, але складають лише скороминущу забаву для розуму й не зачіпають душу. Для Сен-Сімона вони залишаються «химерами», які не мають зв'язку з правдою природи і далекі читачам, тому не можуть бути передані при перекладі [Saint-Simon, 1771, р. XVI–XVII].

На завершення варто наголосити на оригінальності внеску Сен-Сімона у розвиток теорії перекладу, яка полягає в тому, що він ставить перед перекладачем завдання передати не слова і вирази, а енергію оригіналу й повертає таким чином переклад у царину справжньої творчості. Думки Сен-Сімона з приводу енергії слова і її передання в перекладі співзвучні з «енергетичною» концепцією мови, яку невдовзі розробив В. фон Гумбольдт.

2.8. Мопертюї й теорія лінгвістичної відносності

Відомий на всю Європу французький математик, астроном і природознавець П.-Л. Моро де Мопертюї (*Pierre-Louis Moreau de Maupertuis*, 1698–1759) 1740 року видає цікаву для історії лінгвістики й перекладознавства працю «Філософські роздуми про походження мов і значення слів» («*Réflexions philosophiques sur l'origine des langues & la signification des mots*»). Найчастіше бібліографи подають дату 1748 р., але Національна бібліотека Франції (BNF) має рідкісне видання, яке вийшло в Базелі без дати дуже малим накладом у 12 екз., і каталог, на основі переписки автора з Й. Бернуллі, ідентифікує його 1740 роком (цитати подаються за текстом цього видання. — *І.Л.*). Автор цієї книги, розвиваючи ідеї семіотичної граматики Кондільяка, ставить важливу філософську проблему впливу знаків на людське знання й розглядає її в контексті перекладу.

Вплив знаків на все людське знання

Вихідна ідея Мопертюї полягає в тому, що слова, якими люди позначили свої перші думки, мають вплив на всі подальші їхні думки й знання. З цієї причини Мопертюї наголошує на важливості для філософії досліджень про походження і способи формування мов: *«Знаки, якими люди позначили свої перші думки, мають такий великий вплив на всі наші знання, що я гадаю, що дослідження про походження мов і способи їх формування заслуговують стільки ж уваги й можуть бути такими ж корисними для вивчення філософії, як інші методи, які часто вибудовують якісь системи на словах, значення яких ніколи глибоко не уточнювалось»* [Mauportuis, 1740, p. 3].

З цього приводу критик Мопертюї А.-Р.-Ж. Тюрго (Turgot, Anne-Robert-Jacques, 1727–1781), політичний діяч, економіст, людина надзвичайної ерудиції, відомий серед іншого статтями «*Étymologie*» і «*Langues*» до «Енциклопедії», зазначає, що багато говорять про такий вплив, але ніхто не пробував навести його приклади й розкрити принципи [Turgot, p. 157].

Про мови як переклад одна одної й порівняння віддалених мов

На думку Мопертюї, зіставлення мов на примітивному рівні перекладу окремих лексичних відповідників не може бути продуктивним, оскільки свідчить лише про те, що вирази для думок у них виокремлюються в однаковий спосіб. Набагато цікавішим для філософії мови є порівняння віддалених між собою мов, настільки відмінних за своєю структурою і засобами виразу, що переклад наштавхується на суттєві труднощі: *«Досить очевидно, що я не хочу тут говорити про вивчення мов, предмет якого обмежується знанням, що те, що називається **pain** у Франції, в Лондоні називають **bread** — численні мови тоді здаються лише перекладами одних на інші; вирази ідей у них вицленовуються в однаковий спосіб, а отже, порівняння цих мов між собою не може нас нічому навчити.*

Але трапляються мови, особливо дуже віддалених народів, які, здається, утворилися в площинах думок, настільки відмінних від наших, що майже не можна перекласти на наші мови те, що було один раз висловлене на цих мовах. Саме з порівняння таких мов з іншими філософський розум міг би отримати велику користь» [Maupertuis, 1740, р. 4–5].

Запропонувавши поняття різних «площин думок» у різних мовах, Мопертюї задовго до Гумбольдта і прихильників теорій лінгвістичної відносності ставить актуальну для сучасної лінгвістичної антропології й когнітивної лінгвістики проблему несумірності мов, які можуть по-різному категоризувати дійсність. Така констатація розмаїття мов, несумірності їх структур, не лише ставила під сумнів можливість перекладу, а насправді підривала саму основу пануючої у філософії мови XVIII ст. універсалістської теорії Кондільяка, в якій схожості фізичної конституції всіх людей повинна була відповідати схожість відчуттів і думок, а також схожість знаків для їх висловлення (див про це докладніше: [Mercier, 1976, р. 764]).

Дискусія між Тюрго та Мопертюї

Основний опонент Мопертюї А.-Р.-Ж. Тюрго у своєму критичному аналізі тези про різні плани думки у віддалених мовах і висновку про майже неможливість перекладу між ними стає передусім на захист поняття універсальності духу мови. Він вважає, що вивчення мов не може зводитись до примітивного зіставлення слів, а передбачає принаймні вивчення зміни форм слів і синтаксису, які відображають дух мов. Тільки на перший погляд мови здаються лише перекладами одні одних. Насправді ми завжди відчуваємо, що між ними існують різниці, і навіть одна мова у різних авторів є різною, тим більш несхожі між собою, наприклад, англійська й французька. На переконання Тюрго, «різні плани думки» — це чиста вигадка Мопертюї, бо всі народи мають однакові відчуття, на основі яких формуються думки. Тому навіть у казках різ-

них народів є багато спільного. Реальна трудність перекладу не настільки велика, як це собі уявляє Мопертюї. Вона не є наслідком «різних планів думки», а викликана метафорами, які з часом стираються в цивілізованих мовах. Дві недосконалі мови так само схожі між собою, як дві досконалі. На підтвердження Тюрго наводить цікавий для теорії перекладу приклад. Недосконалою мовою скажуть « *Ta conduite est pleine de sauts de chèvre* », а французи сказали б: « *pleine de caprices* ». Однак, по суті, це одне й те ж, бо другий вираз етимологічно є похідним від першого, але він позбавлений примітивної «додаткової думки» (« *idée accessoire* ») [Turgot, p. 159].

Кондільяк про універсалізм (відповідь Мопертюї)

Коли Мопертюї сам звернувся до Кондільяка з проханням висловити свою думку про його «Філософські роздуми», той відповів йому в листі від 25 червня 1752 р.: «Якби була якась різниця у філософії між двома народами, які не мали жодного спілкування між собою, різниця між мовами могла б цьому сприяти. Однак сумніваюсь, щоб ця різниця була б такою значною, як ви, здається, гадаєте. Оскільки люди мають всюди однакові відчуття й подібні потреби, я думаю, що навіть без спілкування між собою, вони звичайно прийдуть до того, щоб робити ті самі узагальнення і ті самі міркування» (цит. за: [Leclerc, 1998, p. 48–49]).

Практично дуже подібних висновків доходить сучасна американська дослідниця Е. Рош, проаналізувавши для перевірки гіпотези лінгвістичної відносності системи категоризації кольорів у багатьох мовах: вони відрізняються між собою, але в основі вони реалістичні й спираються на схожі прототипні когнітивні схеми інтерпретації об'єктивних даних сприймання.

Отже, в дискусії між Мопертюї і Тюрго Кондільяк займає більш помірковану позицію з цього питання — визнаючи відмінності в мисленні й мовах різних народів, він наполягає рад-

ше на спільному. Якщо всі народи роблять ті самі узагальнення, вони формують ті самі загальні ідеї, а якщо вони мають ті самі загальні ідеї, вони формують ті самі думки й ті самі міркування. Для Кондільяка передумовами універсалізму думки, а отже, можливості перекладу, є матеріальна єдність світу, подібність у сприйнятті світу, яку забезпечують однакові органи чуття, подібність потреб людини й практики їх задоволення, зумовлена однаковою будовою людського організму, необхідність орієнтуватися, виживати і спілкуватися в цьому світі тощо. Таким чином, Кондільяк підтверджує свою універсалістську позицію, яка все ж відрізняється від картезіанської тим, що він не говорить про готові універсальні ідеї, які перекладаються на мову знаків-етикеток, а бере до уваги процеси формування думок у народів і індивідів та ролі мов як аналітичних систем або, як каже сучасна когнітивна лінгвістика, як систем категоризації досвіду.

Підсумовуючи цей стислий розгляд перебігу дискусії щодо універсального й особливого в мовах у контексті еволюції знання про переклад, варто звернути увагу на зв'язок Мопертюї з Берлінською академією, президентом якої він був призначений у 1745 р. і з якою не поривав контактів до кінця свого життя. Варто нагадати також про тісні стосунки з Берлінською академією іншого французького перекладознавця кінця XVIII ст. П.-Ж. Бітобе. Його основна праця « *Du goût national considéré dans son influence sur la traduction* », у якій він висловлює подібні думки про відмінність між мовами у представленні картини світу, була надрукована у бюлетені академії. Запропонований ним образ перекладача, замкнутого у вузьке коло і змушеного одночасно говорити іншою мовою, не спотворюючи власної, через якихось два десятиріччя повторить В. фон Гумбольдт. Ці факти свідчать на користь очевидного впливу ідей французьких філософів і граматистів на становлення мовно-культурних поглядів ідеологів німецького романтизму й становлення німецького перекладознавства. Відслідкування взаємозв'язків

і взаємних впливів двох національних традицій перекладознавства в цей період може й повинно стати, на мій погляд, предметом окремого дослідження, що виходить за межі цього проєкту.

2.9. Деліль про мову, культуру, суспільство та переклад

Найдокладніше серед французьких літераторів XVIII ст. комплекс філософсько-перекладацьких проблем, пов'язаних з відмінностями між мовами, духом мов, впливом навколишнього середовища й суспільства на мову тощо, розглядає Жак Деліль (*Jacques Delille*, 1738–1813), талановитий поет (суперник самого Вольтера!), перекладач «Георгік» Вергілія (1770) і «Втраченого раю» Мільтона (1805). У передмові до свого перекладу Деліль кваліфікує «Георгіки» як «твір для задоволення» («*ouvrage d'agrément*») і, тим самим, важкий для перекладача, який мусить передусім дбати про збереження особливостей авторського стилю [Delille, 1770, р. 12–13]. Своє завдання як перекладача він бачить у тому, щоб дати твір, рівноцінний оригіналові за своїм впливом, тобто в даному випадку твір, здатний справляти приємність читачеві, подобатися йому.

Деліль обговорює досить широке коло загальних філософсько-лінгвістичних проблем, дотичних до перекладу: диференціація мов і її причини, дух нації й дух мови, відмінності між мовами, викликані різницею у звичаях, способі життя, кліматі, мови Півночі й Півдня, відмінності між мовами й труднощі перекладу.

Про диференціацію мов

У передмові до «Георгік» Деліль підтримує достатньо поширену гіпотезу про диференціацію мов, яка відображає то-

гочасний стан лінгвістичних знань з даної проблеми. Люди попри спільне походження й початкову спільність мови, як тільки почали розселятися й жити в різних місцях, втратили цю спільність. Поступово й непомітно їхня мова почала видозмінюватися, і зміни зростали з кожним поколінням, у результаті чого одні групи людей перестали розуміти інших, вони стали окремими народами зі своїми мовами: *«Запитують, як люди, які мали однакове походження, змогли заговорити різними мовами. Але скоріше треба б запитати, як стало можливим, щоб велика група людей говорила однаковою мовою. <...> Люди, зосереджені в одній місцевості, могли завдяки постійній звичці подолати перешкоди, які природа й численні випадковості створювали для ідентичності їхньої мови, але як тільки вони розділилися, природа взяла верх. Непомітно мова змінилася, і ці зміни зростали з кожним поколінням до такої міри, що перший народ перестав розуміти мову іншого»* [Ibidem, p. 31, Note]. У філософській граматиці кінця XVIII ст. такі думки висловлював зокрема Дестют де Трасі, який заперечував можливість існування спільної універсальної мови.

Про обумовленість мови природою, кліматом, способом життя та звичаями

У цьому широкому суспільно-історичному контексті Деліль розмірковує над причинами відмінностей між мовами й наполягає на їх врахуванні при перекладі. Розвиваючи ідеї Дюбо і Мопертюї, він ставить важливу для перекладознавства XVIII ст. проблему лінгво-філософського обґрунтування труднощів перекладу: *«Хіба можна, наприклад, говорити однаковою мовою в Іспанії і в Китаї, коли всі вироби країни, рослини, тварини настільки різні? Долучить до цього різницю у звичаях. Хіба можливо, щоб мова народу, який харчується рибою, була такою самою, як мова народу, який живе з мисливства, мова народу мисливців такою самою, як мова народу, що*

займається випасом худоби, а мова народу пастухів такою ж, як мова войовничого народу?» [Ibidem, p. 32, Note].

Міркування Деліля про залежність мови від звичаїв, природних умов, способу життя, соціальної практики й т. ін. дозволяють глибше зрозуміти причини відмінностей між мовами, змушують задуматися над можливістю й необхідністю збереження в перекладі етнокультурної специфіки тексту оригіналу. Вони залишаються актуальними й сьогодні. Хіба не про те саме йдеться в підручниках з мовознавства та перекладознавства, коли наводяться приклади існування багатьох назв для верблюда у жителів пустелі й для снігу у мешканців Півночі? Хіба не те саме констатує Стейнер у відомому прикладі про трудність перекладу слів з молитви «хліб наш насущний» на мову ескімосів? Фактично, задовго до В. фон Гумбольдта, Е. Сепіра, Ж. Мунена, Дж. Стейнера та ін. Деліль окреслює актуальну для сучасної лінгвістики й теорії перекладу проблематику лінгвістичної відносності, мови й картини світу, категоризації дійсності засобами мови.

Про вплив клімату на мову.

Мови Півдня й Півночі

Подібно до Ж.-Ж. Руссо і ще за кілька десятиліть до Ж. де Сталь Деліль наполягає на значному впливі клімату на особливості мови й способу висловлення. Його дещо наївна кліматична гіпотеза представлена в дуже поетичних і мальовничих термінах: *«Різниця в кліматі повинна була також привести до значної різниці в мові. У південному кліматі органи зберігають усю свою гнучкість, тому слова плинні, гармонійні, м'який вплив повітря додає веселості, розпалює уяву, сприяє щебетанню — слова стають довшими, їх більше. Природа пропонує лише веселі предмети, слова тут солодкі й лестиві. У країнах півночі, органи мовлення ціпеніють від холоду, тому вимова тверда й лінива. Природа там представляє лише гидкі, колючі речі; сум клімату передається душам, похмура тиша природи породжує мовчазність, скорочує слова, зводить їх*

до численних односкладових; усі південні мови, хоч мають різні слова, відзначаються однаковими рисами м'якості та гармонії; мови півночі, теж різні за своїми словами, також подібні одна на одну жорсткістю звуків» [Ibidem, p. 32–33, Note].

Отже, Деліль поглиблює кліматичну гіпотезу, вперше у французькій науковій літературі сформульовану ще в XVII ст. Антуаном Годо (див. про це: [Zuber, 1992, p. 48, Note 22]), наполягаючи на оцінко-якісних відмінностях між мовами Півдня й Півночі. Перші характеризуються позитивно конотованими кваліфікаторами: *souplesse, gaîté, imagination, babil, douceur, harmonie; coulant, harmonieux, doux, abondant, riant, flatteur*. Другі наділяються негативними рисами, які обмежують їх здатність до вираження певних змістів і почуттів: *tristesse, silence, taciturnité, monosyllabe, âpreté; resserré, dure, paresseux, lugubre, hideux, hérissé*. У XIX ст. ці ідеї в перекладознавчому контексті розвивають Ж. де Сталь і В. Гюґо.

Дух мови.

Дух народу

Звертаючись до характерного для XVIII ст. поняття духу мови, Деліль пов'язує його передусім з відмінностями у словах і їх комбінаціях між собою. Мови, на його переконання, різняться своєю здатністю створювати слова, які виражають думки й певним чином співвідносяться з ними. Дух мови визначається багатством її лексики, легкістю вираження певних ідей: «Різниця в словах, з яких складаються мови, з необхідністю приводить до різниці в душі цих мов. Слова мови утворюються з різних комбінацій між ними, їх відношень до думок, які вони виражають, відношень, які можуть бути більш прямими, або більш опосередкованими, більш правильними, або менш точними. Дух мов включає також легкість або трудність, з якою вони виражають певні ідеї, їх багатство або їх багатослів'я. Тисяча різних причин може міняти їх дух; багато з причин, які змінюють слова мови, міняють її дух; ми вже сказали, що в одній мові може бути велике число слів, від-

сутніх в іншій. Спосіб життя народу призводить до виникнення великої кількості слів, особливих для нього. Будуть помічені всі предмети, які постійно привертають увагу, будуть відзначені всі їх нюанси, всі їх види, всі їх роди, будуть створені синоніми. Будуть помічені всі їх якості, з'являться відповідні прикметники. Будуть помічені їх різні дії з предметами, з'являться дієслова. Араби мають сто п'ятдесят слів, щоб позначити лева, і триста назв для змії» [Ibidem, p. 33–34, Note].

Таким чином, Делілеві дух мови уявляється як категорія історично змінна, залежна від умов існування народу. Саме спосіб життя, практична діяльність змушують називати необхідні предмети, помічати їх роди і види, виділяти їх суттєві ознаки, називати дії, в яких вони беруть участь. Міркування Деліля з цього приводу близькі до ідей сучасної когнітивної семантики, осердя якої складають дослідження концептуалізації й категоризації дійсності засобами мови в процесах суспільної практики різних людських спільнот.

Дух мови, на думку Деліля, включає також враження від звукової форми слова. В одних мовах слова м'які й пестливі, вони з легкістю позначають приємні й ніжні речі. В інших мовах слова тверді й шорсткі, вони більше надаються для позначення чогось похмурого й жахливого. Змалювання садів Арміди підходить краще італійській мові, а пекла й битви янголів — англійській [Ibidem, p. 34–35, Note].

Деліль, як згодом Вольтер і Гумбольдт, пов'язує дух мови з духом нації, а той у свою чергу визначається природними й соціальними умовами життя, передусім кліматом і способом правління. У цьому контексті він конкретизує висловлені попередньо думки про вплив клімату на мову: «У південному кліматі більш жива й екзальтована уява зображатиме предмети в більш блискучій манері, образи будуть частішими й сміливішими, перехід від однієї думки до іншої буде різкішим. У менш теплому кліматі більш стримана уява породжуватиме твори холодніші й коректніші. У ще більш холодних

країнах уява більш флегматична, там краще міркують і не так красиво говорять, у словах там більше глибини, ніж дотепів. Нація народить там більше філософів, ніж поетів, і ці поети будуть більш глибокими й більшими мислителями, ніж в інших народів» [Ibidem, p. 35, Note]. Як видно з наведеного уривка тексту Деліля, з кліматом пов'язані певні особливості уяви, яка є важливою складовою духу нації — у південному кліматі вона жива й екзальтована, в помірному вона більш стримана, а в ще більш холодному кліматі вона відзначається флегматичністю. Відповідно різняться спосіб письма і характер творів: у першому випадку твори авторів відзначаються блискучою манерою письма, багатством і сміливістю образів, різкими переходами від однієї думки до іншої, у другому — літературні твори більш холодні й правильні, у третьому ж — автори краще міркують, ніж висловлюються, вони більше філософи, ніж поети, їм краще дається глибина думки, ніж гостре слово.

Ще більш оригінальними й значущими для подальшого розвитку теорії мови й перекладу є міркування Деліля з приводу обумовленості духу мови соціально-культурними чинниками, зокрема способом правління. Приклад англійської нації, твори якої відзначаються пристрасністю й чудовою силою уяви попри холодний клімат на Британських островах, на його думку, переконливо доводить вплив способу правління на дух нації й мови. Деліль переконаний, що «<...> у країні, де всі вільні, мова горда й точна. У монархіяx, де люди залежні від королівської особи, яку мусять поважати, і від вельмож, яким змушені догоджати, у мові буде менше гордості й точності. Вона буде відзначатися вишуканістю, елегантністю, витонченістю, яка полягає в тому, що відкривають лише наполовину те, що кажуть. У деспотичних країнах, де раб не наважується говорити зі своїм господарем, мова набуде алегоричного й таємничого тону — саме там народяться апологети й фігуративний стиль» [Ibidem, p. 35–36, Note]. Звичайно, такі думки могли

з'явитися тільки в достатньо наелектризованій суспільній атмосфері передреволюційної Франції. Сучасні дослідження різного роду «новоязів» (термін Дж. Орвелла), «дерев'яної мови» (« *langue de bois* ») політиків, тоталітарних дискурсів підтверджують справедливість наукових інтуїцій Деліля.

Деліль пробує встановити також залежність духу мови від ступеня цивілізованості народу, бо брак думок приводить до нестачі слів. У таких мовах, на його думку, майже всі дієслова вживаються в інфінітиві, зовсім нема слів для зв'язування думок, відсутні абстрактні слова, які виражають загальні властивості, духовні речі й поняття [Ibidem, p. 36, Note]. Відсутність конкретних прикладів робить цю заяву насправді досить декларативною. Подібного штибу ідеї, позначені євроцентризмом, не раз потім повторювалися в історії мовознавства від Гумбольдта до Вайсгербера й Сепіра (зокрема у Франції в монументальній граматиці Ж. Дамуретта і Е. Пішона).

Стилістичні труднощі перекладу.

Соціальна обумовленість стилів і відмінностей

Конкретною ілюстрацією тези про соціально-культурну обумовленість духу мови служать спостереження автора над труднощами перекладу, пов'язаними з відмінностями між французькою й латинською мовами, зокрема в площині стилістики. Деліль пояснює різницю у виділенні й функціонуванні слів шляхетного та низького стилю відмінностями у соціальній структурі римського й французького суспільства, місцем і роллю народу й вельмож: «У римлян королем був народ; внаслідок цього вирази, які він уживав, поділяла знать. Мало було низьких слів, якими б гордували послуговуватися вельможі, а народні вирази не вважалися вульгарними, як у нас. Ось звідки маса слів, які їхні поети могли вживати без загрози зіпсувати свій стиль. <...> У нас межа, яка розділяє вельмож і народ, розділила їх мову, упередження принизили як слова, так і людей, з'явилися, так би мовити, слова шляхет-

ні й слова плебейські. Відтак гордовита витонченість відкинула масу виразів і образів. Мова, ставши більш пристойною, водночас збідніла, а оскільки вельможі залишили народові заняття ремеслами, вони йому залишили також і терміни, що позначають пов'язані з цим операції. Звідси необхідність вживати неслівні описові вислови, вдаватися до повільних перифраз, врешті, бути надто довгим зі страху, щоб не здаватися надто низьким, отже, доля нашої мови досить схожа на долю шляхтичів, які розорилися і прирікають себе на убогість, щоб не порушувати традицію.

До бідності долучилася слабкість. Народ вносить у свою мову енергійну щирість, яка змальовує з великою силою почуття й відчуття. Мова вельмож обережна, як вони самі. Тому в країнах, де народ задає тон, знаходимо в писемних творах такі глибокі, такі міцні й такі конвульсивні, якщо так можна сказати, почуття, що їх не можна передати мовою, яка слабша у виразах, тому що ті, хто задає тон, відчувають так само слабо.

У таких мовах навіть є ідеї, для яких абсолютно бракує висловів. Римляни, щоб передати ідею “чинити добро”, мали багато слів, ми ж маємо лише віднедавна слово *bienfaisance* [доброчинність]. Хіба це не тому, що в Римі мову встановлював народ, а в нас — вельможі?» [Ibidem, p. 32–37].

Читаючи цей уривок тексту Деліля, не можливо не відчути його демократичних симпатій, захоплення живою стихією народної мови, її енергією, силою й щирістю почуттів. Вже саме протиставлення мови народу й мови вельмож відображає станову нерівність французького суспільства напередодні революції та сповнене передчуттям грядущих змін.

Викладені вище думки дають підстави для висновку про те, що успішна соціолінгвістична лінія розвитку французького мовознавства, представлена в XIX–XX ст. П. Лафаргом, Ж. Вандрієсом, А. Мейє та ін., була започаткована ще в перекладознавчих працях XVIII ст., зокрема Ж. Делілем.

Про вплив звичаїв на мову

Другим важливим чинником, який визначає дух мови і її особливості, є спосіб життя та звичаї. У цій площині між латинцями й французами Деліль теж вбачає суттєві відмінності: *«Звичай справляють на мову не менший вплив, ніж спосіб правління. Римляни весь час були на людях і, так би мовити, показували себе на відстані, ми ж бачимо себе зблизька й набагато докладніше. На їхніх багатолюдних зібраннях кипіння амбіцій, ентузіазм свободи змушували бурхливо вирувати їхні пристрасті, у наших маленьких товариствах бажання подобатися, дух галантності їх стримує, змінює або маскує. Римляни здебільшого жили в сільській місцевості, а ми більше в містах. Вони мусили краще змальовувати конкретні предмети, а ми повинні були краще виражати моральні ідеї, вони мали слова для всього, що дає земля, а ми для всіх порухів серця. Великі рушійні сили душі, великі вибухи пристрастей — ось що вони повинні були змальовувати з силою, а наша мова вміє витончено передавати відтінки тих самих пристрастей, ніжність почуттів і найтонші струни душі»* [Ibidem, р. 37–38]. Отже, Деліль бере до уваги середовище, переважно сільське для латинців і міське для французів, і спосіб співжиття в цьому середовищі — звичні для римлян великі зібрання, де вирують пристрасті, але кожен бачиться лише на відстані, і маленькі приватні товариства французів, у яких люди бачаться зблизька, і панують правила ввічливості і хорошого тону. Цим, на його думку, пояснюється багатство конкретної лексики в латинській мові й слів на позначення моральних ідей у французькій, схильність латинців до бурхливого вираження пристрастей, а французів до змалювання тонких відтінків емоцій.

Ці спостереження Деліля над особливостями спілкування в римському та французькому суспільстві нагадують багато в чому дослідження з етнометодології та конверсаційного аналізу в західній лінгвістиці кінця XX століття.

Великий поетичний досвід і бездоганний смак дозволяють Делілю дати переконливу порівняльну характеристику особливостей духу французької й латинської мов: «Крім загального характеру, мови мають ще особливий дух, залежний від слів, з яких вони складаються, від їх звуків, від їх сполучень між собою. Під цим оглядом французька мова в порівнянні з латинською знову виглядає гірше. <...>

Так, тоді як французька мова, обтяжена артиклями, прийменниками, допоміжними дієсловами, рухається повільно, латинська, яка завдяки закінченням кожного слова не потребує всього цього оснащення, йде вперед швидким і вільним кроком.

Вона не менше переважає нашу в гармонії. Дійсно, якщо візьмемо поодинокі слова, наша мова повна німих е, глухих складів, які вводять слух в оману, пом'якшують звуки й переривають гармонію. Якщо візьмемо пов'язані між собою слова, інверсія дозволяє латинцям випробовувати багато різних сполук, аж поки вони не доберуть слова й не сполучать їх в найприємніший на слух спосіб. Напроти, необхідність завжди вибудовувати наші речення в однаковому порядку рідше дає письменникові можливість отримати приємні поєднання слів, змінювати ораторське число й ритм періодів. Додайте до цього, що у мові, де дозволена інверсія, простіше знайти не лише вірну пропорцію, яка повинна панувати в будові фраз, але також і градацію, яка повинна бути встановлена між думками» [Ibidem, p. 39–41].

У цьому короткому уривку сконденсовано викладені й узагальнені спостереження автора над відмінностями між французькою та латинською мовами на всіх рівнях мовної структури — від фонетики до будови періодів. Особливий акцент зроблено на перевагах у гармонії звуків, у вільному комбінуванні й розташуванні слів, які надають латинській мові більше можливостей в площині риторики й стилю. Слід віддати належне науковій об'єктивності автора, який, плідно працюючи на ниві французької національної культури, дбаючи про роз-

виток і збагачення національної мови, бачить її реальні можливості, зокрема в галузі поетичного перекладу.

Різниці в системах віршування між латиною й французькою

На думку Деліля, латинським поетам було простіше дотримуватись правил віршування, ніж французьким. Обмеження, які накладає латинська поезія, не йдуть ні в яке порівняння з *«рабством, до якого зведений французький поет»* через примус ділити рядок на два піввірші, дотримуватись відліку складів, уникати неприємного збігу звуків і, особливо, ходити в ярмі рими, яке вже само важче за всі перешкоди латинської поезії [Ibidem, р. 41–42]. Врешті-решт, навіть за умови дотримання цих правил, французька поезія здатна на менші красоти, ніж латинська, якій чітке чергування коротких і довгих складів неминуче надає ритму. Дотримання числа складів і правил будови французького вірша не забезпечують йому необхідного ритму й гармонії.

Про роль великих письменників у розвитку й збагаченні мови

Деліль, який докладно перераховує численні відмінності між французькою й латинською мовами у фонетиці, граматиці, будові речення, правилах версифікації, що так чи інакше позначаються на перекладі й створюють об'єктивні труднощі для перекладача, на відміну від скептиків, починаючи з Дю Белле і до Монтеск'є, настроєний оптимістично, як щодо можливостей французької мови, так і щодо важливості перекладу для розвитку національної культури й літератури. Окремо він наголошує на винятковій ролі талановитих письменників-перекладачів у справі розвитку й збагачення мови: *«Однак наважусь сказати, мені здається, я багато разів мав відчуття, що ці труднощі не є нездоланими для великого письменника, якщо він захотів взятися за переклад. Якщо клімат, правлін-*

ня, звичай впливають, як я про це сказав, на мови, геній великих письменників на них впливає не менше — саме він їх приборкує, згинає, як хоче, він омолоджує старовинні слова, натуралізує нові, переносить багатства однієї мови до іншої, скорочує відстань між ними, змушує їх, так би мовити, до взаємної симпатії, робить плодючою найбільш неродючу мову, гармонійною найбільш шорстку, збагачує її убогість, зміцнює її слабкість, додає відваги її соромливості, використовує всі її ресурси, створює для неї нові, робить із неї мову для всіх місць, усіх часів і всіх мистецтв» [Ibidem, p. 45–46]. Ніхто з літераторів-сучасників Деліля не говорив з таким переконанням і пієтетом про талановитих перекладачів, які скорочують відстань між мовами, роблять їх універсальними мовами міжкультурного обміну.

Ставлення до перекладу.

Переклад як міжкультурна комунікація

Окреме й особливе місце у справі розвою національної мови, на переконання Деліля, належить саме перекладачам. Він бачить у перекладі передусім засіб міжкультурної комунікації і надає йому виключної ролі у збагаченні мови, ставлячи його в цій площині розгляду навіть вище оригінальної творчості: «Я завжди розглядав переклади як один із найкращих способів збагачення мови. Різниця у правлінні, кліматі й звичаях постійно сприяють зростанню відмінностей між мовами. Переклади, близько знайомлячи нас з думками інших народів, привчають нас до знаків, які їх висловлюють. Непомітно вони переносять до нашої мови багато зворотів, образів, виразів, які здаються далекими від її духу, але які, наближаючись до неї завдяки аналогії, часом стаючи єдиним словом, єдиним висловом, єдиним відповідним образом, спочатку стають терпимими, а згодом і приймаються. Тоді як оригінальні твори пишуться на своїй мові, вживають лише загально прийняті звороти й вирази, думки відливаються у звичайні й часто зношені форми. Коли

здійснюється переклад, мова, на яку перекладають, непомітно набуває забарвлення тієї, з якої перекладають. Писати оригінальний твір своєю мовою — це, наважусь так сказати, споживати власні багатства. Перекладати ж — це імпортувати якимось чином, завдяки вдалому спілкуванню, скарби чужих мов. Одним словом, переклади для мови — те саме, що подорожі для розуму» [Ibidem, p. 49–50]. Отже, переклад, на переконання Деліля, — це не лише засіб знайомства зі скарбами чужих культур, він має також новаторську мовотворчу функцію, яку автор підкреслює, порівнюючи з роллю подорожей для розвитку розуму.

Не можна не згадати з цього приводу відому французьку сентенцію « *Les voyages forment la jeunesse* ». Вжита Делілем у цьому контексті концептуальна метафора перекладу-подорожі належить до найбільш улюблених і найчастіше розроблюваних образів перекладу в перекладознавчому дискурсі XVIII ст. (пор. серію метафор цієї парадигми у Бітобе: п. 6.3. П.-Ж.Бітобе про національний смак як основу перекладу).

Переконаний у тому, що французька мова досягла необхідної зрілості й може передати риторико-стилістичні особливості текстів будь-якого рівня складності, Деліль береться за переклад «Георгік» Вергілія: «*Наша мова, вправно вживана, підкорена працею, може, отже, спускатися без низькості до найбуденніших речей, підніматися без зарозумілості до найбільш шляхетних, змальовувати майже всі образи, звуки й рухи. Саме з цим переконанням я наважився на переклад “Георгік”*» [Delille, 1770, p. 48].

Про віршовий і прозовий переклад поетичного твору

У принциповій дискусії про спосіб перекладу поезії Деліль на стороні прихильників віршового перекладу й наводить як приклади настільки вдалий переклад Гомера, здійснений Поупом, що багато знавців грецької мови сприймають його як приємніший, ніж оригінал, і переклад Вергілія, викона-

ний Драйденом, який, хоч і менш досконалий, але зроблений справжнім поетом і дає краще уявлення про оригінал, ніж найкращі прозові версії [Ibidem, p. 57].

Про свій метод перекладу

Пояснюючи систему перекладу, якої він дотримувався, і вольності, які він собі дозволив, Деліль зауважує, що «крайня вірність у перекладі обертається крайньою невірністю», і наводить низку прикладів, які пояснюють, чому так відбувається.

«Слово є шляхетним у латині, французьке слово, яке йому відповідає, належить до низького стилю — якщо ви претендуєте на надзвичайну точність, шляхетний стиль буде змінено на низький.

Латинський вираз є сильним і точним, щоб його передати французькою мовою треба кілька слів — якщо ви точні, ви надто багатослівні.

Вираз є сміливим у латині, французький вираз надто рішучий — ви підміняєте сміливість різкістю.

Певна послідовність слів є гармонійною в оригіналі, слова, що передають її безпосередньо, можуть не бути такими мелодійними — замість гармонії ви отримаєте різкі звуки.

Латинський автор вжив новий образ, у французькій мові цей образ є стертим — отже, ви передаєте новий образ банальним.

Географічна подобиця, натяк на звичаї могли бути у вашого автора приємними для народу, для якого він писав, і є байдужими для ваших читачів — ви лише дивні там, де ваш автор був цікавим» [Ibidem, p. 57–59].

Насправді Деліль дає тут перелік небезпек і помилок, які спричиняє буквальність у перекладі, — втрата вірного стилістичного забарвлення слова (зміна високого стилю на низький), вживання довгих перифраз замість точного і сильного слова, заміна сміливого виразу на надто брутальний,

втрата звукової гармонії і мелодійності виразу, знецінення нового образу, заміненого на банальний, стирання історико-культурних конотацій слів, що позначають реалії. У такий спосіб Деліль продовжує традицію перекладознавства XVII ст. (пор. типологію перекладацьких помилок, запропоновану Ґ. де Тандом; див.: [Ласка, 2023, п. 4.1. Порівняння мов і правила перекладу: підручник Ґ. де Танда]). Проблема деформацій при перекладі залишається в полі зору сучасного перекладознавства. Зокрема, Антуан Берман дає докладний аналіз деформуючих тенденцій, яких варто уникати [Berman, 1985, p. 68–82].

Стратегія вірного перекладу, яку пропонує Деліль побудована на двох принципах: врахуванні духу мов і відтворенні духу автора та твору. Водночас Деліль окремо наголошує на необхідності передання особливостей стилю автора, стилю твору в залежності від жанру, зміни відтінків стилю в окремих його частинах тощо: *«Отже, що робить вправний перекладач? Він вивчає характер обох мов. Коли їх дух зближається, він є вірним, коли вони віддаляються за духом, він заповнює інтервал якимось еквівалентом, який, зберігаючи всі права своєї мови, найменше відходить від духу свого автора. Кожен письменник має, так би мовити, свою ходу й своє обличчя. Він є більш або менш палким, більш або менш швидким, більш або менш вигадливим, і щоб передати завжди справжній, точний і простий стиль Вергілія, ми не будемо, отже, вдаватися до блискучого, багатого й туманного стилю Овідія. Далі слід зважати на жанр твору. Дидактичну поему ми не будемо перекладати, як епічну, наприклад, «Георгіки», як «Енеїду». Кожен уривок твору має також свій характер, який залежить від суті думок і змін стилю: думки можуть бути простими й блискучими, веселими й похмурими, смішними й величними. Перекладач не лише не змішуватиме ці різні тональності, ці різні кольори, але мусить прагнути схопити, наскільки це можливо, їх основні відтінки»* [Delille, 1770, p. 59–60].

Оригінальна французька енологічна метафора

Деліль вимагає від перекладача бути стислим і точним, точно передавати кожну гостру авторську думку. Він повинен зберегти за кожним членом речення його місце й лише зрідка може використати два рядки, там, де автор висловив думку одним: *«Чим протяжніше викладена гостра думка, тим більше вона втрачає в силі. Це як алкогольний напій, який, коли ми його розбавляємо водою, виграє в об'ємі, але втрачає у якості»* [Ibidem, p. 60]. Використана Делілем оригінальна й дуже французька енологічна метафора, заснована на порівнянні властивостей стилю з властивостями алкогольного напою, добре передає його уявлення про концентрований стиль творів дидактичного спрямування, таких як «Георгіки» Вергілія, бо сформульований коротко припис закарбовується в пам'яті набагато краще, ніж коли він обтяжений величезною кількістю слів. Саме такі, точні, і тому легкі для запам'ятання, вірші використовує також Буало в «Поетичному мистецтві».

Переклад як творчість

Загальна концепція перекладу, якої дотримується Деліль, має прагматичне спрямування, він підпорядковує всі інші вимоги до перекладу основному обов'язку перекладача, який полягає в тому, щоб намагатися кожним уривком справити таке саме враження, як автор [Ibidem, p. 61]. З нього логічно виводиться принцип компенсації, який вимагає від перекладача, якщо він не може передати якийсь образ чи прикрасу, замінити їх іншими, рівноцінними в рамках цілого: *«Треба, щоб він представив, наскільки це можливо, якщо не ті самі прикраси, принаймні ту саму кількість прикрас. Якщо він не може передати той самий образ, хай замінить його думкою, якщо не може змалювати для слуху, хай змалює для розуму, якщо він менш енергійний, хай буде більш гармонійним, якщо він менш точний, хай буде більш багатим. Якщо він передбачає,*

що повинен послабити автора в якомусь місці, хай він його підсилить в іншому, хай відновить нижче те, що було втрачено вище, так, щоб уся була встановлена справедлива компенсація, але при цьому слід якнайменше відходити від характеру твору й кожного його уривка» [Ibidem, p. 61–62].

Деліль, як і багато інших перекладачів XVII–XVIII ст., пояснюючи принцип компенсації, звертається до традиційного метафоричного образу, вперше вжитого Цицероном, який прирівнює переклад до повернення певного боргу перед автором, при цьому важливі не ті самі монети, а та сама сума: *«Хто береться перекладати, бере на себе борг, щоб його повернути, треба сплатити не ті самі монети, а ту саму суму» [Ibidem, p. 61].* Деліль виводить із вжитої метафори свій принцип порівняння оригіналу й перекладу, заснований на системному розумінні тексту, вартість кожного уривка якого може бути оцінена лише в межах цілого: *«Ось чому невірно порівнювати кожен віршовий рядок перекладача з відповідним рядком тексту, якому він відповідає. Про його вартість слід судити по цілості й загальному враженню від кожного уривка» [Ibidem, p. 62].* У цих словах є щось від де Сосюра, і під ними радо могли б підписатися багато сучасних прихильників літературного структуралізму.

Врешті-решт, перекладач повинен не лише проїнятися духом свого автора, перенестися подумки в його час і країну, але дійти до самих джерел краси його тексту, піднятися до справжньої творчості, наслідуючи природу в той самий спосіб, як це робить автор: *«Але щоб так перекладати, треба не лише, як часто кажуть, проїнятися духом свого поета, забути свої звичаї і прийняти його звичаї, залишити свою країну й перенестися в його країну, треба, шукаючи його красот, дійти до самих джерел, я маю на увазі, до самої природи, щоб краще наслідувати спосіб, у який він змальовує речі, треба бачити самі речі. І, під цим оглядом, перекладати це, до певної міри, творити» [Ibidem, p. 62–63].*

Саме в такий спосіб працював над перекладом «Георгік» Вергілія сам Деліль: *«Споглядаючи село, жнива, сади, стада, бджіл — усі ці чудові картини, які надихали автора «Георгік», я відчув, здається, якусь іскру вогню, необхідного, щоб усе це гарно передати. Ніколи природа не здавалася мені красивішою, ніж коли я читав Вергілія, ніколи Вергілій не здавався мені чудовішим, ніж коли я споглядав природу. Одним словом природа стала для мене єдиним коментарем до того з поетів, хто її наслідував найкраще»* [Ibidem, p. 63].

Отже, Деліль трактує переклад у метафоричних термінах перенесення перекладача в часі й просторі. На відміну від багатьох перекладачів, які обмежуються загальниками й частковими правилами перекладу чи конкретними дрібними проблемами, він теоретизує, помістивши переклад у широкий аристотелівський контекст філософської поетики творчості як наслідування природи, і акцентує на творчій складовій, без якої неможливе мистецтво перекладу. Дуже близькі думки про творчий характер перекладу висловлює пізніше Бітобе, очевидно не без впливу Деліля.

Висновки

Другий розділ книги, озаглавлений «Філософсько-граматичне підґрунтя знання про переклад у XVIII ст.», охоплює широке коло історико-перекладознавчих проблем, пов'язаних з роллю філософської граматики, класичної риторики й естетики літературного письма, їх впливу на наукове бачення перекладу, зафіксоване у статтях до «Енциклопедії». Основні результати дослідження, викладені в цьому розділі, зводяться до такого:

- на прикладі праць Е.Б. де Кондільяка, С.Ш. Дю Марсе, Ш. Батте та ін. проаналізовано зв'язки перекладознавства XVIII ст. з загальною граматиною та риторикою;
- узагальнено внесок авторів статей до «Енциклопедії» Дю Марсе, Бозе, Мармонтеля в розробку теоретичних підвалин перекладознавства, в оновлення його концептуального апарату та дискурсу;
- на матеріалі праць Ш. Батте, Ж-Б. Дюбо, Сен-Сімона, Мопертюї, Деліля з'ясовано вплив праць з естетики художньої творчості, порівняльно-типологічного мовознавства та лінгвокраїнознавства на теорію й практику перекладу, зокрема на розуміння природи труднощів перекладу та вироблення відповідних стратегій для їх подолання.

2.1. Кондільяк про мови як знакові класифікаційні системи

Вчення Кондільяка про універсальне й специфічне у мовах, його думки з приводу духу нації й духу мови у їх зв'язку із загальними й додатковими ідеями справили великий вплив на розвиток теорії перекладу XVIII ст., передусім у контексті обговорення ключової проблеми збереження етнокультурних і стилістичних особливостей оригіналу. Спираючись в осмисленні свого досвіду перекладу на думки Кондільяка, перекладачі XVIII ст. вбачають основну причину труднощів свого мистецтва у відмінностях часткових граматик різних мов, які вони пов'язують з поняттям додаткових думок і інтерпретують як вияви духу мови, головним чином в площині стилю. Перенесення цих принципів філософської граматики Кондільяка в царину перекладу в працях французьких перекладознавців XVIII ст. веде до поглиблення уявлень про його можливість і вірність. На зміну картезіанському переконанню в тому, що переклад є простим перекодуванням думки з однієї системи знаків на іншу, приходить глибше розуміння труднощів перекладу, пов'язаних із відмінностями між мовами, змі-

щення акцентів у мистецтві перекладу на відтворення риторико-стилістичних особливостей оригіналу, неповторності авторського письма.

2.2. *Класична риторика Дю Марсе й проблеми перекладу*

Безперечною заслугою Дю Марсе в історії перекладознавства є спроба розглянути категорії прямого й фігуративного значення в площині перекладу. Позитивним здобутком на цьому шляху стало в першу чергу поглиблення розуміння традиційних риторико-стилістичних категорій прямого й фігуративного значення за рахунок використання поняття додаткових думок, перенесеного авторами граматики Пор-Руаяля з середньовічної логіки на ґрунт картезіанського раціоналізму. Це дозволило Дю Марсе запропонувати різні стратегії й способи перекладу фігур, залежно від ситуації перекладу та його мети. Практичним результатом розроблення теоретичних засад перекладу фігур для лексикографії є запропоновані Дю Марсе методологічні принципи подання в словниках багатозначних слів з різними типами фігуративних значень.

2.3. *«Апологія перекладів» Ніколя Жедуена*

Наведені в «Апології перекладів» міркування дають підстави для висновку про очевидний прогрес у теоретичній рефлексії над перекладом, який знаменує собою концепція Жедуена, сформована в середині XVIII ст. Це стосується передусім розширеного розуміння самого концепта перекладу, предметна область якого не обмежена більше сферою давніх мов. Виключна роль перекладу в збагаченні національної літератури, його висока соціокультурна й цивілізаційна місія є для Жедуена безперечною даністю. Іншим суттєвим внеском Жедуена в розробку теорії перекладу є зміщення акцентів у завданнях перекладача з простого відтворення змісту на необхідність передання стилістичних відтінків вихідного тексту.

Про високий авторитет трактату Жедуена свідчать численні посилання на нього в перекладознавчих текстах другої половини XVIII ст., зокрема в статтях «Енциклопедії».

2.4. Загальні проблеми перекладу в «Енциклопедії» Дідро й д'Аламбера

У статті до «Енциклопедії» під гаслом «TRADUCTION. VERSION.» Н. Бозе одним із перших серед перекладознавців дає достатньо загальне визначення перекладу, наголошуючи, що під обома термінами мається на увазі «копія якоюсь мовою дискурсу, первинно висловленого іншою мовою». Водночас ці два види перекладу відрізняються чітко визначеними змістовими ознаками: **version**, тобто французька версія чужомовного тексту, є більш дослівним перекладом, орієнтованим на відтворення засобів, властивих мові оригіналу, водночас **traduction** — це власне переклад, більше спрямований на передання суті думки, більш уважний до надання їй форми, яка найкраще відповідає цільовій мові. Прийняте в «Енциклопедії» розмежування власне перекладу й версії, які протиставляються коментареві, є важливим свідченням становлення концептуально-термінологічного апарату французького перекладознавства у другій половині XVIII ст.

Ж.-Ф. Мармонтель, автор нової статті «Traduction», написаної для «Додатку до Енциклопедії», підходить до свого завдання з позицій історика й літератора, який має власний досвід перекладу. Він значно розширює обговорювану проблематику й суттєво зміщує акценти, наголошуючи передовсім на питаннях відтворення риторико-стилістичних особливостей тексту оригіналу. Окрему увагу Мармонтель у своїй статті спрямовує на аналіз труднощів перекладу. Свобода викладу й метафоричність перекладознавчого дискурсу Мармонтеля, який не вагаючись переосмислює традиційні метафори перекладу й пропонує власні оригінальні метафоричні образи, свідчать про впевненість у володінні спільним для енциклопе-

дистів теоретичним матеріалом і аргументативними засобами його донесення до читача.

2.5. Шарль Батте про дух мови, порядок слів і переклад

До аналізу проблем перекладу Шарль Батте підходить на основі відмінностей між мовами в порядку слів. З виділених ним трьох видів порядку слів — природного, граматичного й ораторського — у фокус його уваги потрапляє передусім останній, який залежить від комунікативного наміру мовця. При перекладі через неможливість для французького об'єкта займати першу наголошену позицію в реченні доводиться здійснювати певні перекладацькі перетворення. На цій основі Батте пропонує правила перекладу, більшість з яких стосуються відтворення риторико-стилістичних особливостей оригіналу. Про глибину граматичних інтуїцій Батте свідчить їх близькість до ідей сучасного структурного й комунікативного синтаксису, спираючись на які перекладознавство пояснює більшість перекладацьких трансформацій.

Класифікація видів порядку слів, систематизація перекладацьких перетворень при невідповідності порядку слів у вихідній і цільовій мові, запропоновані на цій основі правила перекладу є вагомим внеском Батте в розробку французької традиктології в добу Просвітництва. Про його безперечний авторитет у питаннях перекладу свідчать численні посилання на його праці в «Енциклопедії».

2.6. Філософсько-естетичні принципи перекладу Ж.-Б. Дюбо

У розділі, присвяченому Ж.-Б. Дюбо, розпорошені в тексті його трактату «Критичні роздуми про поезію і малярство» фрагментарні зауваження стосовно перекладу зібрано і систематизовано довкола осердя кількох головних тем (проблеми перекладу поезії, лексичні та стилістичні труднощі перекладу, порівняння мов і культур та ін.) і в такий спосіб відтворено основні риси його концепції перекладу.

У дискусії щодо можливості віршового перекладу поезії Дюбо належить до скептиків — «Енеїда» в перекладі, на його переконання, є вже іншою поемою. Він по-своєму інтерпретує живописну метафору перекладу, порівнюючи його не з картиною, а з естампом, який зберігає рисунок фігур, але не передає колориту картини. Метафора перекладу-естампа набула широкої популярності в текстах про переклад XVIII ст.

На основі контрастивно-семантичного аналізу, одним із засновників якого його можна вважати, Дюбо дає переконливий аналіз труднощів перекладу лексики й пропонує їх типологію, засновану на аналізі причин, які їх породжують (різниця в значеннях слів, відмінності в етно-культурних конотаціях, неспівпадіння стилістичних реєстрів, відмінності в фігуративних значеннях).

Безперечним внеском Дюбо в розробку теорії перекладу є врахування фактору адресата, його енциклопедичних знань і лінгво-культурних компетенцій. Назагал, його концепція перекладу в багатьох аспектах випередила свій час і цілком органічно вступає в діалог з новітньою поетикою та теоріями перекладу.

2.7. Концепція «енергійного перекладу» Сен-Сімона

Оригінальність внеску Сен-Сімона у розвиток теорії перекладу полягає в тому, що на основі запропонованої ним «енергійної» концепції художнього твору, яка спирається на ідеї філософської граматики й сенсуалізму, він розширює функції перекладача, ставлячи перед ним завдання передати не слова та вирази, а енергію оригіналу, повертаючи таким чином переклад у царину справжньої творчості.

Сен-Сімон, пропонуючи свій переклад «Нарису про людину» Поупа, визначає його як «*новий вид буквального й енергійного перекладу*», який «*здатен зберегти риси оригіналу*». Новизна його концепту перекладу полягає у поєднанні трьох ознак: він є водночас буквальним, енергійним і здатним збе-

регти риси оригіналу. У цій тріаді провідною є енергія, яка набуває статусу метафори вірності перекладу. Сен-Сімон наголошує на тому, що основним завданням перекладу є відтворення стилістичних особливостей оригіналу, які забезпечують енергію тексту, його вплив на читача. Думки Сен-Сімона з приводу енергії слова і її передання суголосні з «енергетичною» концепцією мови, яку невдовзі розробив В. фон Гумбольдт.

2.8. Мопертюї й теорія лінгвістичної відносності

Переконливим свідченням нового науково-філософського спрямування перекладознавства доби Просвітництва є його інтерес до проблеми відмінностей у категоризації дійсності засобами різних мов. Дискусію на цю тему ініціював П.-Л. де Мопертюї, запропонувавши поняття різних «площин думок» у різних мовах, особливо віддалених. Така констатація розмаїття мов, несумірності їх структур, не лише ставила під сумнів можливість перекладу, а насправді підривала саму основу пануючої у філософії мови XVIII ст. універсалістської теорії Кондільяка.

Основний опонент Мопертюї А.-Р.-Ж. Тюрго категорично відкидає поняття різних «площин думок» і стає на захист універсальності. На його переконання, всі народи мають однакові відчуття, на основі яких формуються думки, і реальна трудність перекладу насправді викликана метафорами, які з часом стираються в цивілізованих мовах. Кондільяк, що долучився до дискусії, підтверджує свою універсалістську позицію, яка все ж відрізняється від картезіанської тим, що він говорить не про готові універсальні ідеї, а бере до уваги процеси формування думок і ролі мов як аналітичних систем, тобто систем категоризації досвіду.

2.9. Деліль про мову, культуру, суспільство та переклад

Серед французьких літераторів XVIII ст. Жак Деліль найдокладніше розглядає комплекс філософсько-перекладаць-

ких проблем, пов'язаних з різницями між мовами, духом мов, впливом навколишнього середовища й суспільства на мову тощо. Задовго до В. фон Гумбольдта, Е. Сепіра, Ж. Мунена, Дж. Стейнера та ін. Деліль окреслює актуальну для сучасної лінгвістики й теорії перекладу проблематику лінгвістичної відносності, мови й картини світу, категоризації дійсності засобами мови.

Звертаючись до важливого для перекладознавства XVIII ст. поняття духу мови, Деліль трактує його як історично змінну категорію, залежну від умов існування народу, обумовлену соціально-культурними чинниками, зокрема способом правління, парламентським, як у Британії, чи монархічним, як у Франції. Це дає підстави для висновку про те, що успішна соціолінгвістична лінія розвитку французького мовознавства була започаткована ще в перекладознавчих працях XVIII ст., зокрема Ж. Делілем.

Деліль бачить у перекладі передусім засіб міжкультурної комунікації, окремо наголошує на його новаторській мовотворчій функції і надає перекладачам виключної ролі у збагаченні мови. Він теоретизує, помістивши переклад у широкий арістотелівський контекст філософської поетики творчості як наслідування природи, і акцентує на творчій складовій, без якої неможливе мистецтво перекладу.

Розділ 3. ПОРТРЕТИ ФРАНЦУЗЬКИХ ПРОСВІТИТЕЛІВ У КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

3.1. Семіотична концепція перекладу Д. Дідро

Філософ і письменник, видавець «Енциклопедії» Дені Дідро (*Denis Diderot, 1713–1784*) теж пробував свої сили в перекладі. Зокрема він переклав книгу Едварда Мура «The Gamester» («Le Joueur», 1760), низку текстів Ляйбніца. Вільний метод перекладу, який використовував на початках Дідро при перекладі твору Шефтсбері «Принципи моральної філософії» (*Shaftesbury. «Principes de la philosophie morale ou Essai de M.S. sur le mérite et la vertu», 1745*), він представляє в передмові: *«Мені залишається тільки сказати одне слово про спосіб, у який я трактував твір п. III. Я його читав і перечитував, проїнявся його духом і, так би мовити, закрив його книгу, коли взявся за перо. Ніколи ще чужим добром не користувалися так вільно. Я виклав стисло те, що мені здавалося надто розпливчастим, виправив надто сміливі думки, а міркування, які супроводжували цей тип тексту, такі часті, що Есе п. Шефтсбері, яке, власне кажучи, є тільки метафізичною демонстрацією, перетворилося на досить значні начала моралі. Єдина річ, якої я ретельно дотримувався, це порядок — його неможливо було спростити, тому цей твір вимагає розумового напруження»* [Diderot, 1745, p. 16].

Отже, стратегія праці Дідро як перекладача включала два етапи: спочатку він багато разів перечитував твір, щоб проїнятися духом автора, потім, на стадії власне перекладу, за його словами, він «закрив книгу», тобто працював за прин-

ципом вільного перекладу, виправляючи все те, що вважав за потрібне. Більше того, він не без гордоців заявляє, що пішов далі, ніж інші на цьому шляху: *«Ніколи ще чужим добром не користувалися так вільно»*. Взагалі спосіб перекладу, який використовував Дідро, мало чим відрізняється від того методу, що став панівним у Франції, починаючи з середини століття, при перекладі англійських романів і драматичних творів.

У подальшому його бачення перекладу зазнало суттєвої еволюції й значно поглибилось. У «Листі про глухих і німих, для тих, хто чує і бачить» («Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent», 1751) [Diderot, 1751] Дідро розширює поняття перекладу, включаючи до нього не лише переклад з однієї природної мови на іншу, а й перехід від однієї системи знаків до іншої, наприклад, з мови жестів глухонімих на природну мову. У такий спосіб саме Дідро вперше залучає до розгляду в перекладознавстві явища, пов'язані з тим, що в XX ст. Р. Якобсон назве «міжсеміотичним перекладом», або «трансмутацією» [Jakobson, 1963, p. 79]. На його думку, мова жестів точно відображає порядок слідування елементів думки, бо вона вільна від впливу інверсій звичайної мови. При такому перекладі завдання перекладача полягає в тому, щоб передати не лише думку, але й порядок слідування жестів оригіналу: *«Тут мова не йтиме про те, щоб добре зрозуміти зміст і думку, треба ще, щоб порядок знаків у перекладі вірно відтворював порядок жестів в оригіналі. Це випробування потребує філософа, який вмів би ставити запитання своєму автору, почути його відповідь і точно передати її, але філософію не можна опанувати за один день»* [Diderot, 1751, p. 354]. Кінцівка наведеного уривка вказує на важливу й нову в порівнянні з попередниками складову професійного профілю перекладача — він повинен бути філософом, по-філософськи трактувати текст оригіналу, вести зі своїм автором філософський діалог. Окремо наголосимо на бахтінському діалогізмі пропонованої Дідро перекладацької герменевтики.

Французька в порівнянні з іншими мовами (недоліки та переваги)

Дідро долучив свій голос до порівняння французької мови з іншими та виявлення її переваг і слабких сторін. Виходячи з того, що головним призначенням мови є повідомлення думки, й продовжуючи дискусію про роль порядку слів у цьому процесі, він вважає французьку мову найбільш впорядкованою й найбільш точною під цим оглядом: «<...> я б сказав, що ми виграли, — завдяки тому, що не маємо інверсій, — у чіткості, ясності, точності, тобто в основних якостях мови, і втратили в палкості, красномовстві, енергії. Я охоче додав би, що через повчальний і правильний порядок, якому підкоряється наша мова, вона більше придатна для стислих наук, а грецька, латинська, італійська, англійська, завдяки зворотам і інверсіям, які вони собі дозволяють, мають більше переваг у літературі. Що ми можемо краще, ніж будь-який інший народ, дати можливість говорити розуму, і що здоровий глузд обрав би французьку мову, тоді як уява й пристрасті віддали б перевагу давнім мовам і мовам наших сусідів. Що французькою мовою треба говорити в товаристві й у школах філософії, а грецькою, латинською, англійською з церковних кафедр і театральної сцени. Що наша мова буде мовою істини, якщо вона коли-небудь знову запанує на землі, а грецька, латинська, італійська, англійська й усі інші будуть мовами байки та брехні. Французька мова створена для того, щоб навчати, просвіщати й переконувати, а грецька, латинська, італійська, англійська, щоб запевняти, зворушувати й обманювати. Говоріть по-грецьки, по-латинськи, по-італійськи з народом, а з мудрецем говоріть по-французьки» [Ibidem, p. 371–372].

Отже, основна лінія протиставлення між французькою, з одного боку, і давніми мовами та мовами сусідніх народів, з іншого, для Дідро визначається тим, що прямий порядок слів французької мови відповідає природному порядку думки. Тому французька мова відзначається здоровим глуздом, ясніс-

тю, чіткістю, точністю, тобто якостями, які роблять з неї мову філософії, науки, навчання. Вона призначена для того, щоб навчати, просвіщати й переконувати. Давні мови й мови сусідніх народів — англійців, італійців, німців та ін. — багаті різними зворотами й мають вільний порядок слів. Вони вирізняються палкістю, красномовством, енергією й більше надаються для красного письменства, для висловлення почуттів і пристрастей. Місце їх використання — церковна кафедра й театр, де вони служать для того, щоб схилити до чогось, зворушувати й обманювати. Такими є основні риси, визначальні для духу французької мови у зіставленні з давніми мовами та мовами сусідніх народів. Загалом, Дідро говорить про французьку мову як філософ і вчений, більш об'єктивно й предметно, ніж Анна Дасье чи Удар де Ла Мотт.

У цьому контексті варто нагадати слова, які приписують германському імператору Карлові: « *Je parle espagnol à Dieu, italien aux femmes, français aux hommes et allemand à mon cheval* » (такий варіант цитати наводить газета «*Figaro*»: <http://evene.lefigaro.fr/citation/parle-espagnol-dieu-italien-femmes-francais-hommes-allemand-che-15550.php>). Філософська ерудиція Дідро дозволяє йому розгледіти у французькій мові здатність до виконання набагато важливіших функцій — навчати, просвіщати й переконувати, тому нею слід говорити з мудрецями. Згодом дещо інші міркування на цю тему докладно викладає А. де Рівароль у «Трактаті про універсальність французької мови» (1784) (див. нижче: п. 5.5. Рівароль про універсальність французької мови й переклад Данте).

Французька мова має все, щоб виконувати поетичну функцію

Проте Дідро далекий від того, щоб виключити французьку мову зі сфери поетичного дискурсу. Досвід французької літератури вражає його розмаїттям властивостей французької мови, які вона нам являє у різних авторів: «<...> якщо наша мова

є чудовою в корисних речах, вона придатна також для приємних. Хіба існує якась риса, яку вона б успішно не привласнила собі? Вона грайлива у Рабле, наївна у Ла Фонтена і Брантома, гармонійна в Малербі й Флеш'є, піднесена у Корнеля і Босює. Якою тільки вона не є у Буало, Расіна, Вольтера, у віршах і прозі багатьох інших літераторів!» [Ibidem, p. 392].

Висновок Дідро щодо творчих можливостей французької мови оптимістичний, бо врешті-решт, як він слушно зазначає, справа не в мові, а в тому, хто і як її використовує. Отже, не треба скаржитись. Якщо ми вміємо нею користуватися, наші твори будуть такими ж дорогоцінними для майбутніх поколінь, як твори давніх авторів для нас.

З-під пера звичайної людини, якою б мовою вона не писала, вийдуть тільки пересічні речі, а з-під пера генія вийдуть чудові твори, хоч французькою, хоч будь-якою іншою мовою.

Єдність думки і її вираження в поезії

У контексті розпочатої ще А. Дасьє і де Ла Моттом дискусії про переклад поезії, що позначила усе перекладознавство XVIII ст., Дідро пропонує оригінальну теорію, яка пояснює природу поезії й труднощі її перекладу. Для нього поезія не є звичайним дискурсом, у якому змісти висловлюються за допомогою знаків. Її вирізняє особливий животворний дух, тому що вона одночасно говорить і представляє зміст в образах. Він називає цю особливість поезії емблематичністю, під якою має на увазі органічну єдність думки й образу, багатоповерхове сплетіння нерозчленованих ієрогліфічних знаків, де одночасно присутні звуки, зміст, образи, емоції: *«У кожному дискурсі взагалі слід розрізняти думку й вираз. Якщо думку передано ясно, чисто й точно, цього достатньо для звичайної розмови. Додайте до цих якостей підбір слів, ритм і гармонію періоду — і ви отримаєте стиль, який підходить для кафедри. Але ви все ще будете далекі від поезії, особливо від поезії, яку ода або епічна поема розгортають у своїх описах. Тоді в дискурсі поета ви-*

тає якийсь дух, який рухає і оживляє всі склади. Що це за дух? Я часом відчував його присутність, але все, що я знаю про нього, це те, що саме він робить так, що речі одночасно є сказані й представлені, що в той самий час, коли ми схоплюємо їх нашим розумінням, наша душа ними схвильована, наша уява їх бачить, а вухо чує, і що тоді дискурс є не тільки послідовністю енергійних слів, які представляють думку з силою і шляхетністю, але ще й сплетінням ієрогліфів, нагромаджених одне на одного, які її змальовують. Я міг би сказати в цьому сенсі, що будь-яка поезія є емблематичною» [Ibidem, p. 374].

Думка Дідро про емблематичність поезії, яка водночас говорить і представляє зміст в образах, близька до сучасних теорій поетичного дискурсу як такого, що послуговується знаками звичайної мови, щоб створити нові знаки другого порядку, знаки літературних кодів (див., напр.: [Barthes, 1961, p. 264–265; Todorov, 1979, p. 19–21]).

Про неможливість перекладу поезії

З емблематичністю поезії, на думку Дідро, пов'язані труднощі в її розумінні, сприйнятті поезії вимагає особливого смаку. Дідро запевняє своїх читачів у тому, «що є у тисячу разів більше людей, здатних зрозуміти геометра краще, ніж поета, тому що на тисячу людей зі здоровим глуздом припадає одна з добрим смаком, а на тисячу осіб з добрим смаком — одна з витонченим» [Diderot, 1751, p. 382]. Отже, для Дідро визначальним у поясненні труднощів розуміння і перекладу поезії є ключове для літературної естетики XVIII ст. поняття смаку, яке він трактує в широкій філософській площині, не обмежуючи його французьким «добрим смаком».

Ця властивість поезії робить практично неможливим її переклад. Звичайно, можна передати зміст, можна знайти відповідники для якихось окремих виразів, але, на переконання Дідро, справжній переклад поезії неможливий. Навіть найкращий поет не в стані відтворити в повному обсязі її емблема-

тичність, передати в перекладі її ієрогліфічні красоти: *«Подібно до всіх я гадав, що поет може бути перекладений іншим поетом. Це помилка, і тепер я прозрів. Можна передати думку, можливо повезе й вдасться знайти еквівалент для якогось виразу, <...> це вже щось, але це ще не все. Вільна емблема, витончений ієрогліф, який панує в цілому описі і який залежить від розподілу довгих і коротких голосних у мовах з вираженою кількістю, і від розподілу голосних і приголосних у словах будь-якої мови — все це неминуче зникає в найкращому перекладі»* [Ibidem, p. 376].

Саме це живе відчуття ієрогліфічних виразів поезії Гомера змусило Вергілія сказати, що запозичити в Гомера один рядок так само важко, як вирвати один цвях з булави Геркулеса [Ibidem, p. 377–378]. Цей образ неодноразово повторюють французькі перекладачі XVIII ст. Дюбо та ін. Чим більше таких ієрогліфів у поета, тим важче його розуміти й перекладати. Дідро закликає своїх колег-літераторів і перекладачів не пробувати перевершити Гомера, не додавати йому красот, бо так ми ризикуємо позбавити його власних, а намагатися принаймні зрозуміти його: *«Але він настільки насичений тими поетичними ієрогліфами, про які я щойно говорив, що ми, лише перечитавши десятий раз, можемо похвалитися, що все в ньому побачили»* [Ibidem, p. 380]. У цих міркуваннях Дідро, якому все ще доводиться захищати Гомера, знову відчувається відлуння «суперечки давніх і нових».

Переклад Теренція. Проти роз'єднання змісту й стилю.

Порівняння з красунею, всі риси якої в єдності створюють красу

До проблем перекладу Дідро звертається ще раз у статті «Роздуми про Теренція» [Diderot, 1762, p. 237]. Переклад такого поета, як Теренцій, є, на його переконання, надзвичайно сміливою справою, бо у творах цього автора сконденсована вся витонченість латинської мови. Дідро приймає поширене

протиставлення стилю й змісту, він погоджується, що там, де нема змісту, не може бути і стилю. Проте він наполягає на органічній єдності змісту й стилю та категорично заперечує тим, хто перекладаючи гадає, що твір можна трохи позбавити стилю, не позбавивши при цьому змісту. Текст Дідро вражає багатством експресивних засобів, особливою виразністю й схвильованістю: *«Якщо якийсь педант візьме міркування Цицерона або Демосфена й зробить з нього силогізм з великим і малим засновком і вислідом, чи матиме він право стверджувати, що лише усунув деякі слова й не торкнувся суті змісту? Людина зі смаком йому відповість: “А що сталося з гармонією, яка мене чарувала? А де ці сміливі фігури, з якими оратор звертався до мене, волав до мене, тиснув на мене, турбував мене? Куди щезли образи, ціла юрба яких обступала й бентежила мене? А ці вирази, то витончені, то енергійні, які пробуджували в розумі цілий спектр додаткових думок різного кольору, які хвилювали душу майже безперервною вервицею різних відчуттів і зливалися в нестримний ураган, що ніс її по своїй волі, я їх більше не бачу. Я більше не затамовую подих, не страждаю, не тремчу, я більше не надіюсь, не обурююсь, не здригаюсь, я більше не збентежений, не зворушений, не розчулений, я більше не плачу, і ви все ж наполягаєте, що показали мені ту саму суть!” Ні, це не те саме, розрізнені риси красуні не творять красуню, її складає сукупність цих рис, а їх роз’єднаність руйнує її — те саме відбувається зі стилем. Це тому що коли стиль добрий, строго кажучи, нема непотрібних слів, а слово, що не є непотрібним, представляє річ, і річ настільки важливу, що замінивши його на інше, на його найближчий синонім, або замінивши синонім на властиве слово, часом ми отримуємо протилежне від того, що хотів сказати оратор чи поет»* [Ibidem, p. 235–236].

Мальовниче порівняння, що його використовує тут Дідро, переконливо свідчить про те, що він розуміє художній твір як добре організовану сукупність художніх образів, зміст і фор-

ма яких нероздільні. Вони об'єднані необхідними зв'язками в систему, в якій немає зайвих слів, у якій заміна одного елемента на інший, навіть близький, веде до руйнації цілості. Актуальність такої концепції нероздільності змісту й форми художнього твору, системної організації його семантичних кодів не підлягає сумніву та відповідає принципам сучасної поезики художнього дискурсу й теорії художнього перекладу.

Прагматичний підхід до перекладу поезії

У підсумку концепція перекладу, яку пропонує Дідро, є прагматичною по своїй суті і полягає в тому, щоб дати текст, який справляє той самий вплив на читача, що й оригінал: *«Є лише один спосіб вірно передати автора з чужої мови на нашу — це мати душу, насичену враженнями, які ми від нього отримали, і бути задоволеним своїм перекладом лише тоді, коли він буде викликати ті самі враження в душі читача. Тоді вплив оригіналу й вплив копії однакові; але чи це все-таки можливо?»* [Ibidem, p. 236].

Здоровий філософський скептицизм змушує Дідро поставити в кінці запитання, чи це все-таки можливо? Абсолютної впевненості в цьому немає. Однак, наголошує Дідро, якщо хтось серйозно вважає, що все, що неможливо перекласти з однієї мови на іншу, не варте навіть зусилля для його перекладу, то це свідчить про відсутність смаку, будь-якої чутливості й навіть справжньої точності розуму. Якщо є люди, які мають за ніщо цю чарівність гармонії звуків, яку неможливо замінити іншою, ці образи, які залежать від одного виразу, однієї ономатопеї, для яких нема відповідника у їхній мові, якщо вони нехтують добором повних енергії слів, які зворушують душу, то це тому, що їхні природні відчуття притуплені, їхня уява висохла, а душа холодна, як крига [Ibidem, p. 236–237].

Щодо самого Дідро, він залишається вірним своєму переконанню, що уривки Гомера, Вергілія, Теренція, Цицерона, Демосфена, Расіна, Ла Фонтена, Вольтера, які, можливо,

не вдається перекласти з їхньої мови на інші, від цього не стають менш вартісними, і попри варварську думку, яка намагається відбити охоту вивчати давні й нові мови, він продовжує вважати ці уривки джерелом насолоди, яке ніколи не замулять лінощі й неучтво [Ibidem, p. 237].

У підсумку наголосимо, що концепція перекладу, яку пропонує Дідро, є прагматичною по своїй суті, і завдання перекладача полягає в тому, щоб дати текст, який справляє той самий вплив на читача, що й оригінал. Проаналізований вище матеріал дає підстави вважати його одним із чільних теоретиків перекладу, які заклали філософські підвалини традиктології доби Просвітництва.

3.2. Мистецтво перекладу за д'Аламбером

Проблематика перекладу не була також чужою для відомого математика й фізика, одного з ініціаторів видання «Енциклопедії», автора передмови та багатьох статей до неї Жана Ле Рона д'Аламбера (*Jean Le Rond d'Alembert, 1717–1783*). У своїй праці «Зауваги про мистецтво перекладу» («*Observations sur l'art de Traduire*», 1759) він охоплює досить широке коло питань перекладознавства й дає переконливі відповіді на них.

Про методологію перекладу й необхідність правил

Передовсім філософ не претендує на те, щоб диктувати якісь «закони» перекладу, у нього мова йде про вивчення мистецтва перекладу на основі творів кращих письменників, які успішно вправлялися в цьому мистецтві. Він чітко декларує свій методологічний принцип, який полягає в тому, щоб іти від практичного досвіду й будувати теорію на основі кра-

щих взірців перекладу. Тобто д'Аламбер продовжує лінію, започатковану Г. де Тандом, і для нього йдеться про перекладознавство, яке, за висловом Бермана, є рефлексією перекладачів над власним досвідом. У д'Аламбера був такий власний досвід перекладу творів Тацита, передмовою до якого власне є його «Зауваги про мистецтво перекладу». Йому належать також переклади з англійської творів Бекона, Еддісона.

«Які приписи можуть бути кращими, ніж вивчення великих зразків?» — ставить риторичне запитання д'Аламбер. Відповідь на нього очевидна, бо вивчення великих зразків завжди просвіщає, а приписи часом шкодять. Для всіх літературних жанрів розум встановив невелику кількість правил, примхи їх примножили, а педантизм перекував на кайдани правила, яких забобонно дотримуються, і навіть талант не наважується їх розбити. Всюди в мистецтві, як зазначає д'Аламбер, пересічність диктує закони, а геній, як володар поневолений рабами, принижується до їх виконання [D'Alembert, 1759, p. 31].

Однак, якщо він не повинен давати себе уярмити, він так само не може дозволяти собі що завгодно. Іншими словами, правила є об'єктивною необхідністю. Цей принцип, такий корисний для оригінальних літературних творів, д'Аламбер поширює й на переклади. Водночас він закликає уникати обох крайнощів — надто жорсткої суворості й надмірної поблажливості.

Призвичаєний до суворої дисципліни наукового викладу д'Аламбер будує свою розвідку за чітким планом: він розглядає закони перекладу в стосунку до духу мов, до духу авторів, до принципів, які можна виробити для такого жанру письма.

Передусім д'Аламбер розмірковує над важливим питанням про джерела труднощів перекладу. Зазвичай у цьому випадку мають на увазі суттєві різниці між мовами в лексиці, будові речень, риторико-стилістичних засобах. Якби не існувало та-

ких відмінностей між мовами, яким був би переклад? На думку д'Аламбера, було б більше пересічних буквальних і мало блискучих перекладів з пошуками гармонії і легкості стилю. Трудність полягає в тому, щоб визначитись, за яких умов можна відступити від досконало точної схожості на користь краси способу вислову (в оригінальному тексті вжито риторичний термін «*diction*»). Отже, як підсумовує д'Аламбер, перекладач у цьому випадку стоїть перед вибором між приємністю й точністю [Ibidem, p. 31].

Головна ж трудність для перекладача полягає саме в тому, що він щоразу мусить вирішувати, в якій мірі можна пожертвувати енергією заради шляхетності, правильністю заради точності, суворою вірністю заради механіки стилю. Для визначення своєї стратегічної лінії поведінки він мусить брати до уваги чинники двох родів: одні з них підлягають судові розуму, а інші оцінюються слухом. Навіть там, де розум не бачить перешкод, де дух мови, на перший погляд, не чинить опору, не слід брати собі за правило буквальний переклад, бо текст, отриманий у такий спосіб, буде сухим, заскорузлим і позбавленим гармонії. Отже, на переконання д'Аламбера, риторико-стилістичний аспект перекладу має не менше значення, ніж змістовий [Ibidem, p. 32].

У будь-якому випадку різниці між мовами роблять неможливим буквальний переклад і, на думку д'Аламбера, звільняють перекладача від необхідності вибирати, що приносити в жертву — точність перекладу чи його приємність. Неможливість передати слово в слово оригінал дає перекладачеві небезпечну свободу, бо, знаючи, що копія не може бути досконало схожою на оригінал, перекладач має спокусу не надто прагнути цієї схожості. У цьому контексті д'Аламбер ставить запитання про межі досконалості перекладу, про межі знання чужої мови [Ibidem]. Відповідь для нього очевидна: не може бути перекладача без досконалого знання своєї і чужої мови. На цьому принципі наполягав ще Е. Доле (друге правило).

Про переклади з давніх мов (відлуння «суперечки давніх і нових»)

Стосовно перекладів з класичних мов у тексті д'Аламбера відчутні ремінісценції «суперечки давніх і нових». Складається враження, що філософ фактично повторює думки Ла Мотта, коли він пише: *«Забобонно захоплене ставлення до античності змушує нас припустити, що давні автори завжди висловлювалися якнайкраще. Наш брак знання йде на користь моделі й на шкоду копії — перекладач нам завжди здається не нижче думки, яку оригінал створює про себе, а нижче думки, яку ми маємо про нього, і щоб суперечність була повною, ми захоплюємося одночасно цією юрбою сучасних латиністів, більшість з яких невиразна у власній мові, але імпонує нам у мові, яка вже не існує»*. Завершуючи це міркування, д'Аламбер іронічно зазначає: *«Свята правда, що стосовно мов, як і стосовно авторів, усе, що мертво, має велике право на нашу повагу»* [Ibidem].

Відхід від картезіанського універсалізму: розмаїття мов і їх дух

Д'Аламбер ставить собі ще одне, більш загальне філософське запитання: чи дійсно мови мають різний характер? Серед літераторів, які претендують на філософський розум, переважає протилежна думка, яку, як вважає д'Аламбер, приписують філософії, хоч вона її нікому не накидала. Мови, на його погляд, дійсно рівні у можливості безконечно варіювати стилі для кожного жанру. Різниця ж між ними полягає в неможливості однаково виразити одну й ту ж думку, і саме це надає розмаїття їх духові. Тим самим д'Аламбер відходить від дещо спрощеного уявлення про картезіанський універсалізм мови як засобу вираження думки: *«У руках геніальної людини кожна мова безперечно здатна до всіх стилів, вона може бути залежно від теми чи письменника легкою або патетичною, наївною або піднесеною. У цьому сенсі мови не мають характерних*

відмінних рис — вони всі однаково надаються до творів кожного жанру, але вони не є однаково здатними висловлювати ту саму думку. Ось у чому полягає різниця в їх дусі» [Ibidem, р. 32–33]. Ці слова перегукуються з міркуваннями Дідро на цю тему (див. попередній підрозділ). Розмаїття мов, на переконання д'Аламбера, дає їм взаємні вигоди. Їхні переваги полягають в різноманітності виразів, у стислості конструкцій, у свободі й багатстві. Усе це д'Аламбер підводить під загальне поняття духу мови: «Мови внаслідок цього розмаїття повинні мати одні по відношенню до інших взаємні переваги, але їхні переваги будуть загалом тим більшими, чим більше розмаїття буде у виразах, стислості в конструкціях, вольностей і багатства. Це багатство полягає не в можливості виразити ту саму думку безплідною кількістю синонімів, а в можливості виразити кожен відтінок думки окремими словами» [Ibidem, р. 33] (пор. визначення духу мови у Вольтера; див. п. 3.5. Визначення понять «дух нації» і «дух мови»). У наведених словах чується відлуння дискусії про синоніми, яку розпочали праці Дю Марсе і Ж. Жирара. Д'Аламбер вочевидь виходить із заперечення можливості існування абсолютних синонімів («безплідне багатство синонімів») і наголошує на «можливості виразити кожен відтінок думки окремими словами». Сучасна семантика інтерпретує подібні значеннєві відмінності у відтінках думки в термінах конотацій.

Особливості французької мови як перешкода для перекладу

На відміну від граматистів і перекладачів XVII ст., які обмежувалися майже виключно порівнянням французької мови з класичними, автори перекладознавчих праць XVIII ст. спираються на досвід перекладу не лише з давніх, а й з сучасних мов і часто звертаються до порівняння й виявлення особливостей французької мови й літератури в стосунку до мов і літератур сусідніх народів, які все більше привертають увагу освіченої частини французького суспільства. Зокрема, д'Аламбер дає

цікавий аналіз французької мови в порівнянні з італійською: *«Із усіх сучасних мов, виплечаних літераторами, італійська є найбільш різноманітною, найбільш гнучкою, найбільш здатною набувати форми, якої їй хочуть надати. Тому вона не менш багата як добрими перекладами, так і прекрасною голосовою музикою, яка сама теж є чимось на зразок перекладу. Наша мова, навпроти, є суворою в усіх своїх законах, найбільш уніфікованою у своїй будові, найбільш обмеженою у своєму русі. Тож чи варто дивуватися, що вона стає на заваді перекладачам так само, як поетам? Але яким повинен бути наслідок цих труднощів? Змусити нас ще більше поважати наших добрих авторів, бо ці труднощі не мають здатності позбавити нас від пересічних»* [Ibidem]. Ці зіставлення дозволяють кинути світло на дещо інші особливості французької мови — її суворий, уніфікований зусиллями граматистів устрій, брак свободи, недостатня мелодійність тощо, які стоять на перешкоді перекладові, зокрема поезії. Попри те, д'Аламбер залишається оптимістом і покладається на майстерність добрих авторів, яких у Франції не бракувало.

Дух автора і його збереження при перекладі

Друге, не менш важливе для теорії перекладу поняття, яке використовує д'Аламбер, позначається терміном *«génie de l'écrivain»* (у перекладознавчому дискурсі XVIII ст. як синонім до нього вживається також вираз *«esprit de l'écrivain»*), тобто дух, або геній, автора, під яким мається на увазі неповторність його індивідуального авторського стилю: *«Якщо мови мають свій дух, письменники теж мають свій. Характер оригіналу також повинен бути переданий у копії. Саме це правило рекомендують найбільше, а дотримуються його найменше, і щодо його дотримання самі читачі є найбільш поблажливими. Скільки перекладів, схожих на красунь з правильними рисами, але без душі й власного обличчя, представляють однаково такі різні твори? У цьому полягає, наважуся так сказати, вид перекручення зміс-*

ту, який наносить найбільшу шкоду творові. Інші є тимчасовими і легко виправляються, цей вид постійний і не виправний. Плями, які можна усунути, витираючи їх, не заслуговують навіть на цю назву; не помилки, а саме холод вбиває твори. Вони майже завжди більш непридатні через речі, яких їм бракує, ніж через ті, які автор помістив у них» [Ibidem].

Цим метафоричним образом д'Аламбер прозоро натякає на переклади жанру невірних красунь, перетворивши їх на холодних, невиразних і бездушних. Не помилки, а холод, породжений уніформізацією й нівелюванням стилістичних особливостей, вбиває такі переклади. Вживаючи вислів, цитований також Н. Бозе у статті до «Енциклопедії» (див. вище: п. 2.4. Загальні проблеми перекладу в «Енциклопедії» Дідро й д'Аламбера), д'Аламбер відсилає нас до другого послання св. Апостола Павла до Коринтян: « La lettre tue, l'esprit vivifie » [Біблія, 1962, с. 1423] і підсилює аргументацію, вибудовану на користь збереження духу й стилю автора в перекладі.

Отже, д'Аламбер, так само як Мармонтель і Батте, уточнюючи й розвиваючи загальний принцип універсальності мови та можливості перекладу, робить особливий акцент на риторико-стилістичних проблемах і труднощах перекладу й ставить на перше місце красу перекладеного твору. Загалом, основні автори, що гуртувалися довкола «Енциклопедії», представляють риторико-стилістичний напрямок у перекладознавстві XVIII ст., яке відрізняється від науки про переклад XVII ст. саме цим усвідомленням важливості та яскраво вираженим інтересом до риторико-стилістичних проблем.

Д'Аламбер докладно аналізує індивідуальні особливості стилю різних авторів, які, на його переконання, найважче виявити й передати при перекладі. Адже в авторському стилі часто поєднуються кілька різних рис, наприклад, стислість і живість або стислість і холодність. Якщо перекладач обмежується лише стислістю, не помічає холодності чи живості, переклад втрачає найціннішу частину подібності.

Труднощі перекладу, на думку д'Аламбера, визначаються співвідношенням змісту й стилю в оригіналі як цілісному творі. Твори, в яких особливий характер автора виявляється в його думці, при перекладі втрачають найменше. Корнеля легше перекладати, ніж Расіна, а Тацита — ніж Саллюстія, бо Саллюстій каже все, але дуже небагатьма словами, і цю заслугу автора важко передати при перекладі. Тацит багато чого не висловлює прямо, а лише має на увазі і змушує читача домислювати. Ця його заслуга при перекладі легко зберігається.

Автори, які поєднують вишуканість думок з вишуканістю стилю, легші для перекладу, ніж ті, приємність яких лише в стилі, у способі висловлення, бо в першому випадку, якщо передано думки автора, то це вже половина справи, а в другому, якщо не передано спосіб висловлення, то не передано нічого. У другій, невдячній для перекладу категорії, легше перекладати авторів, основна якість яких полягає в умінні елегантно маніпулювати мовою, а найважчими для перекладу є ті, що мають свою особливу манеру письма, свій стиль. Англійці цілком добре переклали Расіна, але набагато важче, на думку д'Аламбера, їм буде перекласти Ла Фонтена [D'Alembert, 1759, р. 34].

Спроба д'Аламбера пояснити ступінь труднощі перекладу, виходячи з співвідношення змісту й стилю у творі, таким чином достатньо переконлива й проілюстрована реальними історичними прикладами.

Про віршовий переклад поезії

Д'Аламбер висловлює також свою позицію в суперечці про особливості французького віршування: обов'язковість рим і суворі правила перекладу поетичних творів, яка не вщухала впродовж сторіччя. Він виділяє дві особливості французького віршування: обов'язковість рим і суворі правила відліку складів (поетичного розміру). На думку багатьох авторів,

перекладати прозою — означає позбавляти поезію основного шарму, спотворювати її. Д'Аламбер запитує: віршовий переклад є власне перекладом чи імітацією? Різниця в гармонії між двома мовами, на його думку, складає нездоланну трудність для перекладу поезії, але це найменша трудність. Навіть найкращі поети, перекладаючи Вергілія чи Гомера, змушені були міняти їхні думки, замінювати образи на почуття, енергію виразу на живість зворотів, пишність гармонії на вірші, де головне — думка.

Д'Аламбер об'єктивно оцінює обидва можливих шляхи вирішення проблеми. Перекладати поета прозою — це означає спотворити його, позбавивши основної привабливості поезії — ритму та гармонії. Перекладати поезію віршем — це означає створити не копію, а новий поетичний твір на цю ж тему. Перекладати поета прозою — це передавати речитативом написану віршовим розміром пісню, перекладати його віршем — це замінити написану віршовим розміром пісню на іншу, яка їй ні в чому не уступає, але не є тією самою. Отже, жоден із цих шляхів не задовольняє філософа. Вихід, який пропонує д'Аламбер, — радикальний, але дещо скептичний: щоб добре пізнати поетів, які писали чужою мовою, слід вивчити цю мову [Ibidem, p. 35].

Обмеженість порівняння перекладу з копіюванням картини

Одна з прикметних рис французького перекладознавства доби Просвітництва полягає в критичному аналізі перекладознавчого дискурсу попередників, зокрема його метафор. Д'Аламбер не зводить функцію перекладача до простого копіювання чи імітації. Використовуючи традиційний метафоричний образ перекладу як копіювання, він вносить суттєве уточнення, наполягаючи на творчому началі цього мистецтва. На відміну від художника-копіїста, якому потрібне лише рабське наслідування, перекладач використовує свої власні, прибутанні лише йому самому кольори. Д'Аламбер ставить перед

перекладачем більш амбітне завдання — він не може бути посереднім літератором, а повинен стати суперником свого автора, генія повинен перекладати геній: «Але як зодягнутися в чужий характер, якщо до цього не маєш природної схильності? Геніїв повинні перекладати тільки ті, хто з ними схожий і хто їх наслідує, але може бути їхнім суперником. Скажуть, що художник, пересічний у своїх картинах, може бути прекрасним у копіях, але для цього йому потрібне лише рабське наслідування, перекладач же копіює кольорами, властивими йому самому» [Ibidem, р. 34]. Отже, розвиваючи традиційну живописну метафору, д'Аламбер показує обмеженість порівняння перекладу з копіюванням картини — копіїстові потрібна лише рабська імітація, тоді як перекладач творчо працює зі своїми власними кольорами.

Варто звернути також увагу на цей вислів д'Аламбера: « *Mais comment se revêtir d'un caractère étranger, si l'on n'y est pas disposé par la nature?* » (Виділено мною. — І.Л.). Перекладач у його концепції повинен бути природно схильним до того, щоб засвоїти чужий стиль, «зодятися в чужий характер». Іншими словами, йдеться, власне, про так актуальну для сучасного перекладознавства проблему прийняття тексту, що належить до чужомовної культури, відтворення його «іншості» (див.: [Berman, 1984]). Отже, д'Аламбер, як і низка інших теоретиків перекладу XVIII ст. (Деліль, Дефонтен та ін.) відходить від принципів перекладів жанру *les belles infidèles*, які пристосовували оригінал до естетичних смаків і етичних норм приймаючої культури.

Оцінка творчості перекладача

Д'Аламбер висловлює також свої погляди на місце перекладу й роль перекладача в національній культурі. У порівнянні з оригінальною творчістю переклад вимагає більших зусиль. На думку д'Аламбера, переклад є великим мистецтвом, бо перекладач змушений долати особливі труднощі, щоб виразити

у властивий йому спосіб чужі думки, тим більше, що при цьому його мистецтво повинно залишатися непомітним і переклади повинні сприйматися як питомі твори приймаючої культури. *«Але яким би прихованим не було це мистецтво, ми завжди знаємо, що воно було використане — ось чому ми віддаємо більшу перевагу оригінальним творам, ніж творам-імітаціям. Природа ніколи не втрачає свої права над нами, і твори, народженням яких керувала лише вона, завжди нас зворушують більше. Так само фруктам, що дозріли на своєму природному ґрунті завдяки звичайному вирощуванню й мінімальному догляду, віддають більшу перевагу, чим заморським, які вирощують на цьому ж ґрунті завдяки великій праці й винахідливості. Їх куштують, але завжди повертаються до перших»* [D'Alembert, 1759, p. 35–36]. У такий спосіб д'Аламбер цим порівнянням ставить вище природні органічні твори власної культури, ніж переклади — імітації геніальних творів чужої. Ними смакують, але повертаються до своїх.

Водночас філософ не поділяє скептицизму відомого персонажа Монтеск'є щодо ролі й місця перекладачів у французькій культурі XVIII ст. Він відкидає розповсюджене в суспільстві несправедливе, упереджене й зневажливе ставлення до цього мистецтва. У своїй табелі про ранги, віддаючи належне письменникам — справжнім творцям, він поміщає негайно після них перекладачів, яких ставить вище літераторів, які вміють добре писати, але не є геніальними: *«Однак, віддаючи письменникам-творцям перший ряд, який вони заслуговують, здається, що прекрасного перекладача слід помістити негайно за ними, вище письменників, які пишуть так добре, як тільки можна писати, та без геніальності. Проте серед нас панує якесь фатальне ставлення до всіх мистецтв, які полягають в тому, щоб зодягти на себе чужу личину. Серед них є такі, що ми їх знецінили найбільш несправедливим упередженням, серед них є такі, що ми не поважаємо їх достатньо, і фах перекладача належить до їх числа»* [Ibidem, p. 36].

Обмеження, які накладаються на перекладачів

Аналізуючи ситуацію з перекладом у французькій літературі XVIII ст., д'Аламбер визначає кілька обмежень, які накладаються на перекладачів і роблять їх ремесло невдячним. Вони почуваються копіїстами, а не творцями, — суперниками автора. Суспільна думка накидає їм певний «комплекс меншовартості», який виявляє себе в побоюванні вносити зміни, виправляти слабкі місця в тексті автора: *«Перше нав'язане їм ярмо, яке вони терплять, або радше самі одягають на себе, полягає в тому, що вони обмежують себе роллю копіїстів, а не суперників автора, якого перекладають. Забобонно тримаючись оригіналу, вони звинувачували б себе в святотатстві, якби прикрасили його, навіть у слабких місцях. Вони дозволяють собі бути лише нижчими за автора, і це їм легко вдається. Це майже так само, якби вправний графік, копіюючи картину великого майстра, забороняв собі зробити кілька тонких і легких штрихів, щоб підкреслити його красоти чи приховати недоліки. Чи не повинен перекладач, надто часто змушений залишатися нижчим за свого автора, перевірити його, коли він може це зробити? Можуть зауважити, що є підстави побоюватися, щоб ця свобода не виродилась у сваєлля. Коли буде обрано добрий оригінал, потреба в його виправленні чи прикрашанні виникатиме рідко. Якщо це не так, не варто братися за його переклад»* [Ibidem].

Д'Аламбер у цьому контексті розвиває порівняння перекладу з естампом і праці перекладача з мистецтвом художника-графіка, запропоноване Ж.-Б. Дюбо (див. вище: п. 2.6. Філософсько-естетичні принципи перекладу Ж.-Б. Дюбо). Перекладач знаходиться тут у ситуації художника-графіка, який, копіюючи картину великого майстра, забороняє собі певні штрихи, які могли б підкреслити красоти чи приховати недоліки оригіналу. Отже, питання для нього стоїть так: чи перекладач має право вмішуватися в текст оригіналу? чи повинен він бути вищим від автора, коли йому це під силу? чи ця

свобода не перейде у свавілля? На переконання д'Аламбера, відповіді на ці питання залежать від вибору твору для перекладу. Справді великого твору перекладачеві не буде потреби прикрашати, а якщо йому доводиться часто втручатися, то, очевидно, такий твір не варто перекладати.

Подібних поглядів дотримувалися Александер Ф. Тайтлер і Ж. Деліль, відомий своєю парадоксальною сентенцією: « *Il faut être quelquefois supérieur à son original, précisément parce qu'on lui est très inférieur* » («Часом треба бути вищим за свій оригінал, якраз тому, що ми є значно нижчими за нього») [Delisle, 1770, р. XLIX]. Тайтлер уважав, що «завдання перекладача поезії — ніколи не допускати пониження свого оригіналу. Він повинен підтримувати з ним постійне змагання генія; він повинен досягати його у високому польоті і, якщо може, слідувати за ним, а коли він помічає часом зменшення його потужності, коли бачить, що опадають крила, він повинен перевірити його відповідно до свого власного розуміння» (Подаємо оригінальний англійський текст Тайтлера: « <...> the duty of a poetical translator, never to suffer his original to fall. He must maintain with him a perpetual contest of genius; he must attend him in his highest flights, and soar, if he can, beyond him: and when he perceives any time a diminution of his powers, when he sees a drooping wing, he must raise him on his own opinions» (цит. за: [Owen Aldridge, р. 749])).

У ХХ ст. переважає протилежна точка зору щодо проблеми, яку добре ілюструє відоме висловлювання В. Ларбо: «Хто каже — перекладач, каже — служитель правди. Текст для перекладу може нам здаватися оманливим, повним помилок у міркуваннях і хибних думок, але як текст для перекладу, який є словесною побудовою з точним змістом, він є істиною і спотворити його чи скалічити — це означає посягнути на істину» [Larbaud, 1946, р. 112].

Отже, обговорюючи проблему стосунків між двома протагоністами дійства перекладу перекладачем і автором і уточ-

нюючи в межах своєї концепції роль і функції перекладача, д'Аламбер допускає його втручання в текст першотвору, виправлення й прикрашання його слабких місць. Він переконаний, що перекладач не мусить залишатися нижчим за свого автора. Тим самим він ніби продовжує лінію, започатковану в XVII ст. д'Абланкуром. Однак філософ ставить проблему в дещо іншу площину й, відповідаючи на питання, чи ця свобода не переросте у свавілля (*licence*, вседозволеність), визначає межі свободи перекладача в інший спосіб. Його втручання в текст оригіналу визначається вибором твору для перекладу — твір, який доводиться часто виправляти й прикрашати, просто не варто перекладати, а досконалий твір не потребує виправлень. Відповідальність за правильний вибір лежить на перекладачеві.

Про відвагу у виборі нових виразів для передання нових думок, духу мови й духу автора

Другим обмеженням для перекладу, на думку д'Аламбера, є брак відваги з боку самих перекладачів, коли йдеться про вибір нових мовних засобів для передання живих і енергійних виразів оригіналу, позначених духом автора і його мови: *«Друга перешкода, яку собі поставили перекладачі — це боязливість, яка їх зупиняє. Якби їм додати трохи сміливості, вони могли б стати поруч зі своїми взірцями. Ця сміливість полягає в тому, щоб вміти піти на ризик уживання нових виразів для передання деяких живих і енергійних виразів оригіналу. Звичайно, вдаватися до таких вольностей слід стримано, вони повинні бути крім того необхідними. А коли вони необхідні? Чи це буде у випадках, коли трудність перекладу зумовлена лише духом мов? Кожна з них має свої закони, які не дозволено змінювати; говорити латиною по-французьки — це, скоріше, дивне заняття, ніж вдалий відважний поступок. Але коли будемо мати підстави вважати, що автор, імовірно, дозволив собі вжити своєю мовою геніальний вираз, тоді можна буде шукати [при*

перекладі] подібні до нього вирази. А втім, що значить геніальний вираз? Це не є нове слово, якого вимагає дивацтво чи лінгвістична модність, це є необхідне й вправне поєднання якихось відомих термінів, щоб енергійно передати якусь нову думку. Це майже єдиний спосіб інновації, дозволений письменникові» [D'Alembert, 1759, р. 37].

Окремо д'Аламбер розкриває умови здійснення важливої інноваційної функції перекладу, який природно збагачує мову новими виразами в тих випадках, коли в оригіналі для передавання нових думок вжито необхідні й вдалі сполучення слів, які відповідають духові його мови. Необхідна умова для нових виразів полягає в тому, щоб вони не становили жодного примусу для читача, хоч самі вони виникли з примусу: «Часом ми знаходимось у присутності дуже гострих на розум іноземців, які легко та сміливо говорять нашою мовою. Розмовляючи, вони думають на своїй мові й перекладають на нашу, і ми часто жалкуємо, що енергійні й особливі слова, які вони вживають, не дозволені нашим узусом. Розмова цих іноземців, якщо припустити, що вона правильна, є прообразом доброго перекладу. Оригінал у ньому повинен говорити нашою мовою, але не з тією заборонною нестерпністю, яку маємо в стосунку до нашої природної мови, а з шляхетною свободою, яка вміє запозичувати якісь риси однієї мови, щоб злегка прикрасити ними іншу. Тоді переклад матиме всі риси гідні поваги — легкий і природний вигляд, відбиток духу оригіналу й водночас цей місцевий присмак, який йому повинне додати чужоземне забарвлення» [Ibidem]. Прикметно, що д'Аламбер у цьому контексті говорить про переклад як про мовлення, яке відзначається легкістю й природністю, а не про писемну мову. Отже, прообразом доброго перекладу для д'Аламбера є мовлення деяких кмітливих іноземців, які думають своєю мовою, але легко та сміливо перекладають свої думки французькою, вживаючи при цьому вирази, які попри певну невідповідність французькому узусу відзначаються особливою енергією і своєрідністю. Так само

переклад повинен відзначатися природністю й свободою за-
позичення якихось рис мови оригіналу, які прикрасять цільо-
ву мову. Він повинен нести на собі відбиток духу оригіналу,
зберігати якесь чужомовне забарвлення, якийсь місцевий при-
смак. Такими, на думку д'Аламбера, є необхідні риси хорошо-
го перекладу. Водночас він застерігає, що не йдеться про те,
«щоб говорити латиною по-французьки», бо кожна мова має
свої закони, які не можна порушувати.

У такий спосіб д'Аламбер привертає тут увагу ще до іншого
аспекту збереження чужості оригіналу в перекладі — присут-
ності в ньому чужомовних елементів, які надають йому осо-
бливої краси й автентичного місцевого колориту й, крім того,
здійснюють на практиці властиву перекладові інноваційну
функцію в стосунку до словника приймаючої мови.

Підсумовуючи цей аспект розгляду перекладу в пра-
ці д'Аламбера, зазначимо, що на противагу думці, яку на по-
чатках розвитку французького перекладознавства відстою-
вав Ж. дю Белле, який ставив під сумнів можливості перекладу
для розвитку лексичного фонду, для нього «переклади є вочевидь
найбільш надійним і швидким засобом збагачення мов» [Ibidem].

З іншого боку, переклади, на думку д'Аламбера, є також за-
собом вироблення доброго смаку. Попри переконання в тому,
що кращі твори французької класичної літератури нічим
не поступаються шедеврам античності, саме переклади творів
давніх авторів він розглядає як взірці для виховання смаку.
Ніби продовжуючи «суперечку давніх і нових», д'Аламбер зва-
жено закликає не обмежувати класичну бібліотеку переклада-
ми, але й не вилучати їх з неї, бо саме переклади примножують
кількість добрих взірців, допомагають пізнати характер пись-
менників, віків, народів. Окремо він наголошує на здатнос-
ті цих перекладів виявляти нюанси, які відрізняють універ-
сальний і абсолютний смак від національного смаку: «Якщо
порівнювати лише мертвих, хто наважиться поставити
Софокла вище Корнеля, Еврипіда вище Расіна, Теофраста вище

Ла Брюєра, Федра вище Ла Фонтена. Отже, не будемо обмежувати нашу класичну бібліотеку перекладами, але й не будемо вилучати їх з неї. Вони примножать кількість добрих взірців, вони допоможуть пізнати характер письменників, віків і народів, вони допоможуть помітити нюанси, які відрізняють універсальний і абсолютний смак від національного смаку» [Ibidem, p. 38].

Отже, д'Аламбер, на відміну від багатьох перекладачів того часу, відмежовує абсолютний універсальний смак від національного французького. Він далекий від того, щоб усе підпорядковувати вимогам французького смаку, і відстоює важливість засвоєння античних зразків через переклад для збагачення національної культури.

Про стратегію й тактичні прийоми перекладу.

Необхідність вилучення зайвого, користь перекладу фрагментів

Д'Аламбер вважає невиправданим ще одне самообмеження перекладачів, які чомусь вважають, що автора треба перекладати від першої до останньої сторінки, без жодних купюр і вилучень. «Навіщо піддавати себе тортурам, щоб елегантно передати хибну думку, чи витончено перекласти банальну ідею?» — запитує він. Це, на його думку, суперечить меті перекладу, адже давніх авторів перекладають французькою не для того, щоб узнати їхні недоліки, а щоб збагатити французьку літературу їхніми блискучими творами: «Перекладати з них фрагменти не означає калічити їх, а лише зображати їх рельєфно й відкривати їхні переваги» [Ibidem].

Фактично д'Аламбер тут підтримує лінію на цензурування й вдосконалення оригіналу, хоч і в помірному варіанті, допускаючи лише вилучення й скорочення, а не додатки чи прикрашання (на відміну від У. де Ла Мотта і його послідовників). Така стратегія перекладу, за його словами, не калічить твори, а представляє їх більш рельєфно, відкриває їхні

переваги. Зокрема, в дидактичних цілях, услід за педагогами з Пор-Руаяля д'Аламбер уважає, що варто знайомити учнів із репрезентативними фрагментами найкращих творів, створювати для них відповідні посібники [Ibidem, p. 39].

Д'Аламбер про принципи й метод роботи перекладача

Перекладаючи Тацита, д'Аламбер дотримувався кількох загальних принципів, які визначили його метод роботи: спочатку треба достатньо часу, щоб вивчити генія й глибокого письменника, потім, щоб уникнути холодності й недбалості, перекладати слід швидко, і, насамкінець, перекладач має ретельно перечитати й виправити перекладене: *«Не можна перекласти генія, якщо не перекладаєш його живо й з ентузіазмом, але коли цей геній є одночасно глибоким письменником, необхідно час, щоб його вивчити та щоб його передати. Зрештою, мені загалом здається, що для того, щоб уникнути одночасно холодності й недбалості стилю у будь-якому творі доброго смаку, необхідно й швидко писати, й довго виправляти. Переконаний у цих принципах, я зробив цю спробу перекладу спочатку дуже швидко, а потім перевірів його з усією точністю й строгістю, на яку я здатний»* [Ibidem, p. 40]. (Пор.: Руссо про етапи роботи над перекладом; див. нижче: п. 3.3. Погляди Жана-Жака Руссо на переклад).

Відповідно до викладеної вище загальної концепції перекладу своє головне завдання як перекладача Тацита д'Аламбер окреслює в стилістичній площині й визначає як збереження точності, шляхетності й стислості оригіналу. Коли такої ідеальної відповідності досягти не вдається, д'Аламбер, услід за Дю Белле і Ле Метром де Сасі, звертається до принципу компенсації втрат іншими засобами: *«Головне до чого я прагнув, полягало в тому, щоб зберегти точність, шляхетність і стислість оригіналу, наскільки мені дозволив мій скромний талант у боротьбі з таким письменником, як Тацит, і слабка поміч від такої важкої для вжитку мови, як наша, такої невдячної, такої повільної і такої схильної до двозначностей»*.

У тих місцях, де було неможливо досягти стислості автора, я міняв стиль, щоб зробити його більш живим і щоб компенсувати в такий спосіб, хоч і недосконало, недосяжну для мене лаконічність. Врешті я намагався передати дух, коли не міг передати слова» [Ibidem].

У цьому ж напрямку д'Аламбер доопрацьовував попередньо перекладені частини тексту Тацита, вносячи до них зміни, більшість з яких мали на меті *«зробити переклад ще більш енергійним і більш стислим, не втрачаючи нічого зі змісту й не додаючи стилеві жорсткості й сухості»* [Ibidem, p. 41].

Варто звернути також увагу на деяку зміну тональності тексту д'Аламбера, коли він знову звертається до думок про французьку мову як мову перекладу. У часи д'Аламбера французька мова не потребувала більше «захисту і прославляння» як у попередні століття. Мова Малерба, Корнеля, Расіна не лише утвердилася як повноправна мова перекладу, яка нічим не поступається грецькій чи латинській, а й претендує на статус універсальної мови міжкультурного спілкування на європейському континенті. Уже коли йшлося про загальні принципи перекладу, д'Аламбер, порівнюючи французьку мову з італійською, вказував на деякі її недоліки, що утруднюють поетичний переклад (суворі правила, що обмежують свободу, брак мелодійності тощо). Тепер, коли справа дійшла до конкретного використання французької мови, дискурс д'Аламбера набуває ще більш виразної критичної спрямованості — у «боротьбі» з Тацитом французька мова йому «слабка поміч», вона «така важка для вжитку», «така невдячна», «така повільна» і навіть «така схильна до двозначностей» [Ibidem, p. 40]. Читачеві залишається лише дивуватися, куди поділася знаменита французька ясність.

Про передання змісту й зміни в ньому

Підсумовуючи, наголосимо ще раз, що передати дух автора для д'Аламбера важливіше, ніж формально передати його

слова (« *J'ai tâché enfin de rendre l'esprit, lorsque je n'ai pu rendre les mots* » [Ibidem]). Він допускає можливість відступів від змісту, якого дотримувалися численні коментатори Тацита в тих місцях, котрі дають для цього достатні підстави. У сумнівних випадках критерієм вибору найкращого змістового варіанту для нього є краса тексту, яку він ставить понад усе: «*Загалом, коли зміст здавався мені спірним чи сумнівним, я обирав найгарніший, тому що завжди є підстави гадати, що це якраз і є зміст Тацита*» [Ibidem]. Д'Аламбер не приймає багатослів'я перифраз, навіть якщо це йде на шкоду розумінню змісту тексту пересічним читачем. Він ставить вище витонченість стилю, яка відповідає вишуканості змісту, і свідомо адресує свій переклад «інтелігентним читачам», здатним оцінити ці якості тексту Тацита. Врешті, він дозволяє собі навіть відійти від оригіналу й дещо змінити зміст, коли вважає, що в тексті є якийсь «дитинний» образ чи думка, мотивуючи тим, що його справедливе захоплення Тацитом не засліплює його настільки, щоб затулити очі на невелику кількість місць, де автор здається йому «нижчим за самого себе» [Ibidem, p. 41]. Іншими словами, продовжуючи лінію д'Абланкура, принаймні в помірному варіанті, він допускає втручання перекладача в текст оригіналу, але його мотиви інші, і він про них чітко заявляє — не на догоду вишуканим смакам того часу, а задля збереження краси самого оригіналу, що і є для нього найвищим мірилом вірності перекладу.

Про критику перекладу

Ще однією відмінною рисою французького перекладознавства XVIII ст., яка не пройшла повз увагу д'Аламбера, є проблема критики перекладу. Вона все частіше, хоч здебільшого побіжно, обговорюється в працях багатьох авторів, і це пов'язано насамперед з розвитком самого жанру рецензії, критичного розгляду перекладів у численних газетних виданнях, особливо кінця віку. Невипадково Д'Юльст у своїй хрестома-

тії перекладознавчих текстів XVIII–XIX ст. виділяє тексти цього жанру в окремий розділ. Д'Аламбер один із небагатьох теоретиків, хто так докладно розвиває у XVIII ст. тему критики, продовжуючи лінію, започатковану Мезір'яком у XVII ст. Він дає чіткі відповіді на запитання, хто може бути критиком перекладів і якою має бути критика.

Щодо критики перекладу, звичайно, кожен читач має свої вподобання і, як каже д'Аламбер, своє мірило і свої «забобони», тому в літературі рідко буває одностайне схвалення перекладу, а навіть якщо його приймають у цілому, то завжди знайдуться окремі деталі, які дають підстави для критики. Д'Аламбер заявляє, що був би щасливим, якби його переклад здобув прихильність невеликого числа літераторів, які завдяки поглибленому знанню духу обох мов, духу Тацита й справжніх принципів перекладу спроможні оцінити його працю [Ibidem]. Отже, судді перекладу повинні, на думку д'Аламбера, відповідати кільком засадничим вимогам: глибоко знати дух обох мов, глибоко розуміти дух автора й знати справжні принципи перекладу.

Справжня критика перекладу, на переконання д'Аламбера, має бути конструктивною. Вона не може обмежуватися вказівкою на помилки перекладача, а повинна підказати йому засіб для їх виправлення. З усіх несправедливостей щодо перекладачів, які відзначив д'Аламбер, найбільшою йому уявляється саме спосіб, у який критика, навіть обґрунтована й ззовні справедлива, вказує на помилки. Про оригінальний твір можна скласти собі правильну думку на основі критичного відгуку, в якому вказані його недоліки, бо лише автор твору визначає, що і як він хотів сказати. Перекладач же знаходиться в абсолютно іншій ситуації, він мусить іти над прірвою «вузькою і слизькою стежкою», яку не обирав. Тому, *«щоб справедливо його критикувати, не достатньо показати, що він вчинив якусь помилку, треба його переконати, що він міг зробити краще або так само добре, не впадаючи в помилку. Даремне бу-*

демо йому докоряти, що його перекладові бракує стислої вірності, якщо не покажемо йому, що він міг зберегти цю вірність, не втративши ані трохи приємності. Марно будемо твердити, що він не повністю передав думку автора, якщо не доведемо йому, що він міг це здійснити й не зробити свою копію слабкою й немічною. Дарма будемо його звинувачувати в тому, що його переклад занадто зухвалий, якщо не запропонуємо інший, більш природний і такий же енергійний». Отже, як підсумовує д'Аламбер, нема нічого дивного в тому, що «в цьому жанрі письма, як і в усіх інших, хороші критики трапляються ще рідше, ніж хороші твори» [Ibidem, p. 41–42].

У XVIII ст., на відміну від попередніх, коли переклад уявлявся чимось достатньо простим і вважалося, що перекладати може будь-хто, навіть вчорашній учень, якому дали «правила перекладу» і словник, змінюється ставлення до перекладу. Перекладачі краще здають собі справу з усієї складності завдань, що стоять перед ними, і безконечності труднощів, які їм доводиться долати. Вжитий д'Аламбером метафоричний образ перекладача, що йде над прірвою вузькою й слизькою стежкою, ризикуючи щомиті зробити неправильний крок і розбитися, відбиває нове усвідомлення ролі перекладача й реальностей перекладацького ремесла.

Отже, д'Аламбер у своїй праці «Зауваги про мистецтво перекладу» охоплює широке коло питань перекладознавства: загальні принципи перекладу, його методологія, передання духу й стилю автора при перекладі, перешкоди та труднощі перекладу, французька мова в порівнянні з іншими в площині перекладу, принципи критики перекладу тощо. Його трактат вирізняється вражаючою ерудицією, широтою поглядів, бездоганною логічною строгістю міркувань, а особливо глибоким філософським підходом до осмислення проблем перекладу.

3.3. Погляди Жана-Жака Руссо на переклад

Вступні зауваження.

Огляд літератури

Аналіз стану знання про переклад у добу Просвітництва був би неповним без розгляду міркувань над своїм досвідом перекладацтва Жана-Жака Руссо, надзвичайно цікавої, контрверсійної і недооціненої в цій царині постаті. Швейцарський дослідник творчості Руссо Ф.С. Айгельдінгер звертає увагу на те, що літературознавці, спираючись на заяву Руссо в «Передньому слові» стосовно мотиву, яким він керувався, беручись за переклад Тацита, бачили в цьому перекладі лише «стилістичну вправу» [Eigeldinger, 2006, p. 539]. Це, на мій погляд, стосується також істориків перекладу, які дещо поблажливо ставляться до Руссо як перекладача. У загальних працях з історії перекладу, як правило, його ім'я оминають взагалі або обмежуються лише короткою згадкою про переклад Тацита [Van Hoof, 1991, p. 58] і що-найбільше цитують «Переднє слово» до нього.

Наукові розвідки, присвячені його перекладам з Тацита й Сенеки, зосереджуються головню на порівнянні з оригіналом та перекладами інших авторів, виявляють розходження, літературні та лінгвістичні особливості перекладних текстів Руссо. Загальна концепція перекладу, бачення стратегії перекладу, завдання перекладу й інші власне перекладознавчі питання залишаються на другому плані. У порівнянні з іншими працями статті Штаккельберга і Труссона, як зазначає К. Вольпільяк-Оже [Volpillhac-Augier, 1995, p. 10–11], дають точніше уявлення про переклади Руссо. Німецький дослідник Ю. фон Штаккельберг [Stackelberg, 1958, p. 395–407] показав літературні якості перекладу Руссо у порівнянні з іншими перекладачами Тацита, зокрема д'Аламбером, визнаючи подекуди надмірну емпфузу й патетику його тексту. Стаття відомого

бельгійського літературознавця Р. Труссона [Trousson, 1970] вирізняється зваженим методологічним спрямуванням завдяки тому, що автор розглядає переклад Руссо не з позицій сучасних теорій перекладу, в яких точність є найважливішим критерієм оцінки перекладу, тоді як в добу Просвітництва перекладач мав передовсім бути вірним «духові автора» — саме таку позицію Руссо недвозначно декларує у «Передньому слові». Вірність букві тексту розглядається радше як вимога до версії (*version*), а не до власне перекладу (*traduction*) (див. [Beauzée, p. 510–512]).

У вступній статті до видання перекладу Руссо з «Історій» Тацита Катрін Вольпільяк-Оже, авторка дисертаційного дослідження про переклади й рецепцію Тацита у Франції [Volpillhas-Auger, 1992], ставить собі за мету подати переклад Руссо на тлі широкої панорами перекладів Тацита протягом XVI–XIX ст., адресованих пересічному читачеві, який не володів уже як слід латинською мовою і не мав відповідної підготовки для сприйняття історико-філософських текстів такого рівня [Volpillhas-Auger, 1995, p. 18].

Основний зміст вступної статті Катрін Вольпільяк-Оже складає аналіз і узагальнення мовних особливостей перекладу Руссо. Зокрема, авторка зазначає, що Руссо надає динамізму своєму тексту, вживаючи дієслова дії, лексику на позначення руху, для підсилення на перше місце ставить конкретні наслідки, а не причини, віддає перевагу негативним конструкціям замість стверджувальних, пошукує звукових зближень, параномазій, ораторської емпазії. Більшість цих перекладацьких прийомів спрямована на відтворення сили та енергії тексту Тацита [Ibidem, p. 14].

У підсумку дослідниця робить висновок, що XVIII ст. так і не знайшло в постаті Руссо, здатного вже «йти самому» ще до того, як він направду став спроможним «іти услід за Тацитом», того єдиного геніального перекладача, гідного дати справжній переклад Тацита [Volpillhas-Auger, 1992, p. 24].

При розгляді поглядів на переклад Ж.-Ж. Руссо за основу взято методологічну настанову К. Вольпільяк-Оже, згідно якої переклад Руссо «слід помістити в історію цього мистецтва, що знаходилося в самому розпалі змін, теорія якого вироблялася з труднощами і невдячна практика якого притягувала по-ступово найбільших письменників» [Ibidem].

Перекладацький доробок Ж.-Ж. Руссо

Передусім перекладацький доробок Руссо не обмежується цим текстом Тацита, список відомих його перекладів значно довший. Подаємо їх перелік за проспектом ювілейного видання повного зібрання творів Руссо з нагоди 300-річчя з дня його народження.

1. *Lettre de Corchut à l'empereur Sélim,*
2. *Traduction de l'Ode de Jean Puthod,*
3. *Extrait du onzième livre de la «Géographie» de Strabon,*
4. *Essai de traduction d'une épître d'Horace,*
5. *Traduction du premier livre de l'«Histoire» de Tacite,*
6. *Traduction de l'«Apokolokýntosis» de Sénèque,*
7. *Traduction du «De brevitae vitae» de Sénèque,*
8. *«Olinde et Sophronie» tiré du Tasse,*
9. *Essai de traduction du chant I de la «Jérusalem délivrée» du Tasse,*
10. *Traduction de fragments de Platon,*
11. *Notes tirées des «Œuvres morales» de Plutarque [Rousseau, 2012].*

До них слід долучити ще численні цитати з Тассо (зокрема з поеми «Звільнений Єрусалим») у творах Руссо, передовсім у «Новій Елоїзі». Не всі переклади з цього списку рівноцінні, деякі мають дуже фрагментарний характер (уривки з Платона, нотатки з Плутарха). Інші, як наприклад пропоновані Руссо, — очевидно через брак досвіду у створенні віршових текстів — прозові переклади окремих частин із творів Т. Тассо, італійського поета, який був знаковим для Руссо (див. про це: [Hummann,

2006]), дають досить приблизне уявлення про оригінал і не мали успіху. Ще інші залишилися забутими через сумнівний вибір другорядних творів для перекладу (ода Жана Пюто, лист до Селіма). Отже, Руссо мав достатній для теоретичних узагальнень досвід перекладання. Найбільший інтерес історіографів перекладу й літературознавців викликали його переклади Тацита та комедії Сенеки. На них варто зупинитися докладніше.

Міркування Руссо з приводу перекладу, розпорошені по різних джерелах, фактично досі не були предметом системного аналізу. Розглянемо кілька прикладів. В одному з листів Руссо до мадам Крекі (Маркіза де Крекі (*Renée-Caroline-Victoire de Froullay de Tessé, Marquise de Créquy, 1714–1803*), французька аристократка й письменниця, господиня модного літературного салону, до якого вчащали мадам д'Юрфе, подруга д'Аламбера і Руссо, Вольтер і багато інших відомих людей) мова йде про його переклад одного з послань Горація. У листі точна дата не вказана, а лише зазначено: « *Ce dimanche matin, 1752* ». З датування попередніх листів очевидно, що йдеться про початок 1752 року. Цей переклад у ювілейному виданні до 300-річчя від дня народження філософа подано під назвою « *Essai de traduction d'une épître d'Horace* ». Поскаржившись, що попри марні зусилля йому не вдається виконати обіцянку й дати справжній переклад «Послання» Горація (очевидно, йдеться про віршований переклад, до якого Руссо, не маючи необхідного поетичного досвіду, був неготовий), він пропонує свій добрій знайомій компромісний варіант: « <...> усе, що я можу зробити, щоб виконати ваш наказ, це дати вам уявлення про вказане послання, написавши його приблизно так, як я собі уявляю, що Горацій написав би, якби хотів перекласти його французькою прозою, з однією різницею — з меншим талантом і з рабством наслідування» [Rousseau, 1832, p. 118].

Тобто стратегія перекладу, обрана Руссо, — перекласти так, як, на його думку, написав би сам Горацій, якби він захотів написати це послання французькою прозою, — повністю співпадає

з тим, що він через два роки декларуватиме в «Передньому слові» до перекладу Тацита. Руссо повторює тут давню сентенцію перекладачів, які запевняли у своїх передмовах, що їх переклад зроблено так, ніби це написав сам автор, якби знав французьку мову. Отже, лист цікавий для історії французького перекладознавства, бо безперечно свідчить, що таке розуміння перекладу не було для Руссо випадковим. Крім того, Руссо висловлює своє ставлення до перекладу як літературного жанру, наголошуючи, що він змушує його до рабського наслідування. Як і пізніше в передмові до Тацита Руссо визнає безумовну вищість таланту Горація й з властивою йому скромністю говорить про свій переклад, називаючи його «базграниною», з якої готовий і сам сміятися: *«Якщо ви покажете цю базгранину п. послу, він буде з неї сміятися, і слушно, я б і сам сміявся від щирого серця; та не вмію говорити краще вслід за кимось, ані набагато краще від себе самого»* [Ibidem, p. 118–119]. Йдеться про графа Де Фруле (*Louis Gabriel de Froulay*), посла Франції на Мальті, який доводився дядьком маркізі де Крекі.

Цікаві зауваження Руссо стосовно перекладу знаходимо також в інших джерелах. Автор статті «Руссо і Гомер» Ів Тушфе (*Yves Touchefeu*) наводить слова філософа, у переказі одного з його бернських друзів, про ставлення до Гомера та його перекладів: *«Простота й сила його картин мене зачаровують. Нічого подібного досі я не бачив. Не знаю, що за силу має цей поет наді мною, але не втомлююсь його читати, навіть у поганому латинському перекладі, який маю. Шкодую, що не розумію греки, щоби читати його в оригіналі. Дасьє знайшла в собі досить лукавства, щоб переробити його на французький штиб. Тільки Дідро міг би його перекласти як належить»* [Touchefeu, 1995, p. 179].

Отже, Руссо був дуже високої думки про перекладацький талант Дідро, віддаючи йому перевагу перед знаною гелленісткою Анною Дасьє. Іронічне зауваження про її переклади Гомера не залишає сумнівів у негативному ставленні Руссо до перекла-

дів жанру «невірних красунь» і спроб офранцузення давніх авторів. Згодом таку ж беззастережно осудливу думку щодо прикрашання перекладів і їх пристосування до смаків читача Руссо однозначно висловлює у чернетках до «Переднього слова».

Наведені приклади свідчать про безперечний інтерес Руссо до перекладу як літературного жанру, до якого він ще не один раз буде повертатися і в роздумах, і на практиці. Отже, маємо достатні підстави вважати, що те, що Руссо пише про свій переклад Тацита, не було якоюсь випадковою імпровізацією, а результатом зрілих міркувань над мовно-культурним феноменом, що займав важливе місце в його творчому житті.

Про переклад Тацита

Власні коментарі Руссо до перекладу першого розділу «Історій» Тацита, відгуки про нього та його обговорення в науковій літературі дають досить репрезентативний матеріал для осмислення перекладацької концепції філософа. Руссо був далеко не першим, хто взявся за переклад Тацита. Переклад текстів Тацита має досить довгу історію у Франції, починаючи з XVI ст. За даними Ж. де Кроза [Croze, 1843, р. 296], перші французькі коментарі й переклади Тацита датуються XVI ст.: Естьєн де Ла Планш (*Estienne de La Planche*), адвокат Паризького парламенту, переклав п'ять перших книг «Анналів» («*Annales*», 1581), Клод Гійоне (*Claude Guillonnet*) дав переклад «Германії» («*La Germanie*»), а Анж Каппель дю Луа (*Ange Cappel du Luat*) — «Життя Юлія Агриколи» («*Vie de Jules Agricola*», 1574). У XVII ст. Перро д'Абланкур видав повний текст «Історій» (1640–1651), переклад у стилі «невірних красунь», який користувався свого часу популярністю. Амело де Ла Уссе (*Abraham-Nicolas Amelot de La Houssaye*, 1634–1706), критик перекладу д'Абланкура й автор праці про мораль Тацита, долучає до неї переклад перших шести книг «Аналів» (1686), а в 1724 році виходять два томи «Аналів» у його перекладі. 1742 року з'являється тритомне видання творів Тацита в перекладі Герена [Tacite, 1742]. Урешті у 1753 році

д'Аламбер дає свій переклад вибраних текстів Тацита. Дідро, про перекладацький талант якого Руссо був надзвичайно високої думки, теж переклав деякі уривки з Тацита. Фрідріх Мельхіор барон фон Грімм (*Friedrich Melchior, baron von Grimm, 1723–1807*), дипломат, франкомовний літератор і критик німецького походження, близький до Дідро, Мармонтеля й Руссо, висловлює навіть жаль, що Дідро не взявся за повний переклад «Історій» Тацита. У рецензії на нове видання книги Дідро «*Essai sur les règnes de Claude et de Néron, et sur les mœurs et les écrits de Sénèque, pour servir d'introduction à la lecture de ce philosophe*», датований березнем 1782, Грімм зазначає, що навіть найвибагливіший читач, прекрасно знайомий з манерою письма Тацита, може піддатися ілюзії й повірити, що читає оригінал: «*Можемо лише жаліти, — підсумовує критик, — що п. Дідро не набрався мужності взятися за повний переклад цього чудового історика*» [Grimm, 1830, p. 78].

Після спроби Руссо 1774 року виходить переклад абата Де Ла Блетрі, потім у 1790 переклад Дюро де Ла Маля, далі у 1827 Бурнуф публікує повне зібрання творів Тацита, і, нарешті, 1830 року Шарль-Луї-Флері Панкук, син видавця «Енциклопедії», теж пропонує читачам повне зібрання творів Тацита у своєму перекладі. За підрахунками Ж. де Кроза, загалом до 1838 року вийшло 49(!) французьких перекладів повного зібрання творів Тацита (для порівняння: італійських — 25, німецьких — 16). Така кількість перекладів свідчить про значний інтерес до цього автора й великий досвід його перекладу. Отже, Руссо мав достатньо попередників, конкурентів і послідовників. Тому закономірно виникає запитання: чому він взявся за цей переклад?

Про вибір тексту Тацита для перекладу.

Зміна ставлення до Тацита в добу Просвітництва

Питання про вибір тексту Тацита для перекладу не залишилось поза увагою дослідників його творчості. Аналізуючи

причини вибору Руссо, К. Вольпільяк-Оже [Volpilhas-Auger, 1995, р. 10] звертає увагу на дві обставини. По-перше, в середині XVIII ст. значно зростає інтерес до творчості Тацита з боку французьких літераторів і філософів. У ньому вбачають передусім критика тиранії, а його стислий і енергійний стиль стає зразком красномовства. Показовою є оцінка Тацита стриманого на похвали Дідро, думку якого так поважав Руссо: «Справді, я не легко роздаю літераторам титули геніїв. Тім-Лівій, на мою думку, є лише прекрасним і величним письменником, Тацит є генієм» (цит. за: [Eigeldinger, 2006, р. 540]). Пізніше Сент-Бев писав про справжній «культ захоплення, що оточував у XVIII ст. історика Нерона Тиберія» [Sainte-Beuve, 1886, р. 236].

По-друге, у цьому контексті змінилося ставлення самого Руссо до Тацита. За молодих років, як зазначає К. Вольпільяк-Оже, посиляючись на спогади Маблі (*Gabriel de Mably, 1709–1785*), Руссо віддавав перевагу простоті, чистоті стилю і ясності Цезаря і не надто поважав Тацита, якому дорікав за перебільшену витонченість, туманність і пошуки в усьому таємничих мотивів [Volpilhas-Auger, 1995, р. 10]. Десять років потому його ставлення до Тацита змінюється. К. Вольпільяк-Оже пов'язує це зі змінами у сприйнятті й оцінках Тацита, що наступили після видання перекладу його вибраних текстів, виконаного д'Аламбером (1753), що майже співпадає в часі з початком роботи Руссо над перекладом 1-ї книги «Історій» (1754). Тацит у добу Просвітництва, що почалася для французів, зокрема для молодого Руссо, не виглядає більше істориком, який підтримує тиранів. Це вже інший Тацит, ще похмуріший, але глибоко закоханий у свободу, актуальний учасник тогочасних філософських дискусій [Ibidem, р. 11]. Для цілого покоління просвітителів Тацит стає володарем дум, у ньому вбачають тепер невблаганного суддю пороків римлян і викривача правителів корумпованої влади.

Отже, вибір тексту Тацита для перекладу не є випадковим для Руссо. Пізніше він неодноразово натякав, що для красно-

мовного опису трагічних перипетій його власного життя потрібно б мати «перо Тацита» [Eigeldinger, 2006, p. 540]. Не можна не погодитись з остаточним висновком К. Вольпільяк-Оже про те, що переклад Руссо — це не просто покреслений зошит молодого автора, що вчиться писати. Хоч він і не претендує на статус «твору» в повному сенсі цього слова, проте заслуговує на щось більше, ніж просто на «ввічливу увагу» з боку дослідників історії перекладознавства.

Історія створення й публікації перекладу Руссо Тацита

Історія створення й публікації здійсненого Ж.-Ж. Руссо перекладу першого розділу «Історій» Тацита докладно висвітлена в науковій літературі. Нагадаємо основні факти. Швейцарський дослідник творчості Руссо Фредерік С. Айгельдінгер подає фрагменти листів, які кидають світло на цю проблему. Вони однозначно свідчать про те, що Руссо насправді не вважав свій переклад простою учнівською справою, а надавав йому статусу справжнього твору, вартого, щоб його отримали читачі.

Зі «Сповіді» Руссо довідуємося, що після повернення до Женеви в червні 1754 року він зав'язує численні знайомства, віддається розвагам, гуляє берегами Женевського (Леманського) озера по парку Les Eaux Vives і водночас обдумує плани майбутніх творів — «Історії» Вале, нової трагедії в прозі, «Політичних інституцій» («*Institutions politiques*»). Серед іншого він зазначає: «Я випробовував себе водночас на Тациті й переклав першу книгу його *“Історії”*, яку можна знайти серед моїх паперів» (цит. за: [Eigeldinger, 2006, p. 529]). І це практично все, що Руссо пише про цей переклад у «Сповіді». У цій короткій згадці привертає увагу мотив перекладу як випробування, що є провідним для всього перекладознавчого дискурсу Руссо. Трохи більше відомостей можна знайти в його листуванні.

Так, у відповіді на лист Жакоба Верна (*Jacob Vernet*, 1728–1791), женеvського теолога й пастора, автора книги

«Confidence Philosophique» («Філософське зізнання»), відомого своєю перепискою з Вольтером і Руссо, який цікавився його майбутніми виданнями, Руссо 18 листопада 1759 зазначає: «Нічого мого зараз у друку нема <...>. Я переклав так-сяк одну книгу Тацита й на цьому зупинився. Я не досить знаю латину, щоб його розуміти, і не маю достатньо таланту, щоб його передати. Я зупинився на цій спробі. Навіть не знаю, чи вистачить мені колись зухвальства, щоб її опублікувати» (цит. за: [Eigeldinger, 2006, p. 529–530]). Ставлення Руссо до свого перекладу таке ж, як пізніше у «Передньому слові». Він скаржить на недостатнє знання латини, щоб розуміти текст Тацита, і брак таланту, щоб його передати. Про свою працю він скромно каже, що «переклав так-сяк» першу книгу Тацита і на цьому зупинився. Свій переклад він називає «пробою» і вагається щодо можливості публікації («Навіть не знаю, чи вистачить мені колись зухвальства, щоб її опублікувати»). Ті самі думки повторюються потім у «Передньому слові».

В іншому листі Руссо від 22 січня 1764 абатові де Ла Порту, редакторові запланованого видання його творів, який настійно вимагав від нього готових текстів для друку, з'являються вже дещо інші мотиви: «Найбільш викінчений уривок — це щось на зразок перекладу першої книги “Історії” Тацита, але робота цього роду мені так мало подобається, і я так мало до неї надаюся, що, хоч цей переклад зроблено вже давно, досі не мав можливості його переглянути й привести до стану, щоб можна було видати. Бо, зрештою, ця робота понад мої сили й вимагає здоров'я, вільного часу й мужності, а всього цього мені зараз бракує» (цит. за: [Eigeldinger, 2006, p. 530]). За визнанням Руссо, рукопис перекладу в такому стані, що розшифрувати його може лише він сам, тому доведеться переписати його власноруч. Він обіцяє редакторові надіслати рукопис і просить суворо оцінити його й відіслати назад, якщо той не вважає його гідним оприлюднення. Як зрозуміло з листа, Руссо, попри свої нарікання на якість перекладу та стан ру-

копису, був проте зацікавлений у його виданні. За свідченням Айгельдінгера, Руссо до кінця року переписав переклад начисто [Ibidem, p. 531]. Як би там не було, у листопаді 1764 року він серйозно думає про видання своїх творів у 6 томах у Нешателі і навіть, отримавши заохочення видавця, укладає проспект, включивши до першого тому переклад першої книги «Історії» Тацита. Проектів, на жаль, не судилося здійснитися. Рукопис перекладу пізніше було включено до женевського (посмертного) видання творів Руссо, і він побачив світ лише 1782 року [Rousseau, 1782, p. 233–377].

«Переднє слово» Руссо до перекладу Тацита

Ця стисла, але насичена змістом передмова, заслуговує на особливу увагу як один із небагатьох текстів, де Руссо безпосередньо викладає свої погляди на переклад, і її варто подати повністю.

«Коли у мене, на нещастя, виникло бажання публічно говорити, я відчув потребу навчитися писати й наважився випробувати себе на Тациті. Зважаючи на це, оскільки я посередньо розумів латинську мову й часто зовсім не розумів свого автора, я, певне, зробив багато окремих смислових помилок, перекладаючи його думки, але, якщо я не зробив загальної смислової помилки стосовно його духу, то досяг своєї мети. Я намагався передати не фрази Тацита, а його стиль, я намагався сказати не те, що він сказав по-латинськи, а те, що він сказав би по-французьки.

Отже, це лише школярська робота, погоджуюсь із цим, і подаю її лише як таку, ба більше — це лише простий уривок, спроба, погоджуюсь і з цим; такий жорсткий суперник мене невдовзі вимотав. Але тут можна прийняти й спроби, за браком кращого, і перш ніж буде зроблено добрий повний переклад, треба терпіти поки що багато учнівських вправ. Це непроста справа, такий переклад, — той, хто відчуває достатньо її трудність, щоб могти її здолати, буде стійко продовжува-

ти. Кожен, хто в стані слідувати за Тацитом, відчуває невдовзі спокусу йти самому» [Ibidem, p. 235].

Розглянемо докладніше основні думки цієї передмови. Насамперед Руссо пояснює своє звернення до перекладу Тацита бажанням навчитися публічно говорити й потребою опанувати мистецтво письма. Тому свій переклад він критично оцінює як школярську роботу, пробу сил. До того ж, посереднє знання латини часто приводило його до нерозуміння тексту й мало наслідком смислові помилки у переданні думок Тацита. Мету свого перекладу Руссо бачить у тому, щоб не припуститися головної смислової помилки й вірно передати дух автора. Тому він ставить перед собою завдання відтворити не фрази Тацита, а його стиль. Повторюючи популярну сентенцію, Руссо орієнтує свій переклад на цільову мову й прагне сказати не те, що Тацит сказав по-латинськи, а те, що він сказав би по-французьки. Переклад Тацита для нього є передовсім боротьбою, змаганням, важким поєдинком, у якому треба здолати автора. Переклад такого автора, як Тацит, — це не проста і не швидка справа, перш ніж вдасться зробити повний і вірний переклад, необхідні численні попередні спроби, навіть учнівські вправи.

Такий жорсткий супротивник, як Тацит, невдовзі втомив Руссо, але в підсумку він додав йому сили й упевненості, бо, за його словами, той, хто здатний зрозуміти Тацита і йти за ним, невдовзі відчує бажання йти самому. Дві тези з передмови Руссо, а саме його спроба подати свій переклад як вправу зі стилю та його ставлення до перекладу як до поєдинку, потребують, на мій погляд, додаткових коментарів.

У зверненні Руссо до перекладу з метою оволодіння ораторським стилем і мистецтвом письма нема нічого надзвичайного. Насправді він продовжує давню риторичну традицію, яка розглядала переклад як складову частину загального мистецтва літературного письма, започатковану в античності. Ще Цицерон у діалозі «De oratore» радив використовувати пе-

реклад найкращих взірців промов грецьких ораторів як вправу для оволодіння ораторським стилем. Такої ж думки були латинські класики Пліній і Квінтіліан, які вважали переклад найкращою вправою для вироблення смаку й стилю.

Французька риторика XV–XVII ст. успадкувала цю традицію, наголошуючи на ролі перекладу з давніх мов у збагаченні власної (Дю Белле) і не забуваючи про переклад як добру вправу для вироблення власного стилю. У XVII ст. Антуан Годо на підтвердження можливості успіху й користі перекладу для збагачення культури власної країни, вироблення власного літературного стилю і легкості письма посилається на досвід великих перекладачів минулого — античних авторів Амійо й Віжнера у Франції: *«Бо я ніколи не підтримував думку тих, хто вважає його [переклад] негідним розуму мужнього й здатного творити щось самому, після того як прочитав блискучі переклади Амійо і Віжнера, не згадуючи вже найбільш знаних авторів античності, які без погорди віддавалися цій праці, чи то щоб збагатити свою країну чужими багатствами, чи то щоб виробити стиль і набути легкості письма, для чого ця вправа є надзвичайно корисною»* [Godeau, 1636, р. V–VI].

Е. Бюрі, коментуючи цей уривок, виділяє у словах Годо якраз ці два основних напрямки праці перекладачів: з одного боку, «завоювання» чужих володінь з метою збагачення національної мови — що відбилося в лінії, яка йде від Дю Белле і Плеяди, з іншого, вправляння у виробленні стилю для того, хто перекладає — що краще відповідає турботі про оригінальність Іеза де Бальзака [Bury, 1995, р. 496].

Починаючи з перекладів давніх ораторів, ініційованих Академією, довершений класичний стиль творів кращих авторів античності Демосфена, Вергілія, Горація, Цицерона та ін. правив за високий зразок для наслідування аж до кінця XVII ст., коли французька література в особі Малерба, Буало, Корнеля, Расіна, Мольєра, Ла Фонтена дорівнювалася шедеврам античності й навіть перевершила їх. Подібні думки про роль

перекладу для вироблення доброго стилю висловлювали й перекладачі XVIII ст. Так, Ф. Вольтьє (*Frédéric Vaultier*) у дисертації, яка підсумовує досвід перекладу XVIII ст., окремо наголошує на ролі перекладу як навчальної справи. На його переконання, знайомство з граматикою чужої мови через порівняння прояснює всі незрозумілі місця своєї власної граматики, а постійна боротьба з заданими оригіналом термінами й зворотами привчає до точності у висловлюваннях і водночас до варіювання стилістичних форм. Таким чином, переклад стає найкориснішим засобом навчання творчому письму й готує до вищої майстерності у застосуванні правил смаку й наслідуванні великих зразків [Vaultier, 1812, р. 3–5].

Попри так цитовану в літературі заяву Руссо про його переклад Тацита як вправу в стилі, він насправді надавав цьому тексту зовсім іншого виміру й значення. Сент-Бев свідчить, що Руссо серйозно готувався до перекладу Тацита: «<...> коли Руссо взявся за переклад Тацита, він перечитував “Життя” Плутарха і “Проби” [Монтеня]» [Sainte-Beuve, 1886, р. 240].

Про труднощі перекладу Тацита

Тацит віддавна мав славу автора важкого для перекладу, зокрема через надзвичайну стислість і силу його стилю. Ще Мармонтель у статті до «Енциклопедії» під назвою «Traduction» зазначав, що особливі труднощі виникають, коли йдеться про переклад творів, які відзначаються міцним і енергійним стилем, силою і живістю думки. Мармонтель тут фактично повторює думку, яку свого часу висловлював Монтень (див. [Montaigne, 1956, р. 176]). Він переконаний, що важко досягти точності Саллюстія чи сили та енергійності стилю Тацита й марно шукати її навіть у перекладі д'Абланкура, бо сама французька мова розмита й слабка. Мармонтель припускає можливість перекладу Саллюстія за умови точності, яка надає думці якщо не сили, то принаймні живості, хоч французька мова й не може досягти точності його латини. Водночас

він висловлює сумнів, що Тацит взагалі коли-небудь буде перекладений французькою, пояснюючи це тим, що енергія є невід'ємною ознакою виразу, а французькі вислови невиразні й мляві в порівнянні з латинськими: *«Хоч точність надає завжди думці якщо не сили, то принаймні живості, її вимагають від мови перекладача лише в тій мірі, наскільки вона до цього здатна; і хоч французька мова не може досягти точності латини Саллюстія, його все ж можна успішно перекласти. Але енергія є ознакою виразу, настільки тісно зв'язаною з думкою, що це буде чудом у нашій мові, туманній і слабкій у порівнянні з латинською, якщо Тацит буде коли-небудь перекладений»* [Marmontel, 1777, p. 952].

У середині XIX ст. знаний французький історик літератури Шарль-Огюстен де Сент-Бев у нарисі, присвяченому новому перекладу Бурнуфа, теж нагадує про неможливість перекладу Тацита. Він посилається на відомого тогочасного критика Ж.Ж. Дюссо (*Dussault, Jean Joseph, 1769–1824*), який вважав, що в перекладі давніх авторів, таких як Тацит, можна передати зміст, технічний бік справи, але неможливо відтворити літературну форму, характер стилю, краси: *«Ви гадаєте, що зможете познайомитися з Тацитом у перекладі? Та ні ж бо, не обманюйте себе. Ви його не знаєте і ніколи не пізнаєте в такий спосіб. Вам показують привида і хочуть переконати, що ви бачите Тацита. Не вірте, це не він і навіть не його тінь»* [Sainte-Beuve, 1886, p. 233]. Серед особливостей стилю Тацита, які необхідно й важко відтворити в перекладі, Сент-Бев вказує силу й енергію, а також плінність стилю.

Метафора перекладу як боротьби

Якщо, попри існуючі вже переклади й численні застереження, Руссо все ж наважується взятися за переклад Тацита, то, очевидно, в нього були ще інші мотиви. Для амбітного автотидакта, яким був женевський мислитель, переклад Тацита став свого роду викликом самому собі. У «Передньому слові»

Русо подає свій переклад як спробу, як випробування, як поєдинок з потужним суперником. Він наважився випробувати себе на Тациті, але змушений визнати, що такий «жорсткий суперник» його «невдовзі вимотав».

Ці слова Руссо перегукуються з пересторогою мудрого Вольтера, який мав власний досвід перекладу «Пекла» і попереджав 25-річного Рівароля, що мав відвагу взятися за Данте: *«З вас злізе три шкури, перш ніж ви виветеся з лап цього чортяки»* (цит. за: [Le Breton, 1895, p. 114]).

Такий переклад, на думку Руссо, непроста справа, і «той, хто відчуває достатньо її трудність, щоб могли її здолати, буде стійко продовжувати». Метафора перекладу як боротьби є ключовою й визначальною для його розуміння цього виду літературної діяльності. К. Вольпільяк-Оже слушно акцентує на зовсім іншому ставленні молодого Руссо до перекладу, відмінному від розважального й елегантного, в стилі «невірних красунь»: *«<...> цей переклад є не стільки вправою, скільки якимось викликом — переклад більше не є розвагою прозаїків, що переймалися елегантністю, як в часи невірних красунь, а боротьбою з суперником, якого собі обрали. Про це свідчить добір слів самого Руссо: “Такий жорсткий супротивник мене швидко вимотав”. Чи це признание в неспроможності? Поразка лише відносна <...>»* [Volpilhas-Augier, 1995, p. 9]. Невипадково Р. Труссон, як зазначає К. Вольпільяк-Оже [Ibidem, p. 11], особливо акцентує на кінцівці «Переднього слова», де відчувається «законна гордість»: *« Кожен, хто в стані слідувати за Тацитом, відчуває невдовзі спокусу йти самому »*. Ця завершальна фраза вступу до перекладу свідчить про нове ставлення Руссо до Тацита і його готовність іти далі самому. Знаменно, що в чернетках до «Переднього слова» вона стоїть на першому місці.

Концептуальна метафора перекладу як боротьби

Концептуальна метафора перекладу як боротьби виникає кожен раз, коли перекладач має справу зі складним текстом

геніального автора й нашттовхується на великі, а часом і нездоланні труднощі. Метафора перекладу як боротьби, поєдинку перекладача й тексту була вже в Єроніма (див. [Ballard, 2007, р. 49]). У XVII ст. до неї зверталися Ґодо, Ле Метр, д'Андії. Образ перекладу як боротьби є продуктом метафоричного осмислення стосунку між двома протагоністами акту перекладу — автором оригіналу й перекладачем. Перекладачі XVIII ст. в більшій мірі, ніж їхні попередники, здають собі справу з труднощів перекладу. Їхній рефлексивний дискурс рясніє метафорами, в яких переклад концептуалізується в термінах напруженого протистояння, боротьби й змагання. Перекладач стоїть перед вічним викликом вірності й краси перекладу. Його стратегічна лінія перекладу пролягає між двома полюсами — повне підпорядкування авторському тексту або свобода вибору, який має дати читачеві повноцінний і рівноцінний твір його мовою. Антиномія підпорядкування й свободи перекладача, зважаючи на усвідомлення радикальної труднощі перекладу, пов'язаної з відмінностями між мовами, може бути вирішена лише шляхом творчої трансформації авторського тексту. Метафоризація цього процесу йде через залучення третього актанта сцени перекладу — самого тексту в єдності змісту й форми, передусім мовностилістичних засобів відтворення авторських конотацій, як наприклад, у метафорах для аргументації на користь творчого характеру перекладу, що їх пропонують Дюбо, Ла Арп, Бітобе, Сілуєтт та інші автори XVIII ст.

Руссо не єдиний, хто звертається до цієї метафори, коли йдеться про переклад Тацита. Французький — літератор Леон Тієссе у довідці до перекладу «Германії» Тацита, здійсненого Шарлем-Луї-Флері Панкуком (сином видавця «Енциклопедії» Шарля-Жозефа Панкука), теж трактує труднощі перекладу Тацита в термінах метафори поєдинку, нагадуючи знаменитий образ Вергілія: *«Але чим прекраснішим, під оглядом стилю, думки й точності, є шедевр римського автора, тим важче*

перенести його до іншої мови. Вергілій писав, що легше вирвати у Геркулеса його булаву, ніж якийсь вірш у Гомера; цю думку можна застосувати до Тацита. Навіть сам Монтеск'є ніби відступив перед ідеєю боротися з подібним супротивником» [Tiessé, 1824, р. 26].

У середині XIX ст. Сент-Бев у нарисі про новий переклад Тацита, що належав Бурнуфу, теж звертається до цієї метафори, порівнюючи його переклад з перекладом Руссо. Під очевидним впливом Руссо він говорить про переклад як нерівну боротьбу, як змагання двох гідних суперників, перекладача й автора, у якому перекладач ніколи не зможе піднятися до автора: *«А в такій нерівній боротьбі єдина надія на перемогу полягає в тому, щоб не бути постійно переможеним. Єдиною розрадою в поразці, коли не можна її оминати, є майстерно її приховати, і якщо доведеться впасти, то принаймні треба впасти красиво. Якщо перекладач виконав ці умови, маємо право оголосити його творіння прекрасним, не тому що воно змогло передати оригінал, якщо оригінал належить великому майстрові, навіть не тому, що воно наблизилось дуже щільно до нього, а тому, що воно наблизилось до нього так щільно, тому що воно передає його так добре, як це дозволяє різниця в засобах і мовах» [Sainte-Beuve, 1886, р. 235].* Успішний переклад, на його переконання, є майстерно прихованою поразкою, в якій перекладач повинен «принаймні впасти красиво». Навіть досконалий переклад не може повністю замінити першотвір, але повинен наблизитися до нього впритул. У такий спосіб Сент-Бев у цьому тексті розгортає далі метафору перекладу як боротьби, запропоновану Руссо в «Передньому слові».

Отже, як бачимо, саме Руссо задав на багато років наперед цю метафоричну парадигму перекладу Тацита як боротьби, важкого поєдинку з грізним супротивником для майбутніх авторів, що писали на цю тему (Л. Тієссе, Сент-Бев). У французькому романтизмі цей метафоричний образ перекладу як

поєдинку не один раз зустрічається у В. Гюго. Про актуальність концептуалізації перекладу як боротьби у Руссо свідчить те, що дана метафорична парадигма не вичерпала себе й сьогодні. У межах сучасного соціологічного підходу до перекладу як соціальної практики (*praxis* — термін Р. Bourdieu) переклад розглядається саме як нерівна боротьба в царині культури й літератури [Heilbron-Sapiro, 2002, р. 4]. Ця метафора часто зустрічається й в сучасній філософії перекладу. Зокрема, П. Рікер, який підходить до проблем перекладу з позицій психоаналізу, говорить про неможливість перекладу, рівного оригіналові, про опір оригінального тексту та бачить переклад як боротьбу й вічну незадоволеність перекладача [Ricoeur, 2004, р. 7–20].

Чернетки до «Переднього слова»

Новий і надзвичайно цікавий матеріал для системного аналізу й уточнення перекладацької концепції Ж.-Ж. Руссо дає публікація його текстів, що досі не видавалися, здійснена в 2006 році швейцарським дослідником Фредеріком С. Айгельдінгером [Eigeldinger, 2006]. Айгельдінгер подає у своїй статті раніше не друкований текст чернетки «Переднього слова» з правками Руссо, якому передують інші цікаві записи стосовно здійснення перекладу. Щоб дати можливість читачеві судити про роботу Руссо з редагування, видавець позначає викреслений у рукописі текст квадратними дужками. Автора статті цікавлять передовсім текстологічні проблеми: історія рукопису, порівняння його з попередніми, датування тексту. Ці нотатки Руссо мають безперечний інтерес і для окреслення перекладацьких принципів Руссо.

Йдеться про рукопис, знайдений в Нешателі, який Айгельдінгер датує початком 1764 року, коли Руссо пропонує абатові де Ла Порту свій переклад Тацита, переписує і редагує його, відтак цей переписаний начисто текст перекладу насправді стає чернеткою. Потім Руссо робить з нього чисто-

ву копію, яку Айгельдінгер теж датує 1764 роком і яка була опублікована у повному зібранні творів 1782 року [Rousseau, 1782]. Першу частину оприлюдненого рукопису (пункти [1]–[12]) складають міркування Руссо про свою роботу над перекладом, які раніше не друкувалися. Вони перегукуються з текстом «Переднього слова», розгортають і уточнюють деякі його положення, і цікаві для нас тим, що суттєво доповнюють бачення перекладу Руссо. Друга частина рукопису (пункти [13]–[15]) практично співпадає, за винятком невеликих правок і додатків, із текстом давно опублікованого й так часто цитованого «Переднього слова» до перекладу Тацита.

Першим пунктом Руссо записує положення, яке в остаточному варіанті передмови стало останнім, надаючи йому вочевидь особливого значення: *«Кожен, хто в стані слідувати за Тацитом, відчуває невдовзі спокусу йти самому»* [Eigeldinger, 2006, р. 532]. Його важливість для концепції перекладу і, ширше, для загального творчого проєкту Руссо обговорювалася вище.

У другому пункті, визнаючи, що його переклад є лише учнівською вправою, Руссо наголошує на неможливості дати відразу добрий і повний переклад Тацита. Йому повинні передувати численні попередні спроби, пошук відповідного тону: *«Це лише учнівська робота, я погоджуюсь [я визнаю це] і тому подаю її як таку; але [як тільки починаєш боротьбу з Тацитом неможливо перш ніж знайдеш тон] але [тут ці спроби повинні б бути], перш ніж будемо мати [добрий] повний переклад [Тацита], треба [його] терпіти багато [спроб] вправ з перекладу»* [Ibidem, р. 532]. Отже, Руссо бачить природний шлях створення доброго й повного перекладу такого складного автора, як Тацит, як шлях боротьби, пошуків тону, численних попередніх спроб, навіть учнівського характеру, з якими треба змиритися. Крім того, як очевидно з цього фрагменту, Руссо добре розуміє історичну динаміку створення справжнього «повного» перекладу, який не є для нього одноразовим і завершеним

актом. Поступ у перекладі йде шляхом численних спроб, навіть учнівських вправ, які є необхідним попереднім етапом, що готує майбутній добрий переклад. Ці міркування Руссо близькі до сучасних поглядів на проблему історичності перекладів, неможливості створення єдино вірного остаточного перекладу якогось твору. Див., наприклад: [Meschonnic, 1999, р. 11], де автор вважає за потрібне уточнити перше визначення своєї «поетики перекладання», як «поетики повторного перекладання». Пор. також авторитетну для українського читача думку Г. Кочура, який наголошує, що «єдино можливого перекладу не буває, як не буває єдиного виконання музичного твору», і підсумовує: *«Отже, в кожній багатій і розвиненій літературі цілком нормальне явище — виникнення кількох, а часом і багатьох перекладів, особливо якщо йдеться про твір ідейно й формально складний»* [Кочур, 2008, р. 109].

Своє бачення перекладу Руссо досить докладно викладає в наступному [3] пункті. Вибір стратегії перекладу, задекларованої в «Передньому слові», яка зводиться до того, що він зовсім не намагався точно передати латину Тацита, а сказати лише те, що автор сказав би сам, якби писав по-французьки, Руссо обґрунтовує тут із філософських позицій, наполягаючи на безперечному, на його думку, положенні про те, що «способи мислення мають забарвлення мов». Такий погляд на співвідношення мови й думки утвердився у філософії Просвітництва під впливом праць Мопертюї (див. докладніше: п. 2.8. Мопертюї і теорія лінгвістичної відносності).

Він однозначно заперечує на цій основі по-рабськи дослівний переклад книг таких геніїв, як Тацит, який завжди приводить до спотворень: *«[3] Я зовсім не намагався точно передати латину Тацита, а сказати те, що він [би] сказав би сам, якби писав по-французьки, бо способи мислення мають забарвлення мов [,] це здається мені безперечним. Допоки будуть [хотіти] перекладати по-рабському [геніальних авторів] геніальні книги їх завжди будуть спотворювати»* [Eigeldinger,

2006, р. 533]. На його переконання, переклад фрази, тексту ще не значить нічого. Головне завдання перекладача полягає в тому, щоб передати також дух автора. Водночас Руссо застерігає, що це не означає, що треба замінити чужі звичаї на французькі й «офранцузити» римлян: «*[Це ще нічого не значить перекласти фразу] Це ще нічого не значить перекласти текст, якщо не перекладаєш також дух [,] автора. Це не значить, що треба змінити чужі звичаї на наші, ні офранцузити римлян. Але завжди треба [схопити дух] слідувати за характером мов і думати тією самою, якою пишемо <...>*» [Ibidem, р. 533]. У такий спосіб він рішуче відкидає практику пристосування давнього тексту до смаків і вподобань сучасного читача, характерну для перекладів жанру *les belles infidèles*, яка залишалася поширеною і в добу Просвітництва. Його позиція, хоч і зорієнтована на приймаючу мову та культуру, більш виважена: перекладач передусім повинен відчувати дух обох мов — і оригіналу, і перекладу, і думати тією, якою пише. Отже, Руссо далекий від обох крайнощів — філолого-археологічного відтворення подробиць давнього тексту й «офранцузення» першотвору на догоду якимось етичним чи естетичним вимогам приймаючої культури.

У примітці до пункту [3] Руссо висловлює надію, що його все ж не звинуватять у тому, що він зловживав цим правилом: «*[3 bis] Віддаючи перевагу у своїй мові духові автора, а не його текстові [дотримуючись духу автора, а не його тексту], я проте слідував за текстом настільки точно, наскільки міг. [Так] коли вважав, наприклад, що повинен перервати два періоди по-іншому ніж у нього, те, що випустив в одному, я переносив до іншого, і все сказане було збережено в обох*» [Ibidem, р. 533–534]. Отже, віддаючи перевагу відтворенню духу автора, Руссо не впадає в іншу крайність і намагається, наскільки це можливо, вірно дотримуватися його тексту, який він розглядає як єдине ціле. Навіть якщо йому доводиться відступати від тексту, як наприклад, при зміні синтаксичних меж двох

сусідніх періодів оригіналу, всі їх частини повинні залишатися відтвореними в перекладі. Тобто він не вагається вносити в текст синтаксичні зміни (вдаватися до синтаксичних трансформацій об'єднання і поділу речень — сказали б ми сьогодні), за умови, що буде збережено цілість.

Варто звернути увагу на низку висловлених у цьому пункті думок, відсутніх у кінцевому варіанті «Переднього слова»: проти офранцуження оригіналу, проти перекладів жанру «невірних красунь», проти по-рабському дослівного перекладу, про єдність мови й думки, про необхідність відчувати дух мови й оригіналу, про текст як єдине ціле й можливість зміни його синтаксичного поділу на речення. Вони суттєво доповнюють наші знання про загальну концепцію перекладу, якої дотримувався Руссо.

Свою методику й прийоми роботи з оригіналом Руссо частково розкриває в наступному [4] пункті. Оскільки він посередньо розумів латину, у тексті Тацита траплялися місця, яких він зовсім не розумів, то в цьому випадку він спочатку звертався до найближчого контексту, вчитувався в те, що йшло далі й було попереду, а потім звертався до ширшого контексту, передивляючись усю книгу. Наступний етап роботи проходив уже при закритій книзі, в уяві перекладач переносив себе на місце, де відбувалася подія, ставив себе на місце автора, намагався проникнути в його думки, шукав, що сказав би він, і намагався це сказати по-французьки в його спосіб [Ibidem]. Руссо добре бачить недоліки такого методу, який може призвести до багатьох часткових смислових похибок, але водночас переконаний, що саме він дозволяє йому досягти мети — правильно відтворити загальний тон і спосіб мислення свого автора. Він не намагався точно передати те, що Тацит сказав по-латинськи, а те, що він сказав би по-французьки.

Хоч Руссо зазначає, що такий метод роботи був необхідним через його незнання, очевидно, що він має далеко ширше значення. Зрештою, в наступному пункті [5] він сам наголошує,

що кожен перекладач, який обере інший шлях, ніколи не передасть Тацита французькою. Цей опис етапів роботи свідчить про те, що Руссо досить глибоко розумів психологічні механізми роботи перекладача. Жоден з його сучасників, ні перекладачі практики, ні колеги енциклопедисти, не піднялися до такого рівня узагальнень психолінгвістичних процесів перекладу.

У пунктах [5], [6] і [7] йдеться про те, що переклад цілого твору Тацита — надто велика й складна справа. Руссо, який концептуалізує переклад передовсім у метафорі боротьби, реалістично оцінює свої сили й відмовляється від змагання з таким жорстким супротивником, як Тацит. Він висловлює сумнів, що цілісний твір Тацита може взагалі колись бути відтвореним французькою мовою одним перекладачем [Ibidem] (пор. схожі міркування про користь перекладу фрагментів і цитат у д'Аламбера, під впливом якого знаходився Руссо [D'Alembert, 1759, p. 39]).

Пункти [8], [9], в яких Руссо подає свій переклад як вправу, що мала на меті допомогти йому опанувати мистецтво писати, повністю відображені в опублікованому тексті передмови. У пунктах [10], [11] Руссо дає відповідь на питання, чи можна назвати його опус перекладом: *«Щоб судити про це, треба спочатку прочитати від дошки до дошки повний оригінал, потім переклад, потім відчувти, чи однакове враження справляють обидва. Коли цього нема, навіть якщо смисл [зрештою] всюди було передано з найвищою точністю, переклад є поганим»* [Ibidem, p. 534]. Отже, критерієм оцінки перекладу для нього є ідентичність з оригіналом у враженні від його читання, а не формальна точність, навіть найвища — тобто Руссо оцінює адекватність перекладу в прагматичній площині.

У пункті [12]–[13], зміст якого загалом співпадає з першим абзацом «Переднього слова», знаходимо цікавий додаток, який уточнює метод роботи над перекладом, хоч він і не ввійшов до тексту передмови: *«Отже, чи знаходимо ми тут, чи*

не знаходимо фрази автора, аби тільки ми знайшли тут його дух і його тон, я досяг своєї мети. Коли я його не розумів, я думав сам замість нього без жодних викидів сумління, і якщо часом [як я гадав] я змусив його говорити, як він би говорив сам, я зробив набагато більше» [Ibidem]. Знаменно, що на цей раз, формулюючи мету своєї роботи як перекладача, Руссо згадує не лише необхідність передати дух автора, але і його тон, тобто поміщає проблему в площину стилістики. Дещо контрверсійніше виглядає інше доповнення до його методу перекладу: «Коли я його не розумів, я думав сам замість нього без жодних викидів сумління». Попри запевнення про те, що він таким чином робив значно більше, бо змушував Тацита говорити так, як той говорив би сам, звучить воно майже в дусі Перро д'Абланкура.

У пункті [14] знаходимо цікаву інформацію про те, що Руссо вважав «Історії» Тацита найпростішим для перекладу його твором, проте навіть перший розділ виявився не таким простим, трудність перекладу його незабаром відштовхнула. Він облишає цю боротьбу для тих, у кого виникне таке бажання [Ibidem]. Пункт [15] практично повторює текст останнього абзацу «Переднього слова».

Можна дискутувати з приводу правомірності робити якісь висновки щодо концепції перекладу Руссо на підставі формулювань, які він закреслив, редагуючи текст передмови. Проте ці думки були зафіксовані в чернетці самим філософом. Йдеться лише про редакторську правку, в якій Руссо шукав стислих і зрозумілих для читача формулювань, відповідних до жанру передмови. Їх вилучення чи заміна на інші зовсім не означає, що Руссо як перекладач і літератор уважав ці міркування помилковими. Вони ніяк не суперечать думкам про переклад, що залишилися в тексті передмови, а підтримують, розвивають і доповнюють їх.

Айгельдінгер наводить ще один уривок з іншого рукопису Руссо, доданий до попереднього. У ньому йдеться головно

про проблеми відтворення стилю Тацита в перекладі. Цей уривок теж перегукується з «Переднім словом» до Тацита і суттєво доповнює його. Айгельдінгер зазначає, що головна думка цього тексту стосується стилістичних турбот перекладача, які були вже стисло подані у «Передньому слові». Щодо датування цього тексту, Айгельдінгер припускає, що він може й не співпадати в часі з обома рукописами [Ibidem, p. 535].

Відмова від буквальної точності перекладу для Руссо є обдуманною і вираженою позицією, яку він обирає, зважаючи на особливості тексту Тацита. Тацит сам не завжди хотів висловлювати свої думки латиною так, щоб його всі розуміли. Він не надто переймався чистотою своєї мови, а піклувався силою думки: «<...> це обдуманий намір, що я [перекладаючи] не завжди говорив французькою за автором, який сам не завжди хотів говорити латиною. Тацит зовсім не переймався, щоб усі його розуміли; отже, я не мусив добре перекладати, турбуватися, щоб мене всі розуміли. Тацит усюди приносив у жертву силі думки чистоту мови <...>» [Ibidem]. Тому Руссо не шукає в перекладі ясності й зрозумілості. Точність і вірність перекладу полягає для нього не в удаваній чистоті й елегантності мови, а у відтворенні духу першотвору, «нервового стилю» Тацита, навіть якщо це суперечитиме правилам: «<...> отже, [хотіти писати чисто [вірні]] удавати чистоту чи елегантність — це [не було] не було б [його] перекладом Тацита. Треба шукати, якщо можна, нервовий стиль і не перейматися, чи він буде [вірним] чистим [;] це означатиме, якщо хочете, писати дуже погано, але це буде дуже точний переклад Тацита, [саме так вірний перекладач має жертвувати своїм самолюбством заради духу свого оригіналу]» [Ibidem]. «Словник французької Академії» (5-те видання 1798 р.) фіксує для прикметника *nerveux* фігуративне вживання: « *On dit figurément, qu'Un discours est nerveux, que le style en est nerveux, pour dire, qu'il est plein de force et de solidité* » [Dictionnaire-Académie, 1798, p. 155]. Словник Е. Літтре також подає: « *Fig. Fort de sens, en parlant*

du style, des pensées » [Littre en ligne]. Очевидно, саме в такому значенні вживає його і Руссо в стосунку до стилю перекладу: «повний сили і міцності». Сучасні словники трактують це вживання дещо інакше: « *Au fig. Qui a de la vivacité, du tonus* » [TLFi], тобто живий і енергійний стиль.

Невипадково К. Вольпільяк-Оже на основі узагальнення мовних особливостей наголошує на іншому підході Руссо до перекладу Тацита у порівнянні з попередніми перекладачами, які вважали надзвичайну стислість стилю римського історика перешкодою для його розуміння й намагалися розтлумачити латинський текст, адаптувати його для читача, використовуючи додатки, парафрази, вилучення тощо: «<...> Руссо приймає зовсім інший підхід, більш результативний, який полягає у збереженні полісемії певних виразів або стислості, яка часом розчаровує. Він зберігає еліпси, незвичні зближення слів, яких попередники (навіть д'Аламбер) уникали або відчували обов'язок пояснити» [Volpilhas-Augier, 1995, p. 22]. Усе це зроблено з метою дати переклад, який відтворює первинну енергію оригіналу — завдання, яке є для нього пріоритетним. Заяву Руссо про те, що він намагався писати так, як Тацит, якби він писав по-французьки, на думку К. Вольпільяк-Оже, не слід сприймати надто буквально. Для нього не йшлося про документальне відтворення римської історії, він не прагнув дати текст, що відтворює манеру письма історика II ст. нашої ери. Він зовсім не переймався «археологічною» вірністю, відтворенням «місцевого колориту»: дати він подає за новим календарем, вживає звертання на **ви**, римські грошові одиниці замінює на сучасні, для військових термінів шукає сучасні еквіваленти тощо [Ibidem, p. 14–15].

Руссо чітко декларує свою перекладацьку позицію щодо вірності й точності в переданні стилю автора в кінцевій фразі цього фрагменту: «Щодо мене, то я волію поганий стиль, який мене запалює, ніж вивірені циркулем періоди холодних письменників» [Eigeldinger, 2006, p. 535]. Він послідовно дотриму-

ється її у своєму перекладі першого розділу «Історій» Тацита, як про це свідчать відгуки не лише з боку його сучасників, але й оцінки його перекладу в новітній перекладознавчій літературі. Більше того, загальна стратегічна настанова Руссо свідчить про відхід перекладознавства від картезіанського принципу ясного передання змісту, знаменує поворот до відтворення енергії і стилю автора.

Порівняння поглядів д'Аламбера та Руссо на переклад Тацита

Руссо взявся за переклад давнього історика, очевидно, під впливом д'Аламбера, який видав 1753 року переклад вибраних текстів Тацита та відновив інтерес до цього автора. Нас цікавить не стільки порівняння якостей перекладу Руссо й д'Аламбера, скільки зіставлення їх поглядів на переклад. Д'Аламбер, звичайно, мав не лише більшу практику перекладу, але й значно більший досвід у теоретизуванні з проблем перекладу. Нагадаємо кілька його міркувань з приводу власного досвіду перекладу Тацита.

Перекладаючи Тацита, д'Аламбер дотримувався кількох загальних принципів, які він визначає в такий спосіб: *«Не можна перекласти генія, якщо не перекладаєш його живо і з ентузіазмом, але коли цей геній є одночасно глибоким письменником, необхідний час, щоб його вивчити і щоб його передати. Зрештою, мені загалом здається, що для того щоб уникнути одночасно холодності й недбалості стилю у будь-якому творі доброго смаку, необхідно й швидко писати, й довго виправляти. Перекоаний у цих принципах, я зробив цю спробу перекладу спочатку дуже швидко, а потім перевірів його з усією точністю й строгістю, на яку я здатний»* [D'Alembert, 1759, p. 40].

Отже, перекладацьке кредо д'Аламбера полягає в тому, що твори геніального автора, такого, як Тацит, слід перекладати живо й з ентузіазмом. Його перекладацький метод включає наступні кроки: спочатку треба достатньо часу, щоб вивчи-

ти генія й глибокого письменника, потім, щоб уникнути холодної й недбалості, перекладати слід швидко, насамкінець перекладач має ретельно перечитати й виправити перекладене. Методика й прийоми роботи з оригіналом у Руссо, як було показано вище, дещо інші. Коли в тексті Тацита траплялися незрозумілі місця, він спочатку дивився найближчий контекст, вчитувався в те, що йшло далі і було попереду, а потім звертався до ширшого контексту, передивляючись усю книгу. Наступний етап роботи проходив уже при закритій книзі, в уяві перекладач переносив себе на місце, де відбувалася подія, ставив себе на місце автора, намагався проникнути в його думки, шукав, що сказав би він, і намагався це сказати по-французьки в його спосіб. Порівняння показує, що д'Аламбер вдається до ширших узагальнень і його метод вирізняється раціональністю, тоді як Руссо схильний до більш інтуїтивного й емоційного бачення перекладу, ставлячи себе на місце автора.

Відповідно до викладеної вище загальної концепції перекладу своє головне завдання як перекладача Тацита д'Аламбер окреслює в стилістичній площині й визначає як збереження точності, шляхетності та стислості оригіналу. Коли такої ідеальної відповідності досягти не вдається, д'Аламбер, услід за Дю Белле й Ле Метром де Сасі, звертається до принципу компенсації втрат іншими засобами: *«Головне, до чого я прагнув, полягало в тому, щоб зберегти точність, шляхетність і стислість оригіналу, наскільки мені дозволив мій скромний талант у боротьбі з таким письменником, як Тацит, і слабка поміч від такої важкої для вжитку мови, як наша, такої невдячної, такої повільної і такої схильної до двозначностей. У тих місцях, де було неможливо досягти стислості автора, я міняв стиль, щоб зробити його більш живим і щоб компенсувати таким чином, хоч і недосконало, недосягну для мене лаконічність. Врешті, я намагався передати дух, коли не міг передати слова»* [Ibidem, p. 40].

Порівняння вихідних положень д'Аламбера з міркуваннями Руссо з приводу перекладу Тацита показує низку очевидних сходжень. Для обох вірність перекладу полягає в тому, щоб передати дух автора, а не його слова. Обидва переконані в необхідності збереження стилю оригіналу, його стислості, точності, енергії. Обидва перекладачі не вагаються втручатися в текст оригіналу з метою передання духу й сили тексту першотвору. Врешті, обидва концептуалізують переклад у межах метафори боротьби, наголошуючи таким чином на труднощах, що їх доводиться долати перекладачеві у змаганні з таким геніальним автором, як Тацит. Близькість у підходах обох філософів до перекладу Тацита очевидно не випадкова. Перекладацький досвід і розмисли д'Аламбера про переклад, узагальнені в його досить об'ємній праці «Зауваги про мистецтво перекладу», дають підстави для висновку про його безпечний вплив на Руссо-перекладача, зокрема у виборі ключової для концептуалізації перекладу метафори боротьби.

У цьому ж напрямку д'Аламбер доопрацьовував попередньо перекладені частини тексту Тацита, вносячи до них зміни, більшість з яких мала на меті *«зробити переклад ще більш енергійним і більш стислим, не втрачаючи нічого зі змісту й не додаючи стилеві жорсткості й сухості»* [Ibidem, p. 41]. У примітках до перекладу Тацита д'Аламбер, коментуючи свої перекладацькі рішення, постійно вживає вислови, які підтверджують його стратегічну лінію перекладу — дати живий і стислий переклад, який відповідає стилю Тацита: *« Le tour que j'ai suivi est plus vif & plus rapide; la manière dont j'ai traduit, dit la même chose en moins de mots; j'ai cru pouvoir m'en dispenser, pour mieux imiter le style rapide & un peu brusque de l'original; j'ai coupé le style pour le rendre plus vif; etc »* [Ibidem, p. 6, 12, 13 Notes].

Більше того, д'Аламбер не вагається втручатися в текст, щоб надати йому логічної ясності, уважає за можливе додавати свої власні думки й навіть виправляти авторські [Ibidem, p. 33]. Руссо у своєму втручанні в текст Тацита піклувався

не стільки про формальну вірність, скільки про збереження живої енергії оригіналу, проте не дозволяв собі такого вільного поводження зі змістом оригіналу.

Переклад Руссо з Тацита в оцінках і порівнянні з іншими перекладами

Сучасник Руссо, відомий літератор і критик Ф. Грімм, у дописі, датованому липнем 1774 р., схвально відгукується про новий переклад Тацита, зроблений анонімним автором (йдеться про переклад абата де Ла Блетрі), який у порівнянні з попередніми більш буквальний, елегантний і гармонійний. У ньому всюди відчувається душа й захоплення поета, його яскравість і колорит. Найкращі шанувальники й знавці переконані, що його міг зробити тільки Жан-Жак Руссо. Сам Руссо заперечував свою причетність до цього перекладу й навіть обурювався такими слухами. Грімм теж відчуває у ньому манеру Руссо, про що пише в короткому передньому слові. Як там не було, цей анонімний переклад, за словами критика, є найкращим у французькій мові, а приписування цьому перекладу авторства Руссо він вважає найвищою оцінкою: *«Наші найкращі судді переконані, що його міг зробити тільки Жан-Жак. Хіба це не найвища похвала, яку можна дати творові?»* [Grimm, 1830, VIII, р. 368–369].

Подібну думку висловлює і видавець «Енциклопедії» Ш.-Ж. Панкук з приводу іншого перекладу — поеми Тассо «Звільнений Єрусалим», автор якого «М. le B***» побажав залишитися анонімним і який теж приписували Ж.-Ж. Руссо: *«Цей твір, і я не боюся, що мені будуть заперечувати, з усіх перекладів поетів прозою, які є в нашій мові, є одним із найбільш досконалих. Коли він з'явився, і автор побажав залишитися невідомим, його приписували Ж.-Ж. Руссо, і він гідний пера цього великого письменника»* [Panckoucke, 1785, р. 9–10].

Французький літератор Леон Тіессе у довідці до перекладу «Германії» Тацита, здійсненого Ш.-Л.-Ф. Панкуком (сином

видавця «Енциклопедії»), порівнюючи переклад Руссо з перекладами де Ла Блетрі й Дюро де Ла Маля, віддає беззаперечну перевагу першому: « <...> *попри недоліки, цей уривок набагато вищий, ніж блідий і повільний переклад Ла Блетрі, і точна, але розмита і вульгарна копія Дюро де Ла Маля*» [Tiessé, 1824, р. 26].

Наведені відгуки сучасників свідчать про високий авторитет Руссо як письменника і перекладача, хоча сам він був, як ми бачили, значно скромнішої думки про свій перекладацький талант.

На початку XIX ст. знаний французький історик літератури Шарль-Огюстен де Сент-Бев у нарисі, присвяченому новому перекладу Бурнуфа (28 juin 1827), серед іншого дає свою оцінку перекладу Руссо. На його думку, справжнє питання полягає не в тому, чий переклад кращий, Ла Блетрі чи Бурнуфа (попри всякий сумнів, переклад Бурнуфа кращий, і в мистецтві перекладу є очевидний прогрес), а в тому, чи однаково для нас читати Тацита у перекладі Бурнуфа, Плінія — у перекладі Геру, Платона у перекладі Кузена, чи самих оригінальних авторів [Sainte-Beuve, 1886, р. 234]. Іншими словами, Сент-Бев вважає, що завдання перекладу полягає в тому, щоб дати читачеві справжній літературний твір, який міг би замінити оригінал у приймаючій культурі. Для справжнього воскресіння автора в перекладі потрібно, щоб між перекладачем і ним існувала не лише рівність, але й ідентичність таланту. Проте навіть коли її буде досягнуто завдяки якомусь метемпсихозу (тобто переселення душ — термін, який вживав д'Абланкур), відмінність між перекладом і творчістю, розходження між мовами зазвичай перешкоджають успіху. Саме тому переклади Фенелона, так само як переклад Тацита, зроблений Руссо, здаються йому не надто блискучими.

Проте, порівнюючи переклад Руссо з перекладом Бурнуфа, Сент-Бев схильний віддати перевагу саме першому, передовсім в площині стилю. Він оцінює його переклад, як гідний

Тацита і самого Руссо: *«Вивчаючи в площині стилю першу книгу “Історій”, перекладену цим знаменитим автором [мається на увазі Руссо], ми дійшли висновку, що він гідніший, ніж зазвичай гадають, Тацита й самого Руссо завдяки вільному й впевненому тону, який там панує, і, не знаю якій, живій крові великого письменника, що тече в ньому. Відчуваємо, що він ставиться до свого суперника як рівний до рівного, і навіть за потреби, не надто переймаючись, втручається в його текст. Хай нам вибачить п. Бурнуф, якщо ми віддаємо перевагу перекладові Руссо в трьох чи чотирьох пунктах, які ми вказали б, якби не боялися набриднути читачам завше непотрібними й зайвими подробицями»* [Ibidem, p. 240]. Отже, Руссо ставиться до Тацита як рівний до рівного. Вільний і впевнений тон перекладу, жива кров великого письменника, що тече в ньому, перетворюють його на справжній твір.

Однак не всі критики були такої високої думки про переклад Руссо. Так, автор одієї із перших книг про Руссо Сен-Марк Жирарден дає йому відверто негативу оцінку: *«Руссо, зрештою, поступив вірно, не продовживши вперто перекладати Тацита, позаяк із усіх перекладів Тацита, які я читав, його переклад першої книги «Історій» найслабший. Він ніби отримує насолоду, згладжуючи й знебарвлюючи картини великого історика. Все застигає від холоду й втрачає колір під пером перекладача. Руссо звинувачує себе за смислові похибки. Він не просто не зрозумів автора, на мою думку, він зробив ще гірше — він його спотворив»* [Saint-Marc Girardin, 1875, p. 149–150]. Жирарден бачить дві причини невдачі Руссо — різниця в генії Тацита та Руссо й різниця в часі Тацита та Руссо. Однак час вирішив усе на користь Руссо, як про це свідчать оцінки його перекладу Тацита з боку сучасних дослідників його творчості.

Більшість авторів, посилаючись на «Передмову» до перекладу Тацита, переконана, що Руссо не надто добре володів латиною, зокрема для того, щоб перекладати такого складного

автора, як Тацит. Проте Руссо у «Сповіді», говорячи про свої труднощі з латиною, зізнається у своїх проблемах з опануванням цієї мови, але водночас констатує й позитивний результат від тривалих вправ: *«Це було моє найважче навчання, і в ньому я ніколи не досяг великого поступу. <...> З часом і завдяки вправам я навчився досить вільно читати латинських авторів, але ніколи не міг ані говорити, ані писати цією мовою»* (цит. за: [Eigeldinger, 2006, p. 540, Note]). Порівняння перекладу Руссо з іншими перекладами дозволяє Айгельдінгеру констатувати, що Руссо нашоухувався на ті самі труднощі і робив ті ж самі помилки, що й інші перекладачі. Його переклад ні в чому не уступає іншим, зате переважає їх у загальній стратегії, передаючи силу й енергію стилю оригіналу.

Порівнюючи переклади д'Аламбера й Руссо з іншими, К. Вольпільяк-Оже бачить їхню перевагу не в якомусь кращому володінні французькою мовою, а в тому, що вони першими відчували необхідність перекладати з усією належною силою автора, який тепер сприймався як борець проти тиранії і втілював Суд історії. Дослідниця, з певними застереженнями, віддає перевагу перекладові Руссо, дорікаючи д'Аламберові в тому, що він надто переймався стислістю і не зумів зберегти енергію оригіналу. На її думку, це краще зумів зробити Руссо, однак і йому не завжди вдається утримати чарівний подих тексту Тацита, і часом він впадає у патетику: *«„Геометр“ д'Аламбер зробив усе, що міг. Надто уважний до стислості, він не зумів зберегти енергію, таку важливу для Руссо. Безперечно, Руссо впадає часом у патетику і не зберігає постійно той подих, який іноді зачаровує»* [Volpilhas-Augier, 1995, p. 24]. Абзац, позначений темною енергією Тацита, фраза, яка звучить французьким відлунням латинської, якийсь вражаючий вираз — такі знахідки Руссо К. Вольпільяк-Оже називає його «мініатюрними шедеврами».

Отже, обидва перекладачі звертають увагу на збереження духу Тацита в перекладі, але кожен робить це по-своєму.

Для д'Аламбера головне — відтворити стислість тексту Тацита, яка, на його думку, додає йому сили. Руссо ж прагне відтворити енергію тексту, не надто переймаючись буквальною вірністю. Підсумовуючи, наголосимо, що сучасники Руссо, так само як і фахівці з літератури й перекладу нашого часу, практично однастайні у високій оцінці перекладу першого розділу «Історій» Тацита, виконаного Жаном-Жаком Руссо.

Про переклад комедії Сенеки «Апоколокінтосис» (*Apocolokyntosis*)

Переклад комедії Сенеки «Апоколокінтосис» (54 Меніппова сатира: латин. «*Apocolokyntosis divi Claudii*», фр. «*Apocoloquintose du divin Claude*», укр. «Згарбузіння божественного Клавдія»), здійснений Руссо, став предметом розгляду кількох наукових розвідок ([Hermann, 1921]; [Trousson, 1970]; [Volpilhas-Augier, 2001]; [Puech, Puech, 2013]), які подають достатньо докладні відомості щодо обставин створення цього перекладу, пояснюють вибір саме цього твору Сенеки, порівнюють його з попередніми перекладами (зокрема Еск'єна), виявляють його літературні та мовно-стилістичні особливості. Менш розробленими залишаються в цих статтях питання власне перекладознавчого характеру — загальна концепція перекладу Руссо, перекладацькі стратегії, яких він дотримувався. Саме вони складають предмет нашого розгляду. Сам Руссо, на превеликий жаль, не залишив жодних коментарів з приводу цього перекладу. Приймаючи це до уваги, імпліцитна концепція перекладу, з якої виходив Руссо, працюючи над текстом Сенеки, може бути в певних межах реконструйована на основі узагальнення матеріалів цих статей.

Бельгійський дослідник Леон Ерман зазначає у своїй статті, що, незважаючи на скромне місце перекладу комедії Сенеки «Апоколокінтосис» у творчій спадщині Руссо, він дозволяє поновому поглянути на його творчість і доповнити загальний образ філософа й письменника [Hermann, 1921, р. 115]. Він на-

голошує, що, попри те, що Руссо як перекладач не дорівнявся Амйо, його скромна спроба позначена печаттю генія і його переклад «Апоколокінтосису» Сенеки залишається найкращим.

Оцінюючи переклад комедії Сенеки, К. Вольпільяк-Оже називає його роботою майстра, яка могла б з честю фігурувати серед його творів, принаймні якщо брати до уваги лише мистецтво письма [Volpilhas-Augier, 2001, p. 28]. Переклад комедії Сенеки, виконаний Руссо, заслуговує на увагу й з погляду перекладознавства, зважаючи на імпліцитно присутню в ньому концепцію перекладу, яка була на рівні кращих здобутків свого часу, і дозволяє реальніше оцінити місце перекладу в його творчому доробку.

Історія створення перекладу

Історія створення цього перекладу теж добре відома й висвітлена в науковій літературі. Після перекладу першої книги «Історії» Тацита, який, попри заяви самого Руссо, засвідчив його достатнє знання латини, а головню володіння справжнім мистецтвом письма, філософ приступає, можливо, вже в 1754 році, а найвірогідніше, за даними К. Вольпільяк-Оже, близько 1758 року, до перекладу комедії Сенеки «Апоколокінтосис» [Ibidem, p. 28].

Сен-Марк Жирарден у 1875 році писав у своїй присвяченій Руссо книзі про дивний вибір цієї комедії Сенеки для перекладу [Saint-Marc Girardin, 1875, p. 154]. Насправді у цьому виборі не було нічого випадкового. Уже Дідро в «Нарисі про правління Клавдія і Нерона» («*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*», 1778) зазначав, що громадянин Женеви «нагадує нам Сенеку в сотні місць» (цит. за [Trousson, 1970, p. 150]. Як показав ще на початку XX ст. Л. Тома у своїй розвідці «Сенека і Ж.-Ж. Руссо», обидва філософи-моралісти мали багато спільного. Ізольовані в суспільстві в часи занепаду еліт, вони утверджували новий ідеал життя. Обидва проповідували моральність через повернення до природи. Попри відмінність в умовах іс-

нування й темпераменті, схильність одного до розуму, іншого до почуття, вони обидва стали духовними проводирами й пропонують однакові ліки від хвороби свого століття (див. [Hermann, 1921, p. 215]). За словами Ермана, це два генії, які належать до однієї сім'ї. Другим чинником, що пояснює вибір Руссо, на думку Ермана, є зацікавленість читачів і зростаюча популярність Сенеки в добу Просвітництва. Врешті, до вибору долучився й особливий мотив, пов'язаний із самим сюжетом твору: *«сатира проти імператора-тирана, написана чесним автором, — яке везіння для громадянина Женеви!»* [Ibidem, p. 216].

К. Вольпільяк-Оже, зазначивши, що Руссо фактично обирає для перекладу незначущий твір малоповажаного автора, який не надто привертав увагу з XVII ст., ставить собі в дещо видозміненому вигляді те саме запитання, що й Л. Ерман: *«Чому ж Руссо потратив час, щоб перекласти, й добре перекласти, такий злиденний твір?»* [Volpilhas-Auger, 2001, p. 28]. На її думку, ситуація виглядає дещо суперечливою, бо після престижної «Історії» Тацита Руссо звертається до досить грубої сатири: *«Після історичного жанру йде вигадка, після трагічної картини — бурлеск, після високого й рівного тону — чергування незграбних дотепів і пародії»*. Як видно з тексту статті, дослідниця бачить сенс цього перекладу Руссо передовсім у його літературній вартості: *«Це справді робота майстра, яка може з честю фігурувати серед його творів, принаймні, якщо брати до уваги лише мистецтво письма»* [Ibidem, p. 29].

Цікаве й переконливе пояснення вибору тексту комедії Сенеки для перекладу пропонують П'єр-Франсуа Пюеш і Бернар Пюеш у своїй статті з промовистою назвою «Жан-Жак Руссо й апоколокінтосис: свого ворога треба вбити вдруге». Вони шукають відповіді передовсім у складних життєвих обставинах, які склалися для Руссо у 1758 році — хвороба, фінансова скрута, розрив з дітьми й Софі д'Удето (прототипом Юлії в «Новій Елоїзі»), сварка з д'Аламбером і Дідро. У 1758

році Дідро складає список «Семи злодіянь Жана-Жака Руссо» (« *Sept Scélératesses de Jean-Jacques Rousseau* »). Руссо переслідували думки про близьку смерть і екзистенційні питання на зразок можливості його подальшого існування як філософа-мораліста, після того як він зажив слави педагога, неспроможного нести відповідальність за власних дітей. Він, очевидно, побоювався, що після смерті його змусять померти ще раз, перетворивши на гарбуз, метафоричний символ глупоти [Puech P.-F., Puech B., 2013, p. 4] (пор. заголовок комедії Сенеки « *Aprocoloquintose* », тобто «згарбузіння», і підзаголовок статті: « *Il faut tuer son ennemi une deuxième fois* »). Він намагався відсторонитися від усього, що могло продовжити його моральні страждання. Коротка комедія Сенеки «Згарбузіння божественного Клавдія» відтворює історію невдалого переходу отруєного імператора Клавдія в потойбічний світ. Автор пародіює помпезну церемонію зарахування Клавдія до сонму богів, перетворює її на їдку сатиру, надавши казково-метафоричного виміру «згарбузіння», щоб ще раз вбити Клавдія [Ibidem, p. 2]. На думку авторів, Руссо береться за переклад комедії, бо бачить у Сенеці філософа, здатного допомогти йому зрозуміти й пережити свій внутрішній стан.

Оцінки перекладу Руссо, його мовно-стилістичні особливості

Щодо оцінки перекладу Руссо в порівнянні з текстом оригіналу й з попередніми спробами, зокрема з перекладом Еск'єна (1726), думки фахівців здебільшого співпадають, і вони на користь першого. Наведемо висновок зі статті бельгійського дослідника творчості Руссо Р. Труссона, на якого посиляються пізніші автори: «У підсумку, певної кількості недоречностей і смислових похибок, ані надто чисельних, ані надто серйозних, не досить, щоб осуджувати цей дотепний і вірний переклад. Версія Руссо, навіть якщо вона не відзначається прискіпливою турботою про строгість, властиву сучасним перекладам, є

невимушеною й природною. Наслідуючи манеру Сенеки й тональність твору, плебейську вульгарність якого Руссо підсилює без перебільшення, він робить текст більш живим, ближчим до театру, чітко характеризує персонажів цього фарсу, в якому намір памфлетиста поєднується з блазеньським тоном» [Trousson, 1970, p. 150]. З висновками Труссона солідаризується К. Вольпільяк-Оже, яка наголошує на тому, що Руссо постійно прагнув «оживити текст», «не вагаючись, при нагоді, підсилював просторічну тональність, плебейську й блазеньську вульгарність», і, під цим оглядом, порівняння його перекладу комедії Сенеки з перекладом абата Еск'єна є особливо знаменним [Volpillhas-Auger, 2001, p. 31].

У задекларованому в «Передмові» до Тацита принципі перекладу, що його дотримувався Руссо і при перекладі «Апоколокінтосиса», — передати стиль автора, намагатися відтворити не те, що він сказав латиною, а те, що він сказав би по-французьки, — Ерман вбачає секрет його сили й водночас слабкості як перекладача [Hermann, 1921, p. 217]. Попри поверхове знання латинської мови, що позначилося на точності його перекладу, на думку Ермана, він має чуття латинської фрази, і сам колорит памфлету вірно відтворено в його перекладі. Завдяки свободі й силі висловів, умілому використанню контрасту низького вульгарного й піднесено пафосного стилів літературна вартість перекладу Руссо, безперечно, вища у порівнянні з перекладом Еск'єна [Ibidem, p. 224]. Ерман зазначає, що переклад Руссо передовсім набагато краще зберігає рух і ритм оригіналу («*l'allure de l'original*») [Ibidem, p. 218]. Очевидні переваги перекладу Руссо полягають у тому, що завдяки вживанню лексики різних стильових реєстрів, зокрема низького стилю, він краще відтворює характер оригіналу. Обидва переклади не відзначаються особливою вірністю оригіналові, але переклад Руссо більш мальовничий, він краще передає колорит оригіналу. Хоч обидва перекладачі й не прагнуть буквальної вірності, Руссо перевищує свого попередника

навіть у цій площині [Ibidem, p. 223]. Він ближчий до оригіналу, зокрема у відтворенні віршових частин тексту Сенеки.

На переконання К. Вольпільяк-Оже, переклад «Апоколокінтосису» не був простою вправою для вироблення письма, справді, він вимагав використання всіх стилів і всіх сміливих рішень. Він є гідним Руссо, якому французька література завдячує винаходом жанру автобіографії. Окрім того, він засвідчує, що автор був не лише поетом, але й великим комічним актором, який знайшов у латинській традиції жанр, який відповідав його темпераменту [Volpillhas-Augier, 2001, p. 41]. Дослідниця окремо наголошує на новаторстві Руссо, який, як вважалося, нібито поневолений невдячною працею перекладача, насправді заповнив прогалину в історії французької літератури, фактично відродивши жанр меніппової сатири [Ibidem, p. 39]. Підсумовуючи, К. Вольпільяк-Оже зазначає, що переклад Руссо, попри всякий сумнів, був вірним духові Сенеки й особливо духові жанру меніппової сатири. (*«Меніппова сатира, або Меніппова сатура, — філософсько-сатиричний жанр античної літератури, у творах якого вільно поєднані вірші та проза, високий і низький стилі, натуралістичні й фантастичні елементи, відбувається одночасне цитування епосу, трагедії і комедії. <...> жанр філософської сатири із своєрідним перемішуванням серйозних та комічних мотивів, інтелектуальною пародією, створенням химерного, часто одивненого середовища діяльності персонажів (сходження в потойбіччя, політ у небо, оживлення царства мертвих тощо), притаманне сміховій культурі перевертання усталеної шкали цінностей, запровадження вільної від літературних нормативів сюжетної лінії»* [Ковалів, 2007, с. 27–28]).

Використовуючи всі можливості інтертекстуальності, змішування жанрів, Руссо виходить далеко за межі буквального перекладу. Його переклад є прикладом того, як ретельно виконуючи працю перекладача можна дати оригінальний твір. К. Вольпільяк-Оже наголошує, що Руссо перекладає так само,

як його сучасники, і наражається на подібні труднощі в перекладі латинських конструкцій і гри слів [Volpilhas-Auger, 2001, р. 31].

Як зазначають автори іншої статті, Руссо з його чутливістю до музики, відтворюючи магічну ритуальну церемонію останнього суду над померлим, вміло надає своєму перекладу сповненого енергії стилю, саме завдяки чергуванню швидкого віршового ритму й прозового тексту, звільненого від перешкод буквального перекладу [Puech P.-F., Puech B., 2013, р. 2–3].

Мовно-стилістичні особливості перекладу Руссо

До встановлених Р. Труссоном літературних характеристик перекладу Руссо К. Вольпільяк-Оже долучає аналіз мовних засобів, використаних перекладачем, який дозволяє їй узагальнити й виокремити константи його перекладацького методу. Серед іншого дослідниця звертає увагу на постійне уникання безсполучникового зв'язку речень на користь підрядного, який поєднує в одне ціле дві окремі частини фрази й, поряд з фамільярними виразами, додає його текстові живості й експресії [Volpilhas-Auger, 2001, р. 33].

Серед інших мовних констант перекладацького методу Руссо К. Вольпільяк-Оже акцентує увагу на відмові порабськи зберігати латинський порядок слів і речень оригіналу, а також використанні особливого прийому, який вона називає «*décalage*» («синтаксичний зсув»), тобто розрив синтаксичних зв'язків і перенесення відокремленого члена в інше місце, результатом якого найчастіше є стилістична фігура, відома з риторики під назвою «гіпалага», тобто зміщення означень від одного означуваного слова до іншого. (*Hypallage*: «*Figure par laquelle on paraît attribuer à certains mots d'une phrase ce qui appartient à d'autres mots de cette phrase, sans qu'il soit possible de se méprendre au sens*» [Littré en ligne]. «*Figure de rhétorique consistant à attribuer à certains mots d'une phrase ce qui convient à d'autres mots de la même phrase* (par exemple «*Ce marchand*

accoude sur son comptoir avide» — V. Hugo) » [Larousse en ligne]). Із тенденцію підсилення вульгарності тексту аж до надання йому «тону фарсу», встановленою Р. Труссоном, контрастує, на думку Вольпільяк-Оже, піднесена тональність шляхетного віршового тексту. Стосовно виявленої ним же схильності Руссо до вживання в перекладі Сенеки лексики низького стилю, французька дослідниця вносить уточнення, вказавши на використання особливої групи архаїзмів, позначених низьким конотативним забарвленням [Volpilhas-Augier, 2001, p. 38].

Переклад «Апоколокінтосису» як і переклад «Історій» Тацита не був для Руссо простою вправою для вироблення доброго стилю письма, а справжнім літературним твором. К. Вольпільяк-Оже нагадує, що в 1758 році він мав намір включити його до п'ятого тому своїх творів, поряд з іншими творами літературного характеру: «Нарцисом», «Галантними музами», «Сільським чарівником» та ін. Так само як і у випадку стилізованої під казку «Примхливої королеви», Руссо ніби тримає парі, граючи на інтертекстуальності й на правилах, властивих жанрові, у даному випадку меніппової сатири, з її сумішшю прози й віршового тексту [Ibidem, p. 38].

Підсумовуючи цей епізод літературної діяльності Руссо в площині історії перекладу, К. Вольпільяк-Оже констатує, що на відміну від XVII ст., позначеного домінуванням жанру «*les belles infidelles*», місце й функції перекладу у XVIII ст. ще недостатньо досліджені. У XVIII ст., коли у зв'язку з занепадом володіння давніми мовами кількість перекладних видань зростала, переклад вагався між двома функціями — бути заміником оригінального твору чи слугувати вступом до нього. Руссо в даній ситуації розширює функції перекладу. Його переклад Сенеки — повнокровний художній твір, що відродив у французькій літературі жанр меніппової сатири. Він показав себе також модерним перекладачем-новатором і в тому, що не вагався визнати себе неспроможним, вказуючи незрозумілі для нього місця оригіналу [Ibidem, p. 39].

Перекладацький метод Руссо

Викладений вище матеріал дозволяє узагальнити й виокремити основні риси перекладацької концепції Руссо, імпліцитно присутньої в його перекладі твору Сенеки. Передусім не можна не погодитись з висновком К. Вольпільяк-Оже, яка наголошує, що перекладацький метод Руссо — це не метод «професіонала», який обставився усілякими можливими гарантантами та перилами, науковими виданнями та існуючими перекладами, а метод винятково обдарованого аматора. Дослідниця пояснює, що вже більше ніж століття ходить думка про те, що перекладачі є філологами, і з поля зору зник перекладач, який є передовсім письменником або істориком і не обтяжує себе громіздкими подробицями ерудиції [Ibidem, p. 31–32]. Саме в такій площині слід судити про переклад Руссо, тобто не шукати в ньому вченої філологічної точності. Якщо Руссо показує себе часто дуже незалежним від вихідного тексту, *«його свобода, — за висловом французької дослідниці, — не є свободою розгнужданої уяви»*. Вона скоріше полягає в тому, щоб звільнитися від структури фрази й особливо використовувати різні мовні реєстри [Ibidem, p. 33]. Руссо, не вагаючись, виходить далеко за межі буквалізму, не надто переймається формальною філологічною строгістю свого перекладу. Це виявляється передовсім у відході від латинського порядку слів і громіздких конструкцій, які справляли основну трудність для тогочасних перекладачів. Він надає своєму перекладу легкості й природності, замінюючи безсполучникові складні речення на більш властиві французькій мові складнопідрядні, розриває синтаксичні зв'язки й зміщує відокремлений член речення тощо.

Його перекладацька концепція спирається на сміливі рішення, гру з різними жанрами й мовними реєстрами. Завдяки свободі й силі висловів, умілому використанню низького вульгарного стилю, який надає тексту живості й експресії та контрастує з піднесеним пафосом віршованого тексту, він вірно відтворює автентичний дух і колорит памфлету Сенеки. Подібним поєд-

нанням високого й низького стилю в одному творі відзначаються хіба що тексти Шекспіра, переклади якого так важко сприймав французький читач, при звичаєний до жорстких правил класицизму (див. нижче: п. 3.5. Вольтер про Шекспіра й переклад). Обравши жанр меніппової сатири, який добре відповідав його темпераментові актора й музиканта, Руссо постійно «оживляє» текст Сенеки, робить його більш театральним. Митець був чутливим до музики, тому набагато краще, ніж інші перекладачі, відтворює рух і ритм оригіналу, надає перекладові сповненого енергії стилю, зокрема завдяки чергуванню швидкого віршового темпу й звільненого від перешкод плину прозового тексту. Його новаторська увага до відтворення ритму першотвору відповідає абсолютно сучасним тенденціям у перекладознавстві (див. [Meschonnic, 1999, p. 16–18]).

Результатом його ретельної праці є живий повнокровний літературний твір. Наголосимо ще раз на тому, що найсуттєвіша новаторська заслуга Руссо як перекладача полягає у відродженні у французькій літературі забутого жанру меніппової сатири. У такий спосіб він розширив функції перекладу.

Стратегічні принципи перекладу, покладені Руссо в основу відтворення тексту Сенеки французькою мовою, підтверджують і розвивають на практиці засади його перекладацької концепції, яка оформилася вже в текстах, що супроводжували переклад Тацита. Саме завдяки сукупності цих рис концепція перекладу Руссо, яка багато в чому випереджала свій час, заслуговує на своє окреме місце в загальній картині знань про переклад доби Просвітництва, готуючи підґрунтя для якісно нового поступу перекладознавства в межах німецького й французького романтизму.

Завершуючи передмову до свого перекладу «Історії», Руссо слушно зазначає, що *«кожен, хто в стані йти услід за Тацитом, невдовзі матиме спокусу йти далі самому»*. Сам Руссо, знаючи, що може робити щось краще, ніж перекладати, більше не повертався до цієї невдячної праці.

Насамкінець хочеться зазначити, що дарма було б шукати в текстах Жана-Жака Руссо якихось абстрактних філософських узагальнень стосовно перекладу. Відомий швейцарський літературознавець Ян Старобінські у передмові до своєї книги, присвяченої Руссо, наголошує на важливій для історії перекладознавства особливості його письма: *«Слушно чи ні, Руссо не погоджується відокремлювати свою думку й свою індивідуальність, свої теорії і свою особисту долю»* [Starobinski, 1971, р. 9]. Саме такою нероздільною єдністю думок і особистої зацікавленості відзначаються його міркування з приводу перекладу. Його перекладознавчий дискурс передає з властивою філософу відвертістю й щирістю емоційно пережитий власний досвід перекладу. Саме такий суб'єктивний ракурс дозволяє Ж.-Ж. Руссо заповнити певні прогалини у тогочасному знанні про переклад і вирізняє його на тлі доби Просвітництва, в якій не бракувало амбітних спроб теоретизувати переклад.

Підбиваючи підсумок розділу, присвяченого аналізу перекладознавчого доробку Ж.-Ж. Руссо, варто ще раз наголосити, що філософ концептуалізує переклад як поєдинок з потужним суперником і ставиться до свого автора (Тацита) як рівний до рівного. Він не надто переймається філологічною строгістю свого перекладу, а прагне передати дух і тон автора. Митець був чутливим до музики, тому набагато краще, ніж інші перекладачі, відтворює рух і ритм оригіналу, надає перекладові «Апоколокінтосиса» Сенеки сповненого енергії стилю. Взагалі його концепція перекладу з відвертістю й щирістю передає емоційно пережитий власний досвід і заслуговує на своє окреме місце в загальній картині знань про переклад доби Просвітництва.

3.4. Метафоричні паралелі перекладу з живописом у Монтеск'є

(Основний зміст розділу відображено в статті [Ласка, Пархоменко, 2017])

Предметом розгляду в цьому підрозділі є погляди на переклад провідного філософа французького Просвітництва Шарля-Луї де Монтеск'є (*Charles-Louis de Montesquieu*, 1689–1755). Поставлена в ньому мета полягає у спростуванні міфу про «перекладацький скептицизм» Монтеск'є, поширеного в працях з історії перекладу. Відповідно до цієї мети визначено його головні завдання: критичний аналіз поглядів на ставлення Монтеск'є до перекладу, уточнення сенсу висловлювань Монтеск'є про переклад в контексті його творів на історико-культурному тлі доби Просвітництва. Основний акцент зроблено на розкритті змісту метафоричних паралелей перекладу з живописом геніїв італійського Ренесансу Мікеланджело й Рафаеля, за якими проглядають глибокі думки про природу перекладу й завдання перекладача. Серед матеріалів дослідження найважливіше місце посідає лист-відповідь Монтеск'є на запитання женевського пастора Жакоба Верне щодо вживання звертання в перекладі Біблії, який залишався досі поза увагою історіографів перекладу.

«Перекладацький скептицизм» Монтеск'є

У працях з історії французького перекладу, коли йдеться про добу Просвітництва, як правило, розглядаються концепції перекладу, представлені авторами відповідних статей до «Енциклопедії» Ніколя Бозе і Жаном-Франсуа Мармонтеlem, праця д'Аламбера «Зауваги про мистецтво перекладу», а також погляди на переклад Д. Дідро, цікаві своїм

семіотичним спрямуванням. Ім'я Монтеस्क'є згадується лише у зв'язку зі змінами у ставленні до перекладу на початку століття. Після так званої «суперечки давніх і нових», останнім спалахом якої стала дискусія між Анною Дасьє і Ударом де Ла Моттом з приводу перекладів Гомера, в системі літературно-культурних цінностей французька мова й література остаточно потіснили античність. Як відзначають історіографи, переклад відходить на другий план, уступаючи першість творчості, він втрачає частину своїх важливих у минулому суспільно-культурних функцій: *«У країні, де завжди з часів Ренесансу поступ розуму, мови й літератури йшов разом із відкриттям давніх авторів, цивілізаційна місія перекладу завершилася. Дух звільняється від опіки античності, а література — від опіки перекладу»* [D'hulst, 1990, р. 58]. Вочевидь Д'Юльст налаштований надто категорично, коли заявляє про завершення цивілізаційної місії перекладу. Йдеться радше про втрату перекладом частини його функцій, або лише про зміщення ціннісних акцентів з одних функцій на інші. Якщо у XVI ст. перед перекладом стояло завдання розвитку та вдосконалення національної мови, збагачення її словника, ознайомлення з кращими творами античного мистецтва слова, які мали стати взірцем для наслідування й створення національної літератури, то для XVIII ст. ці завдання втрачають актуальність. Французька мова не лише визначила свої нормативні правила вжитку, отримала свою граматику й словник, але й стала мовою великої європейської літератури, набула широкого міжнародного визнання як мова дипломатії, науки й філософії. Зміну ставлення до перекладу і його суспільної ролі підсумував Монтеस्क'є у відомій бесіді двох персонажів «Перських листів»:

— Хочу повідомити вам велику новину: я щойно віддав на суд читача свого Горація. Як! — здивувався геометр, — його читають уже дві тисячі років. — Ви мене не зовсім зрозуміли, — відповів той, — я щойно видрукував переклад цього дав-

нього автора, вже двадцять років я займаюся перекладами. — То що, пане, — промовив геометр, — уже двадцять років як ви не думаєте? Ви говорите замість інших, а вони думають за вас? [Montesquieu, 1828, p. 316] (Переклад мій. — І.Л.).

Персонаж Монтеск'є порівнює переклади з мідяками, які мають однакову вартість із золотими монетами і навіть частіше використовуються простим народом, проте залишаються слабкими грошима й мають погану пробу. Уточнюючи традиційну метафору перекладу як оживлення мертвих (див. Годо, де Сасі та ін.), він зазначає, що переклад повертає творові тіло, але не вдихає в нього душу: *«Ви кажете, що хочете повернути до життя серед нас цих мертвих знаменитостей. Я визнаю, що ви повертаєте їм тіло, але не повертаєте їм життя, бо ви не вдихаєте в це тіло душу, щоб його оживити»* [Ibidem, p. 317]. Саме цей уривок наводить Орґелен у своїй «Антології», зазначивши, що «128 лист Ріка до Узбека добре відбиває думку «нових», для яких переклад «давніх» став негідним віку раціоналізму» [Horguelin, 1981, p. 107].

Жорж Мунен, який також наводить цю цитату на відміну від багатьох інших авторів у своєму коментарі бачить у ній не лише влучну шпильку чи епіграму, а конкретно датований аргумент у конкретному ідеологічному контексті 1721 року (кілька років після суперечки між А. Дасье і Ударом де Ла Моттом) в устах переконаного прихильника «нових», аргумент, зміст якого полягає в тому, що «давні» сказали далеко не все, що попереду залишається ще багато працювати, творити й просуватись на шляху поступу, набагато більше, ніж перекладати. Він оцінює його, як *«випад раціоналіста доби Просвітництва, який не погоджується з тим, щоб людський дух було замкнено в античності, перекладеній чи ні»*. Ключ до такого розуміння полемічної енергії Монтеск'є Мунен знаходить в останньому реченні: *«Чому б вам не скерувати свої сили скоріше на пошук стількох чудових істин, скільки просте обчислення дозволяє нам відкривати щоденно!»* [Mounin, 1955,

р. 12–13]. З тих пір як існують люди, і вони думають, не все ще сказано. Саме такий висновок із «суперечки давніх і нових» робить, на думку Мунена, один із чільних представників нової філософії Просвітництва.

Цитата з «Перських листів» стала хрестоматійною і повторюється у багатьох працях і підручниках з історії перекладу на підтвердження зміни ставлення до цього жанру літератури на початку XVIII ст. (див., напр.: [Van Hoof, 1991, р. 58]; [Vrinat-Nicolov, р. 104]). Саме вона є основним аргументом на користь «перекладацького скептицизму» Монтеск'є. Проте, на мій погляд, не все так просто, і передовсім треба взяти до уваги, що такі думки про переклад висловлює не сам Монтеск'є, а один із вигаданих ним персонажів, і вочевидь не варто ототожнювати з ним автора. Принаймні слід поставити собі запитання: в якій мірі персонаж геометра є рупором самого автора? Поданий нижче аналіз паралелей між перекладом і живописом метрів італійського Відродження, які проводить Монтеск'є, дає підстави для сумнівів в однозначному трактуванні його ставлення до перекладу як песимістичного.

Монтеск'є в ролі критика перекладу

Про неоднозначність поглядів Монтеск'є на переклад свідчать також його міркування про переклади Гомера французькою мовою, здійснені сучасниками. Розглядаючи критичні відгуки Монтеск'є про французькі переклади Гомера, насамперед мусимо взяти до уваги, що знайомство філософа з грецькою мовою залишилось на рівні уроків у коледжі. Монтеск'є належав до покоління, яке вже не так добре володіло нею, про що свідчить запис у його нотатках: *«Більшість людей гадають, що вони забули грецьку мову. Насправді вони її ніколи не знали. Це найважча у світі мова»* (цит. за: [Touchefeu, 2013, р. 1]). Однак це не заважало Монтеск'є захоплюватися античністю й зокрема Гомером: *«Признаюся у своєму захопленні давніми. Ця античність мене зачаровує, і за-*

више хочеться повторити за Плінієм *“Ви прямуєте до Атен. Шануйте їхніх богів”*» [Montesquieu, 2013 b, п. 110]. Цитата з Плінія не випадкова — як буде показано нижче, саме таким шанобливим було ставлення Монтеस्क'є до текстів давніх авторів як об'єкту перекладу. За свідченням Сальваторе Ротта, в бібліотеці Монтеस्क'є, який не мав труднощів з латиною, було кілька видань гомерівських поем з паралельним грецьким текстом і латинським перекладом [Rotta, 1999, p. 141–142]. Услід за італійським дослідником мусимо прийняти ще один очевидний факт: *«Монтеस्क'є знав Гомера через французькі переклади прозою (пані Дасьє, п. де Ла Вальтері) або віршем (Удар де Ла Мотт)»* [Ibidem, p. 142–143].

У ролі критика перекладу, яку він мав відвагу взяти на себе, Монтеस्क'є має не найкращу репутацію. Найбільш знаними своєю уїдливістю є його порівняльні портрети Удара де Ла Мотта і Анни Дасьє. Спершу *«Іліада»* у перекладі де Ла Мотта здалася Монтеस्क'є *«чудовою»*, і він визнає передусім літературний талант опонента Анни Дасьє: *«П. де Ла Мотт є чаклуном, який нас спокушує силою своїх чарів, але треба остерігатися мистецтва, яким він послуговується; він привніс у суперечку цей божественний геній, ці вдалі таланти, так знані в цьому сторіччі, але які грядуще буде знати ще краще <...>»* [Montesquieu, 2013, I, 116]. (Для зручності пошуку вказано не сторінки, а том і номери цитат за електронним виданням. — І.Л.). Проте згодом Монтеस्क'є змінив свою думку на більш критичну. У пізніших нотатках французький філософ зазначає, що *«П. де Ла Моттові бракувало почуття, і його розум був обмеженим внаслідок спілкування з людьми, які вміли лише базікати, ні вони, ні він нічогосінько не відали і не знали про античність <...>»* [Montesquieu, 2013a, II, 894]. Очевидно, саме з цієї причини *«<...> під його пером Гомер стає сухим, він хоче зробити його вигадливим, тоді як Гомер є великим, а коли Гомер [у нього] стає простим, він втрачає свої принади, як зачаровані палаци, що стають пустками»* (цит. за: [Rotta, 1999, note 21]).

Щодо Анни Дасьє критика Монтеस्क'є ще більш нищівна: «<...> пані Дасьє, *напроти, додала до всіх недоліків Гомера ще всі недоліки свого ума, всі недоліки своїх студій, і я навіть наважуся сказати, всі недоліки своєї статі, подібно до тих заобонних жриць, що безчестять бога, якому поклоняються, і послаблюють релігію, бо посилюють культ*» [Montesquieu, 2013, I, 116]. Скепсис щодо студій і розуму знаної елліністки, а тим більше дещо зневажливий сексистський тон, очевидно, не можуть не вразити сучасного читача. Монтеस्क'є дорікає їй за надмірне замилювання до всього грецького: «пані Дасьє не знала, власне, чим вона захоплюється — вона захоплювалася Гомером, тому що він писав по-грецьки» [Ibidem, II, 894]. Сам Монтеस्क'є, попри своє очевидне захоплення Гомером, по-філософськи зважений у висловах і не поділяє надмірного ентузіазму в оцінках: «Я не належу до числа тих, хто вважає Гомера батьком і метром усіх наук. Така похвала є смішною по відношенню до будь-якого автора, вона абсурдна щодо поета» [Ibidem, I, 115]. Попри те, він усе ж визнає, що «*всі відчули вірність, стиль і навіть вогонь її перекладів*», і вона заслуговує на те гарне місце, яке посіла в літературній республіці «*всупереч самій долі, котра її народила радше для того, щоб ошчасливити якогось нового, ніж задля слави давніх*», всупереч своєму сторіччю, яке не стільки захоплюється красивим перекладом «Іліади», скільки не сприймає поганого судження про неї [Ibidem, I, 116].

Отже, в суперечці між Анною Дасьє і Ударом де Ла Моттом Монтеस्क'є критично налаштований до обох перекладачів Гомера і врешті-решт віддає перевагу англійським перекладам А. Поупа («Iliade», 1715; «Odyssée», 1725), з якими познайомився лише в 1753 році. «*Лише п. Поуп влучив у ціль <...>*», — зазначає він у своїх нотатках [Ibidem, II, 894]. На його переконання, з усіх перекладачів тільки Поуп відчув велич Гомера, передав суть його поем і залишив необхідні подробиці.

В одному з рукописних фрагментів Монтеस्क'є ділиться також враженнями від нового перекладу «Одіссеї» Гомера, здій-

сненого Де Ла Вальтері: *«Я прочитав переклад «Одіссеї» Гомера п. Де Ла Вальтері, я його не порівнював із перекладом пані Дасьє, мені здається, що цей переклад зроблено з більшим запалом, і визнаю, що, читаючи його, я відчув безконечний шарм, не пригадую, щоб переклад пані Дасьє викликав у мене подібне відчуття, але я їх порівняю. Мені сказали, що переклад п. Де Ла Вальтері не є точним. Це зовсім не говорить щось про ти Гомера, бо, звільнивши Гомера від тісного буквалізму й надавши йому французького духу й виразу, його зробили приємнішим і подібнішим до самого себе <...>»* [Montesquieu, 2013, III, 1681].

Отже, Монтеск'є ніби виправдовує перекладацький метод Вальтері й переконаний, що подібне прикрашання пішло лише на користь перекладу, бо сама суть поеми Гомера є чудовою, тоді як прикрашати поганий твір нема сенсу — він залишиться поганим. Вочевидь, наведений фрагмент говорить усе ж не стільки про компетентність Монтеск'є як критика перекладу давніх текстів, скільки про його щире захоплення шедевром Гомера.

Перекладаючи поеми Гомера, Вальтері дотримувався принципів естетики слова класицизму, орієнтованої на правильний узус і добрий смак. У передмові до перекладу «Іліади», врахувавши критику Гомера з боку «нових», він відверто декларує свій перекладацький метод, який повністю відповідає поширеній у XVIII ст. практиці перекладу, що сформувалася ще з часів Перро д'Абланкура: *«Щоб запобігти відразі, яку делікатність нашого часу могла б викликати до мого перекладу, я наблизив звичай давніх [до наших] наскільки це було можливо. Я не наважився показати Ахілла, Патрокла, Одіссея і Аякса на кухні й висловити всі ті речі, які поетові не важко представити. Я послуговувався загальними термінами, а не передавав усі ці подробиці, зокрема щодо певних речей, які нам сьогодні здаються низькими й передали б думку, протилежну до думки автора, який зовсім не вважав їх невідповідними*

розумові й природі» [La Valterrie, 1681, р. V–VI]. Про ставлення Монтеस्क'є до перекладу Вальтері свідчить серед іншого той факт, що саме він послужив філософові джерелом цитат, які він використав пізніше, редагуючи свою працю «Про дух законів» (див. [Rotta, 1999, р. 145]).

На перший погляд складається враження, що спосіб перекладу гомерівських поем, задекларований Вальтері, був близьким і зрозумілим для Монтеस्क'є, який у передмові до «Перських листів» бере на себе роль перекладача й стисло знайомить читача зі своїм методом перекладу, що вочевидь теж мало чим відрізняється від успадкованої з XVII ст. практики пристосування тексту оригіналу до читацьких смаків, його вдосконалення відповідно до естетики класицизму: *«Уся моя трудність полягала в тому, щоб пристосувати твір до наших звичаїв. Я звільнив читача від азіатської мови, наскільки це було можливо, врятував його від безлічі пишномовних виразів, від яких його б знудило»* (цит. за: [Horguelin, 1981, р. 107]). Проте, аналізуючи ці слова, знову слід взяти до уваги, що йдеться насправді про фіктивний переклад і про образ автора-перекладача, який Монтеस्क'є пропонує читачеві, а не про самого французького філософа. Відповідно він повинен висловлювати думки, що відповідають уявленням читача про переклад, а вони були здебільшого саме такими. Принагідно зазначимо також, що в листі до Верне, як буде показано нижче, Монтеस्क'є якраз виступає проти спроб нав'язати давнім текстам при перекладі новочасну ввічливість і делікатність.

На основі наведених вище цитат із передмови до «Перських листів», його критики перекладів Анни Дасьє й Удара де Ла Мотта, відгуку про переклад Гомерової поеми, виконаний Вальтері, може скластися досить фрагментарне й поверхнєве уявлення про ставлення Монтеस्क'є до перекладу, підсилене розтиражованою в хрестоматіях і підручниках думкою про «перекладацький скептицизм» Монтеस्क'є. Насправді набагато цікавішими для історії перекладознавства є, на мій по-

гляд, запропоновані Монтеस्क'є метафоричні паралелі перекладу з живописом геніїв італійського Ренесансу Мікеланджело й Рафаеля, за якими проглядають глибокі думки про природу перекладу й завдання перекладача.

Метафоричні паралелі перекладу з живописом Мікеланджело й Рафаеля

Попри репутацію великого скептика, якої Монтеस्क'є зажив завдяки виведеному в «Перських листах» персонажу бездумного перекладача, женевський пастор Жакоб Верне, переконаний прихильник французького філософа й видавець «Духу законів», звертається до нього з проханням висловити міркування щодо проблеми вживання маркерів ввічливості при перекладі Біблії, яка так його хвилювала.

У цьому контексті варто нагадати деякі моменти у ставленні Монтеस्क'є до релігії і Святого письма. В особистій бібліотеці філософа були численні екземпляри Біблії, серед яких «*Biblia hebraica et latina*», переклади Біблії латинською, французькою й англійською мовами, різні видання частин Старого заповіту, кілька видань Нового заповіту, з них — чотири французькою мовою й одне гебрійською, грецькою та латинською 1584 року, а також праці коментаторів Святого письма (див. про це: [Bianchi, 2013a]).

Монтеस्क'є, який походив з протестантської сім'ї й у приватному житті був правовірним католиком, попри те, що його працю «Про дух законів» церква занесла до «Індексу» заборонених, насправді був далеким від атеїзму (див. про це: [Bianchi, 2013a]), а до релігій ставився толерантно й вивчав їхню роль у системі явищ соціального життя [Kingston, 2013]. Зокрема, до тексту Святого письма філософ підходив з наукових позицій і бачив у ньому передовсім неоціненний історичний документ: «Мені здається, що Святе письмо є шанованим саме за правду картини життя, і звичай патріархів є справжніми, тому що навіть сьогодні араби й народи країн патріархів жи-

вуть так само. Це велика передумова правдивості всієї книги <...>» [Montesquieu, 2013, II, 1338].

У листі-відповіді Монтеск'є, скромно визнавши, що питання не належить безпосередньо до його компетенції і він лише зібрав до купи різні думки, необхідні для його вирішення [Montesquieu, 1752, р. 170], висловлює передовсім свою підтримку позиції Верне та його аргументів проти вживання «*vous*» із значенням однини в перекладі Біблії. На переконання французького філософа, переклад Святого письма не є справою моди чи ввічливості. Отже, не варто звертати увагу на новочасні витонченості, тим паче, що вони походять із варварських звичаїв. Крім того, стиль Святого письма, як зазначає Монтеск'є, вирізняється передовсім своєю поетичністю, а висока французька поезія має традицію вживання займенника «*toi*», який несе в цьому випадку особливе смислове навантаження, додаючи звертанню шляхетності.

Монтеск'є нагадує, що за своїм духом протестантська віра завжди прагнула наблизити переклади Біблії до оригіналу, зберегти його поезію і водночас зробити доступним: «У своїй протестантській релігії, попри бажання читати Біблію мовою простого народу, ви вирішили, однак, зберегти її оригінальність і відійшли від просторічних способів вислову. Свідченням цього є те, що ви переклали поезію поезією» [Ibidem, р. 159].

Формуючи свою відповідь на запитання Верне, Монтеск'є виходить із картезіанського принципу, який ставить на перше місце розум і логіку. Оскільки «*vous*», звернене до однієї особи, суперечить логіці, філософ кваліфікує його як недолік новочасних мов і пропонує на цій підставі загальну стратегію перекладу не лише Біблії, але й Корану чи священних книг будь-яких інших релігій — слід поважати природу цих книг, зберігати при перекладі їх оригінальний характер і не вживати в них просторічних виразів [Ibidem].

Підсумовуючи свою позицію, Монтеск'є наполягає на відході від тогочасної вдаваної ввічливості й необхідності збе-

регти первинну простоту та чистоту Святого письма: *«Отже, я вважаю, Пане, що коли в Женеві хочуть зробити переклад Святого письма, який був би мужнім і сильним, слід відходити, наскільки це можливо, від новітніх проявів удаваності. Вони з самого початку не сподобались навіть у нас, досить згадати отця Буура, який через це виставив себе на посміховисько, коли захотів перекладати. Збережіть у перекладі давній вигляд і вбрання, малюйте так, як малював Мікеланджело, а коли спускаєтесь до речей не таких величних, малюйте так, як Рафаель малював у лоджіях персонажів Старого заповіту, зберігаючи його простоту й чистоту»* [Ibidem, p. 160].

Як бачимо, для підсилення своєї позиції філософ звертається до подвійного метафоричного образу перекладу як переодягання й перекладу як живописного зображення. Зупинимось докладніше на метафоричній паралелі перекладу з живописом, яка є, на мій погляд, ключовою для розуміння ставлення Монтекс'є до перекладу.

Одна з засадничих концептуальних метафор у французьких текстах про переклад XVI–XVIII ст. виходить із встановлення схожості між працею перекладача й мистецтвом художника, який малює портрет з натури чи робить копію з оригіналу, зрештою, малювання з натури це теж її копіювання. Результати праці художника — портрет чи копія — повинні вірно відтворювати оригінал, зберігаючи його пропорції, риси лиця тощо. Так само перекладач має вірно відтворювати свій оригінал. Результат його праці — переклад — повинен принаймні дорівнювати оригіналові наскільки це можливо. Отже, в основу метафоричного перенесення покладено в цьому випадку ідею вірного візуального відображення оригіналу в перекладному тексті, яке передбачає максимальну схожість між оригіналом і його копією-перекладом.

Метафоричне порівняння перекладу з малюванням портрета-копії відоме ще з античних часів. До Франції метафора перекладу як копіювання прийшла з Італії, ймовір-

но через популярний трактат про переклад Леонардо Бруні («De interpretatione recta», 1424). Її широко використовували Ж. Амйю, К.-Г. де Мезір'як, П.-Д. Юе, А. Годо та багато інших французьких авторів XVI–XVII ст., представників різних напрямків перекладацької думки, як аргумент на користь або проти концепцій перекладу, які суперечать одна одній — від абсолютного буквалізму до надто вільних перекладів жанру *les belles infidèles*, надаючи їй залежно від контексту негативного або позитивного значення. (Докладніше про живописну метафору перекладу в історії французького перекладознавства див. статті: [Ласка, 2013]; [Ласка, 2015]).

Щоб дати відповідь на запитання, в чому полягає справжній сенс заклику Монтеस्क'є, адресованого женевським перекладачам Біблії, — малювати, як це робили Мікеланджело і Рафаель, — слід звернутися до його оцінок творчості геніїв італійського Відродження. Метафоричні паралелі перекладу з живописом Мікеланджело й Рафаеля не були випадковими для французького філософа. Під час своєї подорожі до Італії 1728 р. він майже пів року перебував у Римі, де познайомився серед іншого з шедеврами італійських майстрів. Він залишив не лише нотатки з враженнями від подорожі, але й теоретичні праці з філософії мистецтва й естетики: «Essai sur le goût» (1757), стаття «Goût» в Енциклопедії.

Селін Спектор, авторка статті «Arts» у «Словнику Монтеस्क'є», зазначає, що у пластичному мистецтві він «захоплювався „великою простотою”<...>, шляхетністю й величчю природності, а не перенасиченістю, що є джерелом неясності» [Spector, 2013].

Сам Монтеस्क'є, відвідавши папський палац у Ватикані, висловлює в нотатках із подорожі своє щире захоплення розписами Рафаеля за мотивами Старого заповіту в його Лоджіях: «Перше, Лоджії Рафаеля, божественний і чудовий твір. Яка вірність рисунка! Яка краса! Яка природність! Це зовсім не живопис, це сама натура. <...> Врешті, здається, що сам Бог ви-

користовує руку Рафаеля для творіння» [Montesquieu, 1894, I, 239]. На цій шляхетній простоті Рафаелевих персонажів Старого заповіту, відсутності надуманих чи штучно принесених сучасних оздоб, природній красі й експресії фігур Монтеск'є наполягає і в інших записах свого щоденника з подорожі до Італії (див. [Ibidem, p. 259]). Звідси маємо зробити висновок, що саме таких рис Монтеск'є вимагає від стилю перекладу.

Узагальнюючи, в статті «*Goût*» до «Енциклопедії» Монтеск'є зазначає, що великі прикраси рідко є красивими, і одяг простих пастушок часто гарніший. Ми захоплюємося величчю складок тканин у Веронезе, але більше зворушені простотою Рафаеля й чистотою Корреджо [Montesquieu, 1757, p. 766].

На переконання Монтеск'є, саме природність і відсутність будь-якої манірності надають творам Рафаеля найвищої досконалості, і досягається вона наслідуванням природи, такої, як вона є, а не якимось особливим стилем художника: *«Художнім творам Рафаеля, на мій погляд, надає найвищої досконалості те, що він майже єдиний з усіх художників не є манірним. Це досягається наслідуванням природи, такої, як вона є, а не способом її зображення художником»* [Montesquieu, 1894, I, p. 240].

Отже, метафорично транспонуючи цю рису художніх шедеврів Рафаеля на сферу перекладацтва, Монтеск'є фактично вимагає перекладу, подібного до «прозорого скельця», а його авторові надає роль «невидимого перекладача». Це порівняння спрямоване проти будь-якого перенесення на переклад новочасних правил ввічливості й доброго смаку на догоду читачеві та приписує перекладачу «наслідувати природу», тобто відтворювати оригінал таким, як він є, зберігати природність його мови й персонажів.

Ще вище Монтеск'є ставить розписи Мікеланджело зі сценами Створення світу на склепіннях Сікстинської каплиці й Останнього суду на її стіні за вівтарем, які вочевидь були взірцем для Рафаеля: *«Ніщо не дає кращого уявлення про геній*

Мікеланджело, як цей розпис, і я не гадаю, що Лоджії Рафаеля вартують більше. <...> Зрештою, є в його картинах якась велич, якась сила в постанях, велична манера, яка дивує розум» [Ibidem, I, p. 246].

На думку Монтеск'є, сюжети й персонажі Мікеланджело вирізняються шляхетністю та величчю: *«Мікеланджело майстерно надає шляхетності усім своїм сюжетам.<...> Не існує жодного твору Мікеланджело, в який він не вклав би чогось шляхетного. Навіть у його шкідках знаходимо щось величне, як у незавершених віршах Вергілія»* [Montesquieu, 1757, p. 767].

Творам обох художників, Мікеланджело і Рафаеля, властива природна краса й простота, яку так високо ставив Монтеск'є, противник будь-якої удаваності. Обох він порівнює зі своїм улюбленим поетом Вергілієм. Загалом, Монтеск'є, як зазначає авторка цитованої вище статті «Art» до «Словника Монтеск'є» Селін Спектор, *«цінує силу так само, як красу, Мікеланджело — так само, як Рафаеля»* [Spector, 2013].

Отже, у персонажах Старого заповіту, зображених Мікеланджело на склепіннях Сікстинської каплиці, Монтеск'є приваблювала передусім антична простота, сила й шляхетність. Метафорично порівнюючи переклад піднесених місць Біблії з розписами Мікеланджело, Монтеск'є тим самим радить перекладачам зберігати простоту, силу й шляхетність оригіналу.

З цього приводу варто також нагадати, що саме за подібними ознаками поєднання величі й простоти Монтеск'є протиставляє шедеври давніх творам своїх сучасників: *«Зізнаюся, що в суперечці найбільше мене зачарувало у творах давніх те, що вони схоплюють одночасно велич і простоту, тоді як майже завжди трапляється так, що наші нові в пошуках величі втрачають простоту або в пошуках простоти втрачають велич. Мені здається, що в одних я бачу гарні й просторі поля в їх простоті, а в інших сади багатія з купками дерев і квітниками. Погляньте, прошу вас, на більшість творів італійців*

та іспанців — якщо вони прагнуть до величі, то силують природу, замість того, щоб її змальовувати, якщо вони прагнуть простоти, то добре видно, що не вона прийшла до них, а вони її пошукували, і що вони такі гострі на розум лише тому, що їм бракує генія» [Montesquieu, 2013, I, 117

Отже, вийшовши в останньому пункті свого листа далеко за межі поставленого Верне запитання, Монтеск'є насправді висловлює своє ставлення до перекладу взагалі й узагальнює вимоги до перекладів релігійних сакральних текстів зокрема. Підсумовуючи, наголосимо також, що вже сам факт встановлення метафоричної паралелі перекладу з живописом Мікеланджело й Рафаеля свідчить про місце й статус, якого надає перекладові Монтеск'є.

Французький філософ ставить перед перекладачами Біблії надзвичайно амбітне надзавдання — перекладати так, як малювали Мікеланджело й Рафаель, і тим самим підносить переклад до рівня творчості геніїв італійського Ренесансу. Водночас очевидно, що його позицію стосовно перекладу не варто отожднювати зі ставленням до перекладу, відображеним у знаменитій сцені з «Перських листів» чи принципами, анонсованими фіктивним перекладачем з передмови до цього твору.

3.5. Вольтер про Шекспіра й переклад

Вступ

У науковій літературі не бракує розвідок, присвячених перекладацькій діяльності Вольтера ([Bellaz, 1997]; [Willems, 2007] та ін.), але їх авторів цікавлять передусім не стільки погляди філософа на переклад, скільки його практика перекладу, самі переклади, а не бачення перекладу, на яке вони спираються. Погляди Вольтера на переклад залишаються практично поза їх увагою.

Між тим у працях Вольтера знаходимо цікаві думки, що стосуються перекладу загалом і окремих його аспектів. Вони будуть розглянуті нижче на широкому тлі впливу перекладів англійської літератури, зокрема Шекспіра, на розвиток класицизму у Франції. Корпус текстів Вольтера, дотичних до проблем перекладу, достатньо різноманітний і охоплює статті до філософського словника, передмови до творів, послання до Академії, праці у формі листів («Філософські листи»), власне кореспонденцію тощо.

Визначення понять «дух нації» і «дух мови»

У «Філософському словнику» Вольтер, услід за Кондільяком, Дюбо, Батте, д'Аламбером та ін., дає кілька визначень наріжних для теорії перекладу XVIII ст. понять «дух нації» і «дух мови». Передусім французький філософ пропонує своє визначення духу нації, конкретизуючи це поняття через набір його сутнісних складових і диференційних ознак: *«Духом нації називають характер, звичаї, основні таланти, навіть вади, які відрізняють один народ від іншого. Достатньо поглянути на французів, іспанців і англійців, щоб відчувати цю різницю»* [Voltaire, 1764b, p. 245].

Там же, у другій частині статті «Génie» до «Філософського словника», він розкриває своє розуміння духу мови, окремо зупиняючись на характерних рисах французької мови в порівнянні з класичними: *«Чому ми кажемо дух мови? Тому що кожна мова завдяки своїм закінченням, артиклям, дієприкметникам, більш або менш довгим словам неминуче має якісь властивості, яких інші мови не мають. Дух французької мови більш пристосований для бесіди, тому що її хід, неминуче простий і правильний, ніколи не перешкоджає розумові. Грека і латина мають більше розмаїття»* [Ibidem, p. 245]. Духові французької мови, на думку Вольтера, відповідає передусім фіксований прямий порядок слів: *« Théophile a pris soin des affaires de César »*, тоді як грецькою чи латинською мовою таке речення з п'яти слів мож-

на сказати, ніяк не порушивши зміст, ста двадцятьма різними способами. Лапідарний стиль більше властивий духові латинської мови, ніж духові французької і німецької.

Вольтер повертається ще раз до поняття духу мови у статті «Langues», присвятивши йому окремий параграф, у якому дає дещо інше визначення, яке спирається на ознаки простоти та гармонійності висловлення певного змісту в порівнянні з іншими мовами: *«Духом мови називають її здатність сказати найпростішим і найбільш гармонійним способом те, що інші мови висловлюють менш вдало»* [Ibidem, p. 557].

У подальшому тексті цієї статті Вольтер характеризує дух французької мови у порівнянні з латинською, грецькою, італійською:

«Латинській мові, наприклад, властивий більш лапідарний стиль, ніж сучасним мовам, через їхні допоміжні дієслова, які подовжують і послаблюють написане.

Грецька завдяки мелодійному поєднанню голосних і приголосних більш сприятлива для музики, ніж німецька й голландська.

Італійська, в якій голосні повторюються ще частіше, служить, можливо, ще краще для ніжної жіночої музики.

Латина й грека, як єдині мови, які мають справжню довготу [голосних], краще надаються для поезії, ніж усі інші мови» [Ibidem, p. 558].

Доповнимо це міркування ще одним висловлюванням Вольтера, на цей раз з приводу англійської мови в порівнянні з французькою, цитоване Ла Арпом: *«Англієць виграє дві години на день у порівнянні з нами, проковтуючи половину слів»* [La Harpe, 1813, p. 91] (на жаль, без вказівки на джерело, з якого запозичена цитата).

Щодо французької мови, на цьому тлі Вольтер виокремлює ті риси, які роблять її привабливою для інших народів — милозвучність, природність конструкцій, ясність стилю: *«Французька мова завдяки природному рухові всіх своїх конструкцій і також завдяки своїй просодії надається краще,*

ніж будь-яка інша мова, для бесіди. Чужоземці з цієї самої причини легше розуміють французькі книги, ніж книги інших народів. Їм подобається у французьких філософських книгах ясність стилю, яка в інших зустрічається дуже рідко» [Voltaire 1764b, р. 558]. Саме це, на його думку, змусило віддати перевагу французькій мові навіть перед італійською, яка завдяки своїм безсмертним творам XVI століття могла домінувати в Європі.

Зрештою, відокремлювати ці два поняття («дух нації» і «дух мови») в контексті історії французького перекладознавства XVIII ст. було б не виправданим, оскільки обидва вони паралельно використовуються багатьма авторами, що писали про переклад. Більше того, «дух мови і дух нації передбачають один одного», як слушно зауважує, спираючись на порівняння цих двох статей Вольтера, Марк Фюмаролі в розвідці «Дух французької мови» (цит. за: [Genie national, 2011]; пор. також відомі слова В. фон Гумбольдта про мову як вияв духу народу.)

Загалом визначення, запропоновані Вольтером, відповідають поширеним у тогочасній літературі про переклад уявленням про дух нації і дух мови, так само як характеристика духу французької мови повторює основні її риси, визначені в працях Батте та інших граматистів епохи. Сам Вольтер намагався робити свої переклади відповідними до духу французької нації і мови та вимагав цього від інших.

Вольтер про англійський театр і про Шекспіра

Ставлення Вольтера до англійської літератури та її поширення у Франції, зокрема до Шекспіра, відбиває певну тенденцію, що встановилася у французькому перекладі XVIII ст. У посланні до Академії в серпні 1776 року, відповідаючи на закид Ле Турнера про відсутність французьких перекладів Шекспіра, 82-річний Вольтер так підсумовує свій внесок у переклад і популяризацію у Франції англійської літератури: «*Стан речей у Франції значно змінився в порівнянні з тим, що було при-*

близно п'ятдесят років тому, коли один літератор, який має честь бути вашим колегою, першим із вас вивчив англійську мову, першим познайомив французів із Шекспіром, вільно переклав кілька його уривків віршем (саме так слід перекладати поетів), познайомив їх із Поупом, Драйденом, Мільтоном і навіть був першим, хто наважився пояснити начала філософії великого Ньютона і віддати належне глибокій мудрості Локка, можливо, єдиного розумного метафізика, який з'явився досі на землі» [Voltaire, 1776d, p. 333].

Два роки потому в іншому посланні до Академії Вольтер ще раз нагадує про свої заслуги на цьому терені: «На жаль, панове, дозвольте мені повторити вам, що я витратив частину свого життя, щоб познайомити Францію з найбільш вражаючими уривками авторів, які мали славу в інших народів. Я був першим, хто дістав трохи золота з багнюки, в яку геній Шекспіра був занурений його часом. Я віддав по справедливості англійцеві Шекспіру, так само як іспанцеві Кальдерону, і ніколи не дослухався до національних упереджень. Наважусь сказати, що саме моя батьківщина навчила мене дивитися на інші народи неупередженим поглядом. Справжні літератори у Франції ніколи не знали цього зверхнього й дріб'язкового суперництва, цього обурливого самолюбства, яке перевдягається в любов до своєї країни, і віддає перевагу щасливим геніям своїх співгромадян минулого перед будь-якою заслугою іноземців, лише щоб примазатися до їхньої слави» [Voltaire, 1778, p. 243].

Традиційна для французького перекладацького дискурсу метафора добування золота з багна показує ставлення Вольтера до Шекспіра, а ще більше наголошує на особливій місії французів як першої культурної нації на європейському континенті. Свою заслугу Вольтер подає, у вигідному для його аргументації широкому контексті, як вияв характерної риси французької нації — вміння цінувати досягнення інших народів: «Яких тільки похвал не роздавали ми так щедро Беконам, Кеплерам, Коперникам, без жодної крихти суперництва! Чого

ми тільки не говорили про великого Галілея, який відновив розум в Італії і став його жертвою, про цього першого вчителя філософії, якого Декарт, на нещастя, не процитував жодного разу!» [Ibidem].

Логіка його міркування така: якщо французи так об'єктивно оцінили Бекона, Кеплера, Коперника, Галілея, Локка, то в них нема жодних причин не оцінити так само об'єктивно заслуги Шекспіра, якби він дійсно відродив мистецтво Софокла. Очевидно, що справа в самому Шекспірові, котрий залишається для Вольтера «дикуном з іскрами генія, які сяють в жажливій пітьмі»: *«Ми захоплюємося у Локка єдиною метафізикою, яка з'явилася у світі з тих пір, як Платон почав її шукати, і нам нема за що вибачати Локка. Чи ми не зробили б так само і з Шекспіром, якби він справді відродив мистецтво Софоклів <...>? Чи не побачили б ми, як пан де Ла Арп, який бореться за добрий смак зброєю розуму, підняв би свій голос на користь цієї особливої людини? Що ж він робить замість цього? Йому вистачило терпіння довести у своїй справедливій газеті те, що всі відчують, — що Шекспір є дикуном з іскрами генія, які сяють у жажливій пітьмі» [Ibidem].* (Протягом певного часу Ла Арп був редактором популярної серед літераторів газети «Mercure de France». — *І.Л.*).

Ще в 1728 році Вольтер, який з вини обставин опинився на еміграції в Лондоні, наважився поділитися своїм новим захопленням і зробив першу спробу познайомити французького читача з творчістю Шекспіра, запропонувавши йому вільний переклад знаменитого монологу Гамлета. Його ставлення до творчості Шекспіра змінювалося протягом років від першого ентузіазму до в'їдливої й подекуди перебільшеної критики, невід'ємної від контексту еволюції французького класичного театру.

Віктор Гюго у своїй книзі про Шекспіра наводить цікаву розмову Вольтера з його сучасником, літератором і одним із енциклопедистів Мармонтелем. Мармонтель приїхав відвідати

Вольтера в його маєток у Ферне й застав його в ліжку з книгою в руках. Вольтер несподівано підвівся, жбурнув книгу, спустив долі свої худі ноги й вигукнув: «Ваш Шекспір — неотеса!». На що Мармонтель відповів: «Він зовсім не мій» [Hugo, 1864, р. 255]. Подовжуючи далі в такому ж іронічному тоні, Віктор Гюго зазначає, що Шекспір став для Вольтера справжньою мішенню для демонстрації своєї вправності в стрільбі: «Він стріляв по Шекспіру, як селяни по гусаках». Вольтер не лише першим заговорив про Шекспіра у Франції, але й «першим відкрив вогонь по цьому варвару».

Щодо обґрунтованості Вольтерових нападів на Шекспіра, варто звернутися до цікавого свідчення одного з його англійських сучасників — секретаря з листування Британської королівської академії Джозефа Баретті, італійця за походженням. Ще 1777 року в першому розділі книги «Слово про Шекспіра і п. Вольтера» [Baretti, 1777, р. 3–20] англійський ерудит і перекладач, спираючись на багатий фактичний матеріал, переконливо показує недосконалість і численні помилки у Вольтерових перекладах з Шекспіра, а також наводить достатньо вагомі факти, які ставлять під сумнів спроможність Вольтера висловлюватись англійською мовою. Отже, у Вольтера, на думку автора, з якою важко не погодитись, не було жодних підстав для таких різких оцінок англійського драматурга, принаймні тому, що він не міг адекватно оцінити оригінальні тексти.

У вісімнадцятому філософському листі, який зазвичай цитують у працях з історії перекладу, коли хочуть показати ставлення Вольтера до Шекспіра та його перекладу, філософ відзначає безперечну заслугу Шекспіра у створенні англійського театру, який зажив слави приблизно в часи Лопе де Веги, тобто задовго до французького. Про високу оцінку англійського драматурга в Англії свідчить те, що Вольтер називає Шекспіра «англійським Корнелем» («*Shakespeare, qui passait pour le Corneille des Anglais*») [Voltaire, 1734, р. 211]. Проте ставлення Вольтера до Шекспіра було суперечливим: з одного боку, він

визнає, що *«його геній був сповнений сили й багатства, природності й піднесеності»*, з іншого, він не бачить у нього *«найменшої іскри смаку, ні найменшого знання правил»*. У нього є *«такі красиві сцени, такі величні й такі жахливі епізоди, що його п'єси завжди мали великий успіх»*, водночас Вольтер не вагається назвати його трагедії *«потворними фарсами»* [Ibidem, p. 212]. Зрозуміло, що для Вольтера йдеться про правила, вироблені французьким класичним театром. Німецький дослідник Вільгельм Гребер зазначає з приводу такої оцінки Шекспіра з боку Вольтера, що в ній добре відображене вагання класичного автора між захопленням і відторгненням [Graeber, 1996, p. 308]. Як зазначає Франсуаза дю Сорб'є, такий рух притягнення й відторгнення щодо англійської літератури характерний для французького перекладу XVIII ст. в цілому [Sorbier, 1994, p. 88].

Отже, вже у «Філософських листах» (1734) Вольтер визнає основну тезу свого суперечливого ставлення до Шекспіра, яку пізніше повторює, доповнює і розвиває в багатьох інших текстах — Шекспір геніальний автор, його твори сповнені сили, багатства, природності й піднесеності, але йому бракує смаку й знання правил.

Так само суперечлива й Вольтерова оцінка ролі Шекспіра щодо розвитку англійського театру. З одного боку, його заслуги перед англійським театром очевидні, його п'єси мали величезний успіх, у них маса красивих і величних епізодів, дивних і піднесених думок. З іншого, численні спроби англійських авторів, спокушених його славою, наслідувати його твори не мають успіху й лише посилюють зневагу до сучасних драматургів. Тому саме його Вольтер парадоксально звинувачує в занепаді англійського театру: *«Скажу вам річ ризиковану, але правдиву: англійський театр загубила саме заслуга цього автора <...>. Лише сам час створює людям славу й додає врешті-решт поваги їхнім недолікам. Більшість дивних і грандіозних думок цього автора [Шекспіра] набули через двісті років права вважатися*

піднесеними; майже всі сучасні автори копіювали його; але те, що мало успіх у Шекспіра, було освістане в них, і повірте мені, що пошана до цього давнього автора зростає у міру того, як зневажають сучасних. Ми не гадаємо, що його не треба наслідувати, і неуспіх його копіювальників підтверджує лише думку, що він неповторний» [Voltaire, 1734, p. 211–213].

Вольтер настроений критично не лише до Шекспіра, а загалом до англійського театру. Він називає англійські п'єси варварськими, бачить у них цілу низку недоліків, таких як брак пристойності, порядку, вірогідності, дорікає їм за надто пишний, помпезний і неприродний стиль. Водночас він змушений усе ж визнати, що англійські п'єси *«часом виблискують дивним світлом у цій темряві»* і відзначаються, попри дещо штучну фігуративність мови, піднесеністю духу: *«Саме в таких окремих уривках досі були блискучими англійські трагіки. Їхні п'єси, майже всі варварські, позбавлені пристойності, порядку, вірогідності, часом виблискують дивним світлом у цій темряві. Їх стиль надто помпезний, надто неприродний, надто скопійований з гебрайських письменників, сповнених азійської пишності. Але також слід визнати, що милиці фігуративного стилю, на яких вивищується англійська мова, піднімають також дуже високо дух, хоч іде він шкутильгаючи»* [Voltaire, 1734, p. 220–222]. Парадоксальна метафора високого духу, що йде кульгаючи на милицях фігуративного стилю, влучно передає суперечливе ставлення філософа до звершень англійського театру.

Численні критичні зауваження на адресу англійського театру й Шекспіра знаходимо також в епістолярній спадщині Вольтера. Визнаючи певний таланти Шекспіра, Вольтер вважав його дикунським генієм. Він критикує його п'єси з універсалістських позицій естетики класицизму передусім за брак смаку. У листі від 4 грудня 1765 року до Бернара-Жозефа Сорена (*Bernard-Joseph Saurin, 1706–1781*), поета й драматурга, колеги по Академії, Вольтер висловлює йому подяку за те,

що той трохи посміявся з Шекспіра, про якого каже, що *«це був дикун, який мав уяву; він написав кілька вдалив віршових рядків, але його п'єси можуть подобатися лише в Лондоні та Канаді. Це не є добрий знак для смаку нації, коли те, чим вона захоплюється, має успіх лише в неї»* [Voltaire, 1765, p. 236]. Представляючи в такий спосіб Шекспіра, як виключно місцеве, англійське явище, і наголошуючи на обмеженості успіху його п'єс, Вольтер тим самим протиставляє варварському смаку англійців добрий смак французького класицизму, який безумовно і без обговорення вважається універсальним.

Подібне суперечливе ставлення до Шекспіра Вольтер підтверджує і в своєму посланні до Академії від 23 серпня 1776 року: *«Правда, яку не можу приховувати від вас, зобов'язує мене визнати, що цей Шекспір, такий дикий, такий низький, такий нестримний і такий безглуздий, мав іскру генія. Так, панове, в цьому темному хаосі вбивств і буфонад, героїзму й підлості, базарного патякання й великих інтересів, є природні й вражаючі дотепи»* [Voltaire, 1776d, p. 349].

Отже, Вольтерове ставлення до Шекспіра, багато разів повторене в різних працях, має принаймні два різних виміри, які відповідають двом його соціокультурним ролям. З одного боку, як послідовник традицій французької класичної трагедії, Вольтер налаштований дуже критично до тієї сторони в творчості Шекспіра, яку він називає «варварством», тобто до недотримання правил класицизму, які він вважає універсальними. З іншого боку, як справжній філософ і талановитий художник, він не може не бачити геніальності Шекспіра й не захоплюватися сценами, в яких Шекспір досягає справжньої піднесеності.

У підсумку Вольтерова критика Шекспіра й англійського театру виходить з позицій правил етики, доброго смаку й вимог класицизму. Його закиди на адресу нового англійського театру зводяться до того, що він лише почав засвоювати строгі правила, однак англійському глядачеві більше подобаються «блискучі

монстри Шекспіра», ніж сучасна холодна чемність. Англійські твори він порівнює з повним життя густим деревом, гілки якого слід було б обрізати, — звичайно, за французькою модою, як у садах Марлі, однак від такого насилля воно вочевидь засохне: *«Після нього [Еддісона] п'єси стали більш правильними, народ вибагливішим, автори коректнішими й менш зухвалими. Я бачив нові п'єси, дуже чемні, але холодні. Здається, що досі англійці були призначені, щоб створювати лише неправильні красоти. Блискучі монстри Шекспіра подобаються тисячу разів більше, ніж сучасна чемність. Поетичний геній англійців до сьогодні скидається на густе дерево, що виросло на природі, з якого в безпорядку пнеться тисяча гілок, яке росте кострубатим і сильним. Воно засохне, якщо ви спробуєте силювати його природу й підстригти його, як дерево в садах Марлі»* [Voltaire, 1734, р. 223]. Уточнення Вольтера про підрізання дерев на зразок того, як вони виглядають у садах Марлі, не залишає сумнівів, що при їх перекладі йдеться про підправління англійських творів до французького доброго смаку доби класицизму.

Попри власне застереження про неминучі наслідки такого «обрізання» англійських творів, Вольтер, який безумовно відчував небезпеку такої адаптації англійської літератури, сам не вагаючись адаптує для французького читача численні уривки англійських авторів. Услід за ним багато французьких перекладачів XVIII ст. обрали саме такий шлях, а метафора «обрізання зайвих гілок» («*élaguer les arbres*») не раз зустрічається в їхніх спробах виправдати втручання до незвичних англійських оригіналів (див. напр.: [Le Tourneur, 1769, р. XXVI]). Прикметно, що Вольтер вживає тут інше дієслово «*tailler*», яке відображає його загалом негативне ставлення до подібної практики перекладання. Метафору запущеного саду, необрізаного дерева, на якому багато зайвих гілок, Вольтер, очевидно, запозичив у Ф. Поупа, з його передмови до англійського перекладу Іліади (див. текст передмови, наведений Анною Дасьє: [Dacier, 1741, р. II–III]).

Вольтер про трагедію «Гамлет»

Природно, що найвідоміша трагедія Шекспіра «Гамлет» не могла не привернути особливої уваги Вольтера, саме її він обирає за об'єкт для демонстрації своїх претензій до англійського театру. У «Міркуванні про трагедію» (« Dissertation sur la tragédie ancienne et nouvelle », 1749) Вольтер дає докладний перелік усіх недоречностей у «Гамлеті», несумісних з вимогами естетики класицизму: *«Гамлет там втрачає розум у другому акті, його коханка божеволіє в третьому, принц вбиває батька своєї коханки, вдаючи, що вбиває щура, героїня кидається в річку. Її могилу риють просто на сцені, могильщики відпускають гідні їхнього фаху жарти, тримаючи в руках череп, принц Гамлет відповідає на їхні мерзенні грубощі не менш огидними безглуздями. Тимчасом один із акторів завойовує Польщу. Гамлет, його мати й вітчим разом п'ють на сцені театр, за столом співають, сваряться, б'ються, вбивають одне одного <...>»* [Voltaire, 1749, p. 25–26].

Його вердикт шедеврові Шекспіра виглядає абсолютно нищівним: *«<...> це груба й варварська п'єса, яка не сподобалася б навіть найпідліший черні у Франції чи в Італії. <...> Можна подумати, що цей твір є плодом уяви п'яного дикуна»*. Однак, характеризуючи найбільш відому трагедію Шекспіра як «грубу і варварську п'єсу», яка порушує всі правила театрального мистецтва, як «витвір уяви якогось п'яного дикуна», Вольтер, із його художньою інтуїцією й філософським розумом, не міг не бачити в ній «піднесених реплік, гідних найвищих геніїв»: *«Але серед найгрубіших порушень, через які англійський театр і сьогодні виглядає таким безглуздим і варварським, у «Гамлеті» знаходимо завдяки якійсь ще більшій дивині піднесені дотепні репліки, гідні найвищих геніїв. Здається, природі сподобалося зібрати до купи в Шекспіровій голові все, що можна уявити собі найсильнішого й найбільшого, з тим, що безмозга грубість може мати найнижчого й найогиднішого»* [Ibidem, p. 26]. Як завжди нестриманий у своїх оцінках, Вольтер, щедро розси-

паючи гіперболізовані епітети, бачить у творчості Шекспіра передусім поєднання крайнощів — варварства й піднесеної геніальності.

Вольтер пояснює причину успіху «Гамлета» захопленням простого люду різного роду примітивними видовищами, його особливою цікавістю до поєдинків, жорсткостей, чогось незвичного. Пізніше ці захоплення міщан поширились на інші верстви населення й навіть на придворних. Популярності п'єси, яка переросла в ідолопоклонство, сприяли також окремі гарні в ній місця, влучні дотепи, легкі до запам'ятовування вдалі вірші: *«Носильники паланкінів, матроси, візники, прикажчики в магазинах, навіть клерки, пристрасно люблять видовища, дайте їм бій півнів або биків, або гладіаторів, похорони, дуелі, шибениці, чари, привидів, і вони побіжать юрбою, і не один пан виявляє таку саму цікавість, як простий люд. Лондонські міщани знайшли в трагедіях Шекспіра все, що могло подобатись роззявам. Придворні мусіли йти за течією — як не захоплюватися тим, чим захоплювалася найздоровіша частина міста? Протягом ста п'ятдесяти років не було нічого кращого. Захоплення зміцніло й переросло в ідолопоклонство. Кілька геніальних дотепів, кілька вдалих віршів, повних природності й сили, які легко запам'ятовуються, хоч вже такі є, виправдали все інше, і невдовзі вся п'єса мала успіх завдяки кільком окремим красивим місцям»* [Voltaire, 1765, р. 32–33]. А втім, усе це, на переконання Вольтера, свідчить проти Шекспіра, бо такий успіх не має жодного стосунку до справжньої високої трагедії, зразком якої для нього залишаються твори Корнеля й особливо Расіна.

Вольтер дорікає Шекспірові за те, що в нього принц Гамлет говорить менш достойно й шляхетно, ніж якийсь блазень на провінційному ярмарку: *«<...> деякі французи можуть сказати, що Жіль на провінційному ярмарку висловлюється більш пристойно й шляхетно, ніж принц Гамлет. Але слід узяти до уваги, що ця п'єса була написана двісті років тому, що в ан-*

глійців нема нічого кращого, що час освятив цей твір і що вреши́ти добре мати публічний доказ сили звички та поваги до давнини.

Суть мови Гамлета відповідає природі, англійцям цього достатньо. Його стиль це не стиль Софокла й Еврипіда, але пристойність, шляхетність, точність думок, краса віршів, гармонія мало значать, і п. Хоум, який є арбітром у Шотландії, може сказати, що зміст важливіший тут за форму» [Voltaire, 1766, р. 210].

Такий самий закид щодо невідповідності мови статусові монарших осіб, які вживають вирази низького стилю, повторюється потім у посланні до Академії, де Вольтер наводить інший приклад непристойностей, які Шекспір вкладає в уста королівської особи у трагедії «Генріх V» у сцені освідчення в коханні: *«Ви можете, панове, побачити, як Шекспір зображує ніжні й шанобливі почуття короля Генріха V до доньки нещасного французького короля Карла VI Катрін. Ось освідчення в коханні цього героя в п'ятому акті однойменної трагедії. “Якщо хочеш, моя Като, щоб я написав для тебе вірші або затанцював, ти мене погубиш, бо мені бракує слів і розміру, щоб складати вірші, я не сильний у ритмі, щоб танцювати. Однак маю розумну міру в силі. Якщо треба виграти у якоїсь дами у грі в «жаб'ячі скоки», не буду хвалитися, я б скоро заскочив на неї й одружився” і т. ін.»* [Voltaire, 1776с, р. 337]. Так змушує говорити найвеличнішого короля Англії та його дружину цей «бог трагедії», як його називає Ле Турнер. *«Якщо секретар французької бібліотеки [тобто Ле Турнер] вірно перекладе трагедію “Генріх V”, як він пообіцяв, то це буде школа пристойності й витонченості для нашого двору»,* — іронізує Вольтер [Ibidem].

Аргумент про брак смаку, невідповідність мови персонажів їхньому статусу, змішування стилів і жанрів всупереч принципам естетики класицизму є одним із основних у Вольтеровому критичному дискурсі, спрямованому проти англійського теа-

тру як такого, що орієнтований на невибагливі смаки простого люду, в протиставі вишуканому французькому класичному театру, де панує універсальний «bon goût», високий стиль, пристойність і вихованість.

Про образ Жіля

Віктор Гюго у книзі «Вільям Шекспір», відзначаючи роль Вольтера в ознайомленні французького загалу з творчістю Шекспіра, вказує, що саме він ще в 1728 році приніс з Англії до Франції ім'я Шекспіра, однак одразу ж додає, що замість «Вільяма Шекспіра», Вольтер вимовляв «Жіль» [Hugo, 1864, p. 45]. Неточність Вольтера, який недосконало знав англійську мову, зате прекрасно володів усіма тонкощами французької, не така вже безневинна. Справа в тому, що у французькій мові ім'я *Gilles* має очевидні негативні конотації й вживалося для позначення блазня на ярмарках: « *Ancien personnage de la comédie burlesque, représentant le type du niais*. Р. ext., vx. *Homme niais* » [TLFi]. З цього приводу варто дослухатися до думки французької дослідниці рецепції Шекспіра Мішель Віллем: «У міру того, як Вольтер утверджується у своїй ролі національного оборонця, він усе частіше уподібнює Шекспіра до Жіля, витівника, сільського блазня, який уособлює для нього вульгарність і надмірності ярмаркового театру» [Willems, 2007, p. 226]. Отже, не випадково й в подальшому Вольтер уперто називає Шекспіра Жілем, говорить про англійських Жілів, які окупували французький театр, і паралельно з «Жілем Шекспіром» називає його нового французького перекладача П'єра Ле Турнера «П'єро Ле Турнером», висловлюючи в такий спосіб своє ставлення до балаганного англійського театру [Voltaire, 1776b, p. 957–958].

Сто років потому Віктор Гюго, який у передмові до «Кромвеля» сформулював нову естетику французького театру, засновану на поєднанні піднесеного й гротескного, відповідає Вольтерові: «Жіль Шекспір — хай так: я в захопленні від Шекспіра й в захопленні від Жіля» («*Gilles Shakespeare*,

soit: j'admire Shakespeare et j'admire Gilles» [Hugo, 1864, p. 372]. Мішель Віллем справедливо розглядає цю еволюцію французького театру як наслідок зіткнення між добрим смаком, який проповідували класицисти, і «ексцесами» Шекспіра, які водночас заворожують і дратують, зокрема Вольтера [Willems, 2007, p. 225].

Таке ставлення Віктора Гюґо до Шекспіра цілком очікуване, адже Шекспір, *totus in antithesa* («*Shakespeare est tout dans l'antithèse* » [Hugo, 1864, p. 269]), був таким близьким поетові, зрештою як і всій естетиці романтизму, якраз сміливим поєднанням крайнощів: «*Антитеза у Шекспіра — це універсальна антитеза, завжди і всюди, це всюдисуща антиномія; життя й смерть, холод і тепло, справедливість і несправедливість, ангел і демон, небо й земля, квітка й блискавка, мелодія й гармонія, дух та тіло, велич і нищість, океан і бажання, піна й слизь, ураган і свищик, я і нея, об'єктивне й суб'єктивне, диво та чудо, ідеал і потвора, душа й тінь; це темна й сліпуча сварка, безконечний приплив і відплив, вічне так та ні, це неминуче протистояння, цей величезний постійний антагонізм, з якого Рембрандт робить світлотінь, з якого Піранезе творить своє запаморочення*» [Ibidem, p. 270–271]. Цю універсальну антитезу Гюґо поширює й на саме ім'я великого драматурга, протиставляючи *Shakespeare* і *Gilles*, і з захопленням приймає обидві його іпостасі. Він приймає Шекспіра як одне ціле, в якому нероздільно поєднуються геніальні прозріння й простота блазня на ярмарку: «*Я не заглядаю в зуби дарованому Пегасові. Шедевр є гостинним, я в нього входжу, знявши капелюха; обличчя мого господаря здається мені красивим. Жіль Шекспір — хай так: я в захопленні від Шекспіра й в захопленні від Жіля*» [Ibidem, p. 372]. Отже, дві частини цього імені уособлюють для Віктора Гюґо дві сторони театру Шекспіра — геніальність і надмір народної простоти. Він готовий прийняти їх обидві.

Загалом, захоплене ставлення до творчості Шекспіра і його заслуг перед театральним мистецтвом переважає, і Вольтер під-

сумовує і закріплює його у статті « Art dramatique » до свого «Філософського словника»: *«Є одна річ, ще більш надзвичайна, ніж все те, що було сказано, а саме — Шекспір є генієм. Італійці, французи, літератори з усіх інших країн, які перебували в Англії протягом лише певного часу, мають його лише за блазня на ярмарку, за жартуна набагато нижчого, ніж Арлекін, за найгіршого паяца, який розважає простий люд. Однак у цієї самої людини знаходимо уривки, які підносять уяву й проникають у серце. Це сама правда, сама природа говорять своєю власною мовою без жодної домішки мистецтва. Це щось піднесене, і автор цього зовсім не пошукував».* [Voltaire, 1764a, p. 79]

Отже, наголосимо ще раз у підсумку, що Вольтер, який сам не один раз називав Шекспіра Жілем, відкидає, проте, думку літераторів багатьох країн, які вважали Шекспіра блазнем, бо для нього головне — геніальність Шекспіра, яка виявляється в його піднесеності, абсолютній правдивості й природності.

У своїй критиці Шекспіра Вольтер шукає однодумців серед літераторів у Англії, де існувала своя антишекспірівська традиція. У листі до Ла Арпа від 15 серпня 1776 року, порівнюючи Шекспіра з Корнелем і різко висловлюючись з приводу відсутності в нього смаку, Вольтер посилається на думку англійського критика Раймера: *«Я добре знаю, що в Корнеля є великі недоліки, я про це немало говорив, але це недоліки великої людини, а Раймер був цілком правий, коли казав, що Шекспір — це лише огидна мавпа»* [Voltaire, 1776c, p. 958].

Невдовзі в посланні до Академії Вольтер наводить відповідну цитату з Раймера, який ще в 1693 році писав, що *«нема в Африці жодної мавпи, жодного бабуїна, який би не мав більше смаку, ніж Шекспір»*. Свою власну позицію в критиці Шекспіра Вольтер визначає як серединну між Раймером і перекладачем Шекспіра Ле Турнером і обіцяє не дивитися на Шекспіра *«ні як на бога, ні як на мавпу»*: *«Ті самі думки, які я викладаю тут перед вами, панове, висловлювалися багатьма літераторами в Англії. Навіть Раймер, мудрий Раймер, у книзі про ве-*

лич і занепад трагедії, присвячений у 1693 році знаменитому графові Дорсету, доходить у своїй суворій критиці до того, що каже, що “нема в Африці жодної мавпи, жодного бабуїна, який не мав би більше смаку, ніж Шекспір”. Дозвольте мені, панове, зайняти середину між Раймером і цим перекладачем Шекспіра і не дивитися на цього Шекспіра ні як на бога, ні як на мавпу» [Voltaire, 1776d, p. 348–349].

У кінці свого першого послання до Академії Вольтер звертається до колег з проханням висловити думку з приводу поставленої ним проблеми шляхів розвитку французького театру: «Хай вони розсудять, чи народ, який створив “Іфігенію” й “Аталі” повинен їх забути, щоб бачити на сцені театру чоловіків і жінок, яких душать, вантажників, чаклунів, паяців і п’яних священиків; чи наш двір, який так довго славився ввічливістю і смаком, має перетворитися на кабаре з пивом і бренді, а палац доброчесної самодержиці має стати місцем розпус-ти» [Voltaire, 1776d, p. 354–355].

Так стоїть питання для Вольтера. Творча уява філософа надає йому форми цивілізаційного вибору між блиском французької культури Великого віку, який уособлює двір Людовіка XIV, і балаганним англійським театром, представленим карикатурним персонажем усе того ж Жіля: «Уявіть собі, панове, Людовика XIV у своїй галереї у Версалі в оточенні блискучого двору. Якийсь Жіль у лахмітті продирається крізь юрбу придворних — героїв, видатних людей і красунь. Він пропонує їм облишити Корнеля, Расіна та Мольєра заради якогось фігляра, який часом вдало жартує і кривляється. Як ви гадаєте, була б прийнята ця пропозиція?» [Ibidem, p. 355]. Отже, загалом для Вольтера йдеться про збереження принципів класицистичного театру Корнеля і його улюбленого Расіна, збереження вихованості й доброго смаку французького суспільства.

Вольтер продовжує боротьбу на захист класичного театру до кінця свого життя. Його другий лист до Академії опубліковано як передмову до видання трагедії « Irène ». Прем’єра

п'єси 16 березня 1778 р. стала справжнім тріумфом 84-річного Вольтера, який був присутнім у залі, вперше в Парижі після більш ніж чверті століття вимушеного перебування у своєму маєтку Ферне. Лист, датований 19 березня 1778 р., є відповіддю на популярну книгу англійки Елізабет Монтегю «*Apologie de Shakespeare*», яку авторка перевидала у французькому перекладі 1777 року, відкрито вступивши в полеміку щодо Шекспіра та перекладу Ле Турнера.

Висловлюючи вдячність академікам за підтримку його першого послання, яке було публічно зачитане на одному із засідань два роки тому, Вольтер підтверджує своє переконання в безперечній вищості Корнеля й французького театру над Шекспіром та зізнається: «*Я червонію за те, що поставив поряд ці два імені <...>*» [Voltaire, 1778, р. 241].

Опонентка Вольтера пані Монтегю, яку він поблажливо називає «гідною пошани громадянкою Лондона», у своїй книзі виказує пристрасну любов до своєї батьківщини, і її можна за це вибачити. Вона віддає Шекспірові перевагу перед авторами «Іфігенії» й «Аталі», «Поліекта» й «Сінни» (тобто Корнелем і Расіном). У своїй книзі вона поділяє захоплення всієї англійської нації щодо кількох красивих місць у Шекспіра, позбавлених грубості, властивої його віку. На думку Вольтера, вона ставить Шекспіра понад усе завдяки кільком уривкам, які дійсно є природними й вирізняються особливою енергією, хоч і спотворені майже завжди низькою фамільярністю: «*Хіба можна віддавати перевагу двом віршам Еннія перед усім Вергілієм, чи кільком рядкам Лікофрона перед усім Гомером?*» — обурюється з цього приводу Вольтер [Ibidem, р. 242].

У другому посланні до Академії Вольтер пропонує іронічну філософську притчу, в якій представляє театр Шекспіра таким же недосконалим і далеким для європейців, як китайський театр: «*Хай прийде китаєць і скаже нам: "Ми й досі насолоджуємося нашими трагедіями, створеними п'ятсот років тому, за часів династії Йвен. У нашому театрі є сцени, написані про-*

зою, інші — римованими віршами, ще інші — неримованими. Політичні промови й признання у великих почуттях у нас перериваються піснями, як у вашій «Аталі». У нас ще є відьмарі, які спускаються з небес на мітлі, торгівці чарівним лікарським орв'єтаном і блазні, які втручаються в поважну бесіду й корчать гримаси, щоб ви, бува, не надто перейнялися ніжністю до п'єси й не засмутилися. Ми виводимо на сцену чоботарів разом з мандаринами й могильщиків з принцями, щоб нагадувати людям про їх споконвічну рівність. У наших трагедіях нема ані експозиції, ані зав'язки, ані розв'язки. Одна з наших п'єс триває п'ятсот років, і селянин, який народився в першому акті, карається повішенням в останньому. Усі наші принци говорять як вантажники, а вантажники — часом як принци. Наші королеви вимовляють гидкі слова, які не дозволила б собі перекупка в обіймах останнього чоловіка, і т. ін.» [Ibidem].

Така форма змушує академіків подивитись на англійський театр у широкій просторово-часовій перспективі й дозволяє переконати їх, що Шекспірові докоряють якраз тим, чим вихваляється китаєць:

- змішуванням жанрів і стилів (сцени написані прозою, римованими віршами, неримованими віршами; політичні промови, признання у великих почуттях перериваються піснями; принци говорять як вантажники, а вантажники — як принци, королеви виживають гидкі слова);
- недоречними й несумісними персонажами (чарівники, які спускаються з небес на мітлі, торгівці чарівним лікарським орв'єтаном, блазні, які втручаються в поважну бесіду зі своїми гримасами, чоботарі разом з мандаринами, могильщики з принцями);
- недотриманням правил композиції (нема ані експозиції, ані зав'язки, ані розв'язки);
- недотриманням єдності місця й часу (дія може тривати й п'ятсот років, селянин, який народився в першому акті, карається повішенням в останньому).

Вольтер рішуче відкидає такий театр як примітивний і обмежений, хоч і визнає, що в Парижі теж ставлять недосконалі, холодні п'єси: *«Я скажу їм, панове, грайте ці п'єси в Нанкіні, і не намагайтеся ставити їх сьогодні в Парижі чи у Флоренції, хоч в Парижі нам показують п'єси, які мають ще більший недолік — вони холодні»* [Ibidem]. Сучасним читачеві й глядачеві, знайомими з традиційним східним театром за спектаклями Пекінської опери чи труп японського театру кабукі, очевидно, що логіка міркування Вольтера залишається в межах парадигм і кодів французького театру класицизму.

Вольтерове ставлення до Шекспіра й перекладу його творів справило очевидний вплив на перекладачів англійського драматурга в інших країнах, зокрема на класичний і романтичний переклад Шекспіра в Німеччині, з приводу якого А. Берман зазначає: *«Гумбольдт у передмові до свого перекладу “Агамемнона” Есхіла визначав певні межі для версії, вірної особливостям свого оригіналу: перекладений текст, на його переконання, повинен безперечно виглядати “чужим”, fremdes, але не справляти враження “дивності”, Fremdheit»*. Видатні німецькі переклади початку XIX ст. дотримуються цього принципу. А.В. Шлегель і Тік, наприклад, дають вірний переклад Шекспіра, але не заходять так далеко, як зазначив Рудольф Паннвіц, щоб *“передати величне варварство шекспірових віршів”*. Це варварство, яке відсилає у Шекспіра до непристойного, скатологічного, кривавого, образливого тощо, одним словом, до низки вербальних насильств, німецький класичний і романтичний переклад намагається пом'якшити. Він відступає, так би мовити, перед ликом Горгони, що криється в кожному великому творі» [Berman, 1985, р. 93]. Як приклад такого впливу Берман наводить переклади з Шекспіра, здійснені Віландом, який, як і Вольтер, переймався передовсім проблемою адаптації текстів англійського драматурга до своєї власної культури й називав себе «посередником-покращувачем» («médiateur-améliorateur»).

Вольтер у ролі критика й теоретика перекладу

Тексти Вольтера, де він виступає в ролі критика й теоретика перекладу, вирізняються таким же блискучим полемічним стилем. Улюбленою його мішенню, коли йдеться про мову, вживання й переклад виразів низького стилю, залишається «Отелло» Шекспіра. Так, у «Зверненні до всіх народів» серед іншого Вольтер нарікає на відсутність вірного перекладу «Отелло». В існуючих перекладах (Вольтер має на увазі переклад Ла Пласа), на догоду делікатності французького смаку, вилучено надзвичайно промовисті деталі, без яких неможливо скласти собі правильне уявлення про Шекспіра, текст якого сповнений природної сили, вражаючої спостережливості, грубої образності народної мовної стихії: *«Неприємно, що нам не дали вірного перекладу цієї Венеції; нас позбавили сенатора, який кусає ноги своєї коханки, який вдає пса, гавкає і якого проганяють батогами; ми б мали ще задоволення побачити ешафот, колесо [для тортур], священика, який закликає до смерті капітана П'єра і якого проганяють як жебрака. Є ще тисяча інших проявів цієї сили, які перекладач вилучив, щоб не вражати нашу вдавану делікатність»* [Voltaire, 1761, p. 55].

На підтвердження, щоб показати справжній стиль Шекспіра, Вольтер пропонує свій дослівно точний переклад знаменитої сцени з Отелло, у якій слуга Яго повідомляє сента-торові, що його доньку викрав Мавр:

Tête-bleu, dit Jago, mettez votre robe; un bœuf noir monte votre brebis blanche; allons, allons, debout, descendez, ou le diable va faire de vous un grand-père.

Le sénateur.

Quoi donc? que veux-tu? es-tu devenu fou?

Jago.

Eh! mordieu, signor, êtes-vous de ceux qui n'oseraient pas servir Dieu si le diable le leur défendait? Nous venons vous rendre service, et vous nous prenez pour des ruffiens : je vous dis que votre fille va être

couverte par un cheval de Barbarie; que vos petis-enfans henniront après vous; et que vous aurez pour cousins des poussins d'Afrique.

Le sénateur.

Quel profane coquin me parle ainsi?

Jago.

Eh! oui; sachez que votre fille Desdémona et le Maure Othello font à présent la bête à deux dos [Ibidem, p. 56–57].

Вочевидь просторічні слова, вжиті Вольтером у французькому тексті уривка: *tête-bleu, mordieu, ruffien, coquin*, чи колоритні грубувати жарти на зразок « *un béliet noir monte votre brebis blanche* », « *votre fille va être couverte par un cheval de Barbarie* », « *vos petis-enfans henniront après vous* », « *votre fille Desdémona et le Maure Othello font à présent la bête à deux dos* » сприймалися б французьким читачем як шокуючі непристойності, і Ла Плас не наважився перекласти їх, а передає лише пом'якшуючими перифразами, повністю нівелюючи справжній стиль Шекспіра, вульгарність якого Вольтер підкреслює своїм буквальним перекладом.

Вольтер ще раз повертається до цієї теми в коментарях до видання творів Корнеля (1764) і знову констатує, що французи все ще не мають справжнього перекладу Шекспіра: «*Ми маємо французькою мовою якісь імітації, шкіци, уривки, але жодного перекладу. Очевидно, не хотіли вразити нашу делікатність. Наприклад, у перекладі "Венеційського мавра" [йдеться про переклад Ла Пласа] Яго на початку н'єси приходить, щоб попередити сенатора Брабанціо, що мавр викрав його доньку. Французький автор змушує Яго говорити у французький спосіб: "Я кажу, месє, що вас зрадили й що зараз мавр володіє чарами вашої доньки"*» [Voltaire, 1764с, р. 327]. Далі для порівняння наведено продовження цієї сцени в буквальному перекладі Вольтера, який уже було процитовано вище. Підсумовуючи, Вольтер утім не засуджує самого принципу пристосування тексту оригіналу до вимог французького доброго смаку. Він закидає перекладачеві лише те, що читач на основі його перекладу-імітації не може скласти собі правильне уявлення

про Шекспіра: *«Я не кажу, що перекладач зробив погано, що вберіг наші очі від читання цього уривка. Я кажу лише, що він не познайомив нас із Шекспіром і що ми не можемо вгадати, яким був дух цього автора, його часу, його мови на основі імітацій, які нам піднесли під назвою перекладів»* [Ibidem, p. 328]. Такою є Вольтерова оцінка перекладу Ла Пласа.

У листі до Академії п'ятнадцять років потому (1776 р.) Вольтер, дещо змінивши для поважних академіків стиль свого перекладу на менш розмовний, знову, вже втретє, наводить цей же уривок із «Отелло» і зазначає, що перекладач — цього разу маєтсья на увазі Ле Турнер — *«не залишає нічого з того, що у Шекспіра говорили підлий і огидний Яго та його товариш Родріго»* [Voltaire, 1776a, p. 335].

Про свій намір використати буквальний переклад, щоб показати несумісність стилю Шекспіра з правилами пристойності класичного театру, Вольтер прямо заявляє в листі до Ла Арпа від 15 серпня 1776 року: *«Мій основний намір і справжня мета моєї праці полягають у тому, щоб добре показати читачам надмір ганебної гидоти, яку наважуються протиставити величі нашого театру. Зрозуміло, що показати цю гидоту можна лише переклавши буквально лайливі слова цього витонченого Шекспіра»* [Voltaire, 1776b, p. 957].

Вольтерів буквальний переклад своїм різким контрастом із звичними для тогочасного французького театру текстами рельєфно висвітлює всю вихолощеність спроб відтворити твори Шекспіра в перекладах жанру *les belles infidèles*, взірць якого наводить сам Вольтер у «Зверненні до всіх народів»: *«Один із французьких перекладачів [Ла Плас], який дав нам ескізи кількох англійських п'єс, і серед іншого “Венеціанського Мавра”, наполовину віршем, наполовину прозою, не переклав жодного з основних уривків, які ми показали читачеві. Він змушує говорити Отелло в такий спосіб:*

*L'art n'est point fait pour moi; c'est le fard que je hais.
Dites-leur qu'Othello, plus amoureux que sage,*

*Quoique époux adoré, jaloux jusqu'à la rage,
Trompé par un esclave, aveuglé par l'erreur,
Immola son épouse, et se perça le cœur.*
Жодного цього слова в оригіналі нема»

[Voltaire, 1761, p. 62-63].

Отелло говорить у Ла Пласа звичною для французької театральної публіки мовою героїв Корнеля й Расіна, з її патетичною тональністю й лексикою високого стилю. Очевидно, для Вольтера такий переклад був неприйнятним, і він свідомо демонструє його безглуздість, протиставляючи йому свій буквальный переклад. Водночас використання буквального перекладу в контексті дискусій довкола перекладів Шекспіра й захоплення англійським театром має на меті переконати читачів у грубості й варварстві Шекспіра, представити англійського драматурга в невідгладженій світлі як автора, якому бракує смаку в порівнянні з безперечно вищими Корнелем та Расіном. Таким чином, Вольтер, який загалом заперечує буквальный переклад і віддає перевагу вільному, адаптуючи власноруч Шекспіра чи інші тексти для французького читача, проте використовує буквальный переклад як особливу дискурсивну стратегію в полеміці з опонентами.

Критика перекладу Ле Турнера

Обурення Вольтера, спрямоване проти Шекспіра, досягає пароксизму, коли з'являються переклади Ле Турнера, а Шекспір і англійський театр стають модними в Парижі. У листі до графа д'Аржантала (*Charles-Augustin de Ferriol d'Argental, 1700–1788*), французького аристократа, з яким Вольтер мав дружні стосунки і який підтримував його при королівському дворі, він називає Шекспіра ідолом, Ле Турнера — негідником, а видання — образою для Франції.

Вольтер з властивим йому сарказмом і не шкодуючи уципливих слів передовсім вдається до нападок на Шекспіра. Він називає його не інакше як «*ce Shakespeare*», робить з нього ідо-

ла, якому Ле Турнер приносить у жертву всіх французів, як колись Цирцеї приносили в жертву свиней [Voltaire, 1776a, р. 954]. Врешті фактично на Шекспіра, як зауважує В. Гюго, який майже дослівно передає зміст листа (але чомусь вважає, що його адресовано Ла Арпові, хоч у престижному виданні «Garnier», так само як і в інших, адресатом листа вказано саме графа д'Аржанталя), Вольтерова ненависть переносить і слово «*le monstre*», хоч синтаксична конструкція однозначно вказує, що воно відноситься до перекладача. [Hugo, 1865, р. 11]. Це стосується не лише окремого слововживання — насправді весь пафос критики перекладу Ле Турнера спрямовано проти Шекспіра й спроб відійти від традиції французького класичного театру.

Не менш красномовний Вольтер і у негативній оцінці безпосередньо п'єс Шекспіра: вони — балаганні («*des pièces de la foire*»), а вся творчість драматурга — це лише величезна купа гною, у якій ледве вдалося знайти кілька перлин («*quelques perles que j'avais trouvées dans son énorme fumier*»), і Вольтер щиро бідкається, що саме він колись першим познайомив французів з «цим Шекспіром» [Voltaire, 1776a, р. 953–954].

Метафоричний образ кількох перлин, знайдених у величезній купі гною, в якому зфокусовано ставлення Вольтера до творчості Шекспіра, філософ, очевидно, запозичив у І.-Л. де Сасі, який говорив, що незрілим умам не варто читати інших філософів, крім Августина, бо вони не зуміють дістати кілька перлин з купи гною, що парує чорним димом, який може їм заступити світло віри [Fontaine, 1736, р. 72]. Подібний образ дрібки золота, добутого з багна, як ми вже про це згадували, Вольтер повторює два роки потому в іншому посланні до Академії [Voltaire, 1778, р. 243].

Як свідчить інший лист до д'Аржанталя (від 30 липня 1776 р.), Вольтер сприйняв Ле Турнерів переклад Шекспіра і його популярність серед молодого покоління французів як

«огидне спустошення в храмі господньому». Для нього це означає не лише кінець французького класичного театру, а й кінець цілої блискучої епохи «царства розуму й смаку», коли Франція приваблювала погляди всієї Європи своєю культурою й літературою, і повернення до стану варварства й здичавіння: « <...> *англійські ешафоти і б[орде]лі перемагають театр Расіна й красиві сцени Корнеля, <...> у Парижі нема нічого великого й пристойного, крім цих лондонських Жілів, <...> врешті скоро покажуть трагедію в прозі, де зібрання м'ясників справить чудове враження. Я побачив кінець царства розуму й смаку. Я скоро помру, залишивши Францію варварською. <...> Тішу себе думкою, що королева не залишить свою нову батьківщину, окрасою якої вона є, в лапах дикунів і монстрів. Тішу себе думкою, що маршал де Дюра не зробить нам честь бути прийнятим до Академії, щоб побачити, як нас з'їдять готтентоти» [Voltaire, 1776b, p. 955].*

Ще в одному листі Вольтера, на цей раз насправді до Ла Арпа, від 15 серпня 1776 року, йдеться про його послання до Академії, яке невдовзі мало бути зачитане на одному з найближчих засідань (лист Вольтера до Академії було зачитано 23 серпня). Вольтер розраховує на підтримку адресата, щойно обраного за його сприяння до Академії, і його вплив на д'Аламбера, секретаря Академії, який прагнув згладити гострі суперечки й залагодити всі конфлікти. Підтримку своєї боротьби проти популярності Шекспіра й нового перекладу Ле Турнера з боку д'Аламбера, Ла Арпа та інших однодумців у стінах Академії Вольтер оцінює як патріотичну й почесну справу захисту величчя французького класицистичного театру проти варварства. Ситуацію, яка склалася через зростання популярності Шекспіра й новий переклад його творів, він сприймає як осквернення національних святих: «П. д'Аламбер і інші ваші друзі роблять, здається мені, дуже патріотичну й почесну справу, наважившись захищати на засіданнях академії Софокла, Корнеля, Еврипіда й Расіна від Жіля Шекспіра

та П'єро Ле Турнера. Після цієї битви треба буде добре помити руки, бо ви б'єтесь з золотовозами. Не гадав я, що Франція потрапить коли-небудь у цю безодню нечистот, у яку її ввергнули, — це є огидним оскверненням святого місця» [Voltaire, 1776с, р. 957].

Свою огиду до винуватців Вольтер підсилює, вживаючи інвективну лексику, яка належить до семантичного поля нечистот: *des gadouards, l'abîme d'ordures, l'abomination de la désolation, l'excès de la turpitude infâme*. Свій основний намір і справжню мету своєї праці Вольтер вбачає у тому, щоб показати читачам надмір ганебної гідоти, яку наважуються протиставити величі французького театру. Найкращий спосіб досягнення цієї мети полягає, на його думку, у буквальному перекладі лайливих слів у п'єсах Шекспіра, мова якого не відзначалася такою важливою для французів витонченістю. Однак між двома народами існує суттєва відмінність у правилах пристойності та мовного етикету, і не слід вимовляти вголос у Луврі те, що вимовляється щоденно й зухвало в Лондоні. Тому «П. д'Аламбер не принижить себе до такого, щоб сказати в присутності дам: **la bête à deux dos, fils de putain, pisser, dépuceler, etc.**». Досвідчений полеміст Вольтер радить д'Аламберові, який мав оголосити текст його послання, вдатися до особливого ораторського прийому: «<...> але п. д'Аламбер може зупинитися на цих sacramентальних словах, він може, усуваючи пряме слово, попередити слухача, що не наважується перекласти цього пристойного Шекспіра в усій його силі. Гадаю, що така стриманість і скромність сподобаються присутнім, які почують значно більше лукавства, ніж буде сказано» [Ibidem, р. 957 – 958].

Вольтер не приймає метод перекладу Ле Турнера, який пристосовував Шекспіра до доброго смаку французького читача XVIII ст., усуваючи з тексту оригіналу все, що здавалося йому низьким і непристойним. Вилучення серед іншого грубих жартів і гри слів, які відповідали характеру персонажів, викликає обурення Вольтера, який кваліфікує такі дії з боку переклада-

ча як святотатство щодо свого кумира: *«Коли перекладач дорікає Франції за те, що вона не має жодного точного перекладу Шекспіра, він сам повинен перекладати точно. Він не повинен із першої ж сцени “Юлія Цезаря” калічити свого бога трагедії. Я визнаю, він вірно копіює свій взірєць, виводячи на сцену теслярів, різників, шевців, чоботарів разом з римськими сенаторами, але він усуває всі жарти цього чоботаря, який розмовляє з сенаторами. Він не перекладає чарівну двозначність зі словом [soul], що означає «душа», і словом [sole], що має значення «під-ошва» взуття. Хіба таке замовчування не є святотатством щодо його божества?»* [Voltaire, 1776d, p. 335]. Ці зауваження Вольтера дають нам досить точне уявлення про його бачення стратегічних принципів перекладу Шекспіра й переконливо свідчать про певний рівень володіння англійською мовою.

Власні переклади Вольтера

Власна перекладацька практика Вольтера достатньо різноманітна: від «вольтеризації», тобто очевидного пристосування оригіналу до французьких смаків, вільної адаптації монологу Гамлета, вільного перекладу-реконструкції біблійної «Пісні над піснями», до майже буквального перекладу уривка з «Юлія Цезаря» для порівняння Шекспіра з Корнелем. Крім того, Вольтер, як було показано вище, практикував буквальний якнайближчий до тексту переклад Шекспіра як особливий дискурсивний прийом у дискусії, щоб більш наочно продемонструвати невідповідність стилю й мови Шекспіра високим вимогам французького доброго смаку й пристойності. Переклади Вольтера і його власні коментарі до них, в яких викладено погляди філософа на переклад, будуть розглянуті нижче в хронологічному порядку.

Історія перекладу трагедії «Mérope»

Цікавим для історії та теорії перекладу є епізод з перекладацької кар'єри Вольтера, пов'язаний з його перекладом тра-

гедії «Меропа» італійського автора Шипіоне Маффеї (*Scipione Maffei* (1675–1755) («*Mérope*», 1714), яка мала великий успіх не тільки на батьківщині автора, але й поза її межами. П'єса та її переклад викликали дискусію, з одного боку, між Вольтером і автором п'єси, з іншого, між Вольтером і Клеманом, який трохи згодом запропонував інший її переклад (Clément, «*Mérope*», 1749), з приводу театрального перекладу й адаптації драматичних творів, яка вийшла далеко за межі чисто перекладацьких проблем. На ній позначилися відмінності в поглядах на трагедію італійської та французької театральних шкіл.

Обидва переклади Вольтера й Клемана зроблені відповідно до французької традиції олександрійським віршем, на їхніх титульних сторінках ім'я італійського автора не вказане, що дозволяє французькій дослідниці Зої Швейцер (Zoé Schweitzer) зробити висновок про «авторіальну позицію» обох драматургів, тобто про їхні претензії на статус повноправного автора [Schweitzer, 2011, p. 13]. В обох французьких варіантах текст італійського оригіналу залишається впізнаваним, хоч і переробленим. За висновком дослідниці, можна говорити радше про переписання (*réécriture*), ніж про переклади чи оригінальні твори. У випадку Вольтера автономія щодо авторського тексту підтверджується ще й тим, що самі італійці, принаймні двічі, у 1744 та в 1773 роках перекладали Вольтерову «Меропу», так, ніби йдеться про оригінальний твір, не вказавши навіть справжнього автора, у посвяті до третього перекладу 1813 року згадано принаймні ім'я Маффеї [Ibidem, p. 14, note 49].

Зоя Швейцер аналізує спроби Вольтера й Клемана не як зразки втілення в театральну практику різних перекладацьких принципів, а передусім з позицій літературознавства, як свідчення існування конкурентних концепцій трагедії [Ibidem, p. 12]. У контексті історії перекладознавства варто зупинитись саме на перекладацьких аспектах спроби Вольтера переписати твір Маффеї.

Попри щире бажання Вольтера перекласти трагедію Маффеї «Меропа», він зізнається, що як тільки приступив до роботи, виявилось, що італійську п'єсу абсолютно неможливо перенести на французький ґрунт. На перешкоді стала передусім різниця у вподобаннях зманіженого розкішшю французького глядача з його витонченим смаком і більш простого італійського глядача, готового сприймати наївні сюжети й подробиці простого сільського життя, перенесені з давньогрецького театру. У листі до автора, який служить передмовою до французького видання, Вольтер зазначає: *«Моє бажання перекласти вашу “Меропу” подвоїлось, коли 1733 року в Парижі мені випала честь познайомитися з вами. Я помітив, що коли подобається сам автор, відчуваєш ще більшу прихильність до твору. Але коли розпочав над ним роботу, то побачив, що абсолютно неможливо перенести його до нашого французького театру. Наша вибагливість надмірна — ми, напевне, стали сибаритами й потопемо в розкоші, ми не в змозі терпіти цей наївний і простакуватий вигляд, ці подробиці сільського життя, які ви запозичили з грецького театру»* [Voltaire, 1744, р. XII–XIII]. Вжите у тексті листа-передмови слово *«sibarites»* свідчить про поширення у тогочасному французькому літературному бомонді певної англоманії, не чужої і самому філософу.

Вольтер не лише добре розуміє відмінність у смаках між сучасним йому паризьким глядачем і театральним глядачем Італії чи давніх Афін, але й переконливо пояснює її походження різним місцем театру в суспільстві й громадському житті: *«Наше місто могло б похвалитися, що має більш виплеканий смак, ніж в Атенах, бо врешті, як мені здається, в цьому першому місті Греції п'єси ставились звичайно лише чотири рази на рік на урочисті свята, а в Парижі маємо більше ніж один спектакль щодня протягом року. В Атенах було лише десять тисяч мешканців, а в нашому місті їх майже вісімсот тисяч, і серед них, я гадаю, можна нарахувати тридцять тисяч поці-*

новувачів драматичних творів, які висловлюють свою думку майже щоденно» [Ibidem, p. XVIII–XIX].

Вольтер, який дотримувався принципів і правил французького класичного театру, наводить низку прикладів невідповідностей між національними театральними традиціями, які ускладнювали йому роботу. Так, французький глядач, при звичаєний до певних жанрових особливостей трагедійного театрального тексту, який має відповідати естетичним канонам класицизму, ніколи не сприйме двозначних сцен, де герой виглядає як злодій. У французькій трагедії герой-тиран не може признаватися в коханні жінці, чоловіка й дітей якої він убив. На французькій сцені неможливо уявити собі Мєропу, яка наказує прив'язати свого сина до колони і двічі кидається на нього зі списом і сокирою в руці, а той двічі тікає від неї і просить захисту у свого тирана. Французький глядач не повірить, що співниця Мєропи могла переконати Егіста заснути на сцені, щоб дати час королеві прийти й вбити його.

«Справа не в тому, що все це не зустрічається в природі, — підсумовує Вольтер, — але треба, щоб ви вибачили нашій нації, яка вимагає, щоб природу завжди представляли з певними рисами мистецтва, а риси ці дуже різні в Парижі й в Італії». Отже, коли Вольтер говорить про труднощі перекладу, він має на увазі передусім національно-культурні особливості театру як виду мистецтва, а не якісь чисто лінгвістичні перешкоди.

Ще одна відмінність стосується місця й співвідношення головних та другорядних персонажів у дійстві, яке відбувається на сцені: *«А як би я зміг також змусити говорити одночасно другорядних персонажів? У вас вони служать для того, щоб підготувати цікаві сцени з головними акторами. Це ніби алеї красивого палацу, але наш нетерплячий глядач хоче відразу зайти у палац»* [Ibidem, p. XIX–XX].

Таким є звіт Вольтера перед італійським драматургом з поясненням принаймні частини причин, які завадили йому «йти

за автором і милуватися ним». Хоч він і шкодує про втрачені через надмірну французьку суворість краси й природність, його висновок із аналізу відмінностей у смаках і традиціях італійського й французького театру вочевидь на користь французького глядача: *«Отже, треба пристосовуватися до смаку [французької] нації, тим більш вибагливої, що вона віддавна перенасичена шедеврами»* [Ibidem].

Наведені уривки з листа-передмови до «Меропи» переконливо свідчать про те, що вже в цьому тексті Вольтер висуває вимогу пристосування при перекладі чужомовних культурно маркованих текстів до очікувань і смаків приймаючої нації, тим більше, коли йдеться про французьку культуру, яка претендує на першість у Європі.

Цими відмінностями Вольтер виправдовує також радикальну стратегію свого перекладацького проекту — переписати трагедію заново: *«Я був змушений, як мені не шкода, написати нову «Меропу», я зробив її по-іншому, проте я далекий від того, щоб думати, що зробив її краще. Я бачу себе поряд з вами в ролі мандрівника, якому один східний король подарував дуже коштовні тканини: цей король повинен був дозволити мандрівникові пошити собі з них одяг за модою його країни»* [Ibidem, р. XX]. Витончене філософське перо Вольтера-полеміста прикрашає делікатну ситуацію букетом метафор, які мають пом'якшити зазіхання перекладача на авторські права. Переклад подається в термінах традиційної метафори подорожі, з якої мандрівник повертається з багатими скарбами й дарами. Попри очевидний комплімент авторові, представленому в образі східного правителя, який робить мандрівникові гарний і коштовний подарунок, Вольтер наполягає на своєму праві розпоряджатися дарами на свій розсуд. У такий спосіб, використовуючи метафору перекладу як подорожі й підсиливши її іншою, не менш традиційною метафорою перекладу як переодягання в одяг, пошитий за іншою модою, Вольтер ставить культурологічну проблему прийняття іншого, засво-

ення чужого, вимагаючи для перекладача-мандрівника права одягатися за модою своєї власної країни.

Порівняймо Вольтера з д'Абланкуром, який, навпроти, вважав обов'язком перекладача одягатися за модою країни, де він перебуває, як це звичайно роблять дипломати [D'Ablancourt, 1646, р. 17]. Не менш поширеною була у французькому перекладознавстві XVI–XVIII ст. і метафора перекладу як перелицювання старого одягу за новою модою (див., напр.: [Montaigne, 1569. Dédicace]; [Miramion, 1991, р. 139]. Зрештою, не бракувало й противників такого перелицювання (див. [Du Marsais, 1818, р. 15–16]; [Panckoucke, 1785, р. 13–14]). У такий спосіб Вольтер відстоює своє право перекладача на творчу переробку оригіналу. Як видно з тексту його листа до автора п'єси, йдеться про пристосування театрального твору до вимог французького театру, а особливо до смаків і очікувань французького глядача, які значно відрізняються від реалій італійського театру й вподобань його глядача.

Вольтер завершив п'єсу ще в 1736 році, але інші справи й особливо недавній успіх кількох інших п'єс на той самий сюжет стримували його від того, щоб віддати її театрові. Врешті він наважився на цей крок, і французькі глядачі, знайомі з п'єсою в попередніх прозових перекладах, підтвердили, що їм подобається бачити на сцені той самий матеріал в іншій обробці: *«Врешті я наважився подати свою трагедію, і наша нація показала, що вона не нехтує побачити той самий матеріал в іншій обробці. У нашому театрі відбулося те, що трапляється щоденно в галереях живопису, де багато картин представляють той самий сюжет. Знавцям подобається помічати різниці в манерах, кожен помічає відповідно до свого смаку характер кожного художника. Це щось на зразок конкурсу, який одночасно служить вдосконаленням мистецтва й просвіщає глядачів»* [Voltaire, 1744, р. XXI].

Порівняння з досить поширеною в малярстві ситуацією існування кількох картин на той самий сюжет, використане

Вольтером, не залишає жодних сумнівів щодо статусу його твору — для нього йдеться про заново написану трагедію, повноправним автором якої є він сам. Однак це не заважає йому висловити вдячність італійському драматургові, який був для нього взірцем і залишався його проводирем навіть на обраній ним іншій дорозі і якому він завдячує своїм успіхом: *«Якщо французька “Меропі” мала такий самий успіх, як “Меропі” італійська, цим, Пане, я завдячую вам, цій простоті, яку я завжди обожнював, яка у вашому творі була для мене взірцем. Якщо я пішов іншим шляхом, для мене все одно ви були проводирем»* [Ibidem].

Лист Вольтера до Маффеї був відповіддю авторові, який насправді віддав би перевагу вірному перекладові своєї п'єси. Наступного 1745 року Маффеї запропонував італійським аматорам театру нове видання «Меропі», у якому італійський текст супроводжувався французьким і англійським перекладами. Автор подає також перекладений італійською мовою лист Вольтера і свою відповідь французькому філософові. Безперечно, вже сам вибір давнішого прозового французького перекладу Фрере (Fréret, 1718), а не перекладу Вольтера, є красномовною відповіддю філософові, підсиленою поясненням видавця: *«<...> я подав на першому місці французький переклад; за порадою однієї знаючої особи, я обрав цей прозовий переклад, хоч знаю, що був ще не один переклад віршем, я обрав саме цей, тому що він більш вірний і точний, ніж усі інші»* (цит. за: [Schweitzer, 2011, p. 16, note 53]). Попри будь-який сумнів, Маффеї повністю поділяв думку свого видавця. Таким чином, як зазначає Зоя Швейцер, фактично спростовується Вольтерів аргумент про неможливість вірного перекладу італійської трагедії для французького глядача й заперечується правомірність свавільного втручання до авторського тексту й претензій Вольтера на повноправне авторство [Schweitzer, 2011, p. 16].

У 1749 році, тобто через п'ять років після Вольтера, французький драматург Клеман пропонує глядачам свою версію ві-

ршового перекладу твору Маффеї (Clément. «Mérope», tragédie de M. Clément, Paris, Prault, 1749). Для Клемана важливим є передусім не стільки вірний переклад оригіналу, скільки суперництво з великим попередником і утвердження свого власного бачення жанру трагедії на французькій сцені. На відміну від Вольтера, в пошуках успіху у глядача він вносить до тексту любовну інтригу, додавши кілька власних епізодів і тим самим змінивши саму концепцію автора, який послідовно уникав подібних сцен.

У передмові до п'єси драматург, який як і Вольтер зустрічався з автором під час його перебування в Парижі, згадує настанови Маффеї: *«Я працював над завершенням третього акту, коли в 1733 році пан маркіз де Маффеї прибув у Париж. Я наважився запитати його думку і мені здалося, що він бажав, щоб я обмежився простим віршовим перекладом. Від нього я також дізнався про намір знаменитого автора “Генріади” [перекласти «Меропу»]»* (цит. за: [Schweitzer, 2011, p. 17]). Клеман запевняє, що пильно дотримувався порад автора й зробив простий переклад, зберігши, на відміну від Вольтера, порядок розташування сцен. Однак, на думку Зої Швейцер, вірність перекладу виявилася досить поверховою і формальною. Численні зміни та додані уривки, відсутність імені Маффеї на титульному листі свідчать про те, що йдеться, як і у випадку Вольтера, про заново переписаний твір.

Врешті до суперечки долучився Лессінг, який, назвавши «Меропу» Вольтера копією, спростував його претензію на повноправне авторство нібито переписаної ним заново п'єси (див. [Ibidem, p. 14]).

Вольтерова спроба перенести на сцену французького театру італійську трагедію Маффеї «Меропа» відкриває ще одну грань перекладацького таланту філософа, який майстерно використовує різні жанри перекладу відповідно до своїх творчих інтенцій, супроводжуючи їх міркуваннями й коментарями теоретичного характеру стосовно шляхів розвитку французького театру та збагачення його перекладними творами. Основна

теза, сформульована Вольтером, про необхідність пристосування театрального твору, що належить до іншої, «чужої» культури, до правил французького театру, до очікувань і смаків французького глядача, отримає подальший розвиток і конкретизацію в низці різножанрових текстів філософа, присвячених рецепції і перекладу творів англійської літератури, зокрема Шекспіра у Франції.

Про переклади Вольтера англійських авторів

Подвійне ставлення Вольтера до Шекспіра й інших англійських авторів, на думку німецького дослідника В. Гребера, вимагало особливого виду перекладу, який прийнято називати евфемізмом «невірні красуні» (« *les belles infidèles* »), а варто було б визначити точніше: як «вільний переклад», стратегія якого полягає в пристосуванні тексту Шекспіра та інших авторів до правил доброго смаку й стилю [Graeber, 1996, p. 307]. Лише «вільний» переклад дозволяє пом'якшити те, що могло б шокувати, лише він робить можливою рецепцію Шекспіра у Франції. Вольтер сам прислужився популяризації Шекспіра власними «вільними» перекладами уривків з «Гамлета» та «Юлія Цезаря».

Ще у перекладі поеми Семюеля Батлера «Гудібрас» («*Hudibras*», 1663–1678) Вольтер фактично застосовує таку саму стратегію скорочення занадто довгого й багатослівного англійського оригіналу, як це робили Дефонтен, Прево та інші перекладачі тих часів: «Щоб передати дух цієї поеми, єдиної у своєму роді, треба обрізати на три чверті кожен уривок, який хочемо перекласти, бо цей Батлер ніколи не може скінчити. Тому я скоротив до восьмидесяти чотириста перших рядків “Гудібраса”, щоб уникнути багатослів'я» [Voltaire, 1727, p. 171]. Канадський історіограф перекладу Бенуа Леже вживає навіть відверто іронічний термін «вольтеризація», маючи на увазі офранцуження Свіфтових «Подорожей Гуллівера» у французьких перекладах XVIII–XIX ст., яке відбувалося не без впливу Вольтера [Léger, 2003].

Французький дослідник перекладацької творчості Вольтера Андре Бійяз наголошує на двох мотивах, які визначили перекладацьку стратегію філософа. З одного боку, Вольтер розуміє, що Шекспір у необробленому вигляді неприйнятний для французького смаку. З іншого, він переконаний, що французького читача обов'язково слід познайомити з його бентежними творами. Звідси лінія Вольтера на уникання провокації, на здійснення перекладу, який пом'якшував би культурний шок і ризик відторгнення [Billaz, 1997, p. 376–377].

На перших порах знайомства з творчістю Шекспіра притягальна сила англійського автора вочевидь взяла верх над критичною поставою класичного драматурга, і саме Вольтер, як уже було сказано, першим знайомить французів із уже знаменитим на той час монологом Гамлета «*To be, or not to be*», переклад якого з'являється 1729 року в англійському виданні «Філософських листів» [Willems, 2007, p. 230, note 19]. Щоб дати уявлення про цей переклад, який дослідники відносять до жанру «*les belles infidèles*», наведемо його початок:

*Demeure : il faut choisir et passer à l'instant
De la vie à la mort ou de l'être au néant :
Dieux cruels! S'il en est, éclairez mon courage,
Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage,
Supporter ou finir mon malheur et mon sort?
Qui suis-je? Qui m'arrête? et qu'est-ce que la mort?
C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile :
Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille :
On s'endort et tout meurt. Mais un affreux réveil
Doit succéder peut-être aux douceurs du sommeil.
On nous menace, on dit que cette courte vie
De tourments éternels est aussitôt suivie.
O mort! moment fatal! affreuse éternité!
Tout cœur à ton seul nom se glace, épouvanté.*

Voltaire, *Lettres philosophiques* (1734)

У 18-му «Філософському листі» Вольтер смиренно презентує цей уривок зі свого перекладу Гамлета такими словами: *«Я наважився перекласти кілька уривків із найкращих англійських поетів — ось один із них, з Шекспіра. Відмовтесь від копії на користь оригіналові і пам'ятайте — завжди, коли перед вами переклад, ви бачите лише блідий естамп красивої картини. Я обрав монолог з трагедії “Гамлет”, який усі знають і який починається словами “To be, or not to be” <...>»* [Voltaire, 1734, р. 216]. Вольтер просить читача бути поблажливим до копії і віддавати перевагу оригіналові, нагадуючи йому, що переклад лише «блідий естамп з красивої картини». Порівняння перекладу з естампом він очевидно запозичив у Дюбо, книга якого, де використовується ця паралель, і з якою Вольтер був безперечно знайомий, вийшла 1733 року, а французький варіант «Філософських листів» датується 1734 роком (див. вище: п. 2.6. Філософсько-естетичні принципи перекладу Ж.-Б. Дюбо).

Філософ залишається на твердому ґрунті французьких класичних вартостей і стає переконаним захисником так званого «вільного» перекладу, який передбачає не стільки свободу перекладача, як «вільну» адаптацію оригіналу до правил класичного смаку: *«Не гадайте, що я передав тут англійську слово в слово — горе тим, хто робить буквальні переклади й, перекладаючи кожне слово, послаблює зміст! Саме тут можна сказати: буква вбиває, а дух оживляє»* [Voltaire, 1734, р. 218]. Категорично заперечуючи буквальний переклад, Вольтер нагадує добре відомий біблійський вираз «буква вбиває, а дух оживляє» (Біблія, 1962. Друге Послання св. Павла до коринтян. 3:6), що давно вже став знаковим топосом французького перекладацького дискурсу.

Вольтер про переклади й дух англійської мови

В іншому, важливому для історії перекладознавства тексті, озаглавленому «Звернення до всіх народів» (« Appel à toutes les nations », 1761), відповідаючи на запитання, чи були вірними

його переклади фрагментів Шекспіра, Вольтер стверджує, що радше імітував, ніж перекладав. Для прикладу він наводить свій «сумлінний» поетичний переклад знаменитого монологу Гамлета, який є спробою досить вільно передати його загадкову привабливість: *«У Шекспіра, попри всякий сумнів, є такі красоти. П. Вольтер (Звернення написано від імені п. Жерома Каре, тому Вольтер говорить про себе в третій особі. — І.Л.) є першим, хто познайомив з ними Францію; саме від нього майже тридцять років тому ми почули імена Мільтона й Шекспіра. Але чи є вірними зроблені ним переклади кількох уривків цих авторів? Він сам нас застерігає, що ні; він каже, що більше наслідував, ніж перекладав»* [Voltaire, 1761, р. 34].

Отже, Вольтер сам визнає, що його переклади уривків із Шекспіра не були вірними, що він більше наслідував, ніж перекладав. Він добре розуміє, що його переклад не міг бути буквальною переданням прямих англійських слів відповідними французькими. У ньому за так званими «темними місцями» легко відчувається дух англійської мови, основні риси якої — природність, енергію, сміливість — Вольтер характеризує окремо: *«Через темні місця цього сумлінного перекладу, який не може передати пряме англійське слово прямим французьким словом, відкриваємо, однак, дуже легко дух англійської мови; її природність, яка не боїться ні найнижчих, ні найбільш грандіозних думок, її енергію, яку інші народи приймають за грубість; її сміливі вирази, які ті, хто не звик до чужомовних зворотів, приймають за нісенітницю»* [Ibidem, р. 37–38].

Однак під цією словесною пеленою прихована справжня глибинна вартість Шекспіра, яку Вольтер ставить вище за французьку елегантність. Тому монолог Гамлета так зворушує англійців і є таким популярним у цій країні: *«Але під цими покривами ми відкриваємо істину, глибину, і щось таке, що приваблює і зворушує набагато більше, ніж елегантність; тому в Англії нема людини, яка б не знала цей монолог напам'ять. Це необроблений алмаз, на якому є плями; якби його відполірува-*

ли, він втратив би частину своєї ваги» [Ibidem, p. 38]. На цей раз Вольтер порівнює монолог Гамлета з неограниченим діамантом, продовжуючи традиційні для французького перекладознавчого дискурсу XVII–XVIII ст. метафоричні паралелі творів античності та шедеврів сусідніх народів до самородного золота, якому в перекладі слід додати блиску, обробивши його. Вольтер обережніший і вважає, що Шекспірів діамант не слід надто полірувати перекладом, бо він може втратити свою вагу й, очевидно, свою загадкову привабливість.

Для Вольтера монолог Гамлета є найкращим прикладом різниці в смаках між народами: *«Можливо, не існує кращого прикладу відмінності в смаках народів. Хай спробують нам після цього говорити про правила Арістотеля й про три єдності, і про пристойності, і про необхідність ніколи не залишати сцену порожньою, ні вводити, ані виводити жодного персонажа без очевидної причини, мистецьки зав'язувати інтригу, природно її розв'язувати; висловлюватися шляхетними й простими словами, вкладати в уста монаршим особам пристойні слова, які вони зазвичай вживають, або повинні б вживати, ніколи не відступати від правил мови. Зрозуміло, що можна зачарувати цілий народ, не завдаючи собі стільки труднощів»* [Ibidem, p. 38–39]. Для нього очевидна несумісність Шекспіра із суворими правилами класицистичного театру, довгий і майже вичерпний перелік яких він подає. Утім, шлях, обраний англійським автором, усе ж здається йому надто простим і легким.

Англійський перекладач і теоретик перекладу XVIII ст. Тайтлер зазначає, що Вольтер у своєму перекладі намагався показати Шекспіра французам у найкращому світлі, внаслідок чого монолог набув невластивого авторові духу, і принц датський з'явився читачеві в образі такого собі «модерного філософа й вільнодумця» («*philosophe moderne et esprit fort*») Сучасні дослідники кваліфікують Вольтерів переклад монологу Гамлета радше як вільну адаптацію [Billaz, 1997, p. 374], або

як переклад у жанрі «невірних красунь» [Willems, 2007, p. 230, note 19].

Вольтерові переклади фрагментів біблійних текстів

Вольтерові належать також переклади уривків зі Старого заповіту — з «Еклезіаста» й «Пісні над піснями» (1759). З передмови видавця, написаної вочевидь самим Вольтером, дізнаємося, що вони зроблені на прохання мадам де Помпадур, яка, продовжуючи свій звичний триб життя, захотіла стати побожною, перестала ходити на спектаклі, їла тільки скоромне три дні на тиждень протягом великого посту, але так, щоб це не робило їй великих незручностей. Вона висловила бажання, щоб Вольтер переклав для неї «Псалми», та Вольтер чомусь обмежився перекладом вказаних уривків, надрукованих у 1759 році [Voltaire, 1759a, p. 481].

У листі до Тьєріо (*Thieriot*) від 11 червня 1759 р. Вольтер прозоро натякає на замовний характер перекладів, зроблених на прохання мадам де Помпадур, і називає їх парафразами: *«Уже давно одна особа вимагала від мене парафрази Старого заповіту. Я обрав «Пісню над піснями» та «Еклезіаста». Один із цих творів ніжний, інший філософський»* [Ibidem, p. 482]. У примітці слушно зазначено, що це вільне наслідування на замовлення фаворитки не зовсім відповідає намірам релігійного повчання мадам де Помпадур, і вибір Вольтера виглядає дивним.

В авторській передмові Вольтер визнає з приводу «Еклезіаста», що його неможливо було б успішно перекласти від дошки до дошки, бо східний стиль надто відрізняється від французького. Крім того, Божий дух, який піднімається над нашими думками, «нехтує методом», і перекладачеві доводилось вносити в текст певний «людський порядок»: *«Почуття власної недостатності змусило перекладача зібрати в одне думки, розкидані в цій книзі з величною щедрістю, внести до них необхідний для нас зв'язок і порядок, який був непотріб-*

ний Святому Духові, і врешті обмежитися не таким сміливим злетом, а більш відповідним світській людині, яка дає стислий переказ Святої книги» [Ibidem, p. 484]. Отже, для Вольтера йдеться про ті самі такі важливі для французького картезіанського розуму вимоги ясності та порядку, до яких він додає необхідність стильової відповідності перекладу, визначаючи жанр тексту свого перекладу — «стислий переказ Святої книги», зроблений світською людиною (« l'abrégé d'un livre divin »). Назви, під якими опубліковано переклади, — « *Précis de l'Ecclésiaste* » і « *Précis du Cantique des cantiques* » — не випадкові, вони вказують якраз на цей жанр: йдеться про скорочений переказ оригіналу. За визначенням Еміля Літтре, *précis* — це « *sommaire de ce qu'il y a de principal dans une affaire, dans un livre* ». « Le Petit Robert » подає *précis* як « *Exposé précis et succinct*. V. *Abrégé* ».

У пізнішій посвяті «Еклезіаста» пруському королю (1775) Вольтер зазначає, що він, на відміну від самого Еклезіаста, був натхненний у своєму вільному перекладі не Святим Духом, а розумом, і допускає можливість помилок зі своєї сторони чи неблагозвучних слів, у яких відчувається ересь [Voltaire, 1877, p. 483].

Перекладений Вольтером уривок «Пісні над піснями» (« *Précis du Cantique des cantiques* », 1759) може служити ще одним репрезентативним взірцем, який дозволяє судити про його перекладацькі принципи. Нагадаємо, що у XVII ст. переклад біблійної «Пісні над піснями» став для французьких перекладачів з Пор-Руаяля справжнім випробуванням не лише через мовні труднощі й невідповідність у системах віршування між гебрайською і французькою мовами, а передусім через лінгво-культурні невідповідності, відстань у часі й просторі (див. докладніше: [Ласка, 2023]; п. 3.3. Розробка принципів перекладу Біблії в працях І.-Л. де Сасі). Прогрес мовознавчої й перекладацької думки протягом століття, що минуло, лише поглибив цю проблему, і Вольтерові довелося докласти вели-

ких зусиль для створення тексту, прийнятного для французького читача, тексту, який відповідав би передусім суспільно-етичним нормам і естетичним кодам літератури класицизму, які визначали, що може бути сказане і про що не слід говорити в літературному творі.

У своїй авторській передмові Вольтер представляє текст «Пісні над піснями» радше як історико-літературний документ епохи, ніж як релігійний текст, на відміну від І.-Л. де Сасі, який шукав у ньому прихований сакральний зміст: «<...> ось *“Пісня над піснями”*, це найніжніша поема й навіть єдина в такому роді, яка нам залишилась від цих давніх часів. Усе в ній дишає простою звичаєм, яка вже сама робить цю поему дорогоцінною. У ній бачимо навіть зародки драматичної поезії греків. Є там хори юнаків і дівчат, які часом долучаються до діалогу двох персонажів» [Voltaire, 1759b, p. 496].

Перекладацький проєкт Вольтера в цьому випадку мало чим відрізняється від попереднього: «*Ми зібрали докупі основні риси цієї поеми, щоб зробити невеликий впорядкований твір, який зберігав би весь її дух. Повтори й брак порядку, які були, можливо, заслугою для східного стилю, не є нею в нашому стилі*» [Ibidem, p. 496]. Отже, його метод перекладу полягав у тому, щоб зібрати докупі основні риси цієї поеми, щоб зробити невеликий впорядкований твір. Ужитий ним епітет «*un petit ouvrage régulier*» не залишає сумнівів, що йдеться про твір «за правилами», тобто за правилами класицизму. Результатом застосування такого методу був не власне переклад, а новий твір, що мав подобатися вибагливому французькому читачеві.

Попри запевнення обережного Вольтера про прискіпливе збереження сакральних алегорій («*Ми пильно утримувалися від порушення високих і шанованих алегорій, які найповажніші доктори знайшли в цій давній поемі, й дотримувалися в цьому не менш поважаної простоти тексту*» [Ibidem]), церква засудила переклад, і книгу було публічно спалено невдовзі після

виходу. Вольтерові довелося виправдовуватися й переконувати в порядності свого перекладу.

Докладніші пояснення з цього приводу подано у «Листі М. Ерату до М. Клокпітра» («Lettre de M. Eratou à M. Clospitre»), наведеному відразу після авторської передмови. Як зазначено у примітці видавця, *Eratou* — це лише анаграма справжнього прізвища Вольтера: *Arouet*, що дає підстави для атрибуції цього тексту самому філософові. У листі Вольтер уточнює і розкриває подробиці своєї перекладацької стратегії в роботі з оригіналом, таким віддаленим у часі й просторі: *«Переклад цієї давньої гебрійської еклоги, який я здійснив, зовсім не є непристойним, він ніжний і шляхетний <...>. Я звертав особливу увагу на те, щоб залишити поза перекладом місця, якими деякі надто розпущені уми молодих людей часом зловживають <...>. Я змушений був вилучити образи, які колись були лише наївними, а сьогодні можуть здатися надто сміливими. Я передав лише ніжні думки, усунув ті, що йшли далі, ніж ніжність, і могли здатися надто фізичними. Одним словом, дух тексту повністю збережено в моїй праці. Саме так про це судили Отці Римської Церкви <...>»* [Ibidem, p. 499–500] (цит. за: [Billaz, 1997, p. 379, note 3]).

Для Вольтера це був свідомий і принциповий вибір серединного шляху, каузативний аспект якого він обґрунтовує з властивою йому картезіанською ясністю. У цих міркуваннях про переклад філософ піднімається до справжніх теоретичних узагальнень, беручи до уваги обидва полюси категорії вірності — вірність до широкого історико-культурного контексту, присутнього в оригіналі, і необхідність пристосування тексту перекладу до морально-етичних і естетичних норм приймаючої культури й літератури: *«Ті, хто мені дорікає за те, що я вилучив надто сміливі речі, не звертають достатньо уваги на сьогоднішнє, а ті, хто мені дорікає за те, що я правдиво відобразив інші речі, зовсім не знають давніх часів»* [Ibidem, p. 500].

Отже, як свідчить наведений текст, маємо справу з адаптацією оригіналу до нових вимог моралі й нових смаків. Водночас

запевнення про те, що дух оригіналу повністю збережено в його перекладі, підкріплене посиланням на отців Римської церкви, в устах Вольтера все ж не викликає надто великої довіри. Переклад Вольтера, як переконливо показано в статті Клер Пласьяль, відзначається досить тенденційним добром еротичних фрагментів і містить елементи пародії [Placial, 2001].

Фактично Вольтер не просто перекладає уривок з автентичного тексту, а робить щось на зразок колажу, який імітує текст оригіналу. З вдало підібраних і розташованих у певному порядку цитат, він, за свідченням сучасних дослідників [Billaz, 1997, р. 379], монтує новий текст, якого не знайдемо в Біблії, і подає його як справжній переклад справжнього тексту. У підсумку експеримент виявився вдалим, і читачі, знайомі з творами лібертинів і призвичаєні після Галланового перекладу казок «1001 ночі» до східних еротичних мотивів, прийняли Вольтерову інтерпретацію уривка з «Пісні над піснями», який читався як цілком сучасна й досить фривольна поема. Однак його успіх у читачів жодним чином не може виправдати сам підхід до перекладу в найкращих традиціях класицизму й жанру *les belles infidèles*, бо в підсумку йдеться не про переклад, який може претендувати на якусь вірність, а про переспів, що має на меті розважити читача.

Про Вольтерів переклад уривка з «Юлія Цезаря»

Вольтер, який укладав коментарі до видання творів великого Корнеля, дав поруч із текстом «Сінни» свій переклад уривка з «Юлія Цезаря» Шекспіра, щоб можна було порівняти, в який спосіб англійський драматург показує зраду Брута і Кассія проти Цезаря, і як Корнель представляє змову Сінни і Емілії проти Августа. Порівнюючи двох великих театральних авторів, Вольтер налаштований критично не спеціально проти Шекспіра, а стосовно всієї англійської літератури й театру. Він обирає дві репрезентативних постаті — Корнеля й Шекспіра — і, порівнюючи їх, говорить фактично про французьку й англійську літе-

ратуру: *«Він був нерівним, як і Шекспір, і сповненим геніальності, як він, але геній Корнеля в порівнянні з генієм Шекспіра — це те саме, що сеньйор у порівнянні з простолюдином, який народився з таким самим розумом»* [Voltaire, 1764с, р. 412–413]. Використане Вольтером порівняння наголошує на шляхетності Корнеля й французької літератури Великого віку, якій протиставлена простонародність і «вульгарність» Шекспіра.

Свій переклад уривка з «Юлія Цезаря» Вольтер порівнює з перекладом Ла Пласа, в якому, за його словами, *«нема шістьох рядків підряд, які є в англійському»*. На цьому тлі його власний переклад, заявляє Вольтер без зайвої скромності, є безперечно *«найбільш вірним і єдиним вірним перекладом з усіх перекладів давнього або чужоземного поета, які коли-небудь робилися нашою мовою»*. Він визнає, що в оригіналі трапляються слова, які не можна буквально передати французькою, так само як є кілька французьких слів, які англійці не можуть перекласти, але *«число їх дуже мале»* [Ibidem, р. 328–329].

Аналізуючи метод перекладу, що його використовує Вольтер, передусім слід взяти до уваги контекст, у якому було зроблено цей переклад. Пропонуючи свій переклад уривка з трагедії Шекспіра «Юлій Цезар», Вольтер має на меті порівняти його зі схожим за змістом уривком із «Сінни» Корнеля з тим, щоб продемонструвати переваги французького автора. Для цієї мети йому потрібен переклад максимально близький до оригіналу. Основні засади й прийоми такого методу перекладу Вольтер визначає в такий спосіб: *«Щоб добре розкрити цей процес, треба було здійснити точний переклад. Було перекладено прозою те, що було написано прозою в трагедії Шекспіра, білим віршем передано те, що було написано білим віршем, і майже завжди рядок передавався рядком. Те, що було фамільярним і низьким, перекладене фамільярно й низько. Ми намагалися перекладати піднесеним стилем, коли автор писав піднесено, а коли він був пишномовним і бучним, ми намагалися бути таким, як він, ані більше, ані менше»*.

Поета можна перекласти, висловлюючи лише суть його думок, але щоб добре з ним познайомити читача, щоб скласти правильну думку про його мову, перекласти треба не лише його думки, але й аксесуари. Якщо поет ужив метафору, її не слід замінювати іншою метафорою, якщо він ужив слово, яке є низьким у його мові, його треба передати низьким словом нашої мови. Це картина, розташування, пози, колорит, недоліки й краси якої слід точно копіювати, бо без цього це буде ваш твір, а не автора» [Ibidem, p. 325–327].

Отже, Вольтер при перекладі поетичного тексту особливо наполягає на необхідності передання не лише думок автора, а й особливостей авторського стилю, збереження піднесеного чи низького регістру тексту, відтворення його прикрас («аксесуарів»), метафор, стилістичного забарвлення слів. Цю вимогу він підсилює, акцентуючи в межах традиційної метафори перекладу як копії картини на необхідності точного передання недоліків і красот оригіналу, передусім розташування, пози, колориту. Перекладач, який не дотримується цього принципу, насправді стає на місце автора й видає свій власний твір за авторський оригінал. Таким чином, хоч переклади Вольтера й відносять до «невірних красунь», на відміну від Перро д'Абланкура та інших адептів цього жанру, Вольтер не допускає, принаймні на словах і для цього специфічного жанру перекладу (тобто перекладу Шекспірового «Юлія Цезаря» для порівняння з відповідним текстом Корнеля), можливості виправлення й прикрашання оригіналу на догоду новим смакам і вимогам, а наполягає на збереженні красот і вад у ньому.

Утім, навіть прусський король Фрідріх II, з яким листувався Вольтер, вважає за потрібне висловитися з приводу перекладу «Юлія Цезаря» й підтримує метод, застосований французьким філософом, формулюючи його у свій дещо інший спосіб, ніж сам перекладач: «*Ви правильно зробили, переписавши відповідно до принципів неотесану п'єсу цього англійця*» (цит. за: [Hugo, 1864, p. 256]). Авторитетне свідчення прусського монарха під-

тверджує, що попри запевнення Вольтера щодо вірності його перекладу, насправді він сприймався як переробка Шекспіра відповідно до принципів класицизму.

Очевидно також, що для французького читача, який звик до величних ритмів олександрійського вірша Корнеля чи Расіна, текст трагедії Шекспіра, відтворений місцями прозою, місцями білим віршем, звучав принаймні дивно, і Вольтер знову свідомо використовує цей прийом «точного» перекладу, щоб переконати його у безперечній вищості французького класичного театру над варварським англійським.

Майже ідентичний коментар до цього перекладу Вольтер повторює в першому посланні до Академії, запевняючи, що він прагнув зробити свій переклад найбільш вірним з усіх і намагався передати передусім зміни стильових реєстрів у тексті Шекспіра: *«Ніколи ще переклад не був таким вірним. Англійський оригінал написано то віршем, то прозою, то білими віршами, то римованими. Часом стиль неймовірно змінюється. Цезар каже, що він схожий на полярну зірку й на Олімп. <...> Часом стиль дуже наївний, це говорить своєю мовою дню народу, це швець пропонує сенаторові “підправити підощви його душі”* [Voltaire, 1776d, р. 334–335]. В англійському оригіналі гра слів заснована на паронімічному зближенні лексем «sole» — підощва і «soul» — душа, французьке дієслово «ressembler», вжите Вольтером, її не передає.

За словами Вольтера, його власний метод перекладу полягає в тому, що він *«<...> намагався пристосуватися до такого великого розмаїття; він не лише переклав білі вірші білими віршами, римовані римованими, а прозу прозою, але й передав фігуру фігурою. Він протиставив пишномовність бундючності, наївності і навіть низькості всьому наївному й низькому в оригіналі. Це був єдиний спосіб донести Шекспіра. Йшлося про літературне питання, а не про торгівлю книгами...»*. *«... не можна було обманювати читачів»*, — підсумовує Вольтер, натякаючи на те, що перекладачеві часто доводиться присто-

совувати свої переклади до комерційних інтересів видавця [Ibidem, p. 335].

Роздуми над перекладом уривка з «Юлія Цезаря» стають для Вольтера приводом для історичних узагальнень щодо долі європейського театру. Оглядаючись у минуле, він бачить дві геніальні постаті — Лопе де Веги та Шекспіра. Однак вони з'явилися в часи, коли ще не сформувався смак їхніх співвітчизників, і лише сприяли його спотворенню. Спроби наслідувати їх в Іспанії та Англії не мали успіху й повторювали лише їхні помилки [Ibidem, p. 411–412].

Вольтер висловлює також своє бачення майбутнього театру, яке полягає, на його переконання, у щасливому поєднанні сильних сторін англійського й іспанського театру з перевагами французького: *«Ми були б схожими на ці два народи, якби опинилися на їхньому місці. Їхній театр залишився в грубому дитинстві, а наш, можливо, набув занадто витонченості. Я завжди думав, що щаслива й спритна суміш дії, яка панує в театрі в Лондоні й Мадриді, з мудрістю, елегантністю, шляхетністю, пристойністю нашого театру могла б дати щось досконале, якби, однак, було можливим щось додати до творів, таких як «Іфігенія» й «Аталі»* [Ibidem, p. 412]. Вся наступна історія європейського театру XVIII–XIX ст. підтвердила справедливість слів великого французького філософа.

Отже, власна перекладацька практика Вольтера достатньо різноманітна: від «вольтеризації», тобто очевидного пристосування, наприклад, оригіналу Батлера до французьких смаків, вільної адаптації монологу Гамлета, вільного перекладу-реконструкції «Пісні над піснями», до майже буквального перекладу уривка з «Юлія Цезаря» (для порівняння Шекспіра з Корнелем). Вольтер, крім того, практикував буквальний (якнайближчий до тексту) переклад Шекспіра як особливий дискурсивний прийом у дискусії, щоб більш наочно продемонструвати невідповідність стилю й мови Шекспіра до високих вимог французького доброго смаку й пристойності.

Ставлення Вольтера до Шекспіра та його перекладів в оцінках різних авторів (минулого й сучасності)

На думку англійського теоретика перекладу XVIII ст. Александра Тайтлера, Вольтерові не вдалося правильно представити Шекспіра через *«первісну відмінність його генія і генія Шекспіра, підсилену загальною протилежністю національного характеру французів і англійців. Його розум, при звичаєний зв'язувати всі драматично піднесені й красиві думки з правильним змалюванням і досконалою симетрією композиції, не міг зрозуміти того поєднання величі й краси з невпорядкованістю структури та частковою диспропорцією»* (цит. за: [Owen Aldridge, 1961, p. 749]).

Сучасний поет, літературознавець і перекладач Шекспіра Жан-Луї Куртіс (Jean-Louis Curtis, 1917–1995), наводить похвальні слова Вольтера, засліпленого на перших порах блиском таланту англійського драматурга: *«Він летить уперед без проводира, без майстерності, без правил, але залишає далеко позаду все те, що керується лише розумом і точністю»* [Curtis, 1990, p. 20]. Куртіс, продовжуючи думку Тайтлера, пояснює еволюцію ставлення Вольтера до Шекспіра кількома обставинами. Вольтер дійсно відчув геній Шекспіра, але геній цілковито відмінний від його власного, підпорядкованого саме розуму й точності, і став його популяризатором у Франції. Однак через свою амбітність, коли інші французькі літератори почали виявляти інтерес до творчості Шекспіра, а особливо перекладати його твори, він розуміє, що Шекспіра в нього віднімають, що він втрачає першість, що геній Шекспіра затьмарює його власний. Він відчуває, що класицизм, останнім представником якого він був, відходить у минуле, а майбутнє належить творчості Шекспіра, і тоді він розпочинає відчайдушну й безнадійну боротьбу проти Шекспіра, якого невдовзі піднімуть на щит романтики.

Дещо ширше пояснення еволюції ставлення Вольтера до Шекспіра знаходимо в іншого дослідника — Вільгельма

Ґребера, який вважає, що зміна думки Вольтера про Шекспіра зумовлена тим, що французький філософ злякався, що «прикрашений» відповідно до вимог класичного доброго стилю Шекспір перевершить французьких письменників, поєднавши в собі переваги обох національних традицій — англійський геній і французький смак. Щоб не дозволити англійській літературі вивищитися в такий спосіб, Вольтер починає наполягати на естетичних недоліках Шекспіра і на обов'язковості класичних правил хорошого стилю [Graeber, 1996, p. 309].

Як очевидно з цієї полеміки, боротьба довкола перекладів Шекспіра у Франції відображає еволюцію французької літератури, в якій починаються процеси розмивання класицистичних ідеалів і вироблення нових естетичних принципів романтизму. Невипадково Стендаль і Гюґо, утверджуючи остаточну перемогу нової романтичної естетики над класицизмом, пильно аналізували й спиралися на досвід Шекспіра [Stendhal, 1823; Hugo, 1864]. Отже, у підсумку йдеться про ширшу проблему ролі перекладів англійських прозаїків і поетів Д. Дефо, Г. Філдінґа, Дж. Свіфта, Дж. Мілтона, А. Поупа та ін. у демонстрації класицистичних догм французької літератури.

Вольтер, критикуючи Шекспіра, формулює набір закидів (варварство, недотримання правил, відсутність логіки й порядку, змішування жанрів і стилів, вживання вульгарних і непристойних слів тощо), які потім багато разів повторюються іншими перекладачами й не лише щодо англійської літератури. У своїй основі більшість цих закидів є перенесенням у нові обставини критичних зауважень попереднього покоління перекладачів кінця XVII ст., часів «суперечки давніх і нових», на адресу Гомера.

Свого часу Р. Зюбер видав фундаментальну працю «“Невірні красуні” і формування класичного смаку» (« Les “belles infidèles” et la formation du goût classique », 1968) [Zuber, 1992]), присвячену аналізу ролі перекладів жанру невірних красунь у становленні естетики класицизму. На мій погляд, доречним

і своєчасним було б також розширити означене епістемологічне поле й дослідити в окремій монографії роль перекладів і перекладознавців у деконструкції художньо-естетичних ідеалів класицизму.

Підсумовуючи, варто зазначити, що взагалі процес становлення нового художнього мислення в добу Просвітництва розгортався в контексті перекладу як міжкультурного обміну, основними напрямками якого було, з одного боку, засвоєння спадщини геніїв попередніх століть — Данте, Сервантеса, нарешті перекладених французькою, а з іншого, збагачення французької національної культури через асиміляції художніх вартостей такої відмінної англійської літератури і, під кінець XVIII ст., молодой німецької літератури (переклади з Ф.Г. Клопштока, М. Віланда, Г.Е. Лессінга, Й.В. Гете, Ф. Шиллера), тобто завдяки прийняття «чужого». До цього варто долучити також знайомство освіченого читацького загалу з перекладними текстами з більш віддалених за своїми художньо-естетичними традиціями літератур Сходу. Маємо на увазі передовсім популярний у всій Європі справжній літературний шедевр Антуана Галлана «Тисяча і одна ніч. Арабські казки» (1704–1717), який став справжнім «другим оригіналом». Результати дослідження цієї проблематики представлені у двох наступних розділах.

Висновки

3.1. Семіотична концепція перекладу Д. Дідро

Д. Дідро зосереджується на ролі знаків у мисленні й спілкуванні та пропонує розширену філософсько-семіологічну концепцію перекладу, яка дозволила йому за два сторіччя

до Якобсона включити до епістемологічного поля перекладознавства переклади з однієї системи знаків на іншу (транс mutaція в термінології Якобсона). Він вибудовує свою філософську герменевтику перекладу за принципом Бахтінського діалогізму, включаючи до професійного профілю перекладача вимогу бути філософом, по-філософськи трактувати текст, вести зі своїм автором філософський діалог, ставити йому запитання, почути його відповіді й точно донести їх до читача.

У площині порівняння мов Дідро наполягає на творчих можливостях французької мови, яка досягла довершеності й здатна передати будь-які стилістичні відтінки. Проте, на його переконання, справа не в мові, а в тому, хто і як її використовує, бо з-під пера звичайної людини, якою б мовою вона не писала, вийдуть тільки пересічні речі, а з-під пера генія вийдуть чудові твори, хоч французькою, хоч будь-якою іншою мовою.

У контексті дискусії про переклад поезії, яка позначила усе XVIII ст., Дідро пропонує оригінальну концепцію поетичного дискурсу. На його думку, поезія одночасно говорить і представляє зміст в образах. Він називає цю особливість поезії емблематичністю, під якою має на увазі органічну єдність думки й образу, багатоповерхове сплетіння нерозчленованих ієрогліфічних знаків, де одночасно присутні звуки, зміст, образи, емоції.

У підсумку наголосимо, що концепція перекладу, яку пропонує Дідро, є прагматичною по своїй суті, і завдання перекладача полягає в тому, щоб дати текст, який справляє той самий вплив на читача, що й оригінал. Проаналізований вище матеріал дає підстави вважати його одним із чільних теоретиків перекладу, які заклали філософські підвалини традиції доби Просвітництва.

3.2. Мистецтво перекладу за д'Аламбером

Д'Аламбер один із тих перекладачів, хто найкраще здає собі справу з усієї складності завдань, що стоять перед ним,

і безконечності труднощів, які йому доводиться долати. Запропонований ним метафоричний образ перекладача, який іде над прірвою вузькою й слизькою стежкою, ризикуючи щомиті зробити невірний крок і розбитися, відбиває нове усвідомлення ролі перекладача й реальностей перекладацького мистецтва.

Він чітко декларує свій методологічний принцип, який полягає в тому, щоб іти від практичного досвіду й будувати теорію на основі кращих взірців перекладу. Тобто д'Аламбер продовжує лінію, започатковану Г. де Тандом, і для нього йдеться про перекладознавство, яке, за висловом Бермана, є рефлексією перекладачів над власним досвідом.

Д'Аламбер наголошує на неможливості передати слово в слово оригінал, яка дає перекладачеві небезпечну свободу. Він щоразу мусить вирішувати, в якій мірі можна пожертвувати енергією заради шляхетності, правильністю заради точності, суворою вірністю заради механіки стилю. На переконання д'Аламбера, риторико-стилістичний аспект перекладу має не менше значення, ніж змістовий. Мови, на його погляд, дійсно рівні у можливості безконечно варіювати стилі для кожного жанру. Різниця між ними полягає в неможливості однаково виразити одну й ту ж думку, і саме це надає розмаїття їх духові. Тим самим д'Аламбер дещо відходить від спрощеного уявлення про картезіанський універсалізм мови як засобу вираження думки.

На відміну від граматистів і перекладачів XVII ст., які обмежувалися майже виключно порівнянням французької мови з класичними, д'Аламбер спирається на досвід перекладу з сучасних мов і творів літератур сусідніх народів. Його зіставлення французької мови з італійською дозволило встановити низку її характерних особливостей (суворий, уніфікований зусиллями граматистів устрій, брак свободи, недостатня мелодійність тощо), які стоять на заваді перекладові, зокрема поезії.

Врешті-решт, продовжуючи лінію д'Абланкура, принаймні в помірному варіанті, він допускає втручання перекладача в текст оригіналу, але його мотиви інші, і він про них чітко заявляє — не на догоду вишуканим смакам того часу, а задля збереження краси самого оригіналу, що і є для нього найвищим мірилом вірності перекладу.

Підбиваючи підсумок, наголосимо, що концептуальні узагальнення д'Аламбера стосовно проблем перекладу свідчать про суттєвий поступ традиктології в добу Просвітництва, і він, поруч з Дю Марсе, Бозе, Мармонтелем, Дюбо, Сен-Сімоном та ін. займає гідне місце серед розробників її засадничих принципів.

3.3. Погляди Жана-Жака Руссо на переклад

У підрозділі, присвяченому контрroversійній і, на мій погляд, недооціненій в цій царині постаті Жана-Жака Руссо, узагальнено його міркування з приводу перекладу, розпорошені по різних джерелах, які фактично досі не були предметом системного аналізу.

У «Передньому слові» до «Історії» Тацита Руссо концептуалізує переклад як спробу, як випробування, як поєдинок з потужним суперником, до якого він ставиться як рівний до рівного. Вільний і впевнений тон перекладу, жива кров великого письменника, що тече в ньому, перетворюють його на справжній твір. Уже в цьому короткому тексті філософ формулює низку засадничих традиктологічних принципів, спрямованих проти офранцуження оригіналу, проти перекладів жанру «невірних красунь», проти по-рабському дослівного перекладу. Він наполягає на єдності мови й думки, на необхідності відчувати дух мови й авторського оригіналу, на сприйнятті тексту оригіналу як єдиного цілого.

Мета перекладача, на переконання Руссо, полягає в тому, щоб передати дух автора, його загальний тон і спосіб мислення. Тому він ставить перед собою завдання відтворити не фра-

зи Тацита, а його стиль. Руссо оцінює адекватність перекладу в прагматичній площині. Він зовсім не переймається формальною філологічною строгістю свого перекладу, його «археологічною» вірністю, відтворенням «місцевого колориту» і не вагаючись виходить далеко за межі буквалізму.

Перекладаючи «Апоколокінтосис» Сенеки, чутливий до музики Руссо набагато краще, ніж інші перекладачі, відтворює рух і ритм оригіналу, надає перекладові сповненого енергії стилю, зокрема завдяки чергуванню швидкого віршового темпу й звільненого від перешкод плину прозового тексту. Його новаторська увага до відтворення руху й ритму першотвору відповідає абсолютно сучасним тенденціям у перекладознавстві.

Результатом його ретельної праці є живий повнокровний літературний твір. Більше того, загальна стратегічна настанова Руссо свідчить про відхід перекладознавства XVIII ст. від картезіанського принципу ясного передання змісту, знаменує поворот до відтворення енергії і стилю автора.

Його перекладознавчий дискурс передає з властивою філософу відвертістю й щирістю емоційно пережитий власний досвід перекладу. Саме такий суб'єктивний ракурс дозволяє Ж.-Ж. Руссо заповнити певні прогалини у тогочасному знанні про переклад і вирізняє його на тлі доби Просвітництва.

Саме завдяки сукупності цих рис концепція перекладу Руссо, яка багато в чому випереджала свій час, заслуговує на своє окреме місце в загальній картині знань про переклад доби Просвітництва, готуючи підґрунтя для якісно нового поступу перекладознавства в межах німецького й французького романтизму.

3.4. Метафоричні паралелі перекладу з живописом у Монтеस्क'є

У підрозділі, присвяченому Монтеस्क'є, на основі критичного аналізу висловлювань про переклад у контексті його тво-

рів і на історико-культурному тлі доби спростовується міф про «перекладацький скептицизм» філософа. Основний акцент зроблено на розкритті змісту запропонованих філософом метафоричних паралелей перекладу з живописом геніїв італійського Ренесансу Мікеланджело й Рафаеля.

Основним аргументом на користь «перекладацького скептицизму» Монтеск'є служить відомий епізод з «Перських листів», у якому перекладача зображено як особу, що сама не думає, а лише говорить замість інших. Насправді не варто ототожнювати думки вигаданих героїв з переконаннями самого автора.

Ключ до його філософської концептуалізації перекладу дає текст документа, що залишився поза увагою традиціологів. У листі-відповіді на запитання женевського пастора Ж. Верне про вживання маркерів ввічливості при перекладі Біблії і, зокрема, слушність звертання до Бога на «ти», як це прийнято в єврейському тексті, Монтеск'є пропонує принципи для нього метафоричні паралелі між перекладом і живописом і закликає женевських перекладачів зберегти у перекладі давній вигляд і вбрання та малювати як малювали Мікеланджело й Рафаель.

Справжній сенс поради Монтеск'є брати за взірць фрески Мікеланджело й Рафаеля розкривають його нотатки з враженнями від подорожі до Італії 1728 року, теоретичні праці з філософії мистецтва й естетики «*Essai sur le goût*», стаття «*Goût*» в Енциклопедії.

Творам обох художників, Мікеланджело й Рафаеля, властива природна краса та простота, яку так високо ставив Монтеск'є, противник будь-якої удаваності. Обох він порівнює зі своїм улюбленим поетом Вергілієм. Звідси маємо зробити висновок, що саме таких рис Монтеск'є вимагає від стилю перекладу. Отже, Монтеск'є насправді виходить далеко за межі поставленого Верне запитання і висловлює своє ставлення до перекладу взагалі, узагальнює вимоги до перекладів релігійних са-

кральних текстів зокрема. Підсумовуючи, наголосимо також, що вже сам факт встановлення метафоричної паралелі перекладу з живописом Мікеланджело й Рафаеля свідчить про місце й статус, якого надає перекладові Монтеск'є.

3.5. Вольтер про Шекспіра й переклад

Сукупність проаналізованих перекладознавчих текстів Вольтера вражає не лише широтою охоплення актуальної для доби Просвітництва проблематики, але й блискучим і неповторним стилем, у якому сповна відображена суперечлива особистість геніального філософа. Вочевидь саме Вольтер є одним з перших, хто запровадив до перекладацького дискурсу доби Просвітництва метафору перекладу як обрізання дерев. Він переосмислює традиційні метафори перекладу як добування дорогоцінного каміння і його огранення, перекладу як картини тощо відповідно до потреб своєї аргументації.

Вольтер дає визначення ключових для перекладознавства того часу понять «дух нації» і «дух мови», які не втратили своєї вартості по сьогодні й цитуються багатьма авторами. Перекладацькі проекти Вольтера досить різноманітні, їх теоретичне обґрунтування відзначається прагматичною гнучкістю. Залежно від конкретної перекладацької ситуації, враховуючи характер тексту, свої наміри, очікуваний вплив на адресата, Вольтер видозмінює характер свого перекладу від адаптації до смаку читача («вольтеризації») до нарочито буквальної точності.

Загалом Вольтер залишається на твердому ґрунті французьких класичних вартостей і є переконаним захисником так званого «вільного» перекладу, який передбачає не стільки свободу перекладача, скільки «вільну» адаптацію оригіналу до правил класичного смаку. Водночас його переклади відрізняються від жанру *les belles infidèles* намаганням зберегти стиль авторського тексту й відтворити його «аксесуари» (метафори тощо). На його переконання, перекладач усе ж не повинен під-

мінювати собою автора. Проте, адаптуючи Шекспіра чи інші тексти для французького читача, він використовує буквальний переклад як особливу дискурсивну стратегію в полеміці з опонентами.

Завдяки виключному авторитету Вольтера серед енциклопедистів і освіченої частини французького суспільства, його винятковій популярності на теренах усієї Європи, до його думок, зокрема його міркувань стосовно перекладу й рецепції творів англійської літератури дослухалися колеги перекладачі, і вони справили безперечний вплив на розвиток перекладу й традиктології доби Просвітництва.

Загальний підсумок до «Енциклопедії»

Безперечна заслуга енциклопедистів полягає в тому, що вони узагальнили, систематизували й теоретизували на основі засадничих філософських, історико-культурних, естетичних і граматичних принципів, які відображають методологічний рівень тогочасної науки, великий обсяг емпіричних у своїй основі знань про переклад, здобутих практичною діяльністю десятків перекладачів. Саме вони дали визначення концепту «переклад», встановили не стільки його правила, скільки його принципи, окреслили його функції, визначили й пояснили його труднощі. Тексти на перекладознавчу тематику в «Енциклопедії» свідчать про розширення епістемологічного поля рефлексії над досвідом перекладацтва, залучення до розгляду лінгвокультурологічних і стилістичних проблем. Енциклопедичний перекладознавчий дискурс вирізняється достатньо усталеним концептуально-термінологічним апаратом, добре вибудованою аргументацією, оновленням метафоричних образів.

Загалом основні автори, що гуртувалися довкола «Енциклопедії», представляють риторико-стилістичний напрям у перекладознавстві XVIII ст., яке відрізняється від науки про переклад XVII ст. саме цим яскраво вираженим ін-

тересом до риторико-стилістичних проблем і усвідомленням важливості відтворення неповторного авторського стилю, зафіксованого в тексті оригіналу.

Розділ 4. ПЕРЕКЛАДИ З АНГЛІЙСЬКОЇ І РОЗВИТОК ТЕОРІЇ ПЕРЕКЛАДУ

4.1. Англоманія в контексті перекладознавства

Безперечно, найбільший інтерес французів викликали серед сусідніх націй англійці, їм і діставалося більше за всіх від ревливих французьких критиків. У XVIII ст. Англія суперничала з Францією не лише в політиці й економіці, в торгівлі й колоніальних завоюваннях, але й на теренах культури. Англійський театр, поезія, роман набули великої популярності у французького читача.

У новому історико-культурному контексті доби Просвітництва перекладацька по своїй суті «суперечка давніх і нових», розпочата ще в XVII ст., поступово відходила на другий план. Нікому з «нових», ні Демаре, ні д'Абланкурові, ні Де Ла Моттові, які так бунтували проти раболіпного схиляння перед античністю, не могло навіть спасти на думку протиставити французьким авторам англійських. Античним авторам протиставляли власних, які їх наслідували й подекуди перевершили. Порівняння залишалося в межах тих самих закріплених традицією принципів класичного мистецтва, які були орієнтовані на античність. *«Суперечка давніх і нових була, отже, суперечкою Риму й Парижа, і Перро був би дуже здивований, якби в дебатах раптом з'явилися імена Спенсера чи Мільтона»*, — наголошує Жозеф Текст, автор монографічного дослідження про впливи англійської літератури на творчість Ж.-Ж. Руссо [Texte, 1895, p. 15].

Перемога нових у суперечці щодо античної спадщини відбилася на виборі текстів для перекладу у XVIII ст., яке віддає перевагу творам англійських, німецьких, іспанських і італій-

ських авторів перед античними. Географія перекладів розширюється із зростанням інтересу до східних культур, про що свідчить надзвичайна популярність казок «Тисячі й одної ночі», перекладених Галланом у жанрі «невірних красунь» (1704–1717). Це дає підстави для висновку про більшу відкритість до чужого, відхід від етноцентричності чи франкоцентричності.

Франція в ці часи є зразком для наслідування, франкофільські настрої поширюються на всю Європу, французькою мовою спілкується знать багатьох країн. Водночас у самій Франції зростає інтерес до сусідньої Англії, успіхів її виробництва й науки, змін у соціальному устрої, до її літератури й театру. Саме у XVIII ст. французькою мовою перекладено твори Шекспіра (Le Tourneur), Свіфта (Desfontaines), Річардсона (Prévost) та багато інших. Досить широко представлені також наукові переклади з англійської мови, зокрема твори філософів Джона Локка, Адама Сміта, Томаса Гоббса, Давіда Г'юма, фізиків і природознавців Ньютона, Роджера Коутса, Джозефа Прістлі та ін. (докладніше про переклади з англійської див. вище: п. 1.2. Історико-культурний контекст доби Просвітництва).

Переклади англійських романів зайняли вільну нішу на видавничому ринку й користувалися великою популярністю у французького читача, спокушаючи його зображенням щоденного життя, приватних почуттів, домашніх сцен тощо (див. докладніше: [Sorbier, 1994, p. 88]). Водночас на переклади творів англійської літератури поширюється вироблена в XVII ст. щодо античних авторів практика виправлення, вдосконалення й «офранцузення».

Поступово набуває слави англійський театр. Ще у 1735 році Вольтер зробив не зовсім вдалу спробу наслідування Шекспіра («Смерть Цезаря»). Після скорочених варіантів Ла Пласа і позбавлених смаку адаптацій шекспірівських текстів до правил класичної трагедії, виконаних Жаном Дюсі, який ледве знав ан-

глійську мову, врешті твори Шекспіра знайшли свого перекладача в особі П'єра Ле Турнера, який впродовж 1776–1782 років видав двадцять томів п'єс великого драматурга. Декілька разів була перекладена комедія «Школа лихослів'я» іншого відомого театрального автора Річарда Шерідана.

У науковій літературі з історії перекладу нема єдиної думки щодо часових меж періоду англоманії щодо змісту, який вкладається в цей термін. К. Балью в рецензії на книгу «*Histoire des traductions en langue française, XVIIe et XVIIIe siècles*» (2014), реконструюючи хронологію перекладів, прийняту авторами видання, виділяє кілька часових віх, які структурують виклад історії перекладу в добу Просвітництва. Першою віхою, з якої починається відлік, є суперечка про Гомера 1714 року, що була, по суті, суперечкою перекладів за двома різними стратегіями — буквального й вільного перекладу. З цього часу під сумнів поставлено античні взірці, які досі здавалися непорушними. У ширшій площині в царині творчості головна відмінність від попередньої доби, на думку Балью, полягає в тому, що місце розважальної літератури поступово займає література ідеологічна й філософська.

Як другу часову віху під заголовком «Англоманія» в рецензії вказано 1720–1740 роки [Balliu, 2017]. Як наступні часові віхи Балью подає: пік кількості перекладів, переклади з німецької (1770–1780) й діяльність «групи Коппе» (1789–1815). Характерною рисою цього періоду англоманії є більша відкритість до чужого, відхід від етноцентричності чи франкоцентричності.

Натомість видавці збірника «Переклад у Франції в класичну добу» М. Баллар та Л. Д'Юльст у вступній статті вказують, що кінець XVIII ст. позначає початки англоманії у Франції. Це явище, на їх думку, дуже чітко проглядає у зростанні кількості перекладів з англійської, зокрема перекладів готичних романів. Їх успіх одночасно відобразився у поширенні пародій і продовженні в специфічних формах перекладів жанру «les

belles infidèles» [Ballard, D'hulst, 1996, p. 20]. Німецький дослідник історії перекладу доби класицизму В. Гребер серед етапів еволюції у практиці французьких перекладів творів англійської літератури впродовж XVIII ст. теж окремо виділяє останній четвертий етап, називає його «періодом англофілії» [Graeber, 1996, p. 317]. Він вирізняється модою на англійські переклади, з'являються навіть фіктивні переклади. Йому передували період відкриття (коли Вольтер і кілька журналістів дають у вільному перекладі невеликі уривки з низки творів англійських авторів), період знайомства (коли з'являються вільні переклади шедеврів англійської літератури) і період засвоєння (зростання популярності англійської літератури, в якій французький читач шукає те, чого йому бракує у французькій — пристрастей щоденного життя, суб'єктивних емоцій тощо)

Очевидно, справа в тому, що в термін «англоманія» вкладається різний зміст. Балью виходить із зростання кількості перекладів з англійської, починаючи з 20–40-х років. Баляр і Д'Юльст, а також Гребер, мають на увазі передовсім надмірне захоплення перекладами англійських романів, аж до комерційного прийому з використанням фіктивних перекладів. У цій ситуації варто прислухатися до думки Вольтера, який іронізував з приводу англomanії вже у «Філософських листах» (1734).

Франція доби Просвітництва багато в чому успадкувала зверхнє ставлення до англійців, що переважало у пресі, промовах і літературі кінця XVII ст. Французький посол у Лондоні граф де Коменж на запитання короля Людовика XIV: чи є в Англії письменники і вчені, відповів, що мистецтва й науки часом полишають якусь країну, щоб зробити честь іншій. Так сталося й зараз, вони перейшли до Франції, а в Англії залишилися якісь мізерні рештки в пам'яті Бекона, Мора та Мільтона. Мало не вся Франція XVII ст., засліплена своєю літературною гегемонією, була такої ж думки. Як іронічно зазначає Жозеф

Текст: *«Французи перебували, за різким висловом одного з сучасників, у щасливому переконанні, що все, що не є французьким, їсть сіно й пересувається на чотирьох ногах»* [Ibidem, p. 16].

Англійський лорд Карлайл (Carlisle) писав про французів: *«Вони гадають, що ми дуже мало змінилися з часів завоювання Юлієм Цезарем, що ми залишаємо одяг в Кале, бо він нам більше ні до чого, і кожен з нас має на грудях чи в іншому місці витатуювану квітку соняха, як пікти на гравюрах до “Цезаря” Кларка»* (цит. за: [Texte, 1895, p. 120]; йдеться про видання «Коментарів» до Цезаря (1712) англійського вченого Семюеля Кларка (Samuel Clarke, 1675–1729) з гравюрами Г'юберта).

Подібно представляв англійців і Вольтер у своїх «Філософських листах» і посланнях до Академії. Великий філософ, який першим познайомив французів з Шекспіром і започаткував у Франції моду на все англійське, тепер із ущипливим сарказмом пише про англomanію: *«Частина англійського народу возвела віднедавна справжній храм знаменитому комедіанту — поетові Шекспіру й заснувала ювілей на його честь. Дехто з французів намагається виявити такий самий ентузіазм. Вони принесли до нас образ цього божества Шекспіра, так само, як кілька інших наслідувачів звели недавно в Парижі Воксхол [вокс-холи — розважально-комерційні центри з дансингом, які стали модними по всій Європі з середини XVIII ст.], а ще інші відзначилися тим, що називають смажену яловичину ростбіфом і вихваляються, що мають на столі ростбіф з баранини. Вранці вони прогулюються у фраках, забувши, що слово фрак походить з французької, як і майже всі інші англійські слова. Двір Людовика XIV колись навчив ввічливості двір Чарльза II; сьогодні Лондон витягує нас із варварства»* [Voltaire, 1776d, p. 332].

Вольтер констатує далі зміну ставлення у Франції до англійської філософії і літератури, яке переросло від критики й неприйняття у справжню комерційну моду: *«Попри цю за-*

взятість проти англійської філософії і літератури, вони непомітно закріпилися у Франції. Скоро почали перекладати всі книги, які виходили в Лондоні. З однієї крайності кинулися в іншу. Тепер цінувалося лише те, що приходило з цієї країни, або що видавали за таке. Власники книгарень, які насправді є торгівцями модним товаром, продають англійські романи як продають стрічки й мереживо під маркою “Англія”» [Ibidem, р. 334].

Додамо до цього англофобію, що культивувалася республіканською пропагандою, починаючи з 1789 року, на зміну якій прийшла не менш агресивна щодо сусідів імперська політика, що тривала аж до 1815 року. У пресі, промовах, дидактичних книгах англійці подаються в негативному світлі. Їх зводять до кількох карикатурних типів, таких як банкір, докер, яким приписуються звичайно найбільш прозаїчні цінності. Такі образи заохочують французів до почуття великої національної вищості і презирства до всього, що приходить з Великої Британії [Prungnaud, 1994, р. 17–18].

Цих етноцентричних упереджень у ставленні до інших націй, зокрема до англійців, французи поступово й важко позбувалися впродовж XVIII ст. Цьому сприяла, зокрема, потужна французька еміграція. Після скасування Нантського едикту десяткам тисяч активних протестантів довелося тікати до Англії, де після 1688 року в Лондоні сформувалася французька колонія, що нараховувала, за різними оцінками, від 70 до 80 тисяч осіб. Вона відіграла значну роль у популяризації англійської науки, філософії і літератури у Франції. Упродовж XVIII ст. багато французьких літераторів і перекладачів (серед них Вольтер, Деліль, Дефонтен, Прево та ін.) з тих чи інших причин довгий час перебували в Англії, оволоділи англійською мовою і своїми перекладами долучилися до популяризації англійської літератури й науки у Франції. Ще одна хвиля французької еміграції облаштувалася в Англії в часи французької революції 1789–1794 років [Texte, 1895, р. 17].

Підсумовуючи викладене вище, варто акцентувати увагу на тому, що подібна практика акліматизації чужомовних творів, передусім англійських, є продовженням традиції перекладів жанру «les belles infidèles» і триває у Франції і на початку XIX століття. За свідченням одного з журналів («Le Magasin encyclopédique», 1801, tome XXXV), багато французьких літераторів все ще переконані, що англійські чи німецькі твори не можуть бути перекладені французькою мовою без виправлень, змін і навіть вилучень.

З одного боку, на адресу англійських авторів переносяться ті самі звинувачення у варварстві, відсутності доброго смаку й незнанні правил естетики письма, що не так давно лунали проти Гомера. На цій підставі набуває поширення практика «офранцуження» їх творів: П. Ле Турнер обіцяє зробити «з англійського Юнга Юнга французького», Г. Дефонтен «вольтеризує» Гуллівера Дж. Свіфта. З іншого боку, знані перекладачі П.А де Ла Плас, Е. де Сілуєтт рішуче відкидають таку практику «офранцуження» творів англійської літератури. Ще інші — Ж.Ф. Дю Ренель, А.Ф. Прево назагал приймають її, проте з певними застереженнями, пошукуючи компромісів.

Ця манія все представляти як переклад була висміяна Белленом де Ла Ліборльєром, автором пародії на готичний роман «Англійська ніч» (1799). У підзаголовку до видання вказано: *«роман, яких занадто багато, перекладений з арабської на ірокезьку, з ірокезької на самоїдську, з самоїдської на готтентотську, з готтентотської на лапландську і з лапландської на французьку»* [Prunghaud, 1994, p. 27]. Такий уже відсторонено іронічний погляд перекладачів на практику акліматизації і офранцуження чужомовних творів свідчить про усвідомлення обмеженості цієї стратегії й прагнення відійти від неї.

Критика перекладацької практики акліматизації й офранцуження чужомовних творів набуває сили й підтримки з боку літераторів молодшої генерації. Вона є провісником розриву, світоглядного повороту до засвоєння чужого, невдо-

взі теоретично обґрунтованого й здійсненого романтиками (Ж. де Сталь, Ф.-Р. де Шатобріан), які добре розуміють, що жорсткі правила класицизму збіднюють французьку літературу, позбавляють її енергії й життєвої сили молодих літератур — англійської та німецької.

4.2. Порівняльне лінгвокраїнознавство Б.Л. Мюра

У перекладознавстві XVIII ст. порівняння мов, культур, національних характерів стає одним із головних напрямків рефлексії перекладачів у пошуках пояснення труднощів перекладу й вироблення стратегій і методів їх подолання. Саме в цей період завдяки економічній і колоніальній експансії, розиткові контактів з європейськими сусідами та заморськими територіями значно зростає обсяг знань про мови й культури інших народів, закладаються підвалини майбутніх наукових дисциплін: антропології, етнографії, етнопсихології, етнолінгвістики. У науковому осмисленні перекладу спостерігається певне зміщення акцентів з філософського універсалізму на поняття духу народу і духу мови, пов'язані з категоріями особливого й відмінного в мовах і культурах. Французька й, ширше, європейська ідентичність вибудовуються в поступовому усвідомленні необхідності засвоєння чужого, прийняття іншості.

Про напрямок порівняння

Природно, що французькі літератори й перекладачі інтерпретують мову, літературу, національний дух сусідніх народів через призму категорій і понять, властивих їх власній культурі, через особливості їх власної мови й літератури, які служать основою для порівняння.

Офіцер швейцарської гвардії Людовика XIV і літератор Беа Луї де Мюра (*Béat Louis de Mural*, 1665–1749) після кількарічного перебування в Англії наприкінці XVII ст. залишив один із перших порівняльних описів англійців і французів «Листи про англійців і французів» («*Lettres sur les Anglois et sur les François*», 1725), які користувалися великим успіхом, довго ходили в рукописах і були видані тільки 1725 року. «*Piétiste et représentant précoce des Lumières*» («П'єтист і представник раннього Просвітництва»), — так характеризує Б.Л. де Мюра автор статті про нього до «Історичного словника Швейцарії» К. Мюллер [Müller, 2010]. (Текст статті повторено на платформі «Lumières. Lausanne». П'єтизм — секта в лютеранстві, зорієнтована на євангельську духовність і особистісне афективне ставлення до Бога. Пор. визначення цього терміна у словнику TLFi: «*Secte issue d'un courant religieux de l'église luthérienne au xviii^e s., centré sur une spiritualité évangélique, une piété affective individuelle, un certain mysticisme et s'éloignant des problèmes doctrinaux, qui exerça une influence considérable sur l'évolution du luthéranisme*» [TLFi]). Його живі й точні спостереження за особливостями національних характерів обох народів, які часто повторювали у своїх працях наступники, справили значний вплив на Ж.-Ж. Руссо, Й.Г. Гердера, Г. Лессінга.

Характерні риси французів і англійців

Характерні риси, якими Мюра наділяє англійців як націю, поєднані між собою причинно-наслідковими зв'язками, тобто одні риси породжують інші й утворюють узгоджену систему. Англія справляє на нього враження процвітаючої країни, її народ відзначається багатством і високим рівнем життя. Друга риса англійців, якою захоплюється Мюра, — їхня свобода: вони багаті й вільні. Їхній свободі сприяє політичний устрій конституційної монархії, де король і парламент взаємно обмежують свою владу. До політичної свободи додається релігійна толерантність. Як належить вільним людям, англійці

люблять правду й не вагаються прямо говорити те, що думають. Вони менш залежні від звичаїв і громадської думки, ніж французи, які надто переймаються ставленням інших, вдаються до лестощів і загалом байдужі до свободи.

Багатство й свобода англійців сприяють духовному піднесенню, розвиткові наук і мистецтв. Вони вільніші в думках і творчості, серед них більше великих умів, ніж у будь-якої іншої нації. Англійці відзначаються здоровим глуздом. Їхні твори спираються на власні міркування, а не на авторитети й цитати. Процвітання країни, багатство й свобода роблять англійців гордими за свою країну, незалежними й навіть байдужими до інших. Ці почуття, часто перебільшені, сягають марнославства й зухвалості в ставленні до інших.

Характер англійців суперечливий. Попри здоровий глузд і розсудливість, у ньому поєднуються великі чесноти й не менші вади, вони доходять до крайнощів у хорошому й поганому. Часто вони несамовиті у своїх бажаннях і приймають несподівані рішення. Зазвичай вони люблять полювання, вино, жінок і азартні ігри, легко піддаються розпусті й не терплять критики.

У четвертому листі про французів систематизуються й узагальнюються характерні риси обох націй. Загалом французи мають у своєму характері безперечну заслугу — вони, мабуть, найбільш людяні з усіх націй і заслуговують на дружбу інших. Але у своїй однорідності вони не наважуються виявляти кожен свій власний особливий характер, а мають лише спільний характер нації. Англійці, хоч і люблять французів менше і по-іншому, заслуговують їхньої поваги кількістю особливих характерів і оригінальних людей серед них, які мислять і відчуваються вільними [Muralt, 1725, р. 203–204]. Зате французи, хоч і залежать більше від звичаю, що гірше, ніж залежність від деспотичного уряду, мають громадські чесноти — вони вміють жити між собою і з людьми інших націй.

Англійці мають сміливість приймати життєво важливі рішення, коли йдеться про їхнє щастя чи нещастя. Вони особли-

во чутливі до сорому від невдачі своїх починань і менше залежать від думки оточуючих. У розмові вони воліють говорити правду, ніж приємні для співрозмовника речі, щоб йому сподобались. А от французи, навпаки, дуже залежать від думки інших, вони намагаються створити добре враження про себе й зробити так, щоб інші теж були собою задоволені. Звідси стільки солодких слів і лестощів у їх розмові. Вони дуже чутливі до сорому, бояться виставити себе смішними і замість того, щоб приймати необхідні рішення й припинити труднощі, вони вдаються до всіляких хитрощів, щоб їм зарадити, вони вміють зорієнтуватися в несподіваних ситуаціях і викрутитися [Ibidem, p. 204–205].

Спосіб життя англійців передбачає більш значущі якості, французи ж повинні їх мати у більшій кількості. Англійці, крім того, що вони поважають свою націю і віддають їй перевагу перед усіма іншими, поважають ще кожен себе особисто, їх нація складається з людей гордовитих своєю гордовитістю — англійську націю роблять англійці. Французи, навпаки, віддають перевагу собі перед представниками інших народів передусім тому, що вони французи, — французів робить французька нація. Англійці, нехтуючи іншими народами, мають підстави й не приховують свого ставлення, особливо, коли йдеться про французів, яких вони зневажають за пусті проєкти розбагатіти, за байдужість до свободи, за увагу до дрібниць і т. ін., одним словом, за брак рис, які заслуговують на пошану [Ibidem, p. 205].

Французи ж, зневажаючи інші народи, докоряють їм зовсім іншим — відмінністю в манерах, браком дотепності або вихованості, холонокровністю, яку приймають за пересічність розуму. Коротко кажучи, французи зневажають людський рід, тому що він не французький. Вони приховують своє презирство до інших і додають до нього бажання виправити решту й панувати над ними. Вони себе вважають цивілізованим народом, який завдяки своєму розуму й манерам вже стоїть вище

за інших і якому бракує лише ще більше вивищитися над іншими у своїй могутності. Ці амбіції є, на думку Мюра, найгіршою рисою в характері французів, яка їх відрізняє від англійців, бо англійці вдовольняються тим, що вважають свій спосіб життя найкращим і погоджуються, щоб решта світу жила як собі хоче [Ibidem, p. 205–206].

Мюра підсумовує своє порівняння такими словами: *«Я волів би, гадаю, бути гідним англійцем, ніж гідним французом, але, певне, було б менш незручно бути негідним французом, ніж негідним англійцем. Я волів би також зустріти шанованого француза, ніж шанованого англійця, так само як приємніше знайти скарб золотих монет, якими можна відразу скористатися, ніж золотих злитків, які ще треба обміняти на монети»* [Ibidem, p. 207].

Врешті-решт, щоб краще донести до читача свою думку про недоліки обох націй, Мюра вдається ще до одного порівняння: у однієї нації дорога вкрита грязюкою і юрба, що крокує, вся нею забризкана, та вже звикла і не звертає на це уваги. Інша нація крокує по сухій розбитій дорозі, вкритій пилом, який здіймається і проникає всюди, та люди, що йдуть запрошені, не те що не звертають уваги, а навіть хизуються цим. Водночас вони зневажають інших за їх грязюку, а ті їх за запрошеність. Так пошана до власної нації й зневага до іншої подвоюються і висміюються [Ibidem, p. 208].

Про «суперечку давніх і нових»

Одне з цікавих для перекладознавства спостережень — Мюра дозволяє скласти собі думку про справжній історико-культурний контекст, в якому точилася так звана «суперечка давніх і нових» в кінці XVII ст.: *«Питання вибору між давніми й новими, між якими проводяться паралелі, це велике питання, яким переймаються всі кращі уми Франції, не більше обговорюється ними [пересічними французами], ніж питання про старі й нові модні речі. Їх порівнюють, придивляються, на-*

скільки остання мода краща, ніж попередня, наскільки теперішні модні вбрання додають більш привабливого вигляду, ніж колишні. Розмірковують про крій рукава, витонченість якоїсь прикраси, потрібну кількість лудзиків і про інші подібні речі, які можна відкорегувати й з великою точністю визначити їх ціну» [Muralt, 1725, р. 175]. Досконало розумітися на всіх цих пустих дрібничках означає для французів мати «добрий смак», не надавати їм значення — це бути старосвітським. Ось що насправді цікавить широкий загал, а не якісь переваги чи недоліки поем Гомера в порівнянні з шедеврами Корнеля чи Расіна.

Про особливості спілкування французів

Не менш цікавими для перекладознавця є лінгвокраїнознавчі спостереження швейцарського автора, які стосуються стратегій і тактик спілкування французького загалу. Аналізуючи особливості щоденної розмови французів, Мюра пов'язує перебіг бесіди з манерою їхньої поведінки. Він наголошує, що французький мовець надто переймається передусім створенням у співбесідника власного позитивного образу: «Мета, яку більшість із них собі ставлять, — це набити собі ціну, створити вигідну думку про свою персону, здається, вони говорять лише задля цього. Речі, в яких вони хочуть передовсім додати собі ціни, — це стан, багатство, розум і відвага, а оскільки ці речі мають вплив на щоденне життя, вони мають задоволення залучати їх повсякчас до розмови й отримують сатисфакцію незалежно від її теми» [Muralt, 1725, р. 146–147]. Француз у розмові завжди намагається переконати, що загалом його одяг кращий, ніж той, що на ньому зараз, що в нього більше слуг, ніж ті, що вас обслуговують, що він розумніший, ніж здається на перший погляд, і здатний на влучні відповіді, що він не терпить образ і у відповідь не раз хапався за шпагу, що в нього дуже поважані родичі, а вчора він вечеряв у когось із великих і т. ін. Коментуючи цю хвалькуватість, яка стала однією з домінант мовленнєвої по-

ведінки французів, Мюра іронічно зауважує: «*Можете собі уявити, як цікаво виглядає розмова такої компанії, де кожен уважає, що заслуговує на увагу інших і намагається її отримати*» [Ibidem, p. 148].

Щодо англіїців, вони із задоволенням вживають епітет «*simple*» як похвалу, а «*rusé*» як образу, а коли хочуть показати в гарному світлі свій народ перед іншими, називають його добрим по своїй природі: «*good natured people*» («*peuple de bon naturel*») [Ibidem, p. 68]. У французів назагал зовсім інша стратегічна настанова спілкування: «<...> є серед них значне число людей, які “роблять панську міну”, те, що називається у них “*se donner des airs*”, тобто людей, які удаваними манерами намагаються дати відчутти іншим, що мають себе самих за більш шанованих» [Ibidem, p. 150]. Людину, яка так себе поводить, на переконання Мюра, можна було б, грубо кажучи, назвати божевільною або принаймні такою, що вважає доречним виглядати як божевільна через такі манери. У порівнянні з англіїцями така надмірна увага французів до власної персони й постійне намагання подати себе партнерам по спілкуванню у вигідному світлі швейцарському спостерігачеві здаються абсолютно неприродними.

Особливу роль у манерах і розмові французів, за спостереженнями Мюра, відіграє ввічливість, якою вони приваблюють до себе і додають собі вартості [Ibidem, p. 150–151]. Подібно до сучасних лінгвопрагматиків, прихильників ідей П. Браун і М. Левінсона, він вважає ввічливість невід’ємною характеристикою спілкування, яке регулюється передовсім її правилами. Мюра наголошує на неможливості розділити мовний і поведінковий аспекти ввічливості. В обох площинах французам нема рівних, тут вони досягли досконалості й перевищили всі інші нації. Вони не вдовольняються тим, що уникають усього грубого, шокуючого, відразливого, а прагнуть ще завоювати симпатії і самоствердитися через ввічливість і тому вправно працюють над її формуванням: «Він [француз] вчасно звертає увагу на дрібнички, підкоряється речам, які не мають жодної вартос-

ті, і цим подвоює вартість своєї ввічливості, яка завдяки цьому поширюється на всі життєві дії і на всі розмови. Його найменші дії, найменші рухи завдяки цьому стають красивішими: він ввічливо подає руку й ввічливо забирає її, він простягає її жінці, яка проходить з однієї кімнати до іншої, підбігає до неї, щоб підтримати її, так, ніби цей перехід важкий, а крок небезпечний. Так само він підбігає, щоб підняти рукавичку або хустинку, що впала на підлогу, з такою поспішністю, ніби її треба витягти з вогню. У такий спосіб він ніби робить щось більше, ніж просто піднімає рукавичку чи хустинку» [Ibidem, p. 150].

Француз не вдовольняється тим, щоб сказати природно те, що він має сказати. Це було б неввічливо, він каже це з честю та грацією. Навіть щось цілком байдуже стає для нього милістю, і він сам теж просить милості в інших. Французька ввічливість вимагає вживати етикетні звороти (*Monsieur, oserai-je? Permettez-moi, monsieur*), щоб сказати найпростішу річ. Мюра відверто іронізує, подаючи перебільшено церемоніальні вислови французького етикетного дискурсу: «Він [француз] має честь бачити того, кого він бачить, має честь іти за тим, за ким іде, він має честь казати те, що каже, й уміє супроводжувати ці вияви ласки та честі великими й малими поклонами, реверансами, які до них пасують. Він має честь бути слугою, смиренним слугою, дуже покірним слугою, бути ним віддано, з великою увагою і пошаною, дуже особливо, дуже правдиво, дуже досконало. Він має честь бути ним із непорушною прихильністю, з цілковитою відданістю, з повагою, з дуже глибокою повагою, з усіма можливими виявами поваги, більше ніж він може висловити і більше ніж хто-небудь інший. Він має ще багато інших виявів поваги, які я вже не пригадую. Кожен намагається перевершити інших і вигадати нову повагу, і ніколи не було нації такої родючої і такої багатой на слуг, такої славної в прислужуванні» [Ibidem, p. 152].

Швейцарський літератор не приховує свого зневажливого ставлення до такої удавано театральної ввічливості, яка скла-

дає частину характеру французької нації: «<...> усе це дивне лахміття, прекрасно оздоблене й викінчене, що привозять до нас із Франції, всі ці ювелірні прикраси в футлярах, усі ці делікатні меблі з пружинками та шарнірами є досконалою метафоричною фігурою для гарненьких людей цієї країни, для цих чоловіків, що так артистично рухаються, так красиво згинаються та розгинаються <...>» [Ibidem, p. 153]. Він переконаний, що всі ці награні манери свідчать лише про мавпування й обмеженість. Навпаки, розумна людина повинна бути стриманою і простою у своїх висловах і поведінці, а перебільшена ввічливість їй так само не пасує, як і занадто велика прикраса: «Що ж робити з цією ввічливістю й куди подіти всі ці манери, в які стільки порядних людей радше виряджені, ніж ними прикрашені? Погодьмося, що занадто роззолочений одяг краще пасує якомусь шарлатанові на театральній сцені, ніж порядній людині в суспільстві. Хіба зовнішній вигляд, занадто прикрашений ввічливістю й гарними манерами, не виглядає як ozdoba, якій місце в театрі?» [Ibidem, p. 154–155].

Про справедливість і простоту у висловах, манерах і поведінці (гендерний аспект)

Мюра зауважує з цього приводу, «<...> що розумна людина гречно надасть справедливості й простоти своїм висловам і манерам, так само як і своїй поведінці, і що надмірна ввічливість і надто гарні манери так само не личать людині, як надто велика прикраса. Справді треба б залишити жінкам те й інше й навіть порадити наймудрішим серед них нехтувати ними» [Ibidem, p. 154]. Гендерна забарвленість цього міркування не знецінює його змістової суті.

Поведінкова й дискурсивна гра у ввічливості

У цьому листі Мюра пропонує докладний аналіз системи вербальних інтеракцій з компліментарними й лаудативними висловлюваннями у межах гіпертрофованої категорії ввічли-

вості. Ось кілька штрихів з його опису: *«Але їх ввічливість є великою, особливо в тому, що вони не вдовольняються виявляти її щодо людей вищих ніж вони, а поширюють її на рівних собі. Вони роблять одне одному взаємні знаки покорі і найчастіше мають честь бути найпокірнішими й найслухнянішими слугами тих, хто має честь бути такими ж для них. Ця гра схожа на гру рою мух, серед яких одні весь час намагаються опуститися нижче інших»* [Ibidem, p. 152–153]. Порівняння з танцем рою мух якнайкраще передає лудичний характер цих комунікативних ритуалів ввічливості, надаючи їм негативно-го оціночного забарвлення.

Вербальні інтеракції цього типу функціонують на засадах взаємності: *«Цей чоловік, який щомиті схиляється у витонченому поклоні перед вами, який має честь бути вашим покірним слугою, якщо у свою чергу ви не поклонитесь йому, якщо ви не виявите в стосунку до нього честі й вишуканості, стане жорстким до вас, і вся його блискуча ввічливість потьмяніє»* [Ibidem, p. 153]. Як наслідок таке спілкування, де кожен намагається перевершити іншого, стає чимось на зразок змагання чи поєдинку, у якому суперникові не вибачають помилок. Одного хибного кроку чи вербального жесту достатньо, щоб бути дискваліфікованим.

Про галантність і лаудативи

У подальшому тексті своєї книги Мюра переходить від аналізу ввічливості французів до їхньої галантності, до розгляду того, що робить людину галантною. На його думку, поняття *«галантна людина»* значить більше, ніж *«ввічлива людина»* — *«галантна людина»* є певним чином реалізацією *«ввічливої людини»* [Ibidem, p. 154].

Він ретельно пояснює читачеві особливості французького бачення галантності: *«Під галантністю вони [французи] розуміють мистецтво змушувати зробити щось з власної ласки й прикрасити за будь-яких обставин милості, які ми від них*

отримуємо. Вони чудово розуміють це і вміють возвеличити у свій спосіб навіть найменші послуги, які вони вам зробили» [Ibidem, p. 157].

Лестощі й компліменти, на переконання Мюра, не лише є природною складовою частиною галантності, а набувають у такому типі спілкування перебільшеного значення: «Французька галантність народжується з доброти серця, яка долучається до уваги до дрібничок — у цьому французи найкращі. <...> У розмові під галантністю вони мають на увазі витончений спосіб мислення, який спритно знаходить навіть у найменших темах якісь лестощі для вас» [Ibidem, p. 157]. Якщо лестощі вдалі й приносять задоволення, то Мюра готовий зарахувати це на користь французам і вважати гідною захоплення частиною характеру нації. Проте не все так просто, бо надмір лестощів у суспільстві і їх набридливе вживання з боку тих, до кого не маємо надто великих симпатій, у підсумку йде на шкоду французькій галантності: «Але хоч вся їх нація претендує на це, витончена галантність вимагає ще чогось більшого, ніж те, що складає частину характеру всієї нації. І на тисячу осіб, які цим подобаються, є десять тисяч, які не подобаються, намагаючись їх наслідувати — це люди, які вам набридають своїми похвалами без смаку, які вони вам кажуть у вічі, і які викликають у вас відразу до французької галантності» [Ibidem, p. 157–158].

У подальшому тексті автор наголошує, зокрема, на гендерному аспекті чоловічої галантності в площині вживання компліментарних висловів: «Особливо слід пожаліти жінок, принаймні розумних. Більшість мужчин вважає, що не змогли б жити, якби з жінками розмовляли природно й про щось інше, ніж про них самих. Їм здається, що не сказати жінці час від часу, що вона красива й розумна, — це все одно, що дати їй зрозуміти, що їй бракує краси й розуму. Але жінкам є чим утішитися, бо чоловіки роблять те ж саме і між собою і ставляться одне до одного як до жінок, — вони додають похвали, або якщо ви-

користати їх вислів, люб'язні речі до всього, що кажуть. Таким є смак їхньої країни, до нього звикаєш, так само як є країни, де до всіх страв, які споживають, додають цукор і вважають їх смачними» [Ibidem, p. 158].

Ця надмірна схильність французів до використання лестощів і вихваляння належить, на думку Мюра, до особливостей ввічливого й галантного спілкування, на яких варто зупинитися докладніше, бо «не лише їхні щоденні розмови повні лестощів, які дратують скромну і розумну людину, будь-яку людину, яка не звикла до такої мови і яка не знає, в який спосіб відхилити такі лестощі або відповісти на них, повернувши тим, хто їх каже. Але навіть їх обдумані виступи найчастіше присвячені лестощам — явищу, яке якнайкраще відповідає духові їхньої нації. Ось у чому французи є найкращими, і цим вони пишаються» [Ibidem, p. 158–159]. Отже, цього разу йдеться про галантне змагання і суперництво не в спонтанній бесіді в порядному товаристві чи бомонді, а про сферу спілкування, більш регульовану правилами риторики й традиціями в межах певних інституцій.

Як приклад Мюра пропонує читачеві театралізовану майже в дусі Мольєра картину взаємного обміну похвалами у дискурсі французької літературної еліти: «Існує спільнота мужів, обраних серед високо духовних людей, серед найславніших літераторів нації, і яка навіть переважно так себе називає, спільнота, віддана чистоті мови й красномовству, і яка вищістю свого духу диктує їх іншим і встановлює їх правила. Кожен з них, коли його приймають до цієї спільноти, виголошує промову, так ніби щоб знову й наживо підтвердити, що він гідний вибору, зробленого щодо його персони. І ця промова, що буде взірцем для інших і показує головним чином те, в чому оратор справно вправляється, повинна містити похвали, похвали живим і мертвим. Там вихваляють, ніби за вироком суду, людей, яких уже вихваляли, і які повинні бути знову похвалені в наступні часи. Їх вихваляють так, ніби стріляють в холосту,

їх осипають похвалами. Ті, хто вихваляє, отримують у свою чергу похвалу, яку зробили іншим, і ці мужі, спритні й ніби поставлені на чолі французької нації, безперечно будуть її підтримувати у звичай вихваляти, якого вона набула, і вважати вихваляння найшляхетнішим чином людського духа» [Ibidem, p. 159–160].

Хоч сама поважна установа й не названа, з ситуативних ознак очевидно, що йдеться про Французьку академію, у якій цей лаудативний стиль спілкування набув інституціоналізованого статусу, і кожен новообраний її член повинен був виголосити промову, переповнену ритуальними вербальними поклонами у бік свого попередника й високо поважаної аудиторії академіків.

Літератори йдуть ще далі, поширюючи цей формалізований спосіб величального спілкування на комерціалізовану практику видання книжок: *«Якщо вихвалянь, які я щойно згадав, для цього замало, ті, що вони поміщають на початку своїх книг, їхні посвяти, довершать справу. В них вони вміють чудово вихваляти не лише пересічну людину, а навіть негідну, і зіпсувати хорошу книгу посвятою, яка, якщо її порівняти зі змістом, стверджує якраз протилежне» [Ibidem, p. 160].*

Швейцарський спостерігач різко засуджує комунікативну практику вихваляння у цій сфері як таку, що втратила свою ефективність і служить лише прагматичному інтересові автора панегіриків: *«Одним словом, це країна, де вихваляють будь-якою ціною і де вихваляння, через те, що воно поширилося на всіх, не виокремлює і не хвалить нікого. Воно служить лише, щоб показати розум того, хто хвалить, якщо він достатньо вигадливий, щоб знайти нові вихваляння або надати вже затертим нового вигляду» [Ibidem].*

У своєму негативному ставленні до цієї особливості французького спілкування він виходить із моральних засад лютеранського пієтизму: *«Вихваляти людей просто у вічі, якими б вони не були, — це означає припускати, що вони люблять по-*

хвали, погано ставитись до них. Вихваляти на весь світ тих, хто зовсім не вартує похвали, — це безсоромність. Вихваляти високопоставлених, які очікують похвал і не думають, чи варті вони їх, — це боягузтво. Врешті-решт зробити з вихваляння своє ремесло, а ми все ж здебільшого хвалимо гідних людей, — це займатися жалюгідним ремеслом, це шкодити чесноті, яку вихваляємо. Чеснота винагороджує людей, а похвала, що стала загальною, як у цьому випадку, змішує порядних людей з іншими і позбавляє значення їх приклад» [Ibidem, p. 160–161].

Підсумовуючи критичний розгляд особливостей категорії ввічливості й функціонування лаудативного стилю у різних ситуаціях спілкування Мюра узагальнює: «Дивно, що розумні й заслужені люди не відчують цю істину, що вони піддаються звичаю брати на себе роль автора панегіриків,<...> який переважно є негідником, який прирівнює порядну людину до підлесника, а може навіть до розтлінника, коли йдеться про вихваляння живих. Перебільшена ввічливість і награний смак французів до розумного, запровадили у них всі ці непорядні похвали й злослів'я, яке не менш поширене у Франції, ніж вихваляння, і яке вони вміють висловити ввічливо, довершують крайність в характері цієї нації й сміхотворність її ввічливості» [Ibidem, p. 161]. Отже, вихваляння й злослів'я, на думку швейцарського літератора, є ніби двома сторонами однієї медалі, двома невід'ємними рисами галантного й ввічливого спілкування, у яких, у порівнянні з природністю та простотою англійців, виявляється нещирий характер французької нації.

Про французьку моду (Il y a du Barthes chez Muralt!)

Ще одна тема, яку Мюра не міг оминати, — французька мода. Задовго до Ролана Барта він пропонує аналіз феномену моди, яка у французькому суспільстві багато в чому регулює поведінку комунікантів і впливає на спілкування: «З усіх дивацтв французів найбільшим і таким, що включає безліч інших, є мода, саме вона їх відрізняє від решти світу. Мода — це звичай у всій

своїй бурхливості, який, здається, насміхається з них, випробовує і хизується своєю всемогутністю. Всі народи насправді підкоряються звичаю, це попри сумнів нещастя для народів. <...> Але принаймні звичай у всіх народів є впорядкований, і кожен знає все, що він вимагатиме від нього. У Франції не так — у звичаї нема нічого сталого, це потік, який змінює течію щоразу, як переповнюється водою, і, виходячи з берегів, заливає всю країну. Від звичаю, який наситився, переходять до іншого звичаю, і завжди підкоряються новому й сильному звичаю. І люди у всіх цих змінах постійно тренуються й перебувають в напрузі, щоб знову підкоритися. Ця вправа, яка приносить їм задоволення, здається їм свободою. Вони подібні до в'язнів, яким щодня міняли б кайдани, і через це вони почувалися б вільними» [Ibidem, p. 165–166]. Мальовничі метафори — метафоричне порівняння поширення моди до оскаженілого, переповненого водою потоку, який виходить з берегів і заливає всю країну, порівняння палких прихильників моди з в'язнями, які почувуються вільними, бо їм щодня вдягають нові кайдани, — додають аргументативної переконливості цьому тексту. Врешті-решт Мюра гіперболізовано представляє моду як всемогутню й невідворотну долю: «<...> Її [моди] владу визнають високі достойники й король, як і інші, — мода схожа на долю //р. 167//, про яку говорять поети, яка є вищою за всі божества і якій кориться навіть Юпітер» [Ibidem, p. 166–167]. Таким, на його переконання, є місце моди у французькій картині світу.

Il y a du Barthes chez Mural!

Варто звернути увагу на принциповий момент у категоризації феномену моди, в якому автор розрізняє два аспекти — загальний і частковий, які він протиставляє, вживаючи граматичну форму однини й множини: «<...> вони [французи] поважають моду аж так, щоб не говорити власне про неї, про її походження й гідність, а говорять про її тимчасові зупинки, які називають модами. Вони їх схвалюють, виправдо-

вують їх перед тим, хто має щось проти, вони розглядають їх, старанно зважують, що в них може бути неясного чи невисначеного щодо цього» [Ibidem, p. 175].

На цій основі Мюра вибудовує свій концептуальний простір моди й особливу діалектику її руху по колу: «Чужинець, який зупиняється у Франції, дивується з постійних змін, які встановлює там мода. Йому здається, що він бачить людей, які приміряють різного роду одягу й не можуть знайти підходящу для себе. Щоразу, коли вони переходять до нової моди, вони дуже серйозно запевняють і наводять переконливі докази, що вона личить краще чи більш зручна, ніж та, яку щойно полишили, і ми майже віримо, що в цьому щось є. Проте після сотні змін від гарного до найгарнішого, вони повертаються до старої моди, тобто після такого великого руху вперед, вони опиняються на тому самому місці, звідки щойно вирушили» [Ibidem, p. 167]. При читанні цих рядків мимоволі на думку спадає схоже символічне структурування руху й простору пекла в «Божественній комедії» Данте, коли поет і його провідник Вергілій, пройшовши через дев'ять кіл підземного царства, де карають грішників, врешті-решт опиняються на тому самому місці, звідки почали своє сходження.

Всесильній моді підпорядковується серед іншого сама французька мова, і марними залишаються зусилля академіків, спрямовані на усталення її правил і фіксацію доброго вжитку: «Їхня мова також залежить від моди й відчуває її капризи, і всі ці численні мудрі люди, об'єднані для її захисту, не змогли б вберегти її безпеку. Не лише нові вирази, запроваджені модою, не завжди відшкодовують ті, які вона усунула, але і зміни, які вона вносить, замість робити її досконалою, зазвичай роблять її лише дивною, до такої міри, що самі французи не завжди доходять згоди у сумнівних випадках, які стрічаються» [Ibidem, p. 170].

Цю тенденцію впливу моди на мову можна проілюструвати прикладом вживання слів «*monsieur*», «*madame*» як

титулів на обкладинках книг і поширенні цього вживання на щоденне мовлення. За спостереженнями Мюра, ці слова використовуються не лише у звичній для них функції апелятивів, а стали чимось на зразок титулів. Так, на обкладинках книжок модно стало вказувати не просто ім'я автора — це було б надто природно і по-старосвітськи — а супроводжувати його нібито з мотивів ввічливості словом «*monsieur*»: «Автори нових книг завжди або майже завжди є тепер месьє, вони турбуються, щоб нас про це попередити на початку твору, і їхні твори, в яких насправду більше від месьє, ніж від людини, більше будови речення і виразів, ніж почуттів і дійсності, відповідають цьому й виправдовують титул» [Ibidem, p. 171]. Водночас таке розширення функцій апелятива «*monsieur*», на переконання Мюра, відповідає самій суті творів французьких літераторів нової генерації, які радше переймаються риторико-стилістичними оздобами, ніж їх змістом.

Автор констатує також поширення цієї тенденції навіть на сферу звичайного спілкування в колі сім'ї: «Це робиться поки що в книгах, і мода ще не дійшла до щоденної розмови, але мені здається, що ми вже наближаємось до цього. Вже дружина, звертаючись до свого чоловіка або говорячи про нього, називає його месьє, месьє такий-то. Месьє називає свою дружину не інакше як мадам, і коли він говорить про неї, це завжди мадам така-то» [Ibidem].

Такий церемоніальний спосіб спілкування з використанням перебільшено ввічливих ритуальних формул суперечить щирості й інтимній близькості стосунків у діаді. «Залишився один крок, щоб давати ці титули самому собі, — іронізує Мюра, — і поміняти на месьє і мадам всі ці миршаві односкладові слова «я», «мій», які так часто повторюються в розмові й негідні того, щоб вживатись на позначення осіб високого рангу. Тому їх слід облишити простому народу, якому вони пасують» [Ibidem, p. 171–172].

Про моду в літературі

Мюра наголошує, що навіть уславлена французька література, яка не тільки дорівнялася, а й перевершила античну, не становить винятку й залежить від капризів моди: *«Через це трапляється, що їхні найкращі письменники по черзі виходять з моди, тобто стають смішними для більшості читачів. Бо тонкий слух француза болісно терпить застаріле слово, його вистачає, щоб зіпсувати цілу сторінку, а для деяких витончених читачів — цілу книжку. Так запевняє нас один із їхніх авторів, котрий переконався у цьому сам і користується нагодою порадити чистоту стилю усім авторам, які хочуть, щоб їх читали»* [Ibidem, p. 170–171].

Ці сторінки в книзі Мюра з детальними описами мізансцен і ритуалів щоденного салонного життя й спілкування, що під впливом моди поширилися в суспільстві й стали рисою французького національного характеру, дуже нагадують за своїм змістом сучасні праці з етнометодології, теорії вербальних інтеракцій і конversaційного аналізу.

Міркування про ввічливість і галантність, якості властиві французам у спілкуванні, вдумливий аналіз феномену моди в усіх його виявах сприймаються як майже сучасний науковий текст, в якому присутній образ автора — уважного спостерігача, ретельного дослідника й оригінального літератора.

Про англійський театр і адаптацію Мольєра

Серед іншого у книзі Мюра є кілька цікавих відомостей, які безпосередньо стосуються історії перекладу. Автор свідчить, що не лише французи, перекладаючи, адаптували Шекспіра. Англійці платили їм тим самим, пристосовуючи Мольєра до своїх смаків і уявлень про те, якою має бути комедія. Він наводить цитату з передмови до перекладу «Скупого» Мольєра, виконаного одним із відомих англійських поетів того часу Шедвеллом (Shadwell): *«Основу моєї п'єси запозичено зі “Скупого” Мольєра, але, позаяк там занадто мало персонажів і дії для англійсько-*

го театру, я достатньо додав того й іншого, щоб претендувати на те, щоб більше половини п'єси належала мені. Вважаю, що можу сказати без марнославства, що Мольєр у моїх руках нічого не втратив. Так само ніколи жодна французька п'єса нічого не втратила, коли вона була перероблена одним із наших поетів, яким би поганим він не був, вона тільки стала кращою. Ми запозичуємо у французів не через брак вигадки чи розуму, а через лінощі. Отже, я використав "Скупого" Мольєра саме через лінощі» [Ibidem, p. 27–28]. У пролозі англійський перекладач продовжує в такому ж тоні: «Справжній гострий розум у французьких п'єсах можна знайти так само рідко, як копальню срібної руди в глибині Англії. Кумедний маркіз, лукавий слуга чи, врешті, якийсь жалюгідний паяц — ось що вони можуть створити найкращого» [Ibidem, p. 28]. «Чи можна повірити, що це є міркування перекладача, і зроблене воно з приводу комедії Мольєра?» — обурено запитує автор.

Отже, на терені перекладу англійці не залишалися в боргу, і пристосування французьких театральних творів до смаків і вподобань англійського глядача було так само поширеним, як переклади жанру «les belles infidèles» чи пізніше офранцуження в перекладі творів англійської літератури. У такий спосіб переклад як особливий різновид міжкультурної комунікації розвивався і, попри все, зближав дві великі європейські нації.

Звичною практикою для англійського театру теж було осучаснення творів і персонажів античності. Мюра дорікає англійським авторам за змішування трагічного й комічного в їхніх трагедіях, за сцени вбивств і жорстоких тортур, які суперечать правилам жанру трагедії і класицистичному ідеалові краси: «<...> у їхніх трагедіях є багато прекрасних місць, та вони мають ті ж недоліки, що й комедії, і, гадаю, ще деякі інші. Античні герої в них перевдягнені як у Франції, Ганнібала можемо там побачити в довгій напудреній перуці під шоломом, у кольчuzі, прикрашеній стрічками, а меч він тримає

в рукавиці з бахромою. Самі п'єси, так само як персонажі, є сумішшю комічного й серйозного, найсумніші події в них чергуються з найсмішнішими фарсами, це мені здається не лише незрозумілим, але й цілковито суперечить природному задумові трагедії. Врешті більшість страт у їхніх трагедіях відбувається прямо на сцені, яка часом уся вкрита мертвими тілами. Мені розказали, що Едіп з'являється там з виколотими очима, а сам я бачив, як мучили людину на хресті протягом пів години. Мені здається, що справді геніальні поети, які вміють зворушити, не потребують для цього щипців» [Ibidem, p. 35–36].

Більшість докорів Мюра в бік англійців і їхньої літератури не один раз повторювались впродовж XVIII ст., зокрема в текстах перекладознавчого характеру (передмовях до перекладів). Ті самі закиди на адресу англійського театру й англійських театральних авторів, зокрема Шекспіра, знаходимо згодом у Вольтера.

4.3. Дю Ренель і Сілуєтт — перекладачі Поупа

Церковник Жан-Франсуа Дю Ренель (*Jean-François Du Resnel du Bellay*, 1692–1761) відомий широкому загалу як літератор і перекладач, знавець давніх і нових мов (англійської, італійської, іспанської). Як член Французької академії він працював над новим словником, зокрема писав до нього статті з ботаніки (sic!), цікавився мовами й звичаями віддалених народів. Йому приписують знамениту фразу, сказану в колі друзів: «*Je voudrais être Huron, vous m'aimeriez à la folie*» («Я хотів би бути гуроном, ви любили б мене до безтями»). Йому належать віршові переклади двох поем А. Поупа: «Есей про критику» («*Essai sur la Critique*», 1730) і «Есей про людину» («*Essai sur l'homme*», 1737).

Про методологічний підхід Дю Ренеля до порівняння

Одним із перших і найглибших текстів XVIII ст., дотичних до порівняльно-типологічної тематики в контексті становлення теорії перекладу, є передмова Дю Ренеля до перекладу «Принципів моралі і смаку» (1737) А. Поупа. Її автор, на відміну від багатьох своїх сучасників і наступників, таких як, наприклад, Рівароль, воліє не брати на себе роль і відповідальність арбітра в порівнянні переваг і недоліків французів і їх сусідів, їхніх мов і літератур: *«Не мені вирішувати, що справедливого, а що перебільшеного в цих звинуваченнях, і тим паче не мені хотіти порівнювати переваги, які ми нібито маємо перед нашими сусідами, і ті, якими вони вихваляються і в чому нібито перевищують нас. Не знаю навіть, чи існує хтось, хто міг би похвалитися, що він є достатньо вільним від закріплених вихованням звичок і упереджень, щоб наважитися це зробити»* [Du Resnel, 1737, р. XXXI]. Його методологічний підхід до порівняння вирізняється достатньою уваженістю, оскільки він воліє говорити не про свої власні суб'єктивні враження, а посилається на інших, часто саме на англійських авторів Раскомона, Еддісона та ін., а їх важко запідозрити у браку симпатій до власного народу.

Дю Ренель реалістично й виважено застерігає, що ані переваги, ані вади не можуть однаково приписуватися всім, хто належить до тієї чи іншої нації, і допускає існування значного числа винятків: *«Як усі, хто належить до однієї нації, не можуть похвалитися, що мають усі переваги, якими її наділяють, так само було б несправедливо стверджувати, що всі однаково мають її вади. З подібних портретів завжди є великі винятки. Я хотів би, щоб із таким же застереженням сприймали те, що необхідність підправити в багатьох місцях мого автора, в якій я опинився, змушує мене сказати ще про смаки англійців у протиставленні з нашими»* [Ibidem]. Отже, крім того, що було сказано, Дю Ренель недвозначно заявляє про мету своїх порівнянь — він змушений обговорювати сма-

ки англійців саме в протиставленні, а не в зіставленні з французькими, щоб пояснити необхідність підправити в багатьох місцях свого автора.

Поетів, особливо англійських, слід перекладати віршем

Дю Ренель, у супереч Анні Дасьє, думка якої йому здається надто заангажованою в суперечку давніх і нових, долучається до тих авторів, які вважають, що поезію слід перекладати віршем, бо « <...>лише вірші можуть передати хоча б частину генія й характерних особливостей [стилю] тих, хто писав віршем. Але те, що мені здається вірним, коли йдеться про поетів взагалі, тим паче вірно для англійських поетів» [Ibidem, р. XIV–XV]. Логіка його аргументації зводиться до того, що вже англійська проза відзначається такою сміливістю думок і виразів, що навіть французькій поезії важко знайти достатньо яскраві кольори, щоб їх передати. Ще вище від прози, на думку Дю Ренеля, стоїть англійська поезія, яку природно перекладати віршем, бо лише використовуючи всю перевагу, яку дає свобода й піднесеність поетичного виразу, можна дати хоч якесь уявлення про англійську версифікацію.

Порівняння французької і англійської мов

Дю Ренель бачить головну перевагу англійської мови перед французькою в її стислості. На підтвердження він наводить слова англійського критика Роскомона, який визнавав, що французька мова є багатою, квітучою, м'якою і приємною на слух, а з іншого боку вказував, що англійська мова перевершує її особливою силою й енергією, що вона здатна в одному рядку виразити стільки, що для французького автора цього вистачило б, щоб бути блискучим упродовж багатьох сторінок: «За визнанням усіх, хто її знає, немає нічого більш стислого, ніж англійська мова. Саме в цьому письменники цієї країни бачать головну її красу, і саме це спонукає їх віддати їй перевагу перед нашою мовою. Знаменитий автор, якого я вже ци-

тував [граф Роскомон] і якого вважають одним із найкращих критиків своєї країни, визнає, що французька мова є багатого, квітучою, приємною на слух. Роскомон додає, що вона, можливо, відзначається більшою м'якістю, ніж англійська, але щоб утішитися, він кидає виклик тому, хто покаже в якомусь нашому творі ту англійську силу й енергію, які в небагатьох словах виражають стільки всього. Він каже, що одна риса, одна думка, виражена одним рядком, достатня була б для французького автора, щоб бути блискучим упродовж цілих сторінок» [Ibidem, р. XVI–XVII].

Про точність думок, властиву французькій мові, і точність слів англійської мови

Прикладом у цьому можуть бути поеми Поупа, говорячи про стислість стилю яких Дю Ренель наполягає на необхідності розмежовувати точність думок і точність слів. При цьому він звертає увагу на те, що перша риса більше властива французам, ніж англійцям: «Бо, зазначу принагідно, слід чітко відмежовувати точність думок від точності слів. Наші критики не будуть оспорювати другу в англійців, але сумніваюсь, щоб вони погодилися б віддати їм першу» [Ibidem, р. XVIII]. Запропоноване розмежування двох видів точності має безперечне методологічне значення для теорії перекладу, допомагаючи не лише досягнути суттєву типологічну різницю між французькою й англійською національною традицією літературного письма, але й краще зрозуміти роль двох необхідних складових категорії вірності перекладу — точності в переданні думок і точності в доборі слів. Сам Дю Ренель, зважаючи на різниці між мовами й відмінність правил версифікації, у своїй стратегії віршового перекладу Поупа змушений віддавати перевагу точності в переданні думок. Відповідно до цього він визначає основні стратегічні лінії свого перекладацького проекту. Передусім задля досягнення стислості, характерної для англійської поезії, зокрема творів Поупа, він робить вибір на користь віршового перекладу.

Опонент Дю Ренеля Сілуеетт у цьому випадку говорить про точність перекладу як одну з його основних сутнісних характеристик, не розрізняючи при цьому точності думок і точності слів. Прихильники буквальної вірності перекладу наполягають не лише на точному відтворенні думок, а й на переданні словесної форми тексту, принаймні там, де це не вступає в суперечність з правильністю цільової мови.

Основна стратегічна лінія перекладу Дю Ренеля — внести порядок

Повторивши майже ритуальну для перекладацьких передмов формулу, згідно якої перекладачеві дозволені ті зміни, які зробив би сам автор, якби він взявся перекласти свій твір французькою мовою, Дю Ренель вказує основну відмінність, яка відрізняє твори французьких письменників від літературних текстів сусідніх націй, — прагнення до порядку, який французи ставлять понад усе, навіть вище за красу: *«Я б хотів, щоб мені було дозволено вдатися в цих перекладах до таких вольностей, до яких мусів би вдатися автор, якби він захотів сам перекласти свій твір французькою мовою. Але одностайна думка тих, з ким я консультувався, і навіть багатьох англійців, які досконало знають нашу мову і свою, змусили мене скористатися ними по-іншому. Якими б красивими не були речі, але ми безумовно хочемо в них порядку. Саме це відрізняє наші твори від творів усіх наших сусідів, і це майже єдиний талант, який вони в нас не оспорюють»* [Ibidem, р. XIX]. Водночас Дю Ренель інтерпретує прагнення до порядку, в якому французи перевищують усі інші народи, як характерну рису, властиву французькому національному духові.

Саме це визначає стратегічну лінію перекладацького проєкту Дю Ренеля. Оскільки Поуп не надто переймався впорядкуванням свого поетичного тексту, цю функцію перекладає на себе французький перекладач, орієнтований на рецепцію твору й змушений враховувати усталені смаки свого чита-

ча: *«Я опинився, отже, перед необхідністю поділити цю поему на IV Пісні, зблизити між собою надто віддалені думки й заново з'єднати деякі уривки, які здавалися відірваними від свого цілого»* [Ibidem, p. XIX–XX].

Виправлення Дю Ренеля, таким чином, стосуються передусім композиції твору Поупа, яку він пробує привести у відповідність до канонів класицистичного письма.

У цьому пункті перекладацькі концепції Дю Ренеля і Сілуетта знову суттєво розходяться. Сілуетт не допускає втручання до оригіналу з метою приведення його у відповідність із французькими уявленнями про ясність і впорядкованість цілого, зв'язок його частин, сформованими в межах літературного письма класицизму.

Дю Ренель про порядок і зв'язок частин із цілим.

Метафора перекладу як переплавлення

Дю Ренель допускає, що поет має право перескакувати від однієї думки до іншої без усякого переходу, що його думки необов'язково мають бути зв'язані між собою спеціальними засобами, але вони принаймні повинні бути поєднані силою змісту й послідовністю предметів розгляду. Тому, коли Поуп занадто відходить від цього принципу, перекладач, не ставлячи собі зайвих запитань на зразок: чи праві іноземці, коли кажуть, що французи «як малі діти, яких всюди треба вести за руку», вважав за потрібне пристосовувати його текст до французьких вимог послідовності й точності. Дю Ренель водночас добре усвідомлює глибинні причини й наслідки такої стратегії перекладу: *«Але щоб застосувати повністю в цих двох поемах метод, який ми б бажали, треба було б відмовитися від якості перекладача й цілковито їх переплавити. Водночас до здійснення багатьох досить значних змін мене змусив не стільки спосіб, в який англійці висловлюють і розташовують свої думки, скільки відмінність, яку знаходимо в їхньому й нашому способі бачення речей»* [Ibidem, p. XXI].

Отже, Дю Ренель схильний вважати основною причиною необхідних змін при перекладі не особливості висловлення й розташування думок, а більш загальні відмінності у баченні світу французами й англійцями, ми сказали б сьогодні — в їхніх мовних картинах світу. Подібні думки були достатньо поширеними серед французьких філософів і літераторів XVIII ст. (див. вище: п. 2.8. Мопертюї й теорія лінгвістичної відносності). Наслідком такого підходу до перекладу є зміна статусу перекладача, який бере на себе функції справжнього автора. Врешті, не слід виключити з розгляду й третього актанта процесу перекладу — читача. На його національно-культурні стереотипи сприйняття тексту орієнтується Дю Ренель як перекладач (вочевидь під тиском жорстких вимог видавничого ринку, тобто розраховуючи разом з видавцем на комерційний успіх перекладеного твору).

Такий радикальний переклад Дю Ренель метафорично кваліфікує як «повне переплавлення» оригіналу: «*Mais pour mettre dans ces deux Poèmes toute la méthode que nous y souhaiterions, il auroit fallu renoncer à la qualité de Traducteur, et les refondre entierement <...>*». Разом з тим вжитий у реченні минулий час умовного способу кваліфікує подію як таку, що була можлива в минулому, але не відбулася, тобто, здійснюючи свій перекладацький проєкт, він усе ж не дозволив собі такого повного «переплавлення» поезії Поупа у справді французький літературний твір — артефакт, виготовлений за класицистичними французькими технологіями.

Використана Дю Ренелем метафора перекладу як переплавлення входить до ширшого метафоричного ряду, побудованого на уподібненні перекладацької праці з важким трудом добування й обробки металів, мистецтвом ювеліра й алхімічними трансмутаціями. Нові ідеї і тенденції, що з'явилися в перекладі у XVIII столітті, вимагали для свого теоретичного осмислення нових метафор. Метафора Дю Ренеля передає ідею перекладу як створення нового повноцінного твору, який буде

прийнятий читачами й інтегрований у національну літературу як питомий французький твір. Дю Ренель, вживаючи метафоричний образ переплавлення металів, робить акцент на повній трансформації й оновленні тексту оригіналу в перекладі.

У дещо іншому контексті використовує подібну метафору цього парадигматичного ряду А. де Рівароль, представляючи французьку мову як сплав, отриманий з використанням особливих перекладацьких технологій (див. докладніше: п. 5.5. А. Рівароль про універсальність французької мови й переклад Данте). Сілуєтт, очевидно полемізуючи з Дю Ренелем, навпаки, застерігає перекладача від подібного втручання в текст оригіналу й вимагає від нього не перетягувати на себе творчі функції автора, а дотримуватися свого статусу перекладача.

Про сприйняття чужого як привабливого.

Підганяння чужого під свої смаки

У наведеному нижче відтинку переднього слова перекладача Дю Ренель влучно підсумовує ставлення тогочасного французького суспільства до чужого, до сприйняття інших народів і їх культурних здобутків, яке в підсумку визначає основні риси й принципи перекладу: *«Те, що ми беремо в чужоземців, — пише Арістотель у своїй “Риториці”, — здається чимось чудовим, а все, що здається чудовим, подобається й радує. Однак ця думка, навіть якщо вона правильна, не знаходить у нас підтримки. Чи то через нашу любов до Батьківщини, чи, як нам подобається це називати, через любов до доброго смаку, нас звинувачують у тому, що ми хочемо все звести до нашого смаку. І треба визнати, що чужий вигляд нам далеко не подобається, і ми маємо прикре упередження проти всього, що так виглядає. Оскільки в цьому ми керуємось скоріше почуттям, а не розумом, лише час і звичка можуть стерти таке враження. Але й те й інше діють повільно й майже завжди непомітно»* [Du Resnel, 1737, р. XXI–XXII].

Канадський дослідник з університету Лавалю в Квебеку П. Сен-П'єр, який наводить цей текст [St-Pierre, 1990, р. 121], вочевидь помиляється, приписуючи його анонімному перекладачеві повного видання творів Поупа 1779 року. Насправді наведений уривок запозичено з переднього слова Дю Ренеля до його перекладу творів Поупа видання 1737 року. Зрештою, далі автор статті має цілковиту рацію, коли підсумовує: *«Через два сторіччя, отже, непевність перетворилася на тріумфілізм»*.

Дю Ренель своєю чергою був абсолютно правий, коли зазначав, що час і звичка діють повільно. Відтоді небагато що змінилося в національному характері й у французькому перекладі. У середині ХХ ст. Е. Карі, який заперечує існування особливої французької школи перекладу, все ж виокремлює як основну рису французів невинуватну схильність «пересаджувати на свій ґрунт» чужомовних письменників і знаходити для цього об'єктивні причини [Cary, 1963].

Вплив англійських авторів на новий стиль французької літератури

Дю Ренель не лише відзначає зростаючу популярність англійської літератури й мови серед освіченого французького загалу, але й констатує її вплив на французьких письменників. У своїй передмові він свідчить про зближення між французами й англійцями, яке виявляє себе в тому, що більшість з тих, хто претендує на вишуканість розуму та вченість, уважають тепер за необхідне вивчати англійську мову, а англійські письменники не лише відомі французам, а й справляють значний вплив на вироблення нового стилю французької літератури, який вирізняється більш витонченим описом почуттів, вживанням незвичайних слів тощо. Водночас він налаштований досить критично, вбачаючи в ньому якийсь жаргон, такий же метафізичний і незрозумілий як школярський. Ось його текст: *«Від часу останнього замирення справді ми почи-*

наємо зближатися з англійцями. Більшість тих, хто претендує на вишуканість розуму та вченість, вважають сьогодні за необхідне вивчати їхню мову. Їхні знамениті письменники більше не є для нас незнайомцями, і можна підозрювати, що дехто з наших авторів їх розуміє. Маємо спокусу гадати, що саме від них вони навчилися постійно вживати найбільш незвичні слова, витончено писати про почуття серця, вносити в усі його порухи майже непомітні відмінності й формувати з усього цього якийсь жаргон, майже такий самий метафізичний і такий самий незрозумілий як шкільний. Але якийсь цей зв'язок надто ще недавній, щоб переконати мене, що ми дійсно схильні до взаємної симпатії, і дивно, що ми, такі близькі сусіди, настільки віддалені в смаках і почуттях» [Du Resnel, 1737, р. XXII–XXIII]. Прикметною є підсумкова фраза, у якій Дю Ренель не приховує свого сумніву щодо схильності французів і англійців до взаємної симпатії і висловлює здивування з приводу того, що два народи, такі близькі сусіди, залишаються такими різними в смаках і почуттях.

Порівняльні психологічні портрети французів, англійців, італійців

Перекладач пропонує також яскраві порівняльні етно-психологічні портрети найближчих сусідів Франції італійців і англійців. Італійці, на його думку, відзначаються запальністю й живістю уяви, новизною й винахідливістю думки, якій, однак, бракує глибини, легкістю, з якою піддаються дитинній і негідній поведінці, комічністю в серйозному, показним і фальшивим зовнішнім блиском, схильністю тішити й розважати, а не навчати. Англійців вирізняють практично протилежні риси національного характеру — замкнутість у собі, глибина й солідність думки, абстрактність і оригінальність мислення, довге обдумування перш ніж насмілитись на легковажну поведінку, поважність навіть у смішному, щирість у стосунках, якій бракує зовнішнього блиску, схильність навчати

інших, яка втомлює [Ibidem, p. XXIV–XXV]. Їхні національні характери, в інтерпретації Дю Ренеля, доповнюють одне одного, утворюють разом ніби сукупний образ сусідів Франції, «інших», «чужих», дають йому необхідне тло для більш рельєфного представлення особливостей національного характеру французів.

Такими є, на думку Дю Ренеля, *«існуючі стосунки й відмінності між духом цих двох народів»* (виділено мною. — І.Л), бо він інтерпретує ці характерні риси італійців і англійців у термінах тогочасної філософської антропології саме як вияв духу народів. Слід звернути також увагу на ще одну суттєву для нас деталь — у тексті Дю Ренеля йдеться передусім не про пересічних представників того чи іншого народів, а про національних письменників, як це очевидно з останнього речення порівняльної характеристики, де про англійця сказано, що *«він займає і втомлює так сильно ваш розум, що після читання його твору виходиш як з товариства стриманих і моралістичних учених, з якими почуваш себе ніяково й втомлюєшся, хоч одночасно захоплюєшся ними»* [Ibidem, p. XXV].

Про різницю в смаках між англійцями й французами

До виправлень свого автора Дю Ренеля, як він сам це пояснює, спонукають численні відмінності в літературно-художніх смаках і вподобаннях між англійцями й французами: *«необхідність підправити в багатьох місцях мого автора, в якій я опинився, змушує мене сказати ще про смаки англійців у протиставленні з нашими»* [Ibidem, p. XXVI]. Вони стосуються як змісту й способу думання, так і способу висловлення думок, розуміння краси стилю.

Дю Ренель будує свій текст за контрастивним принципом, як своєрідне полемічне змагання між англійцями й французами. Його дискурсивна стратегія проста й ефективна. Він визнає задля справедливості певні позитивні якості англійців, але на кожен їхній закид має свій контраргумент, який спрос-

товує їхні негативні оцінки, переключає увагу на переваги французів і підкреслює слабкі сторони суперників: «Вони [англійці] полюбляють дати подумати навіть у найменших творах і вважають, що роблять задоволеним читача, коли дають йому можливість завжди про щось здогадатися самому. Ми ж бажаємо, щоб нас позбавили зусилля шукати, і щоб ми знаходили, не затративши зусиль. Вони дуже вдало наслідують природу, але схожі на фламандських митців, невибагливих у пошуку натури, і все, що вірно її відображає, їм подобається. Ми ж хочемо в цьому мати вибір, і, незважаючи на тонкість і вірність мазка, засуджуємо майстра, якщо його сюжетові бракує шляхетності й величі. Більш уважні до суті речей ніж до способу їх вираження, вони гадають, що треба бути задоволеним, аби тільки думки були передані з силою й чіткістю. Ми ж звикли змішувати красу стилю з красою змісту й надаємо більше уваги способові думки, ніж самій думці. Те, що вони називають простим, наївним і звичайним, у нас майже завжди вважається низьким, грубим і вульгарним. Вони погоджуються, що ми гарно говоримо й гарно пишемо, але водночас стверджують, що ми не вміємо думати. Зі свого боку ми їм закидаємо, що їхні думки такі химерні, добуті так здалеку й такі невловимі, що лише захаращують розум, а не просвітлюють його» [Ibidem, р. XXVI–XXVIII].

Очевидно, що загальний рахунок у цьому поєдинку на користь французів. Вони краще вміють думати і, особливо, висловлювати свої думки, вони мають кращий смак, їх стиль вирізняється красою й шляхетністю тощо. Усе це дає Дю Ренелеві підстави для утвердження своєї стратегії перекладу Поупа, суть якої визначається для нього необхідністю виправляти в багатьох місцях свого автора.

Особливу стурбованість у Дю Ренеля викликає переконаність англійців у відсутності у французів якостей, необхідних поетам, і підстав претендувати на таку славу. Йому доводиться розгортати цілу виправдальну промову, побудовану

на дискредитації поетичних талантів англійців, кожен з яких обмежується якимось недоліком: «Вони запевняють, що ми не маємо жодної зі складових, необхідних для поета, і однозначно стверджують, що ми не можемо претендувати на таку славу. Ми розуміємо, що вони мають вогонь, але тьмянний, який розповсюджує дим, а не світло, що вони мають уяву, але ця уява схожа більше на похмуру мрійливість меланхоліка, ніж на живі дотепні думки щасливого й плідного генія, що їх стиль відзначається силою й піднесеністю аж до ентузіазму, але також вживаємо стосовно них вислів Петронія *“plus poetice quam humanè locutus es* (ви говорите радше як поети, ніж як люди)” і кажемо про них, зокрема, те, що герцог Бекінгемський сказав про поетів узагалі: “На одного натхненного десять навіженних”» [Ibidem, р. XXVIII–XXIX].

Загалом порівняльний етнопсихологічний опис англійців і французів у Дю Ренеля спирається на широкий спектр вроджених чи набутих ознак, що визначають їх менталітет і характер. Серед них спосіб мислення, стиль висловлювання думок, уява, темперамент, схильності й здібності, талант, раціональність і емоційність, готовність діяти за правилами, смак, ставлення до краси тощо.

Трохи нижче Дю Ренель ще раз повертається до цієї теми, уточнюючи деякі попередні характеристики й додаючи нові риси до порівняльного портрета англійців і французів. Він цитує англійського автора Еддісона, який визнавав, що його співвітчизники мають природний дар уяви. Їхній похмурий і жовчний темперамент нав'язує їм безконечність візій і дивних думок, яким інші нації не настільки піддаються. Звідси, на думку Еддісона, їхня схильність до алегорій і велика кількість порівнянь у їхніх творах, загалом слушних, але надто вишуканих.

Дю Ренель продовжує свої спостереження порівнянням характеру англійців і французів: «<...> але француз, від народження жвавий і нестримний, втрачає терпець через усе, що його затримує в бігу, — він завжди прагне до цілі й вважає до-

кучливим і пустим усе, що, як йому здається, його від неї віддаляє. Англієць, до широкого й глибокого генія якого долучається дивовижна винахідливість, не може втриматися в межах належної точності. Він часто зважується на речі, які виходять поза правила й міру, і вважає беззаперечним вислів, що поет не повинен визнавати іншого вчителя, крім Аполлона, тобто, в перекладі на добру французьку мову, крім власної уяви. Ми ж думаємо, що для людини менш ганебно взяти собі провідника, ніж заблукати, і охоче обираємо древніх на цю роль. А позаяк ми вважаємо за необхідне коритися правилам, нас нелегко переконати, що на світі може бути якась нація, достатньо привілейована, щоб мати право обходитися без цього» [Ibidem, р. XXX–XXXI].

Отже, Дю Ренель протиставляє, з одного боку, французьку цілеспрямованість, нестримність в русі до цілі, раціоналізм (краще взяти провідника, ніж заблукати), визнання необхідності коритися правилам; з іншого — винахідливість, широкий і глибокий геній англійців, який не вкладається в межі точності, не дотримується правил, міри, нестримну уяву, яка ними керує у творчості.

Розмірковуючи над вибором стратегії перекладу поем Поупа й відповідаючи на звинувачення французьких письменників у неспіливості, у фальшивій делікатності, Дю Ренель залишається прихильником непорушних правил класицистичного літературного письма. На його переконання, є закони, які серед французьких літераторів вважаються встановленими й очевидними. Вони додають їм мудрості, обережності та стриманості, вони ставлять межі надто ризикованій сміливості й свавіллю. Дю Ренелеві байдуже, що думають з цього приводу сусіди з Британських островів: «Але хай доведуть, якщо в когось є таке бажання, що часто мудрість і обережність наших авторів вироджується у неспіливість, що те, що нам здається відважним, є лише сміливим, що ми називаємо свавіллям те, що заслуговує іменуватися щедрою свободою,

і що ця крайня стриманість, яку ми собі нав'язуємо щодо розповсюджених і звичайних думок, зумовлена фальшивою делікатністю, яка не тільки не прикрашає, але й послаблює наші твори. Навіть коли все це буде з очевидністю доведене, наші письменники ніколи не дійдуть висновку, що їм дозволено відкрито порушувати закони, які вони вважають встановленими» [Ibidem, р. XXXI–XXXII].

Тобто для Дю Ренеля йдеться про щось на зразок самоцензури — французькі письменники так призвичаєні до законів літературного письма класицизму з його чітко визначеними правилами й зразками доброго смаку, що вони не готові сприйняти інший погляд, бачення англійців, навіть якщо переваги їхнього письма будуть доведені з очевидністю. Такою є сила інерції французької «республіки літераторів», тобто літературного співтовариства. Звичайно, перекладачі не живуть у якомусь окремому царстві, і переклади, якщо вони мають стати фактом французької літератури, повинні разом з іншими творами підпорядковуватися цим правилам. Для Дю Ренеля, як і для більшості французьких літераторів того часу, це є очевидними речами, які складають невід'ємну частину знання про переклад у добу Просвітництва (пор.: Сілуетт про співвідношення сміливості й обережності при перекладі).

Про французьку мову

У добу Просвітництва більше не залишилось потреби захищати французьку мову й доводити її багатство й рівність з грекою й латиною. Цю місію виконали граматисти й літератори XVI–XVII ст. Для Дю Ренеля це вже dokonаний факт, і жодних сумнівів стосовно рівня розвитку французької мови і її спроможності забезпечити виконання функцій перекладу не може бути. Він натхненно закликає письменників і перекладачів використовувати повною мірою її найкращі якості, визнані у світі: *«Нашій мові зовсім не бракує сили, їй бракує тільки нам са-*

мим, і ми не вміємо показати з найкращого боку нашу мову. Її мужність і чутливість, вдалі сміливі знахідки, живі та енергійні звороти, і ця сила думки, якими чужоземці милуються разом з нами у творах Монтеня, Ла Брюєра і особливо покійного Босюе, єпископа з Мо, доводять це неспростовно» [Ibidem, р. XXXII–XXXIII].

Про метод перекладу

Підсумовуючи, Дю Ренель визнає, що не замкнувся в межах звичайного, тобто буквального перекладу за шкільними правилами (« <...> *de ne m'être point renfermé dans les bornes d'une Traduction régulière* »). Він скептично ставиться до ідеальної моделі перекладу, яка має на меті дати твір таким, яким він є, яким він подобається нації, що його створила. Проте він визнає водночас очевидну користь такого перекладу, яка полягає в тому, що перекладач з повагою ставиться до оригіналу, зберігає характерні риси авторського стилю, аж до недоліків, і у прагненні подобатися читачам не підганяє його під нові смаки: «Я погоджуюсь, що було б звичайно бажано, щоб перекладачі бачили себе **зі зв'язаними руками** (виділено автором. — І.Л), щоб, незважаючи на свій смак і особливі упередження, вони докладали зусиль, щоб познайомити нас з твором, таким як він є, одним словом, щоб вони менше намагалися подобатися, ніж донести до нас те, що подобається народові, для якого працював їхній автор. Такого роду переклади мали б свою користь у тому, що вони не переодягали б ані смак, ані характер чужомовних авторів і зберігали б власний і природний вигляд кожного автора аж до його власних недоліків» [Ibidem, р. L–LI].

Про риторико-стилістичну правку

Попри те, у своїх перекладах Дю Ренелєві все ж доводиться втручатися в авторський текст і пристосовувати його для сприйняття французьким читачем. Його «одомашнення» полягає не лише у приведенні тексту до вимог картезіанської

ясності й суворих правил класицистичного письма, про що йшлося вище, але й у певній риторико-стилістичній нівеляції, усуненні надто сміливих і незвичних образів: «Зрештою, якщо мені доводилось примениувати велич його [Поупа] думок, це траплялося лише для того, щоб зробити їх доступними для наших умів. Якщо я не побоявся висловити природно те, що він возвеличував за допомогою метафори, чи вилучити низку його образів і порівнянь, визнаю, що це було не тому, що вони здавалися мені невідповідними, а через неможливість, у якій я опинився, щоб дати посмакувати ними нашим пересічним читачам» [Ibidem, р. XXXIII–XXXIV].

Однак Дю Ренель подає таку ситуацію перекладу вочевидь у негативному світлі, представляючи її головного актанта — перекладача, як такого, що сам бачить себе зі зв'язаними руками і не зважає на власний смак і вподобання. Метафоричний образ перекладача «зі зв'язаними руками» (у тексті ці слова виділено самим автором: «*Je conviens qu'il seroit ordinairement à souhaiter que les Traducteurs se regardassent comme ayant les mains liées*») насправді не залишає жодних сумнівів щодо ставлення Дю Ренеля до буквального перекладу. Подібне протиставлення буквального й вільного перекладу в архетипних образах зв'язаного раба і атлета, що може вільно рухатись і уособлює красу й свободу, використовували також інші перекладачі як XVII так і XVIII ст. (Годо, Ла Арп та ін.).

Переклад поезії за такою моделлю здається Дю Ренелеві абсолютно неможливим, зокрема коли йдеться про поезію Поупа: «Нічого не було б кориснішого чи принаймні цікавішого, я визнаю, але, слід також сказати, нічого не здається мені менш можливим, особливо, коли йдеться про поета, такого як цей [Поуп]» [Ibidem, р. LI]. Причину Дю Ренель бачить в особливій єдності змісту й форми виразу в поезії, про яку так часто говорить і сучасне перекладознавство (А. Берман, А. Мешоннік та ін.). Якщо позбавити поета його особливого образного стилю висловлення, то навіть неможливо точно пе-

редати думки. Тоді перекладач, за висловом Дю Ренеля, представляє скелет поета, а не самого поета [Ibidem, p. LII].

Наполягаючи на перевагах віршового перекладу поезії на противагу Сілуетту, який переклав Поупа прозою, Дю Ренель посилається на «знаменитого критика» (мається на увазі Дюбо; див. п. 2.6. Філософсько-естетичні принципи перекладу Ж.-Б. Дюбо) і нагадує його міркування про те, що проза може точно висловити суть думки, але вона не може передати ані енергію, ані прикраси, які залежать від аранжування і добору слів, від міри, ритму, гармонії. Відомий критик наполягає на неможливості оцінити заслугу Гомера й Вергілія як поетів, прочитавши їх у прозовому перекладі, так само як не можна правильно судити про живописний талант Тиціана чи Карраччі (Annibale Carracci (1560–1609) — один з метрів італійського Відродження) на основі естампа, виконаного графіком [Ibidem, p. LII–LIII].

Такий підхід, на думку Дю Ренеля, варто поширити також на англійську поезію. З цієї причини він критично налаштований на спробу Сілуетта перекласти поеми Поупа прозою: *«Тому, якими б шанованими не були переклади “Есе про людину” і “Есе про критику”, які нам дав Mr. D. S. [мається на увазі Е. де Сілуетт], ті, хто однаково розуміє англійську й французьку, відверто кажуть, що в них неможливо впізнати п. Поупа. Якщо вони там віднаходять філософа, то майже ніколи не віднаходять поета»* [Ibidem, p. LIII].

Більше того, на переконання Дю Ренеля, навіть віршові переклади не в змозі повністю передати красу оригіналу. Вони можуть певною мірою передати дух, запал, сміливість, силу й уяву, які дадуть змогу милуватися оригіналом. *«Але якими є особливі риси, характеризують цей дух, цей запал, цю сміливість, силу й уяву? — запитує Дю Ренель. — Цього не можна зважено вимагати від жодного перекладача. Лише знання мови, якою він написаний, може нам допомогти це пізнати»*. Отже, Дю Ренель, подібно до д'Аламбера [D'Alembert, 1759, p. 35], дещо скептично налаштований щодо можливостей перекладу

взагалі і в підсумку відає перевагу знанню мов і безпосередньому знайомству з оригіналом.

Дю Ренель стверджує як визначальний принцип перекладу його жанрово-стильову відповідність оригіналові. Він попереджає читача, що марно шукати у його віршах помпезності й піднесеності, притаманних епічній поемі й іншим жанрам, що спираються на чудесне. Поеми Поупа написані в дидактичному жанрі, для якого характерні простота, точність і ясність. У них автор розмірковує, а не змальовує, він звертається більше до розуму, ніж до уяви. Хоч у цьому жанрі теж є свої оздобы й краси, але його природа радше повчальна, ніж розважальна [Du Resnel, 1737, р. LVI–LVII]. Тому перекладач, який орієнтується на читача, жадібного до пізнання, надає такої ваги перитексту, тобто різного роду поясненням і приміткам, що супроводжують власне текст.

Загалом Дю Ренель залишається вірним своїй концепції, основна лінія якої полягає в тому, щоб дати твір таким, яким він є, яким він подобається нації, що його створила. Тобто в передмові Ренеля йдеться про прагматичне по суті розуміння перекладу як створення тексту, який мав би ідентичний вплив на читача. Проте це не заважає перекладачеві вносити до оригіналу необхідні на його думку зміни, які стосуються передовсім його логічного впорядкування, дотримання правил естетики письма класицизму, пристосування його образної системи до смаків французького читача, одним словом, його «одомашнення».

Етьєн де Сілуєтт про переклад

Етьєн де Сілуєтт (*Étienne de Silhouette*, 1709–1767), політичний діяч і літератор часів Людовика XV, увійшов в історію не лише тим, що саме від його прізвища походить французьке слово «*silhouette*» (див. TLFi), але й своїми перекладами творів Поупа.

Найвизначніша теоретична робота Сілуєтта — передмова до його перекладу «Есе про критику й про людину» («*Essais*

sur la critique et sur l'homme », 1737) Александра Поупа, озаглавлена «Попередні роздуми про смак перекладів» (« *Réflexions préliminaires sur le goût des traductions* »), — є певною мірою відповіддю абатові Дю Ренелю. Справа в тому, що Сілуетт і Дю Ренель, які обидва майже одночасно переклали поеми Поупа французькою мовою, розходяться у принциповому для них питанні: як слід перекладати поезію, віршем чи прозою? Дю Ренель, як зазначалось вище, був прихильником віршового перекладу, Сілуетт же віддає перевагу прозовому. Його аргументи на користь такого вибору визначаються загальним баченням перекладу й вимогами до нього.

Заголовок передмови « *Réflexions préliminaires sur le goût des traductions* » теж не випадковий — у ньому присутній термін «*le goût des traductions*», один із ключових для теорії перекладу XVIII ст., що знаходилась на етапі вироблення власної понятійної системи. Як побачимо нижче, у визначенні смаку перекладів для Сілуетта йдеться передусім про збереження смаку й відтворення особливостей стилю автора.

Сілуетт приймає за основу принципи перекладу, сформульовані одним із найавторитетніших перекладачів того часу Жаком де Туреєм (*Jacques de Tourreil*, 1656–1714), перекладачем Демосфена, який у свою чергу запозичив їх у найкращих античних авторів. Саме йому в 1694 році випала честь представляти перший словник Французької академії королю Людовику XIV. Турей у своїх перших перекладах настільки позбувся рабського ярма буквалізму, що в них ледве можна було впізнати оригінал. У подальшому він переглянув своє ставлення й виправив тексти перекладів, точно дотримуючись як змісту, так і форми оригіналу. Вимогу точності перекладу й вірності оригіналові він ставить на перше місце і, за словами Сілуетта, «*наближається до букви тексту так щільно, як тільки може, і не забуває взяти з нього звороти, фігури, число й ритм частин кожен раз, коли дух нашої мови це дозволяє*». Він не допускає жодних вилучень, ані додатків,

прагнучи представити читачам, які не володіють давньою мовою, свого автора таким, яким він є насправді, *«дає їм змогу пізнати його сильні й слабкі сторони так, щоб вони були в стані висловити свою думку про те, що є добрим і поганим у нього»* [Silhouette, 1737, р. 3–4].

Метафорична паралель перекладу й копіювання

Сілуетт, услід за Туреєм, відкидає парафразу як спосіб перекладу, бо вона не перекладає, а «переодягає текст», вона не передає об'язного образу, бо малює лише наполовину за оригіналом, а решту з уяви перекладача. Такий половинчастий спосіб перекладу має в результаті «щось потворне, що не є ані оригіналом, ані копією». Розвиваючи традиційний образ перекладу як копіювання, Турей, якого співчутливо цитує Сілуетт [Ibidem, р. 4–5], звертає увагу на логічну суперечність, яка виникає при перефразуванні. Перекладач, як художник-копіїст, бере на себе зобов'язання підпорядковувати себе оригіналу. Коли копіїст спотворює риси моделі, коли їх змінює як йому заманеться, він дає невірне зображення і тим самим суперечить власному первинному задумові й самому принципу копіювання, який полягає в тому, щоб схопити й передати подібність. Отже, як підсумовує Турей, звичайний перекладач так само як копіїст має свою модель і може бути тільки якнайближче відповідним їй. Якщо він розширює чи підсилює те, що в ній стиснуто або скорочено, якщо він обтяжує її прикрасами, коли автор про них не дбає, якщо він знебарвлює в ній красиві місця або прикриває її недоліки і якщо, врешті, характеру автора зовсім не видно за словами, якими наділив його перекладач, він представив не його, а самого себе. У такий спосіб, під виглядом посередництва перекладач уводить в оману свого читача, бо він стає на місце автора й зовсім не перекладає, а творить сам [Ibidem].

Сілуетт повністю поділяє цей висновок і вважає основним обов'язком перекладача залишатися в межах своїх повноважень

і не брати на себе функції автора. Прикметно також, що в переліку спотворень тексту при перекладі, який наводить Сілуетт услід за Туреєм, ідеться практично лише про недотримання особливостей авторського стилю. Саме відтворення неповторного стилю автора Сілуетт вважає другим обов'язком перекладача.

Вірність і точність перекладу.

Порівняння перекладу з історією

Виділяючи дві основні сутнісні характеристики концепту «переклад» — його вірність і точність, Сілуетт проводить цікаву й оригінальну паралель між перекладом і історією: *«Сутність перекладу, подібного під цим оглядом до історії, полягає головно саме у вірності й в точності. Переклад передає думки, так само як історія передає факти, і їм однаково не дозволено спотворювати їхні обставини й суть. Змінювати їх — означає бути несправедливим до свого героя або до свого автора, причому більше до останнього, бо, певне, немає авторів, можливо, їх навіть зовсім немає, які не воліли б бути перекладеними вірно, так само як нема перекладачів, які не воліли б перекладати вільно, тобто дозволяючи собі змінювати оригінал. Точність є важким і не надто славним підпорядкуванням»* [Ibidem, p. 5].

Отже, його порівняння перекладу з історією йде по кількох лініях: переклад передає думки, тоді як історія передає факти; ні переклад, ні історія не повинні змінювати їх суть і обставини; спотворення думок при перекладі й фактів в історії є несправедливим по відношенню до автора й до історичної особи. Порівняння дає змогу Сілуеттові розкрити суперечливість інтересів автора й перекладача — кожен автор волів би мати вірний переклад свого твору, тоді як кожен перекладач хотів би мати свободу в перекладі.

Ідея, яку несе метафора Сілуетта, не втратила своєї актуальності до сьогодні. У XX ст. на ідентичності погляду перекладача та історика наполягає один із найбільших філософів перекладу Вальтер Беньямін (докладніше див.: [Lamy, 1997, p. 146].

Ставлення до перекладу й оцінка праці перекладача.***Порівняння перекладу зі зворотною стороною килима***

Сілуетт долучає свій голос до хору скептиків щодо можливості перекладу, яких не бракувало в усі часи і число яких збільшало у XVIII ст. Він ставить проблему передусім у психологічній площині — тягар важкої праці перекладача стає справжньою мукою через те, що йому доводиться братися за перо, лише «*щоб водити ним по волі чужої уяви*». Перекладач добровільно вдягає на себе ярмо, взявши на себе обов'язок самому «*ні про що не мислити й нічого не казати з власної голови*». Він має добровільно відмовитися від ролі творця, «*знищити себе в певний спосіб, щоб відтворитися у формі іншого*» [Silhouette, 1737, р. 5]. Про те саме невдовзі ще більш уїдливо говорить персонаж з «Перських листів» Монтеск'є.

Так само в психологічному ракурсі Сілуетт трактує відмінності між мовами, які завжди перешкоджають перекладачеві, розсіюють його увагу. Перекладач часто відчуває, що особливий дух однієї суперечить духові іншої і майже завжди втрачається в перекладі. У підсумку Сілуетт приймає справедливе, на його погляд, порівняння пересічного перекладу зі зворотною стороною гобелена, на якій ледве видно грубі лінії замість викінчених зображень лицевої сторони, не згадавши, що воно запозичене з «Дона Кіхота», мабуть тому, що цей образ стільки разів повторювався впродовж двох століть у французьких перекладознавчих текстах, що не потребував більше вказівки на автора, ставши справжнім стереотипом.

Ставлення Сілуетта до перекладу є характерним для XVIII ст. і пояснюється змінами в соціокультурному контексті тогочасної Франції. Воно свідчить про те, що роль і функції перекладів у розвитку й збагаченні національної культури стали іншими. Переклад уступає першість оригінальній творчості авторів класицизму, які досягли й подекуди перевершили рівень античних зразків. Другим чинником, який вплинув на ставлення до перекладу, було знайомство мовознавців і перекладачів

із численними мовами й культурами, віддаленими від європейських за духом й структурою, і, як наслідок, глибше усвідомлення труднощів перекладу. Третім чинником, який сприяв скептичному ставленню до можливостей перекладу, став непростий досвід перекладу творів великих європейських авторів Данте, Сервантеса й особливо Шекспіра й краще розуміння природи художнього твору як нероздільної єдності форми й змісту (риторико-стилістичні труднощі перекладу).

Збереження національного духу й характеру твору.

Перенесення в країну оригіналу

Перекладацький проект Сілуетта, як і у Дю Ренеля, більше орієнтований на вихідну мову та культуру й будується на стратегії збереження національного духу та смаку й індивідуального авторського стилю оригіналу: *«Переклад ніколи не повинен приховувати національний смак і характер творів, він недосконалий, якщо не дає змоги читачеві пізнати їх і судити про них»* [Ibidem, p. 5]. Адже кожна нація має свої звичаї, і розсудний читач не повинен забувати про це застереження. Водночас читач має взяти до уваги, що він теж сприймає твір крізь призму власного смаку, під власним кутом зору, так само як глядач картину. Тому Сілуетт наполягає на необхідності при читанні перекладу переноситися до Англії: *«Переклад цих “Есе” вимагає, щоб часом подумки ми перенеслися до Англії, щоб сприйняти певні думки, вирази й порівняння, особливість яких надто витончений і делікатний смак засуджує або не дає нам прийняти на шкоду силі й вірності»* [Ibidem].

Повертаючись ще раз до цих думок у подальшому тексті, Сілуетт знову цитує Турея, який закликав прийняти «чуже», перенестися в перекладі на місце подій: *«Не треба, каже Турей, щоб звичаї, поведінка, звички, церемонії, ігри, закони, цілковито не подібні на наші, нас бентежили. До них слід призвичаїтися, бо інакше можна втратити все, що дає нам спілкування з прекрасною античністю. Ми можемо розуміти й отримувати насоло-*

ду від давніх авторів лише у міру того, як переносимося на місце подій. З цього приводу можна навести жартівливі слова Плавта з прологу до однієї з його комедій: “Дія відбувається в македонському місті Епідамі, йдіть туди, панове, і залишайтеся там до кінця п’єси”» [Ibidem, р. 9]. Невдовзі таке розуміння перекладу стане домінуючим принципом перекладацької ідеології французьких романтиків Ж. де Сталь, Ф.-Р. де Шатобріана, А. де Віньї та ін.

Варто звернути увагу також на знакову, на мій погляд, паралель, яку проводить Сілуєтт, переносючи на переклад англійської літератури засадничі принципи, вироблені попередніми поколіннями перекладачів для перекладу античної літератури. Ця обставина свідчить не лише про зміну ставлення до англійської літератури, яка тепер сприймається так само поважно як антична, але й передусім про укріплення теоретичних позицій науки про переклад, яка розширює свою емпіричну базу й поглиблює рівень осмислення матеріалу, зокрема лінгвокультурологічних проблем перекладу (сприйняття й переклад «чужого», «іншого», відтворення риторико-стилістичних особливостей авторського тексту тощо).

Перекладацька програма Сілуєтта

Перекладацька програма Сілуєтта спирається на низку засадничих принципів, серед яких відхід від ідеології «невірних красунь», уникання крайнощів у перекладі, відмову від обов’язкового підганяння перекладу до французького доброго смаку, перевтілення перекладача в автора, орієнтованість на першотвір і мову-джерело. Наведемо уривок з його тексту, де окреслено її контури: *«Саме це можна справедливо сказати про надто буквальні переклади, бо в них у всьому є надмір, а мистецтво полягає в тому, щоб його уникнути. Часом треба вміти в потрібний момент скинути ярмо надмірної залежності, але як важко визначити межу розумної нерішучості й вдалої сміливості! Сумлінно підпорядковуючись високої якості думкам і фігурам, які є характерними для ав-*

тора, вправний перекладач намагається відтворити їх, він не нав'язує собі необхідність передати слово в слово, але зберігає і вид, і силу всіх слів. Він їх не рахує, а зважає. Він ніколи не забуває про своє найперше завдання — дати копію, схожу на оригінал, і якщо допускає вольності, то лише щоб досягти цього. Він перевтілюється як можна краще в того, кого перекладає, намагається пережити його почуття і пристрасті, щоб бути копіїстом і не виказувати цього. Слід подавити цю внутрішню люб'язність, яка весь час повертає нас до нас самих і зводить все до смаку нашого народу й нашого часу в такий спосіб, що, замість пристосуватися до образу інших, ми їх пристосовуємо до нашого образу» [Ibidem, p. 5–6].

Отже, СілуETT рiшуче вiдмежовується вiд перекладацької фiлософiї «невiрних красунь», до яких, на його думку найкраще пасує порiвняння зi зворотною стороною гобелена. Вiн наполягає на тому, щоб перекладач уникав крайнощiв. Мистецтво перекладу для нього полягає в перевтiленнi в автора, переживаннi його почуттiв i пристрастей. Перекладач має орієнтуватися на першотвiр i мову-джерело, пам'ятати про своє найперше завдання — дати копію, схожу на оригінал. Тому він повинен, не вдаючись до буквального перекладу й не підганяючи все під французькі смаки нового часу, відтворити думки й фігури автора та навіть зберегти при цьому вид і силу його слів. У такий спосіб СілуETT пробує визначити свою «золоту середину», «межу між розумною нерішучістю й вдалою сміливістю», наголошуючи на збереженні стилю оригіналу.

Як бачимо з наведеного тексту, він розглядає переклад у термінах традиційної метафори копіювання й вважає найпершим завданням перекладача — дати копію, схожу на оригінал. Якщо він допускає якісь вольності, то лише для того, щоб наблизитись до цієї мети, яка вимагає передусім вірності оригіналові. СілуETT вимагає від перекладача повної ідентифікації з автором. Відкидаючи буквальний переклад, він наполягає на вірному відтворенні якості думок і фігур, які характеризують автора, на збе-

реженні сили його слів. Він категорично проти нав'язування англійському оригіналові тогочасних французьких норм і смаків. Отже, Сілуетт, теоретик і практик перекладу у цьому вічному пошуку власного шляху між двома полюсами тяжіння — автором і читачем, відкидаючи крайності буквального перекладу й пристосування до «доброго» (тобто французького) смаку, декларує як основний стратегічний принцип повагу до автора і його тексту, зміст і красу якого повинен зберегти перекладач.

Услід за Туреєм у своїй концепції перекладу Сілуетт спирається на авторитетні думки античних авторів, повторюючи, зокрема, сентенцію Цицерона про зважування слів: *«Він добирає слова не на рахунок, а на вагу»* (*« Il ne les compte point, mais il les pèse »*), так добре відому читачам, що нема навіть потреби вказувати на її автора.

Наслідуючи Цицерона, Сілуетт, щоб ефективно донести до читача своє бачення перекладу, теж надає своїм ідеям афористичного виразу. Наприклад:

- *...mais qu'il est difficile de prescrire les bornes d'une timidité judicieuse & d'une heureuse hardiesse!*
- *Il ne perd jamais de vue ce premier devoir, de faire ressembler la copie à l'original, & s'il se donne des libertés ce n'est que pour y parvenir;*
- *... il tache de se revêtir de ses sentimens & de ses passions, afin d'être copiste sans le paroître.*

Неприпустимість виправлення й прикрашання оригіналу

Окремо Сілуетт наголошує на неприпустимості виправлення й прикрашання думок автора. Ця вада, на його переконання, вкорінена в почутті зарозумілості перекладача й супроводжується завжди самовдоволенням та самовпевненістю. Сілуетт згадує з іронією про одного з перекладачів «Подорожей Гуллівера» (очевидно, мова йде про абата Дефонтена. — І.Л.), який «вважав за потрібне прикрасити їх люб'язностями власного штибу й так досконало їх спотворив, що неможливо від-

найти в них вигадливий, особливий і оригінальний характер доктора Свіфта. Це дало англійцям підстави гадати, що цей нібито переклад зробила людина, яка зовсім не розуміла їхньої мови. Це є якраз той жанр твору, про який Турей казав, що в ньому є щось потворне, що це не є ані оригінал, ані копія» [Ibidem, p. 6].

Така перекладацька практика, що бере свій початок від перекладів жанру «les belles infidèles» і вже пішла було на спад після виходу відомого трактату П.-Д. Юе «Про переклад», знову набуває поширення у XVIII ст. Як відзначає канадський історик перекладу Бенуа Леже, у міру того як переклади з класичної літератури відходять на другий план, уступивши місце перекладам з англійської, втрачає свою вагу й поняття «вірність перекладу» — твори сучасної літератури сусідньої країни не викликали такої пошани, як античні шедеври, їх треба було вдосконалювати й адаптувати до високих вимог класицизму й смаків французького суспільства [Léger, 1996, p. 96]. Багато літераторів того часу вважали виправданими й корисними подібні виправлення та прикрашання оригіналу.

Сілуетт наводить свідчення такого підходу до перекладу, цитуючи один із листів, надрукованих у тижневику П.-Ф. Гійо Дефонтена «Observations sur les Écrits modernes»: «<...> дозволено замінювати перебільшені думки, негідні подробиці, надумані й грубі порівняння речами більш належними та шляхетними» [Silhouette, 1737, p. 6].

Про різниці у смаках перекладачів

І все ж, на думку Сілуетта, в перекладі не можна поклатися на досвід інших перекладачів і некритично приймати всі запропоновані ними зміни, бо йдеться про їхні смаки й оцінні судження, які завжди залишаються суб'єктивними: «Зрештою, з тієї самої причини, з якої помиляється автор, вважаючи справедливим і шляхетним те, що не є таким, перекладач може також вводити себе в оману щодо власних думок.

Особи, які в питаннях смаку й почуття думають самі <...>, мають надзвичайно різні думки. Те, що одному здається природним і піднесеним, іншому здається вульгарним і надуманим. <...> Немає нічого більш непевного, як людські судження, а звідси природно зробити висновок, що якби ми приймали всі зміни, зроблені багатьма перекладачами, чим більше розуму й смаку вони б мали або гадали, що мають, тим більшим був би наш ризик втратити найбільш вражаючі риси оригіналу» [Ibidem, р. 6]. Отже, в питаннях аксіології перекладу, оцінки змін, внесених перекладачами, Сілуетт теж дотримується зважених позицій, ставлячи на перше місце принцип збереження риторико-стилістичних особливостей оригіналу.

Стереотип автора, який так само сказав, якби писав нашою мовою.

Заперечення тези про універсальність мислення

Етнокультурна у своїй основі орієнтація перекладу на авторський оригінал і його риторико-стилістичні особливості має у Сілуетта достатньо глибоке лінгвофілософське обґрунтування. Прихильники вільного перекладу виправдовують усі зміни, спираючись на розповсюджене переконання, що завдання перекладача ніби полягає в тому, щоб віднайти у французькій мові те, що сам автор написав би, якби він думав цією мовою. Порівняймо з приводу цієї сентенції протилежно спрямовану думку Бітобе, який пропонував перенести не автора в наш час, а перекладача в часи автора (див. нижче: п. 6.3. П.-Ж. Бітобе про національний смак як основу перекладу). Спростовуючи цей аргумент, Сілуетт, як зазначає Б. Леже [Léger, 1996, р. 88], ставить питання у філософській площині: що є першим — думки чи спосіб їх виразу? Сентенція адептів вільного перекладу щонайбільше слухна, якщо її не поширювати на самі думки, а обмежитися добором виразів. Самі ж думки залежать від схильностей, звичаїв тощо, тобто вони мають національну специфіку: *«Будь-який автор, який пише сво-*

єю мовою для своїх співвітчизників, думав би по-іншому, якби писав іншою мовою для іншої нації» [Silhouette, 1737, p. 8]. У такий спосіб Сілуетт певною мірою заперечує один з постулатів картезіанського раціоналізму, згідно якого думка є універсальною для всіх (логіка одна для всіх!), а слова є лише знаками для її виразу, етикетками для понять. Він поділяє думку Кондільяка про мови як особливі категоризаційні системи, які по-різному відображають дійсність, і тому переклад для нього не є примітивним формальним перекодуванням з однієї системи знаків на іншу, а значно складнішою мовно-мислительною операцією. Міркування Сілуетта з цього приводу близькі до думок, які висловлював Мопертюї (див. вище: п. 2.8. Мопертюї й теорія лінгвістичної відносності) і які, попри критику, були достатньо поширеними серед перекладачів XVIII ст. Позиція Сілуетта в цьому питанні близька до поглядів В. фон Гумбольдта та його сучасних послідовників, зокрема А. Вежбицької, яка серед іншого наголошує, що представники різних культур думають по-різному.

Леже цілком виправдано протиставляє перекладацький проект Сілуетта поетиці перекладів жанру «les belles infidèles», тому що він передбачає збереження чужоземного характеру твору як на рівні форми, так і на рівні змісту (тематики) [Léger, 1996, p. 88]. На цій підставі Сілуетт формулює абсолютно сучасну думку про залежність перекладу від кута зору й перспективи обох актантів міжкультурної комунікації — мовця й адресата (сучасне перекладознавство для позначення цієї залежності вживає термін «скопус».) Врахування цієї залежності є одним із найскладніших завдань перекладача.

Як приклад, на підтвердження своєї тези, Сілуетт наводить те місце тексту есею, де йдеться про механізм англійської поезії, зовсім інший, ніж у французькій. Якби Поуп писав по-французьки й для французів, то, ймовірно, там була б критика поганих французьких віршів, замість критики поганих англійських віршів [Silhouette, 1737, p. 8]. Сілуетт як вірний перекладач мусив пере-

дати цю думку так, як вона була сформульована в тексті, хоч розумів, що французькому читачеві, незнайомому з особливостями англійської версифікації, це місце, очевидно, буде здаватися не досить ясным, тому в передмові вважав за потрібне подати короткі відомості про англійську систему версифікації.

Цей приклад свідчить про усвідомлення перекладачем цілком актуальної і для сучасного перекладознавства комунікативно-прагматичної проблеми перекладу — необхідності врахування при перекладі фактору адресата, його інформованості про предмет мовлення, його прихованих енциклопедичних знань, необхідних для адекватного сприйняття змісту тексту.

Повага до чужого, інтерес до іншого.

Проти офранцуження: перекладач не є автором

Сілуєтт настійно наполягає на тому, що переклади як копії повинні бути максимально схожими на свої оригінали, щоб вони зберігали їх власний і природний вигляд аж до недоліків: *«Намагатися його [Поупа] офранцузити — це його перекрутити й змінити. Навіть якби ви його прикрасили, ви його б спотворили. Ви тоді автор, і добрий автор, якщо хочете, але врешті-решт ви не перекладач, а повинні були ним бути. Ми визнаємо, що цей чужоземний вигляд, збережений у французькому перекладі, може образити деяких читачів, але для мудрої людини, для філософа, вільного від цих упереджень, які обмежують просту людину до своєї нації, дуже приємним видовищем є ця чудова різноманітність в умах, яка виникає через відмінності між країнами й епохами, і навіть якщо йому не сподобаються ці нові способи думати, відчувати, висловлюватися, він буде все ж зачарований тим, що познайомився з ними»* [Ibidem, p. 9–10].

Отже, Сілуєтт у властивому йому афористичному стилі рішуче виступає проти офранцуження й будь-якого прикрашання тексту оригіналу, які, на його переконання, суперечать влас-

не призначенню перекладача. Він трактує проблему «чужого» з висоти мудрого філософського погляду, приймаючи з захопленням «чудову різноманітність в умах». Тут ще раз його текст звучить дуже модерно й актуально в контексті сучасного перекладознавства з його інтересом до збереження «чужості» тексту і на ширшому суспільно-історичному тлі глобалізації й уніфікації. Сьогодні Європа прагне якраз до такого розмаїття культур і мов, і термін «*diversité*» («*des langues et des cultures*») функціонує в сучасних офіційних документах і медійних текстах.

Про можливість скорочень і вилучень та фактичну прийнятність (само)цензури

Водночас мусимо визнати, що позиція Сілуетта не завжди послідовна. Він допускає недотримання суворих правил перекладу й навіть внесення певних змін до тексту оригіналу в тих випадках, коли йдеться не власне про переклад, а про наслідування поетичного твору чи переклад змістового уривка з твору, який містить різного роду повчання — літературні, філософські, моральні, політичні, релігійні. В останньому випадку він іде так далеко, що навіть відкрито визнає можливість (само)цензури і, більше того, виправдовує її, по-своєму розуміючи патріотизм: «<...> і мотив, який може спонукати до перекладу лише частини [оригіналу], може змусити відмовитись від перекладу іншої — я кажу про бажання бути корисним своїй вітчизні, яке не дозволяє завжди йти крок у крок за своїм автором у речах, які він написав стосовно особливих думок про релігію і уряд своєї країни. У цьому випадку навіть сам автор схвалить необхідні зміни, без яких твір не міг би бути прийнятим народом, для якого мали на увазі його перекласти» [Silhouette, 1753, р. 25–26] (у попередньо цитованому виданні ([Silhouette, 1737]) цей уривок відсутній. — І.Л.).

Така відверто апологетична «державницька» позиція Сілуетта зрозуміла, зважаючи на його політичні кар'єрні амбіції в часи перебування на посту головного контролера (тоб-

то міністра) фінансів Людовика XV, які, зрештою, виявилися провальними. Водночас слід віддати йому належне — він принаймні чесно й відкрито її декларує, а не ховається за образом якогось анонімного об'єктивного перекладача. Проте це не робить позицію Сілуетта менш вразливою і не може бути виправданням грубого втручання до тексту оригіналу, а тим більше його цензури з політичних чи релігійних мотивів.

Про можливість перекладу поезії прозою.

Про єдність змісту й виразу в поезії

Звичайно, Сілуетт, беручись за переклад Поупа, мусив визначити свою позицію в дискусії про переклад поезії віршем чи прозою. На його думку, часом слід віддати перевагу перекладу віршем, зокрема коли йдеться про поетичний твір, у якому більшість думок отримує особливий блиск завдяки поетичним оздобам, які втрачаються у прозовому перекладі. Та коли поезія піднесена, коли думки самі по собі піднесені й треба поєднати цю подвійну піднесеність або коли стислість автора не дає змоги її досягти, тоді, здається, краще пожертвувати віршовою формою і віддати перевагу прозовому перекладу. Однак ця проза, на думку Сілуетта, має бути поетичною, наслідувати поезію, відтворити її ритм, передавати її красоти, піднесені й сміливі фігури, живі й енергійні звороти тощо [Silhouette, 1737, p. 11].

Переклад не повинен пристосовувати автора до французького смаку

Сілуетт наголошує, що вдалому перекладу творів Поупа перешкоджають не лише різниця в дусі мов і відмінності у правилах віршування, але й саме розуміння вірності перекладу. Загальний принцип перекладу, який він відстоює, полягає у збереженні автохтонної оригінальності твору, в тому, щоб не прагнути наблизити автора до французького смаку, переваги якого він не оспорує, але який безперечно є чужим для англійського твору [Ibidem, p. 15].

Сілуетт поміщає основну для перекладу проблему вірності в стилістичну площину й визначає як найперше завдання перекладача передання індивідуального духу й стилю автора: *«Незалежно від того, чи перекладаємо прозою, чи віршем, ми зобов'язані передовсім добре придивитися, в чому полягає геній і характер автора, вірно схопити його й передати без змін. Наприклад, Гомер, сухий французькою мовою, плоский Піндар, стислий Геродот, туманний Фулідід, палкий Ізократ, солодкавий Демосфен були б переодягненими письменниками, що мали б спільного з грецькими оригіналами лише ім'я»* [Ibidem, p. 12]. Вираз «геній і характер автора» (*«le génie & le caractère»*) у перекладацькому дискурсі того часу є синонімами його індивідуального духу й стилю. Зміни авторського духу й стилю при перекладі Сілуетт трактує в термінах традиційної метафори переодягання, яке в даному випадку має наслідком невідповідність перекладу оригіналу аж до невпізнаваності.

На думку Сілуетта, метод перекладу за допомогою так званих еквівалентів не може забезпечити виконання вимоги збереження авторського стилю. Стиль «Есе про людину» Пупа надзвичайно стислий, і будь-яке використання парафраза його послабить. Коли перекладач має справу з текстом, оздобленим поетичними прикрасами, він може замінити їх еквівалентними прикрасами, не зрадивши вірності оригіналу. Інша справа, коли автор поєднує з красою поезії точність слів, жодне з яких не може бути усунене. Тоді метод еквівалентів не спрацює і будь-яка спроба такого роду веде до невідповідності стилю й втрати сили оригіналу [Ibidem, p. 12–13].

Про свій переклад і метод: ближче до оригіналу, ніж до французького духу

Говорячи про свій переклад, Сілуетт наголошує, що він намагався лише вірно передати думки Пуупа, які вже самі отримують достатньо краси зі своєї власної глибини, а крім того прикрашені піднесеною поезією. У нього немає сумнівів щодо

точності свого перекладу: *«Я не дозволив собі **ані вилучень, **ані додатків.** Я дотримувався букви так близько, як тільки це було можливо, може навіть, надто переповнений англійським оригіналом, я часом ішов услід за ним, **більше ніж це дозволяв дух нашої мови.** Я намагався наслідувати його звороти і фігури, і коли я не зберіг ті самі слова, я зберіг, наскільки це було можливо, **їх вид і силу**»*** [Ibidem, p. 15] (виділено автором. — І.Л.). Таким є перекладацький проєкт Сілуетта.

Отже, представляючи свій метод перекладу, він наполягає на кількох його визначальних рисах — він перекладав якнайближче до букви оригіналу, не допускаючи **ані вилучень, **ані додатків,** часом навіть всупереч духові французької мови, він намагався зберегти авторські звороти й фігури, якщо не дослівно, то принаймні їх різновид і силу.** Таким чином, він ще раз підтверджує основну ідею своєї концепції перекладу, **більше орієнтованої на вихідний текст, збереження його стилю й сили впливу на читача.**

Не обійшов Сілуетт і таку дразливу для французів характеристику тексту, як ясність, якої, можливо, бракує в деяких місцях його перекладу, стверджуючи, що самому оригіналові Поупа властива певна неясність, але вона зумовлена надзвичайною точністю й глибиною думок, які складають одну з найбільших красот його «Есе про людину». При цьому він, не надто переймаючись логікою, досить парадоксально поєднує, характеризуючи думку Поупа, дві несумісні ознаки — неясність і точність думки [Ibidem, p. 15–16].

Долучимо ще декілька цікавих, на мій погляд, міркувань Сілуетта про переклад поезії з його передмови до першого видання «Есе про людину» 1736 року, текст якої дещо відрізняється.

Трудність віршового перекладу англійської поезії

Сілуетт зазначає, що твір Поупа дуже важкий для перекладу, а більшість англійців вважає його переклад взагалі неможливим. Він наголошує, що всі переклади цього твору можуть

бути лише нижчими за оригінал. Сам Поуп не випадково обрав віршову форму для свого твору, адже так сентенції і максими більше дивують і краще запам'ятовуються. Сілуетт визнає, що бажано було б перекласти «Есе про людину» Поупа віршем, однак на заваді стоять відмінності між мовами й правила версифікації, значно складніші для французької мови [Silhouette, 1736a, p. XXV–XXVI].

Другим чинником, який робить віршовий переклад твору дуже важким, є, на думку Сілуетта, найвища майстерність Поупа, в якій поєднується надзвичайна точність думки з силою та красою, що і складає основну трудність, щоб не сказати неможливість перекладу [Ibidem, p. XXVII].

Особливості дискурсу поезії

Врешті-решт останній і вирішальний аргумент Сілуетта має більш загальний характер і полягає в тому, що поетичний дискурс принципово відрізняється від звичайного, він не є мовою побудованою за принципом істинне / хибне, а говорить образами: *«Не слід сприймати буквально, ані строго перекладати вигадки, гострі слова й поетичні намагання. Поезія не є точною мовою істини. Принаймні трохи освічені читачі в цьому не помиляться, вони читатимуть Поупа, як читають Гомера й Вергілія. Англійський поет не є якимось правильним і заскорублим теологом»* [Ibidem, p. XXIX–XXX]. Їх збереження у віршовому перекладі наштовхується на нездоланні труднощі, пов'язані з відмінностями в системах віршування і, ширше, в мовно-стилістичних засобах. Сукупність цих обставин змушує Сілуетта віддати перевагу прозовому перекладу твору Поупа. Ці міркування свідчать про глибоке розуміння природи поезії, яке визначає його загальний підхід до перекладу шедевр англійського автора.

Серед якостей перекладу на перше місце у цій передмові Сілуетт ставить точність і енергійність, тобто силу впливу на читача (про значення терміна «енергія» див. п. 2.7.

Концепція «енергійного перекладу Сен-Сімона), тоді як витонченість можна принести в жертву. Завдання перекладача — познайомити, наскільки це можливо, з твором, таким, як він є. Особливу користь таких перекладів він бачить у тому, що вони зберігають національний смак і характер (тобто стиль) твору. Для адекватного сприйняття такого перекладу з елементами чужого смаку й стилю читачеві потрібно подумки переноситись до Англії, щоб зрозуміти певні надто сильні думки, вирази й порівняння чи надто звичайні речі [Ibidem, р. XXVII–XXIX].

Так Сілуетт представляє у своїй передмові власний перекладацький проєкт. Суттєвою рисою його перекладацької стратегії є, з одного боку, обов'язок дати в перекладі твір таким, яким він є, з його точністю й енергією, зберігаючи його національний смак і характер, а з іншого — вимога до читача подумки переноситись у країну автора, щоб адекватно сприймати дух твору.

Передмова Сілуетта до «Есе про критику»

У передмові до перекладу іншої поеми Поупа «Есе про критику» («*Essai sur la critique*», 1736) теж знаходимо кілька цікавих міркувань, які доповнюють концепцію перекладу, запропоновану в попередніх текстах.

Внутрішня спорідненість перекладача з автором

Посилаючись на англійського автора Роскомона, Сілуетт радить для успішного перекладу обирати близькі по духу твори й вимагає від перекладача повного духовного ототожнення зі своїм автором: «*Придивіться до своєї схильності, до пристрасті, яка домінує у вашому розумі, тоді шукайте поета, у якого були б подібні схильності, й обирайте автора, як обираєте друга. Об'єднавши таким зв'язком симпатії, ви станете близькими, задушевними, пристрасними. Ваші думки, ваші слова, ваш стиль, ваші серця об'єднуються, і ви більше не його*

перекладач, ви — він сам". Мілорд Роскомон дає це правило в своєму "Нарисі про переклади віршем" [Ibidem, p. III–IV].

Подібні думки висловлювали у свій час А. Ле Метр [Le Maistre, 1649, p. X], д'Абланкур, який вживав термін «метемпсихоз», щоб позначити таке перевтілення перекладача у свого автора [D'Ablancourt, 1661, p. 7]. Цілком ймовірно, що саме нарис про переклад Роскомона, перекладознавчі тексти д'Абланкура чи Сілуетта і були першоджерелом для Віктора Гюго, який у XIX ст. у своїх працях про переклад теж наголошує на необхідності внутрішньої спорідненості перекладача зі своїм автором аж до повної ідентифікації [Hugo, 1861, p. 22–26].

Про свій перекладацький проєкт

У передмові до «Есе про критику» Сілуетт підтверджує основні тези своєї перекладацької стратегії, спрямованої на передання змісту й збереження стилю оригіналу навіть всупереч духові французької мови: *«Якщо цей переклад має якусь вартість, то це те, що він є більш точним, більш стислим і енергійним; <...> Щоб не порушувати зміст, я відступав від правил французької мови»* [Silhouette, 1736b, p. XX–XXI]. Водночас він констатує майже нездоланні труднощі здійснення свого перекладацького проєкту в частині, яка стосується відтворення індивідуального стилю автора, зважаючи на очевидну вищість красот тексту Поупа, які неможливо досягти навіть у віршовому перекладі жодною іншою мовою. Вважаючи себе не лише перекладачем, а й учнем Поупа, Сілуетт нагадує його принцип, який проголошує, що звук має бути відлунням змісту, і змушений визнати, що його зусилля дотримуватися цього принципу в прозовому перекладі виявилися марними. Навіть Амйю, який, незважаючи на критику Мезір'яка, залишався у XVIII столітті взірцем для французьких перекладачів, не зміг би впоратися з таким завданням [Ibidem]. Така самооцінка Сілуетта, на мій погляд, не перекреслює його очевидної заслуги в істо-

рії французького перекладу, яка полягає в тому, що він, поряд з Дюбо, Мармонтемом та ін., чітко ставить проблему необхідності збереження духу й стилю вихідного тексту. Хоч загалом його концепція перекладу не позбавлена суперечностей.

Сілуетта і Ренеля зближує інтерес до творчості Поупа. Коло проблем, що їх обговорюють обидва автори, майже однакове, їхні позиції подекуди збігаються. Обидва порівнюють англійців і французів, їх мову, звичаї, особливості поезії і версифікації, встановлюють обмеження для можливостей перекладу. Вони частково близькі в розумінні важливої для перекладознавства XVIII століття проблеми прийняття й збереження чужого, обидва заявляють про неприпустимість прикрашання й підганяння тексту під французькі смаки й канони, вимагають відтворення в перекладі риторико-стилістичних особливостей оригіналу, наголошують на необхідності відтворення особливостей індивідуального авторського стилю.

Загалом Дю Ренель і Сілуетт продовжують дискусію довкола принципів перекладу поезії, розпочату на зламі XVII–XVIII ст. Анною Дасье і д'Абланкуром, стверджуючи в новому історико-культурному контексті доби Просвітництва кожен свою лінію. Дю Ренель відстоює віршовий переклад поем Поупа й допускає втручання в оригінал з метою його одомашнення, Сілуетт — прихильник прозового перекладу поезії, орієнтованого радше на вірність букві оригіналу. Отже, принципове для них розходження стосується передусім відповіді на дражливе питання про можливість віршового перекладу.

Переклад де Фонтана

Насамкінець згадаємо ще один віршовий переклад «Есе про людину», який вийшов 1783 року. Його автор Луї де Фонтан (*Fontanes, Louis de, 1759–1821*) не менш критично налаштований щодо Поупа, ніж попередники, закидаючи йому брак смаку й нагромадження недостатньо вмотивованих фігур (вмотивованість, логічність фігуративних образів — один

із засадничих принципів класичної риторики; див. [Du Marsais, 1818, р. 33]): *«Мое справедливе захоплення Поупом не засліплює мене настільки, щоб не бачити його недоліків. Я визнаю, що початок «Есе про людину» завжди мені здавався дуже недосконалим. Цьому нагромадженню фігур, коли людина по черзі порівнюється до лабіринту, до саду, до поля, до пустелі, бракує смаку, точності і ясності. Цей недолік часто зустрічається у Лукіана, Юнга, Овідія, тоді як Вергілій, Расін, Буало ніколи не опускаються до такого. У самого Поупа можна знайти лише кілька таких прикладів»* [Fontanes, 1783, р. 62].

Прикметно, що в одному ряду тут даються античні й англійські автори, що свідчить про однакові принципи підходу перекладачів до текстів, що належать до таких різних часів і культур. Ще в другій половині XVII ст., позначеній «суперечкою давніх і нових», важко собі уявити таку уніфікацію, тим більше, коли йдеться про англійську літературу, яку тепер фактично підносять у такий спосіб до рівня античної.

4.4. Дефонтен: «вольтеризація» Гулливера

(Вжитий у заголовку цього підрозділу термін «вольтеризація» запозичено зі статті Б. Леже [Léger, 2003]. — І.Л.)

Про актуальність коментарів про переклад Дефонтена
Абат Гійо Дефонтен (Pierre-François Guyot Desfontaines, 1685–1745) — один із засновників французької журналістики, літературний критик, перекладач Вергілія, Горація, Свіфта, Фільдінга та ін., опонент Вольтера — є, за словами французької дослідниці його творчості Франсуази дю Сорб'є, «надзвичайно репрезентативною постаттю для цього складного руху притягування й відштовхування стосовно чужого, який ха-

рактеризує Францію XVIII сторіччя, в добу, коли вона була вся ще в ореолі престижу чи занепаду віку Людовика XIV і коли відбувся колосальний вибух віку Просвітництва» [Sorbier, 1994, р. 86]. Можна погоджуватись або ні з його думками, але «ущипливі й провокативні» запитання, поставлені ним стосовно чужоземних творів, які належить запровадити до іншої (французької) мови й культури, залишаються цілком актуальними й сьогодні, більше ніж через чверть тисячоліття. Цей «рух протягування й відштовхування стосовно чужого» є однією з визначальних рис соціокультурного контексту Франції XVIII століття, в якому розвивалася теорія перекладу.

Абат Дефонтен, один із активних популяризаторів англійської літератури у Франції, 1727 року видає переклад знаменитого роману Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера». З моменту виходу й до кінця століття його переклад перевидавався більше десяти разів (див. [Léger, 2003, р. 60]), що свідчить про безперечний успіх книги у французьких читачів. Уже в передмові до «Мандрів Гуллівера» Дефонтен окреслює в загальних рисах своє бачення перекладу, основною засадою якого є адаптація чужомовних і культурно відмінних творів до французького смаку. З одного боку, Дефонтен, якому спочатку не сподобався «Гуллівер» Свіфта, переглянув своє ставлення до твору й визнав, що слава його заслужена. Він побачив у творі Свіфта цікаві й справедливі речі, продуману вигадку, тонку іронію, приємні алегорії, розсудливу й вільну мораль, і всюди потішну й дотепну критику. Він узявся за переклад цієї цілком нової й оригінальної у своєму жанрі книги, за його признанням, виключно з власної користі, щоб удосконалити своє знання англійської мови, яка стала модною в Парижі і яку багато визначних і заслужених людей віднедавна опанували [Desfontaines, 1727, р. XIII–XIV].

Свідчення автора перекладу Свіфта Дефонтена про моду на англійську літературу й на вивчення англійської мови в Парижі вже в кінці 20-х років XVIII ст. додає суттєву рису

до характеристики загальної суспільно-культурної атмосфери того часу, в якій розвивався переклад і поглиблювалася наукова рефлексія над ним.

Критика Свіфта з позицій французького смаку

З іншого боку, Дефонтен у передмові до свого перекладу «Мандрів Гуллівера» подає довгий перелік звинувачень Свіфта з позицій французького смаку, показуючи невідповідність його твору французьким культурним кодам і обґрунтовуючи необхідність його пристосування до правил доброго смаку й канонів класицистичного письма: *«Не можу, однак, тут приховувати, що знайшов у цьому творі Свіфта слабкі й навіть дуже невдалі місця, незрозумілі алегорії, вульгарні натяки, дитинні подробиці, банальні міркування, низькі думки, нудні повтори, грубі пустощі, позбавлені смаку жарти, одним словом, речі, які в буквальному французькому перекладі виглядали б непристойно, жалюгідно, незрозуміло, обурювали б добрий смак, який панує у Франції, бентежили б мене навіть і неодмінно викликали б справедливі докори на мою адресу, якби я виявився досить слабким і необережним, щоб виставити їх на суд читача»* [Ibidem, р. XV–XVI].

Як бачимо, перекладач не приховує, що він відверто цензурував і прикрашав текст оригіналу, приводячи його у відповідність до французького доброго смаку. Варто звернути також увагу на публіцистичну загостреність висловлених думок і схильність Дефонтена до очевидних перебільшень і різких слів, які сприймаються як данина професійному «журналістичному» стилю автора, спрямованому на те, щоб вразити читача і, відповідно, збільшити тираж.

Стратегія перекладу, виправлення непристойних місць

Пояснюючи свій спосіб перекладу, Дефонтен іронічно заявляє, що він, як і більшість тих, хто так вихваляє Свіфта, не має ключа до розуміння «всіх цих непристойних місць» у його тво-

рі й не хоче шукати пояснення «всіх цих красивих таємниць». Тому він вважає своїм обов'язком повністю їх усунути й не бути поблажливим до свого автора. Він гадає, що здатний виправити ці вади й відновити втрати за допомогою власної уяви та певних зворотів, які він ужив замість тих, що йому не подобалися [Ibidem, p. XVII–XVIII]. Отже, перекладацький метод Дефонтена зводиться до адаптації тексту оригіналу до французьких смаків і правил через вилучення з нього «непристойних місць» і компенсації втрат вживанням відповідників, які подобаються перекладачеві й, вочевидь, читачеві.

Дефонтен просить вибачення у читача за можливі в його перекладі англіцизми, яких він намагався уникнути, і поблажливо та не без кокетства зазначає, що це лише переклад — *«невдячний твір, який не лестить марнославству і може надихнути лише надзвичайно слабкий і поверховий розум»* [Ibidem, p. XXXIV–XXXV]. Таке скептичне ставлення до перекладу і перекладацької праці стає достатньо поширеним у Франції XVIII століття. Його пізніше узагальнив Монтеск'є у відомому діалозі перекладача з математиком у «Перських листах».

Перекладацький реалізм Дефонтена

Водночас слід віддати належне Дефонтенові за те, що він підходить до втілення свого принципу більш реалістично, ніж пізніше Ле Турнер (див. п. 4.6. Ле Турнер — перекладач, що зробив Юнга французьким), і визнає химерність спроб зробити з «Гуллівера» французький твір: *«Хоч я і зробив усе можливе, щоб пристосувати твір Свіфта до французького смаку, однак не претендую на те, що зробив з нього цілковито французький твір. Чужоземець завжди залишається чужоземцем, яким би не був його розум і виховання, в нього завжди залишається якийсь свій акцент і свої манери»* [Ibidem, p. XL].

Отже, висновок автора дещо песимістичний — попри всі намагання перекладача «чужоземець завжди залишається чужоземцем». Дефонтен визнає засадничу мовно-культурну від-

мінність між «чужим» і «своїм» і скептично ставиться до можливості повної інтеграції перекладеного твору до національної літератури. Звична системна метонімія «автор — твір» у передмові Дефонтена продовжена узагальненою метафоричною персоніфікацією, коли йдеться про неможливість повного офранцуження: « *Un Etranger est toujours Etranger : quelque esprit & quelque politesse qu'il ait, il conserve toujours un peu de son accent & de ses manières* ». Метафоричний образ перекладеного твору як чужинця в культурному просторі приймаючої літератури вписується в ширшу парадигму метафор перекладу як перенесення, акліматизації, переодягання тощо.

Передмова до пригод Джозефа Ендрюса

В іншій передмові [Desfontaines, 1743] Дефонтен вдається до літературної містифікації і пропонує читачеві цікаву комунікативну гру, подаючи свій переклад роману Філдінга «Пригоди Джозефа Ендрюса» від імені однієї англійської дами, яка нібито його здійснила. Свою передмову він написав у формі листа цієї дами до дружини французького сановника з Монпельє, в якому вона пояснює внесені до тексту зміни. Упровадження фіктивного персонажа поважної англійської дами, яка нібито є перекладачем, створює цікаву дискурсивну ситуацію, в якій подвоюється комунікативна інстанція мовця. Справжній перекладач-француз Дефонтен вкладає свої думки в її уста, що дає йому змогу висловлюватися відверто, пояснюючи своє бачення перекладу й літератури.

Про метод перекладу й внесені зміни

Щодо методу перекладу, у словах англійської перекладачки легко розпізнаємо ті самі основні думки про поправки до оригіналу відповідно до вимог французького смаку, викладені Дефонтеном у передмові до «Мандрів Гуллівера», повторені хіба що в дещо пом'якшеній формі. Не вагаючись він відстоює право перекладача усувати те, що могло б не сподобатися

французькому читачеві, робити на свій розсуд додатки до тексту, правити текст, який не відповідає знаменитій французькій ясності: *«Ці різні примітки, мадам, дадуть вам ключ до багатьох місць книги, яку маю честь вам надіслати. У своєму перекладі я зробила багато змін, тому що за довгий час перебування в Сен-Жермені під Парижем, потім у Монпельє я познайомилася з французьким смаком. Так, я усунула певні речі, які не сподобалися б у Франції, я навіть наважилася додати щось таке, що здалося мені підходящим. Оскільки французи люблять чіткі, точні й зв'язані думки, я вважала також, що в моїй волі внести кілька поправок до “Передмови”, яка в буквальному перекладі, можливо, важко читалася б у Франції. Я хотіла б, щоб у тому стані й тією мовою, якою я переклала П. Філдінга, він прийшовся до смаку французам, які так гарно прийняли “Історію Памели”, попри неохайний стиль і довгі оповіді. Цей твір відповідає іншому смакові й належить до цілком протилежного жанру»* [Ibidem, p. XXIII].

Водночас такий дискурсивний прийом дає змогу Дефонтенові дивитися на французів очима англійців і навіть дорікнути своїм колегам-перекладачам за «неохайний стиль і довгі оповіді» в перекладі попереднього роману Філдінга, уникаючи будь-якої відповідальності за критику.

Дефонтен — фактичний засновник критики перекладу у Франції

Дефонтенові по праву належить окреме місце в історії французького перекладознавства як одному із засновників критики перекладу. Серед його дописів до газети «Le Journal des Savants» і матеріалів, надрукованих у періодичних виданнях «Le Nouvelliste du Parnasse» (1731–1734), «Observations sur les écrits modernes» (1735 et suiv.), чимало відгуків і рецензій на тогочасні переклади. Їхні тексти вирізняються не лише гострим полемічним стилем, але й рівнем теоретичного осмислення існуючої практики перекладу.

Зупинимось докладніше на одній із його рецензій, текст якої є достатньо репрезентативним, щоб скласти собі уявлення про цей аспект перекладознавчої діяльності Дефонтена. 1724 року вийшов переклад «Звільненого Єрусалима» Торквато Тассо, здійснений Ж.-Б. де Мірабо (*Jean-Baptiste de Mirabaud, 1675–1760*), який отримав суперечливі оцінки передусім через контroversійну постать самого автора поеми. Ставлення до цього твору у Франції сформувалося під впливом негативних висловлювань метра класицизму Н. Буало. Проте Дефонтен у своєму відгуку дає схвальну загалом оцінку «елегантного» перекладу Мірабо: *«Хоч новому перекладачеві дорікають, що він переклав неточно й подекуди відступив від авторського змісту, його переклад усе ж читається з задоволенням, і Тассо, можливо, завдячує йому відновленням своєї репутації, трохи підірваної суворою критикою наших добрих авторів»* [Desfontaines, 1725, р. 115]. Зауваження критика стосовно певних вольностей, які визнає сам перекладач у передмові, будуть згодом повторені у значно різкішій формі.

Коли Мірабо десять років потому опублікував нове видання свого перекладу, Дефонтен присвячує йому розлогу рецензію, яка, на думку французького дослідника Фредеріка Вейнмана, є «одним із найважливіших текстів того часу в галузі перекладу» [Weinmann, 2019, р. 4].

На початку рецензії Дефонтен нагадує висловлену ним раніше думку про те, що трудність перекладу блискучих авторів, таких як Вергілій чи Горацій, яка на перший погляд мала б знеохочувати перекладачів, насправді сприяла збільшенню кількості перекладів. Таких авторів смакують, відчувають їхні красоти, яких не знаходять в існуючих перекладах і тішать себе надією, що зможуть краще їх передати у власному. У цьому міркуванні Дефонтена присутня цілком сучасна ідея змагальності перекладачів, множинності перекладів і їх вдосконалення з урахуванням попереднього досвіду. Ситуація множин-

ності перекладів уявляється Дефонтенові нормою, яка сприяє прогресові перекладу. Ці думки дістануть подальший розвиток у сучасному перекладознавстві, зокрема у відомому положенні Вальтера Бенґяміна про те, що літературний твір продовжує своє життя в перекладах.

Оцінюючи переклад поеми Тассо «Звільнений Єрусалим», Дефонтен зазначає, що всі попередні переклади цього твору були настільки мізерними, що новому перекладачеві не треба було їх перевершувати, а просто зробити те, що ще не було зроблено [Ibidem, p. 242]. Мірабо розсудливо поставився до критики першого видання 1724 року, яка пролунала з боку Єлени Ріккобоні і самого Дефонтена, і використав цей час для вдосконалення свого перекладу.

Попри те, що нове видання заслуговує на більшу увагу ніж попереднє, Дефонтен, зробивши реверанс на честь французької мови, яка є достатньо багатою, щоб дозволити точний переклад усіх авторів, висловлює побажання, щоб перекладач був уважнішим і ще трохи більш прискіпливим, перш ніж давати свій переклад читачам. Він знову дорікає Мірабо, що той вніс зміни й скорочення до тексту свого автора, як визнано у передмові до нового видання. Така стратегія перекладу, на переконання Дефонтена, є абсолютно неприйнятною, надто, коли йдеться про такого знаменитого автора, як Т. Тассо: *«Перекладачеві не належить переробляти оригінал, хіба що це книга без репутації, наповнена більше недоліками, ніж красотами, книга, яку треба радше переписати, ніж перекласти»* [Ibidem, p. 243]. У такий спосіб Дефонтен розширює межі міжкультурної комунікації і ставить проблему вибору способу засвоєння французькою культурою чужомовних цінностей у залежність від якісних характеристик оригіналу. Згодом д'Аламбер теж визначить межі перекладацького втручання в текст вибором твору для перекладу — твір, який доводиться часто виправляти й прикрашати, просто не вартий перекладу, а досконалий твір не потребує виправлень.

Відповідальність за правильний вибір усе ж лежить на перекладачеві [D'Alembert, 1759, p. 36].

Практичний досвід кращих перекладачів служить Дефонтенові аргументом на користь заявленого етичного принципу поваги до авторського тексту, який своєю красою заслуговує на переклад: *«Чи пані Дасьє, яка завжди буде взірцем для перекладачів, дозволила собі коли-небудь вилучати якийсь порівняння Гомера? Що сказали б ми про перекладача Вергілія, котрий усунув би порівняння серця Амата, розбурханого різними пристрастями, до черевика, яким копають дітиська?»* [Desfontaines, 1735, p. 243].

У подальшому тексті Дефонтен, полемізуючи з Мірабо, уточнює деякі суттєві деталі своєї концепції перекладу: **«Ця свобода, — пише він [Мірабо], — дозволена перекладачеві, аби тільки він передав усі красоти свого автора, я ж стверджую, що він повинен також передати його недоліки, якщо вони є. Не йдеться про релігійну вірність, якої дотримуємося щодо Святих книг. Йдеться про те, щоб висловити нашою мовою все те, що автор сказав своєю, вкласти в його уста майже ті самі вислови, які він би використав, якби писав нашою мовою, і нічого не спотворити в суті його думок. Скорочувати, підсилювати, усувати, додавати — це не означає перекладати»** [Ibidem, p. 244] (виділено автором. — І.Л.). Отже, у вічному виборі перекладача між красою й вірністю, Дефонтен усе ж віддає перевагу вірності. Він категорично заперечує право перекладача на втручання до змісту оригіналу: *«Я ніколи не буду радити перекладачеві зумисне спотворювати авторський зміст — і без моєї поради надто часто саме до цього й вдаються, не помічаючи цього й мимоволі»* [Ibidem, p. 245]. Варто звернути увагу на епітет **«religieuse»**, вжитий при слові **«exactitude»** («вірність»). Ця словосполучка з аксіологічною інверсією (переосмисленням позитивного значення епітета на негативне) переконливо свідчить про важливий методологічний перекладознавчий принцип, прийнятий Дефонтеном і характерний

для віку Просвітництва, коли на чільне місце виходять переклади світських текстів, які вимагають розв'язання інших завдань, зміни стратегій для подолання нових специфічних труднощів перекладу. Якщо знання про переклад у XVI–XVII ст. еволюціонувало, спираючись на досвід перекладачів, що працювали, як правило, з давніми текстами (канонічні релігійні тексти, шедеври античної літератури), які мають свою специфіку, то становлення науки про переклад у XVIII ст. зумовлене передовсім розширенням репертуару перекладних текстів (світські тексти, твори англійської літератури) і відповідним зміщенням акцентів на відтворення їх риторико-стилістичних особливостей у межах, визначених принципами французького доброго смаку й правилами класицистичного письма.

Текст рецензії вирізняється збалансованістю критичного й схвального начала. Залежно від його розгортання автор вибудовує парадигматичні ряди позитивних (А) і негативних (Б) оціночних виразів і термінів:

А

- *rendre toutes les beautés de son auteur*
- *j'ai toujours estimé sa traduction*
- *encore plus estimable que la première [traduction]*
- *les infidélités dont je me plains, se réduisent aujourd'hui à fort peu de chose*
- *heureusement <...> la nouvelle édition n'a plus ce défaut énorme*
- *aussi utile qu'agréable, & presque aussi fidèle qu'élégant, etc.*

Б

- *changer certains endroits*
- *abrégé, amplifier, supprimer, ajouter*
- *altérer de propos délibéré le sens de son auteur*
- *l'exactitude religieuse*
- *la liberté de retrancher*

- *réformer son original*
- *un livre sans réputation, rempli de défauts*
- *plutôt d'imiter que de traduire*
- *qu'il eut été encore plus attentif, & un peu plus scrupuleux, etc.*

Зрештою, Дефонтен визнає, що порушення вірності з боку Мірабо в новому варіанті зводяться до дрібниць. Попри те, він усе ж висловлює побажання, щоб Мірабо «облишив повністю свою хибну систему перекладів, яку він і зараз підтримує у своїй передмові, систему, згубну для нього самого, яка частково була джерелом численних помилок у першому виданні його твору, де він або повністю усував усе, що не цілком відповідало його смаку, або змінював, прикрашав, урізав чи розширював те, що йому подобалось більше» [Ibidem, p. 245].

У підсумку шальки оцінних терезів критика схиляються до позитивного полюса, лаудативні епітети переважають, а вірність остаточно проголошується найважливішою рисою перекладача: «А для чого може служити довільна версія, переклад, у якому від оригіналу залишилось лише те, що було до смаку перекладачеві? На щастя, за винятком невеликого числа місць, новий переклад не має цього величезного недоліку. І сьогодні можна на загал пропонувати цей твір як такий же корисний, як приємний, і майже такий же вірний, як елегантний. Вірність буде завжди першою прикметою перекладача, без неї він не заслуговує на це ім'я» [Ibidem]. Очевидно, така дещо суперечлива стратегія аксіологічного дискурсу Дефонтена, вибудована на використанні двох паралельних вокабулярів, пояснюється особливостями жанру рецензії, яка в той чи інший спосіб має своїм завданням просування перекладеного тексту на ринок друкованих продуктів культури, де вже панувала жорстка конкуренція.

Врешті-решт Дефонтен зізнається, що сам він не заслуговує на титул вірного перекладача. Перекладаючи «Мандри Гуллівера», він «свобідно усунув усе, що було нудним, дивним

*і дитинним» у ньому, і замінив це іншими речами, які йому підказала тоді його уява [Ibidem, p. 246]. На виправдання такого способу перекладу Дефонтен наводить аргумент, який обмежує царину дії принципу вірності — він не поширюється на твори авторів, які не мають достатньо великої репутації. З цієї причини, визнає Дефонтен, він не взявся за переклад поеми Мільтона: «Радше навпаки, якби я був спроможним взятися за переклад поеми Мільтона, я б остерігся так поступити — ця поема надто знаменита, щоб було дозволено щось у ній змінити. Це було б злочином супроти **Літературної республіки чи супроти Парнасу**» [Ibidem, p. 247] (виділено автором. — І.Л.). Під «літературною республікою» мається на увазі літературне співтовариство. Порівняймо визначення, які даються в словниках: « *La république des lettres, les gens de lettres en général considérés comme s'ils faisaient une nation* » [Littré en ligne]; « *République des arts, des lettres. Ensemble des artistes, des gens de lettres* » [TLFi].*

Цей аргумент Дефонтена стає зрозумілим на тлі більш загального протиставлення ролі автора й ролі перекладача: «До того ж зазначу, що хоч титул автора лестить більше ніж титул перекладача, часом легше писати самому, ніж добре передати те, що написане кимось іншим. Добрий автор є, так би мовити, добрим художником в історичному жанрі, а добрий перекладач є добрим художником у жанрі портрета» [Desfontaines, 1735, p. 247]. Використане метафоричне уподібнення автора до художника — майстра історичного жанру, а перекладача до художника-портретиста увиразнює специфіку творчості кожного з протагоністів акту перекладу: автор вигадує історію, а перекладач дає вірний портрет оригіналу.

Отже, для Дефонтена-критика насправді теж йдеться про стратегію «офранцузення», пристосування оригінальних творів англійської літератури, позначених незвичним духом мови й культури сусіднього народу, задля уникнення культурного шоку й полегшення їх рецепції французьким читачем.

Очевидно, що достатність репутації того чи іншого автора встановлюється на основі відповідності його творів до високих вимог французького доброго смаку й принципів літературного письма класицизму.

4.5. Абат Прево про переклади англійських романів

Абата Прево (*Antoine François Prévost*, 1697–1763), автора знаменитого роману «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско» («*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*», 1731), одного з найуспішніших популяризаторів англійської літератури у Франції в середині XVIII ст. і перекладача психологічних романів Річардсона («*Pamela*», 1742; «*Histoire de Miss Clarisse Harlove*», 1751; «*Histoire du chevalier Grandisson*», 1755–1758), теж не можна віднести до великих прихильників вірності в перекладі.

Як зазначає французький дослідник історії перекладу Анрі Роддье, Прево не перестає обговорювати у своїй газеті «За і Проти», яку він видавав на еміграції в Лондоні з 1733 по 1740 рік, питання національних смаків і подумує навіть написати їх історію. Він розглядає суперництво між французьким і англійським смаком у літературі як органічне продовження «суперечки давніх і нових» і однозначно, хоч і з певною стриманістю, схиляється до англійського смаку [Roddier, 1956, p. 179]. Англійський роман справив безперечний вплив на становлення його творчого методу і, ширше, стилю нового французького психологічного й реалістичного роману, який починається з «Манон Леско».

Передмова до «Памели» Річардсона

У передмові до перекладу «Памели» Річардсона Прево ставить межу вірності перекладу в залежність від різниці між мо-

вами. Відмінність між англійською і французькою мовами він окреслює в загальний спосіб, як щось заздалегідь очевидне — англійська мова, на його думку, не настільки відшліфована, як французька, вона допускає вирази, які не прийнятні у французькій. Саме ця відмінність визначила загальну стратегічну лінію його перекладацького проєкту — передавати радше зміст твору, ніж точно дотримуватися його виразів [Prévost, 1742, р. I]. Ця позиція відповідає традиційному розумінню завдань перекладача, успадкованих ще в XVII ст. від античної традиції, започаткованої Цицероном.

Водночас Прево звертає окрему увагу на відтворення стилістичних особливостей роману, написаного у формі листів юної дівчини, стиль яких у перекладі має відповідати її віку й статі [Ibidem, р. II–III]. Він висловлює надію, що почуття людяності, гідності й релігії, розмаїття справедливих і добре описаних характерів, сприятимуть успіху роману у французького читача.

До загальної характеристики свого перекладу Прево додає суттєве уточнення, на яке варто звернути увагу: *«Цей переклад було здійснено за участі автора, який люб'язно зробив певну кількість доповнень і виправлень»* [Ibidem, р. III]. Це одне з перших свідчень запровадження у Франції практики авторизованого перекладу, яка в подальшому в залежності від розширення процесу юридичного визнання авторських прав буде розширюватися й стане звичною в XIX ст. (пор., напр., видання французьких авторизованих перекладів творів Діккенса, а також стурбованість конгресу письменників у Парижі 1878 р. з приводу поширення «піратських» перекладів французьких авторів у Росії; див. про це: [Плющ, 2013]).

Передмова до «Історії міс Кларіс Гарлов»: перекладач — повноправний автор

Свою перекладацьку концепцію Прево уточнює і розвиває у передмові до «Історії міс Кларіс Гарлов» («*Lettres*

angloises, ou Histoire de Miss Clarisse Harlove », 1751), зосереджуючись головню на правах і обов'язках перекладача. Перекладач, на його переконання, є повноправним автором, і по найвищому праву кожного автора, який прагне подобатися на своїй рідній мові, він може міняти або усувати все те, що не відповідає такому баченню. Попри те, позиція Прево все ж достатньо виражена і він не боїться звинувачень у надто суворому підході. З одного боку, він подає як безперечну істину (відому вже двадцять років, з тих пір як англійська література є знана в Парижі), що англійські твори для натуралізації потребують невеликих виправлень. З іншого, він вважає своїм обов'язком зберегти національне забарвлення характерів і звичаїв і ставить перекладачеві розумні обмеження, бо «права перекладача не сягають так далеко, щоб міняти суть книги, подаючи її новою мовою». Зрештою, на його думку, в цьому нема особливої потреби, бо «чужоземний вигляд не найгірша рекомендація у Франції» [Prévost, 1751, р. 2–3] (пор. з цього приводу цитату з Арістотеля, яку наводить Дю Ренель, і його коментар; див. вище: п. 4.3. Дю Ренель і Сілуетт — перекладачі Поупа).

Порівняння праці перекладача з працею скульптора

У вступному слові до ще одного епістолярного роману Річардсона «Нові англійські листи або Історія кавалера Грандіссона» («*Nouvelles lettres angloises ou Histoire du chevalier Grandisson* », 1755) Прево, шукаючи виразних засобів для пояснення свого бачення перекладу, запозичує з галузі художніх мистецтв відомий образ Траяна Боккаліні, італійського письменника-сатирика кінця XVI — початку XVII ст. (*Trajan Boccalini, 1556–1613*), який стверджував, що в будь-якому куску дерева чи каменю завжди прихована красива скульптура. Трудність лише в тому, щоб її звідти видобути, і все мистецтво скульптора полягає в тому, щоб досить спритно зняти безформенну масу, яка її покриває, і не пошкодити її природну до-

сціоналість. Щодо скульптури, це звичайно лише жарт, однак, на думку Прево, він може бути перенесений у серйозну площину стосовно багатьох творів англійської літератури, в яких під шорсткою корою, тобто під значними недоліками форми, приховані, однак, найвищі краси. Тільки вправна рука перекладача може *«зняти цю кору, тобто відновити порядок, відсікти зайве, виправити риси й показати лише те, що дійсно заслуговує захоплення»* [Prévost, 1755, р. I–II]. Прево визначив поширення таких перекладів як одне із завдань свого видання *« Le Journal Etranger »*, об'єднані довкола якого перекладачі вже зробили таку послугу багатьом важливим книгам. Метафоричний образ, використаний Прево, вписується до ширшої парадигми метафор, вибудованих на основі когнітивної схеми відсікання зайвого, і є яскравим прикладом оновлення метафоричного дискурсу перекладознавства в добу Просвітництва відповідно до нового розуміння завдань перекладача й стратегій перекладу.

Саме такого роду обробці Прево, за його власним визнанням, піддав роман у листах Річардсона, інакше ця збірка історичних оповідей не змогла б вийти французькою мовою. Дехто з освічених критиків уважав цю справу взагалі неможливою, та Прево вона здалася тільки важкою, і йому вистачило духу взятися за неї і довести до кінця. Нічого не змінивши ані в задумі, ані в більшій частині його здійснення, він, по суті, виконав роботу справжнього цензора. Передусім, зважаючи на основний закид критики, яка докоряла Річардсонові за те, що той не дотримується класицистичних пропорцій сюжету й губиться в подробицях, Прево *«надав творові іншого вигляду, усунувши довгі екскурси, перевантажені описи, непотрібні розмови й недоречні міркування»*. Керуючись приписами моралі й вимогами французького смаку щодо вихованості, шляхетності й чеснот, яким має відповідати літературний твір, Прево усунув з роману *«залишки давньої британської грубості»*, привів у відповідність до звичного для Франції вжитку *«те, що*

могло бути в англійських листах образливим для інших націй Європи» [Ibidem, р. II–IV]. Іншими словами, у підсумку Прево значно розширює свої повноваження перекладача, додавши до них деякі функції редактора й цензора.

Щоб читач склав собі правильне уявлення про його працю як перекладача, Прево не без гордощів заявляє, що значно скоротив авторський текст, звівши сім томів англійського видання, що відповідали б чотирнадцяти томам такого обсягу, як у його виданні, до чотирьох. Така практика скорочення текстів набувала все більшого поширення, особливо в кінці XVIII — на початку XIX ст., і привела врешті-решт до популярності справжніх перекладів-дайджестів [Prunghaud, 1994, р. 10–12].

Порівняння з Геттінгенським перекладом

Щоб дати краще уявлення про свій переклад, Прево свіdomo протиставляє його іншому, який майже одночасно вийшов у Геттінгені (нім. місто Геттінген (Göttingen)), і не тільки зберіг довгі описи й міркування, але й, за задумом видавців, буквально відтворював текст оригіналу, щоб збагатити французьку мову новими виразами й зворотами. Він називає геттінгенський переклад *«найдивнішою пам'яткою, що коли-небудь виходила з-під друкарського преса»* [Prévost, 1755, р. IV–V]. При всій виваженості Прево його власна концепція перекладу спирається, як ми бачили, на протилежні принципи, допускаючи скорочення й виправлення авторського тексту.

Про словник Прево

Прево — один із небагатьох перекладачів, хто узагальнив власний практичний досвід пошуку лексичних відповідників у перекладі, видавши у 1750 році спеціальний тлумачний словник рідковживаних і важких для розуміння слів, повна назва якого є водночас його короткою анотацією: *«Підручник лексики або кишеньковий словник французьких слів, значення яких не є близькими кожному. Дуже корисна книга для всіх, хто*

не надто володіє давніми й новими мовами й усіма знаннями, що набуваються через навчання та працю, щоб надати словам їх правильного й точного значення при читанні, у мовленні і в [письмовому] стилі, книга, в якій зібрано пояснення [значень слів] різними авторами».

Наведемо як приклад тлумачення слова «*version*», яке добре ілюструє лексикографічні принципи словника: «*VERSION, s.f. Mot tiré du latin, qui se dit pour traduction, en termes de College. Mais lorsqu'il est question des Livres saints, Version est un mot consacré pour les anciennes traductions adoptées par l'Eglise, & l'on entend par ce mot une traduction littérale où l'on s'est attaché à rendre expression pour expression, de peur d'altérer le sens de l'original*» [Prévost, 1750, p. 766]. Якщо порівняти це визначення з визначеннями в інших словниках і перекладознавчих працях (пор., наприклад, визначення, яке дає Н. Бозе у відповідній статті до «Енциклопедії» [Encyclopédie, XVI, p. 510], то можемо констатувати, що автор не надто переймається деталями етимології та історії слова, обмежившись загальною вказівкою на його латинське походження. Натомість стаття містить прості й зрозумілі відомості про значення та вживання цього слова в різних контекстах (у шкільному дискурсі й у перекладі релігійних текстів).

Завершуючи розгляд перекладознавчої концепції абата Прево, варто зазначити, що далеко не всі приймали такий спосіб перекладу. Так, Ж.-Л. Жоффруа (Julien-Louis Jeoffroy, 1743–1814), літературний критик, перекладач «Ідилій» Теокріта, у критичному відгуку на переклади творів Річардсона, здійснені Прево, заявляє: «<...> мені подобається бачити англійців, іспанців, італійців, одягнених у костюми їхніх країн. Я їх більше не пізнаю, коли вони одягнені за французькою модою. Ця манія калічити й спотворювати твори під приводом того, щоб їх підігнати до нашого смаку й до наших звичаїв, мені здається безглуздою — хіба наш смак і наші звичаї є [загальним] правилом краси? Навіщо зазіхати на наше задоволення від знайомства й вивчення чужоземних

звичаїв? Хіба це знання не є однією з найбільших переваг, які можемо отримати від читання? Якої тільки шкоди не завдав абат Прево всім тим, хто не знає англійської мови, вилучивши з шедеврів Річардсона багато чудових рис з огляду на нашу удавану делікатність?» (цит. за: [Collani, 2005, p. 11–12]).

Критик воліє бачити чужоземних авторів «такими, як вони є, з їхнім власним обличчям і навіть із їхніми вадами». На його переконання, при перекладі художнього твору слід відтворити все — схопити дух автора, передати його думки, треба зберегти, як щось дорогоцінне, характерні риси звичаїв і навіть помилки в смаку. Він рішуче засуджує спроби виправлення автора, втручання в його текст: «Хіба не смішно, що майже всі наші сучасні перекладачі вражені зарозумілою манією переробляти своїх авторів і приписують собі абсолютне право на життя й смерть їхніх думок, приймаючи одні й вилучаючи інші. Хай вони переконуються раз і назавжди, що в перекладі ми шукаємо не їхнього розуму, а розуму авторів оригіналу, перекладачами яких вони претендують бути» (цит. за: [Collani, 2005, p. 12]).

Ще одним прикладом такої критики може служити передмова відомого драматурга й поета, перекладача Овідія Сент-Анжа (*Ange-François Fariau de Saint-Ange, 1747–1810*) до свого перекладу книги Г. Маккензі «Людина почуттів» («*The Man of Feeling*», 1775), у якій автор різко засуджує загальну тенденцію до одомашнення: «Перекладачі з англійської майже всі вдаються до фальсифікації своїх авторів під приводом їх офранцузження. Під їхнім пером усі письменники мають однаковий стиль. Усіх чужоземців зодягнуто в паризькі костюми» (цит. за: [Graeber, 1996, p. 314]).

У наведених текстах обох критиків метафора перекладу як переодягання використана в негативному контексті — переодягання прирівнюється до спотворення й калічення на догоду французькому смаку, який безпідставно вважається загальним правилом.

4.6. Ле Турнер — перекладач, що зробив Юнга французьким

Перекладач «Ночей» Едварда Юнга П'єр Ле Турнер (*Pierre Le Tourneur*, 1737–1788), завдяки своїй знаменитій і багато разів цитованій у працях з історії перекладу обіцянці «зробити з англійського Юнга Юнга французького» (« *tirer de l'Young Anglois un Young François* ») [*Le Tourneur*, 1769, р. XXVI], уособлює погляди безумовних прихильників «офранцуження» чужоземних текстів для пом'якшення культурного шоку, яким ризикує стати переклад для вибагливого смаку французького читача.

Перекладацький проєкт Ле Турнера. Недоліки твору Юнга

Його переднє слово до перекладу Юнга розгортається за перевіреними законами жанру. Попередивши читачів про вольності, які він дозволив собі в перекладі, Ле Турнер мотивує їх, як і слід було очікувати, необхідністю виправити недоліки автора. Першим, найзагальнішим і найогиднішим з них, на його переконання критика, що мислить категоріями класицистичних правил, є, як і належить, «*безплідне багатство, тисячократне повторення тих самих думок у майже подібній формі, постійне повернення автора до думок, які він уже вичерпно виклав*». Він погоджується з англійською критикою, яка дорікала Юнгові за те, що в його творах часто зустрічається примітивна гра слів, яка викликає відразу в читача, що красиві думки в нього мають блискучий початок і невиразне завершення, що він не вміє зупинитися й вичерпує до кінця свою тему, вимучує свої думки, що він, як Овідій, не облишає метафору, поки не викрутить її на всі боки й не знесилить, розклавши на частини [*Ibidem*, р. LX–LXI].

Зробити з англійського Юнга Юнга французького

Саму суть свого методу перекладу чужомовних творів, зокрема нової англійської літератури, Ле Турнер узагальнює та-

кими словами: «Я обрізав усе зайве й зібрав, як на звалищі, в кінці кожної “Ночі” купу цих фрагментів і всього, що здалося мені дивним, вульгарним, негарним, повтореним і вже представленим у набагато красивіших образах. Мій намір полягав у тому, щоб зробити з англійського Юнга Юнга французького, який міг би сподобатись моєму народу і якого можна було б читати з цікавістю, не задумуючись, чи це оригінал, чи копія. Мені здається, що це саме той метод, якого слід дотримуватися при перекладі чужомовних авторів, які, хоч і мають високі заслуги, не є взірцями смаку» [Ibidem, р. LXII–LXIII].

В інтерпретації Ле Турнера метод перекладу англійських творів, прийнятий у Франції в другій половині XVIII сторіччя зводиться до таких ключових принципів:

- мета перекладача полягає в тому, щоб переробити твір на французький лад, акліматизувати й натуралізувати його так, щоб він читався з інтересом і подобався читачам;
- перекладач повинен орієнтуватися на рецепцію твору в приймаючій культурі, переклад має сприйматися як оригінал, тобто стати фактом французької літератури;
- перекладач має передусім вилучити все зайве: те, що здається йому «дивним», тобто не відповідає французьким уявленням про світ і людину; те, що не відповідає французьким естетичним канонам, правилам доброго тону й смаку («вульгарне», «негарне»); те, що суперечить вимогам ясності, те, що вже було сказане раніше, в красивіших образах, тобто повтори.

Окремо відзначимо метафоричне використання дієслова «*élaguer*», яким автор передає квінтесенцію свого методу. У прямому вживанні «*élaguer*» означає «обрізати зайві гілки фруктових дерев». Метафора переносить нас у сферу садівництва й уподібнює працю перекладача до роботи садівника, який плекає свій сад, надаючи деревам потрібної форми, видаляючи зайві гілки. Для повного розуміння цієї метафори варто нагадати, що французьке садово-паркове мистецтво відрізнялося від англійського.

Французи надавали своїм садам і паркам симетрії і геометричної строгості, фігурно підстригаючи дерева у формі кубів, конусів, куль. Натомість англійці віддавали перевагу вільному плануванню й природності. (Пор. подібну метафору у Вольтера ([Voltaire, 1734, p. 223]), який, очевидно, запозичив цей образ у А. Поупа).

У такий спосіб, надіється перекладач, *«усе, що є доброго в наших сусідів, стане для нас своїм, і ми відкинемо погане, все те, що не маємо потреби ані читати, ані знати»*. Цим він фактично відчиняє двері для цензури, зокрема релігійної. Представляючи свій труд як повний переклад «Ночей» Юнга, він уточнює *«за винятком кількох [вилучених] уривків, які є лише пишномовними висловлюваннями протестанта проти Папи»*, а нижче додає, що викреслив *«два фанатичних рядки, які прохопилися з благочинної душі автора»*, і ще відкинув у кінець кожної «Ночі» все, що *«належало виключно до Теології й окремих догм одкровення»* [Le Tourneur, 1769, p. LXIII–LXV].

Другий недолік — брак порядку, плану, методу

Другий недолік, який Ле Турнер, виходячи з традиційних для Франції картезіанських вартостей, взявся принаймні послабити при перекладі, бо викоринити його повністю неможливо, — це брак порядку. Кожна «Ніч» у поемі Юнга не має свого окремого добре окресленого предмета, не утворює цілості, а складається з розпорошених, ніяк не з'єднаних між собою уривків. Автор починає якусь тему, потім полишає її і в подальшому багато разів повертається до неї в інших піснях [Ibidem, p. LXV–LXVII].

Ця відсутність загального плану й методу негативно позначилася на всьому творі. Брак порядку, одноманітність і часті повернення до тих самих думок позбавляють його чарівності розмаїття, завдають непоправної шкоди інтересові читачів. У цьому контексті Ле Турнер використовує оригінальну метафору, уподібнюючи працю перекладача до ролі архітектора-реставратора, який повинен перетворити купу

матеріалів на красивий будинок: *«Я поглянув на цей перший [свій] переклад як архітектор на купу матеріалів для споруди, обтесаних і цілком готових до використання, але скинутих у безпорядку в восьми чи дев'яти різних місцях вперемішку з уламками. Я зібрав докупи й припасував як міг під загальним заголовком всі фрагменти, які могли туди відноситись і утворювали щось на зразок впорядкованого цілого»* [Ibidem, р. LXVIII–LXIX] (пор. використання подібної метафори у Бітобе; див. п. 6.3. П.-Ж. Бітобе про національний смак як основу перекладу). Прагнучи хоч якось впорядкувати твір Юнга, Ле Турнер збільшує кількість заголовків і з дев'яти «Ночей» оригіналу робить аж двадцять чотири: *«З тієї ж причини я збільшив кількість заголовків і з дев'яти “Ночей” оригіналу зробив двадцять чотири. Я знаю, що, змішавши докупи ці частини й уривки цілого, їм можна було надати комбінацій, відмінних від тієї, яку обрав я. Але мені здавалося необхідним принаймні якесь впорядкування»* [Ibidem, р. LXIX–LXX]. Ці маніпуляції перекладача з текстом дещо нагадують сучасні експерименти авторів французького нового роману, зокрема А. Роб-Грійє, та їх латиноамериканського послідовника Х. Кортасара.

Що не слід чіпати при перекладі

Водночас Ле Турнер, перевернувши все в оригіналі догори ногами, тішить себе тим, що не *«втрутився в піднесений хаос болю й генія»* і *«не осквернив ці пориви ентузіазму, цю швидку й сум'ятливу зміну рухів і нестяму бендженої душі, яка рине й перестрибує від думки до думки, від почуття до почуття»*. Він усе ж переконаний, що перекладач має бути достатньо чутливим, щоб розпізнати, зберегти й творчо передати місця, які несуть печать генія, його неповторний стиль, щоб *«відвести від них надто сміливу й холодну руку методу»*. Отже, Ле Турнер протиставляє холодному ремеслу, заснованому на завченому методі, творче начало в мистецтві перекладу й ак-

центує попри все на збереженні в перекладі індивідуального стилю автора [Ibidem, p. LXX–LXXI]. У підсумку Ле Турнер наголошує відповідно до законів жанру передмови й вживаючи характерні для цього жанру кліше: «...намагався перекладати як тільки міг буквально, наскільки це давали змогу робити його талант і різниця в дусі мов».

Зміни, які він дозволяв собі вносити, загалом теж цілком традиційні для перекладів того часу: «Коли мені приходила якась думка, що могла служити зв'язкою з іншими, якийсь епітет, що доповнював образ, робив його яскравішим або додавав гармонії стилю, я вважав, що маю право їх використати». Крім того, він уважав за честь для себе ті місця, де йому вдалося прикрасити оригінал: «Якщо я дійсно часом прикрасив оригінал, це було б везіння, і він повністю заслуговує цієї честі. Я це міг зробити лише завдяки почуттям, які він у мені викликав». Він ще раз акцентує на своєму мінімалістському принципі: коли мовна форма чинить спротив, залишається надто чужою, слід передавати думку або почуття: «Коли наша мова опиралася англійському виразу, я перекладав думку, а коли думка зберігала ще надто чужий для наших думок вигляд, я перекладав відчуття» [Ibidem, p. LXXI–LXXII].

Підтвердження методу перекладу.

Метафора дзеркала, що фокусує промені

У передмові до «Роздумів Гервея» (1771), розкритикувавши попередній переклад цього твору за невиправдані додатки й вилучення, за залишені в ньому загальновідомі речі, велику кількість цитат із Біблії з розлогими коментарями тощо, Ле Турнер ще раз підтверджує свій метод перекладу: «Англійцям треба часто робити послугу й урізувати їх багатство: втрати їх збагачують і для їхніх творів **переклад стає часом дзеркалом, яке збирає і зосереджує в палючому фокусі тисячу променів світла** (виділено мною. — І.Л.), які до цього, розсія-

ні й огорнені хмарами, залишалися без тепла й не мали впливу. Отже, я знову стиснув у вужчому просторі субстанцію моральних проповідей і довгих міркувань, які супроводжували кожен "Пам'ятник", вилучаючи те, що не давало мені нічого нового чи красномовного ні в думках, ні у виразах, ні в побудові» [Le Tourneur, 1771, р. 71–72]. Використана Ле Турнером метафора перекладу як дзеркала продовжує метафоричний ряд, відомий з попереднього століття (див. метафора перекладу як кривого дзеркала у П.-Д. Юе тощо). Метафоричне уподібнення перекладу до дзеркала, яке збирає в одному фокусі розсіяні до цього промені світла, має на меті переконати читача в необхідності й ефективності саме такого методу перекладу, який дає змогу виправити недоліки англійського роману й тисячократно концентрувати силу його впливу.

Наведений уривок свідчить про те, що для Ле Турнера йдеться не про якісь епізодичні зміни до текстів оригіналу, а про принципову перекладацьку й, ширше, культурологічну стратегію, яка дає йому право «робити послугу» англійським авторам, вдосконалюючи їх твори так, щоб вони були прийнятні й приємні для французького читача.

Про обмеженість у порівнянні Оссіяна з Гомером

Водночас мусимо віддати належне Ле Турнеру в тому, що він, з іншого боку, досить критично налаштований і до ставлення французького літературного співтовариства до чужоземних авторів. Навівши думку про те, що дехто із співвітчизників ставить Оссіяна поруч або навіть вище за Гомера, він вважає за потрібне прокоментувати свою обережність: *«Ця обережність стає тим більше необхідною, що сьогодні почуття захоплення генієм якогось чужоземного поета, розглядається майже як злочин, що в літературі не слід забувати висловити свою прихильність до [доброго] смаку, якщо не хочеш піддатися ризику чогось на зразок літературного відлучення, і що деякі принципи, насправді дуже розумні, але такі, що обмежують мистецтво, підносяться до рів-*

ня священних догм, поза якими нема більше ні заслуг, ні спасіння» [Le Tourneur, 1777, р. LV]. Так Ле Турнер характеризує атмосферу зарозумілості й нетерпимості до «чужого», яка панувала у французькому літературному бомонді другої половини XVIII ст., порівнюючи її з релігійною нетолерантністю.

Стратегія перекладу: не надто потурати вподобанню читача до натуралізації

Насамкінець слід також зазначити, що Ле Турнер, хоч і сам правив оригінали своїх авторів, все ж не надто захоплюється існуючою тенденцією до натуралізації англійських авторів і з легкою іронією говорить про категорію читачів, які сприймають тільки те, що подібне на французьке: *«Оссіян співав для народу, якого видовище природи ніколи не втомлювало. З цього видовища він постійно запозичує свої образи й порівняння. Якщо придивитися, то видно, що образи, які на перший погляд здаються подібними, часто, однак, відрізняються своїми відтінками. Ми усунули багато з цих порівнянь, повторення яких набридає, але ми знаємо, що їх залишилося ще надто багато для кожного читача, який неодмінно захоче, щоб гори Шотландії були схожі на квітучі пагорби Франції, а вік Оссіана на вік Вольтера»* [Ibidem].

Вольтер про Ле Турнера

У попередніх розділах ми вже згадували про вкрай негативне ставлення Вольтера до перекладів із Шекспіра, здійснених Ле Турнером (див. п. 3.5. Вольтер про Шекспіра й переклад). Великий філософ вважає їх образою для Франції, а Ле Турнера називає негідником, який приносить у жертву своєму ідолу Шекспірові всіх французів, як колись Цирцеї приносили в жертву свиней.

Віктор Гюґо у передмові до перекладу творів Шекспіра, здійсненого його сином, з такою безпосередньою емоційністю передає ставлення Вольтера до перекладів Шекспіра, вдаючись до особливої риторичної форми відтворення чужої мови

(тобто тексту листа до д'Аржанталя) через звертання безпосередньо до читача на **ви** і ставлячи його на місце перекладача, що варто навести уривок із його сповненого обурення дискурсу: «Ага! Ви перекладаєте Шекспіра? Отже ви — телепень, більше того, ви — безсоромний йолоп, і ще ви — просто нікчема. Ви зневажаєте Францію. Ви заслуговуєте на всі форми громадської ганьби, від ослячих вух, як школяр-лінух, до ганебного стовпа, як злодій. Можливо, ви навіть “монстр”» [Hugo, 1865, р. 11]. Інвектива Вольтера рясніє різко негативними словами-кваліфікаторами: *un faquin, un impudent imbécile, un misérable, un affront, l'opprobre public, le bonnet d'âne, les cancre, le pilori, les voleurs, un “monstre”*, які складають у цьому уривку чи не половину всіх повнозначних слів.

Переповідаючи в такий спосіб думки Вольтера з приводу творчості Шекспіра та його перекладів французькою мовою, Віктор Гюго підхоплює його іронічний тон і цього «достойного» Ле Турнера називає «провінційним академічним лауреатом, увінчаним лаврами в Монтобані й Безансоні». «Цей чоловіча», хоч і був сумлінним трудівником, але його кругозір зводився до чотирьох стін власного кабінету. Звичайно, Ле Турнер, за характеристикою В. Гюго, людина лагідна, чемна, несмілива, чесна, тиха, був нездатний на їдку відповідь самому Вольтерові. Він так і прожив усе життя, приголомшений цим гучним епітетом «нікчема». Однак головне, за що Віктор Гюго, услід за Вольтером, дорікає Ле Турнерові як перекладачу, це те, що основною його турботою було донести Шекспіра до пересічного читача, але за це йому довелося заплатити надто дорогу ціну — він «пригладив» Шекспіра, зняв усі його виступи й гострі кути й, таким чином, зробив самого Шекспіра пересічним [Ibidem, р. 11–12]. За остаточною оцінкою В. Гюго, Ле Турнер, покійно слідуючи за вороже налаштованим смаком свого часу, насправді не переклав Шекспіра, а щиро й мимоволі спародіював його [Ibidem, р. 15].

4.7. П'єр-Антуан де Ла Плас — перший перекладач Шекспіра

П'єр-Антуан де Ла Плас (*Pierre-Antoine de La Place*, 1707–1793), перший французький перекладач Шекспіра («*Le Théâtre anglois, en huit volumes*», 1745–1748 («Англійський театр, у 8 томах»)) застерігав, що його переклад призначений не для сценічного відтворення, а для читання. Аналізуючи його погляди на переклад, слід взяти також до уваги, що французький читач того часу сприймав і оцінював Шекспіра через подвійну призму теорії та практики античного й класичного французького театру.

Про позитивні й негативні сторони у творах Шекспіра. Етнокультурна кулінарна метафора

У розлогій передмові до видання творів англійської драматургії, озаглавлених «*Слово про англійський театр*» («*Discours du théâtre anglois* », 1745), Ла Плас, розуміючи, на які труднощі він наражається, вирішивши познайомити французького читача з творами Шекспіра, застерігає проти викривленого їх сприйняття, яке може піти на шкоду репутації автора. Він закликає не судити Шекспіра тільки за принципами «Поетики» Арістотеля, а брати до уваги різницю в часі, у звичаях і поведінці персонажів. П'єси Шекспіра через певну недбалість і вади, через довгі вступні сцени, брак вірогідності, недоречні подробиці, можуть справити на читача негативне враження. Він звик зневажливо дивитися на все, що не позначене печаттю ввічливості й витонченого французького смаку, і не помітить у них найголовнішого — піднесеності думок, величчч образів, запалу й ентузіазму, нових і сміливих рис, природності почуттів [La Place, 1745, р. VI–VII].

Переважає більшість сучасних йому читачів вибаглива та лінива й, на переконання Ла Пласа, ставиться до творів красного письменства, як до кулінарних страв. Вони хочуть

насолоджуватись швидко й без перешкод, справжнє мистецтво їх обурює, так само як природа, якщо їх показувати надто відверто. Вони віддають перевагу уривкам і коротким нарисам, які одночасно збирають усе основне й досконале, «всю витонченість усіх смаків». Добре, якщо такі вподобання не будуть так само шкодити літературі, як надмірна вишуканість за обіднім столом здоров'ю [Ibidem, р. VII]. Метафоричний образ, використаний тут Ла Пласом, має яскраве етнокультурне забарвлення й не позбавлений іронії, яку спрямовано проти поверхового споживацького ставлення до літературних творів. Він свідчить про його критичне бачення соціокультурних процесів у тогочасному французькому суспільстві.

Заперечення тези про універсальність французького смаку

Розглядаючи докладніше питання перекладу й національного смаку, Ла Плас визнає, що він повинен бути уважним і уникати *«презирства, яким докоряють французькій нації, стосовно всього того, що не відповідає її смаку та звичаям, і упередження до перекладачів, і заздалегідь позитивного ставлення до творів, які вони перекладають»* [Ibidem, р. VIII–IX].

Це, вочевидь, одне з перших в історії французького перекладознавства важливих свідчень про те, що французьким перекладачам була небайдужа оцінка їхніх методів перекладу з боку колег літераторів із сусідніх країн, які вже в середині XVIII ст. докоряли їм за упереджене й презирливе ставлення до всього того, що не відповідає французькому смаку й звичаям. Цю типологічну рису французької національної школи перекладу не один раз відзначають у XIX і навіть у XX ст. (пор., напр., висловлювання Е. Карі щодо цього, які наводились вище).

Свою цільову аудиторію, якій адресовано переклади Шекспіра, Ла Плас визначає як читачів, що мають трохи філософський погляд на інші народи. Його читач-філософ, якому

не досить знати дух своєї країни, буде намагатися розпізнати місцевий смак і дух народу, для якого писав Шекспір, відчути атмосферу, відмінну від французької, таку ж чужу для думок французів, як чужою є його мова. Такі відкриття він вважає дорогоцінними для людини, яка цікавиться історією людського духу, вони збагачують її, дають їй основу для порівняння [Ibidem, р. XII–XIII]. На переконання Ла Пласа, саме Шекспір як філософ, а кожен митець є ним у більшій або меншій мірі, і як комедіограф зумів схопити й найкраще передати у своїх творах характер, дух і смак англійського народу [Ibidem, р. XIV].

Варто також окремо зазначити, що Ла Плас увесь час говорить про читача, а не про глядача, тобто його переклад творів англійського театру призначався не для постановки спектаклів на сцені, а для читання, і його адресатом був освічений французький читач, а не театральна публіка.

Перекладацький проєкт Ла Пласа.

Неможливість буквального перекладу

Щодо свого перекладацького проєкту Ла Плас складає перед читачами звіт про перестороги, яких він дотримувався, щоб не бути звинуваченим у легковажності, невірності чи недбалості в очах обох народів. Він зізнається, що дослівний і повний переклад Шекспіра здавався йому неможливим. Проте навіть коли б він був можливим, він заслужив би докорів з боку англійців: *«Мені залишається лише скласти звіт про перестороги, яких я дотримувався, щоб не бути винним у необачності, невірності чи неохайності в очах обох народів. Я неминуче заслужив би таких докорів з боку англійців, зробивши дослівний і повний переклад п'яти п'єс Шекспіра, які складають ці два перших томи. Признаюся навіть, що мені здалося неможливим перекласти їх буквально»* [Ibidem, р. CVIII].

Варто звернути увагу на те, що для Ла Пласа важливою була думка обох народів. Він намагався дати переклад, який був би

до вподоби його французьким читачам, а водночас уникнути докорів з боку англійців, які так любили Шекспіра. Головною перешкодою для нього виявилася навіть не різниця в дусі англійської і французької мов, а значно важчі для подолання відмінності в смаках обох народів: *«Те, що здається лише шляхетним, простим, природним для англійців, виглядає в очах французів грубим, плоским, непристойним. Дозволяючи собі більше вольності, я ставав вразливим для докорів іншого роду. Якщо я захочу прибрати певні надто обурливі для нас риси, англійці скажуть, що я насильно змінив, спотворив або послабив авторський зміст. Якщо я їх передам вірно, автор втратить у наших очах, і обидва народи однаково зроблять мене відповідальним за те, що не буде лестити духу одного й самолюбству іншого»* [Ibidem, p. CIX]. Перекладач, отже, постійно наражається на небезпеку, бо знаходиться між Сциллою буквального перекладу й Харибдою вільного, в екзистенціалістській ситуації вибору, і який би вибір він не зробив, він буде для нього поганим. Цю ситуацію можна описати також у термінах так званого «подвійного примусу» (*«double-bind»*, див. [Watzlawick, 1972, p. 211]).

Така ситуація вимагала від Ла Пласа якогось компромісного виходу, щоб убезпечити себе від докорів з обох сторін. Свій «серединний» шлях він визначає такими словами: *«Отже, я вирішив, що єдиний засіб, щоб убезпечити себе від докорів обох народів і дати Шекспірові все те, що можливо очікувати від французького перекладача (принаймні щодо форми), полягав у тому, щоб проаналізувати й швидко накидати олівцем усе, що прямо не стосується дії й інтересу в цих трагедіях, і зупинитися [докладніше] на всіх сценах і ситуаціях, для яких можна дати переклад, прийнятний для тих, хто сам не може пізнати справжні красоти оригіналу»*. Цей метод, на його переконання, має низку переваг. Він зручний, бо рятує перекладача від безконечної і непосильної роботи, якої вимагає дослівний переклад. Він розумний, бо дозволяє Ла Пласові *«уцілювати Шекспіра, не віднявши однак у нього жодних окре-*

мих красот і особливостей, гідних передання» [La Place, 1745, р. CXI]. Завдяки цьому розвиток дії п'єси зберігає свій ритм, і затягнуті місця та інші недоліки Шекспіра будуть менш відчутними. Усе це робиться заради французького читача, інтерес якого буде жвавішим, «а зближення блискучих уривків цього автора додасть задоволення». Отже, для Ла Пласа все ще актуальним залишається основний стратегічний принцип перекладу, вироблений у попередньому сторіччі естетикою класицизму: «Подобатися — таким є девіз французьких перекладачів XVII ст.» [Van Hoof, 1991, р. 48].

Для його запровадження в життя Ла Плас послідовно застосовує відомий прийом компенсації втрат, але у своєрідний спосіб — орієнтуючись на смаки французького читача, про що недвозначно заявляє у тексті передмови: «Якщо Шекспір у моєму перекладі значно втрачає в піднесених місцях, яких я не зможу досягти, чи не буде справедливим, щоб я намагався відшкодувати йому, наскільки це можливо, не даючи моїм співвітчизникам підстав для його критики в тих місцях, які вони можуть вважати слабкими, смішними або недоречними?» [La Place, 1745, р. CXII].

На підтримку своєї перекладацької позиції Ла Плас разом зі своїм видавцем вдається до цікавого експерименту, запропонувавши читачам п'єсу Шекспіра «Річард III» у буквальному перекладі, щоб вони самі могли оцінити переваги його методу в порівнянні з буквальною перекладом інших творів: «Зреештою, читачі самі будуть мати змогу про це судити, прочитавши “Річарда III”, якого я було переклав спочатку буквально і який мене зобов'язали залишити в такому вигляді, щоб він служив для порівняння з іншими п'єсами» [Ibidem, р. CXIII]. Згодом Вольтер продовжить подібну практику, маніпулюючи буквальною перекладом уривків з Шекспіра для дискредитації оригіналу та його автора. Таке маніпулятивне використання буквальною перекладу з метою його критики або дискредитації оригіналу стає характерною рисою еволюції по-

глядів на переклад у XVIII ст. на відміну від XVII ст., друга половина якого позначена спробою П.-Д. Юе реабілітувати дослівний переклад. Ця ситуація свідчить про нове ставлення до буквального перекладу, який ніхто вже не сприймає надто серйозно: у XVIII ст. його функції звужуються до другорядних — дидактичної та дискусивно-полемічної.

Зрештою Ла Плас усе ж змушений щиро визнати, що його переклад безконечно нижчий від оригіналу й не передає всіх стилістичних тональностей творів Шекспіра: *«Але я заявляю ще раз, що попри мої зусилля передати французькою мовою піднесеність, простоту, захопленість і природність, які по черзі контрастують одне з одним в оригіналі, я завжди залишався безконечно нижчим від нього»* [Ibidem]. Ужита Ла Пласом у цьому тексті фігура скромності є однією з характерних рис, притаманних жанрові перекладацької передмови.

Міркування про переклад в епістолярній спадщині Ла Пласа

Окрему вартість для історії перекладознавства складає епістолярна спадщина Ла Пласа, де знаходимо цікаві думки, які дають змогу скласти собі повніше уявлення про його погляди на переклад. Так, у листі до однієї французької аристократки він докладно коментує зміни, які йому довелося внести у переклад трагедії популярного англійського автора, драматурга й поета, видавця п'єс Шекспіра Ніколаса Роу (*Nicholas Rowe, 1674–1718*), щоб усунути її недоліки й пристосувати до вимог французького смаку та правил пристойності. Перша спроба дослівного перекладу не дала бажаного результату через млявість багатьох сцен і грубість або дитинну наївність виразів. Отже, Ла Пласові довелося передовсім *«надати більше шляхетності діалогам, скоротити надто довгі й дуже важливі сцени, вилучити з них надто часті порівняння й лайку, якою наші вантажники так довго б не обмінювалися, а перейшли б радше до бійки»* [La Place, 1747, p. 296].

Щоб уникнути несподіванки, Ла Плас застерігає свою кореспондентку, що у творі Роу є характери, які правила пристойності й чистота звичаїв, прийнятих у французькому театрі, не стерпіли б. Водночас він налаштовує її на прийняття іншості персонажів англійського театру, «*бо вони існують в природі*» [Ibidem]. Для Ла Пласа як перекладача в цьому випадку все одно, чи йдеться про характери англійців, які надто люблять поговорити про природу чи про мусульман, яких представляють у театрі вихованими й галантними, як французи, чи про незайману й величезну чесноту римлян і греків, якою французи так захоплюються, бо насправді їх не знають, а спираються на давній забобон про їхню велич [Ibidem, р. 298]. На його переконання, у театрі повинно бути місце для різних можливих характерів і вірогідних подій.

Наведені міркування свідчать про внутрішню суперечливість поглядів Ла Пласа на переклад. З одного боку, заперечуючи буквальний переклад, він без особливих сумнівів вдається до практики «вдосконалення» твору англійського драматурга відповідно до приписів класицистичного письма й вимог французького доброго смаку. З іншого, у його листі звучать нові для французького перекладознавства мотиви — він готовий відмовитися від поширених стереотипів щодо інших націй і прийняти характери персонажів англійських п'єс такими, якими вони є в природі. Проблема прийняття іншості (*altérité*), якої торкається в цьому листі Ла Плас, поступово набуває ваги впродовж XVIII–XIX ст. і в середині XX ст. виходить на перший план у теоретичних розмислах французьких філософів перекладу й перекладознавців (див. праці Е. Левінаса, К. Леві-Строса, П. Рікера, Ж. Бодріяра, Ж. Дерріди, Ю. Крістевої, А. Бермана, А. Мешонніка та ін.)

Важливим документом для історії перекладознавства є лист Ла Пласа до Філдінга, який свідчить про безперечні зміни у деонтології стосунків двох протагоністів акту міжкультурної комунікації — перекладача й автора. Питань деонтології стосунків

по лінії перекладач—автор торкалися перекладознавці XVII ст., переважно критики перекладу, зокрема Б. де Мезір'як (див. докладніше: [Ласка, 2023] (п. 2.2. Критика й деонтологія перекладу Б. де Мезір'яка); [Ласка, 2010b]). У XVIII ст. маємо якісно нову ситуацію — на перший план виходять переклади з живих мов, передовсім англійської, а перекладачі є сучасниками авторів і мають можливість з ними спілкуватися. Ця обставина вносить свої корективи в розуміння деонтологічних аспектів міжкультурної комунікації з боку французьких перекладачів.

Лист до Генрі Філдінга, у якому Ла Плас виправдовується за свій переклад і шукає підтримки в автора, починається словами: *«Я ніколи не бачив вас, пане, але я вас люблю. Я зовсім вас не знаю, але я вами захоплююсь. Які ще титули можуть бути кращими, щоб заручитися доброзичливістю автора “Джозефа Ендрюса” і “Тома Джонса, знайди”»* [La Place, 1751, р. 7]. Ла Плас зізнається своєму адресатові, що йому настільки сподобався «Том Джонс», що він не міг встояти перед спокусою поділитися своїм захопленням зі співвітчизниками й переклав його французькою мовою.

Для обґрунтування правомірності свого методу перекладу через офранцуження Ла Плас переконує англійського автора, що його героїня, переодягнена у французьку сукню, зовсім не змінилася. Розгортаючи метафору перекладу як переодягання, він проводить паралель з реальним життям, в якому англійки, що перебувають у Франції, у природному бажанні подобатися засвоюють французьку моду й пристосовуються до французьких стереотипів краси: *«Як би я був задоволений, якби шановний батько коханки Джоунза зробив ласку впізнати улюблену доньку у французьких шатах! Не бійтеся, пане, вона не змінилася — це та сама Софі, гідний об'єкт вашої турботи та ніжності. Але ж ваші найлюбезніші англійки, які не мають наміру пролетіти крізь Францію, як метеори, одним словом, ті, що мають намір пожити серед нас, хіба вони не пристосовуються трохи до всього французького?»*

Хіба вони не додають до своїх природних чар усі модні красоти й оздобу цього народу. Кожна з них (що б вони про це не говорили) потайки лестить собі, що в усьому йому подобається» [Ibidem, p. 8–9].

Другий аргумент на підтримку стратегії одомашнення орієнтований на іншого невід’ємного актанта дійства перекладу. Досвідчений письменник і драматург вибудовує докладний профіль французького читача, який зацікавлений передовсім патетичною і спритно закрученою інтригою і не має терпіння витримувати всілякі відступи чи трактати з моралі. Він ставиться до цих прикрас, як до якихось перешкод на шляху до задоволення, насолоду від якого поспішає отримати.

Виправдовуючись перед Філдіномгом за зміни, внесені при перекладі до його твору, Ла Плас використовує традиційний уже аргумент про те, що якби автор сам писав для французької публіки, він зробив би такі самі правки, спрямовані на пристосування твору до смаків французького народу, правил французького театру й вподобань французького глядача: *«Я зробив те, що зробив би сам автор. Таким є, пане, все моє виправдання, за те, що я насмілюся, ні, не змінити, а пристосувати деякі частини вашого твору до смаку народу, якому добірка англійських драм і “Трагедія врятованої Венеції”, пристосована до нашого театру, мали щастя сподобатися» [Ibidem, p. 9].*

Таким чином Ла Плас у цьому листі ще раз підтверджує свої принципи перекладу творів англійських авторів, задекларовані ним у передмові до п’єс Шекспіра. Прикметно, що на титульному листі двотомного видання «Тома Джонса» 1783 року переклад Ла Пласа кваліфікується як «імітація П. Філдінга з англійської». Лист Ла Пласа до Філдінга є однією з перших в історії французького перекладу спроб авторизувати переклад літературного твору, принаймні погодити з автором загальні принципи подання його твору для читачів іншої культурної традиції. Піонером на цьому шляху був усе ж абат Прево,

який видав 1743 року погоджений з автором переклад психологічного роману Річардсона «Pamela». Практика авторизованих перекладів набуде загального поширення лише в середині XIX ст.

Висновки

4.1. Англоманія в контексті перекладознавства

Переклад доби Просвітництва вирізняється значним зростанням кількості перекладів з англійської мови. Саме у XVIII ст. було перекладено твори Шекспіра (Ле Турнер), Свіфта (Дефонтен), Річардсона (Прево) та багато інших. Досить широко представлені також наукові переклади з англійської мови (праці Д. Г'юма, Дж. Локка, І. Ньютона, А. Сміта та ін.). Переклади англійських романів зайняли вільну нішу на видавничому ринку й користувалися великою популярністю у французького читача, спокушуючи його зображенням щоденного життя, приватних почуттів, домашніх сцен. Поступово набуває слави англійський театр, передовсім п'єси Шекспіра у перекладах Вольтера, Ла Пласа, Ле Турнера, комедії Р. Шерідана тощо.

У науковій літературі з історії перекладу відсутня єдина думка щодо часових меж періоду англоманії. Так, К. Балью під заголовком «Англоманія» вказує 1720–1740 роки. Натомість М. Баллар і Л. Д'Юльст вважають, що англоманія починається в кінці XVIII ст. Очевидно, справа в тому, що в термін «англоманія» вкладається різний зміст. Балью виходить із зростання кількості перекладів з англійської, починаючи з 20–40-х років. Баллар і Д'Юльст, а також Іребер, мають на увазі передовсім надмірне захоплення перекладами англійських романів, аж до комерційного прийому з використанням фіктивних перекладів.

У цій ситуації варто прислухатися до думки Вольтера, який іронізував з приводу французів, які «називають смажену яловичину ростбіфом і вихваляються, що мають на столі ростбіф з баранини», вже у «Філософських листах» (1734). Філософ констатує зміну ставлення у Франції до англійської літератури, яке переросло від критики й неприйняття у справжню комерційну моду, коли англійські романи продають як стрічки й мереживо під маркою «Англія».

Ця манія все представляти як переклад була висміяна Б. де Ла Ліборльєром, автором пародії на готичний роман «Англійська ніч», «перекладений з арабської на ірокезьку, з ірокезької на самоїдську, з самоїдської на готтентотську, з готтентотської на лапландську й з лапландської на французьку».

На зламі XVIII–XIX ст. критика перекладацької практики акліматизації й офранцуження чужомовних творів набуває сили й підтримки з боку літераторів молодшої генерації. Вона є провісником розриву, світоглядного повороту до засвоєння чужого, невдовзі теоретично обґрунтованого й здійсненого романтиками (Ж. де Сталь, Ф.-Р. де Шатобріан), які добре розуміють, що жорсткі правила класицизму збіднюють французьку літературу, позбавляють її енергії і життєвої сили молодих літератур — англійської і німецької.

4.2. Порівняльне лінгвокраїнознавство Б.Л. Мюра

У перекладознавстві XVIII ст. порівняння мов, культур, національних характерів стає одним з головних напрямків рефлексії перекладачів у пошуках пояснення труднощів перекладу й вироблення стратегій і методів їх подолання. У науковому осмисленні перекладу спостерігається зміщення акцентів з філософського універсалізму на поняття духу народу й духу мови, пов'язані з категоріями особливого й відмінного в мовах і культурах. Французька національна ідентичність вибудовуються в поступовому усвідомленні необхідності засвоєння чужого, прийняття іншості.

Окреме місце в цій площині займає книга «Листи про англійців і французів» (1725) раннього представника швейцарського Просвітництва Б. Л. де Мюра, який після кількарічного перебування в Англії залишив один із перших порівняльних описів англійців і французів. Його живі й точні спостереження за особливостями національних характерів обох народів, які часто повторювали у своїх працях наступники, справили значний вплив на Ж.-Ж. Руссо, Й.Г. Гердера, Г. Лессінга.

Сторінки в книзі Мюра з детальними описами мізансцен і ритуалів щоденного салонного життя й спілкування, що під впливом моди поширилися в суспільстві й стали рисою французького національного характеру, дуже нагадують за своїм змістом сучасні праці з етнометодології, теорії вербальних інтеракцій і конверсаційного аналізу. Його міркування про ввічливість і галантність, якості властиві французам у спілкуванні, вдумливий аналіз феномену моди в усіх його виявах, сприймаються як майже сучасний науковий текст, в якому присутній образ автора — уважного спостерігача, ретельного дослідника й оригінального літератора. Його по праву можна вважати засновником порівняльного лінгвоперекладознавства.

Сама спроба порівняти англійців з французами, які вважалися в Європі на початку XVIII ст. безперечним взірцем для інших народів у культурі, літературі, театрі, моді та ін., була непересічним кроком з боку Мюра. Своєю книгою він підривав претензії на культурну гегемонію, застерігав проти рабського наслідування Франції, захищав право кожного народу на культурну самобутність, утверджував європейський принцип культурного розмаїття.

Звичайно, така порівняльна характеристика французів і англійців була до вподоби далеко не всім. Перекладач «Гулівера» абат Дефонтен, вважаючи, що Мюра знеславив французів, відповідає йому книгою «Апологія характеру англійців і французів». Вольтер, який читав листи Мюра якраз перед своїм від'їздом до Англії, кілька років потому видає свої власні лис-

ти про англійців, більше відомі як «Філософські листи» (1734) (див. докладніше: п. 3.5. Вольтер про Шекспіра і переклад).

4.3. Дю Ренель і Сілуетт — перекладачі поем А. Поупа

Передмова Дю Ренеля до перекладу «Принципів моралі і смаку» (1737) А. Поупа є одним із перших і найглибших текстів XVIII ст., дотичних до порівняльно-типологічної тематики в контексті становлення теорії перекладу.

Дю Ренель віддає перевагу віршовому перекладу поем Поупа, усупереч Анні Дасьє і на противагу Сілуетту, який переклав Поупа прозою. Основну причину свого вибору він пояснює особливою єдністю змісту й форми виразу в поезії. Він посиляється зокрема на Ж-Б. Дюбо, поділяючи його думку про те, що проза не може передати ані енергію, ані прикраси, які залежать від аранжування й добору слів, від міри, ритму, гармонії.

Запропоноване Дю Ренелем розмежування двох видів точності має безперечне методологічне значення для теорії перекладу, допомагаючи досягнути суттєву типологічну різницю між французькою й англійською національною традицією літературного письма. Саме точність у доборі слів надає поетичному стилю Поупа, і на загал англійській поезії, особливої енергії й стислості.

Проте основною причиною необхідних змін при перекладі Дю Ренель схильний вважати загальні відмінності у баченні світу французами й англійцями, в їхніх мовних картинах світу. Наслідком такого підходу до перекладу повинна б стати зміна статусу перекладача, який перебирає на себе функції справжнього автора й повністю «переплавляє» текст. Дю Ренель, вживаючи метафоричний образ переплавлення металів, робить акцент на повній трансформації й оновленні тексту оригіналу в перекладі. Сілуетт, навпаки, застерігає перекладача від подібного втручання до тексту оригіналу й вимагає від нього не перетягувати на себе творчі функції автора, а дотримуватися свого статусу перекладача.

Отже, Дю Ренель залишається прихильником непорушних правил класицистичного літературного письма. На його переконання, є закони, які серед французьких літераторів вважаються встановленими й очевидними. Вони додають їм мудрості, обережності та стриманості, вони ставлять межі надто ризикованій сміливості й свавіллю. Переклади, якщо вони мають стати фактом французької літератури, повинні підпорядковуватися цим правилам. Для Дю Ренеля, як і для більшості французьких літераторів того часу, це очевидні речі, які складають невід'ємну частину знання про переклад у добу Просвітництва.

Найвизначніша теоретична праця Сілуетта «Попередні роздуми про смак перекладів» (1737) є певною мірою відповіддю абатові Дю Ренелю. Сілуетт і Дю Ренель, які обидва майже одночасно переклали поеми Поупа французькою мовою, розходяться у принциповому для них питанні: як слід перекладати поезію — віршем чи прозою? Дю Ренель був прихильником віршового перекладу, Сілуетт же віддавав перевагу прозовому. Присутнє у заголовку поняття «смак перекладів» є ключовим для автора при визначенні стратегії перекладу, спрямованої на збереження авторського смаку й відтворення особливостей його стилю.

У своїй концепції на перше місце Сілуетт ставить вимогу точності перекладу й вірності оригіналові, посиляючись на авторитет Ж. де Турея, який не допускав жодних вилучень, ані додатків, прагнучи представити читачам свого автора таким, як він є насправді. Він вважає основним обов'язком перекладача залишатися в межах своїх повноважень, відмовитися від ролі творця й не брати на себе функції автора, відтворення неповторного стилю якого є другим обов'язком перекладача.

Сілуетт наполягає на тому, щоб перекладач уникав крайнощів. Мистецтво перекладу для нього полягає в перевтіленні в автора, переживанні його почуттів і пристрастей. Перекладач має орієнтуватися на першотвір і мову-джерело,

пам'ятати про своє найперше завдання — дати копію, схожу на оригінал. Тому він повинен, не вдаючись до буквального перекладу й не підганяючи все під французькі смаки нового часу, відтворити думки й фігури автора та навіть зберегти при цьому вид і силу його слів. У такий спосіб Сілуетт пробує визначити свою «золоту середину», «межу між розумною нерішучістю й вдалою сміливістю», наголошуючи на збереженні стилю оригіналу.

Підсумовуючи варто наголосити, що Сілуетт рішуче виступає проти офранцузження й будь-якого прикрашання тексту оригіналу, які, на його переконання, суперечать власне призначенню перекладача. Він трактує проблему «чужого» з висоти мудрого філософського погляду, приймаючи з захопленням «чудову різноманітність в умах». Його текст звучить дуже модерно й актуально в контексті сучасного перекладознавства з його інтересом до збереження «чужості» тексту й на ширшому суспільно-історичному тлі глобалізації й уніформізації. Сьогодні Європа прагне якраз до такого розмаїття культур і мов.

4.4. Дефонтен — «вольтеризація» Гуллівера

Загалом Дефонтен заслужено посідає своє окреме місце в історії французького перекладознавства. Він одним із перших поставив проблему засвоєння творів чужої літератури французькою національною традицією літературного письма, обґрунтував принципи перекладу-адаптації. Перекладацький метод самого Дефонтена зводиться до адаптації тексту оригіналу до французьких смаків і правил через вилучення з нього «непристойних місць» і компенсації втрат вживанням відповідників, які подобаються перекладачеві й, вочевидь, читачеві. Подібно до д'Аламбера він визначає межі перекладацького втручання якістю обраного оригіналу — твір, який доводиться часто виправляти й прикрашати, просто не вартий перекладу, а досконалий твір не потребує виправлень. Водночас Дефонтен дотримується досить поміркованих поглядів щодо

можливості повного «офранцузення» чужого й досить скептично ставиться до перекладу.

Дефонтен по праву вважається одним із засновників справжньої критики перекладу у французькій літературі. Тексти його відгуків і рецензій на тогочасні переклади вирізняються не лише гострим полемічним стилем, але й рівнем теоретичного осмислення існуючої практики перекладу.

Серед іншого Дефонтен переконливо відстоює цілком сучасну ідею змагальності перекладачів, множинності перекладів і їх вдосконалення з урахуванням попереднього досвіду. Ситуація множинності перекладів уявляється йому нормою, яка сприяє прогресові перекладу. Ці думки дістали подальший розвиток у сучасному перекладознавстві, зокрема у відомому положенні Вальтера Беньяміна про те, що літературний твір продовжує своє життя в перекладах.

Сповідувана Дефонтеном стратегія перекладу, на мій погляд, відображає одну з основних суперечностей в осмисленні своєї практики перекладачами в добу Просвітництва, з одного боку, відкритими до сприйняття іншості, а з іншого — все ще в полоні заскорузлих догм класицизму й французького доброго смаку.

Підсумовуючи ще раз наголосимо, що протиставлення англійського й французького смаку, критика англійської літератури у Дефонтена й інших авторів епохи є, на нашу думку, органічним продовженням «суперечки давніх і нових». В історичній перспективі йдеться про схожі механізми «притягування та відштовхування» в процесі усвідомлення власної культурної ідентичності, становлення й збагачення власної літератури через переклад чи імітації «чужого».

4.5. Прево про переклади англійських романів

Вихідним пунктом у визначенні прав і обов'язків перекладача для абата Прево стало його переконання в тому, що перекладач є повноправним автором і може міняти або усувати з тексту оригіналу все те, що не відповідає його баченню успіш-

ного перекладу, який має подобатися читачеві. Таке спрямування його перекладацької стратегії якнайкраще відображає запропоноване ним метафоричне порівняння праці перекладача з роботою скульптора, який відсікає з брили мармуру все зайве, щоб звільнити приховану в ній прекрасну скульптуру.

Попри те, перекладацька концепція Прево все ж достатньо виважена. З одного боку, він переконаний, що англійська література для натуралізації на французькому ґрунті потребує певних виправлень. З іншого, він уважає своїм обов'язком зберегти національне забарвлення характерів і звичаїв, відтворити по можливості риторико-стилістичні особливості авторського тексту й ставить перекладачеві розумні обмеження, бо «права перекладача не сягають так далеко, щоб міняти суть книги, надаючи їй нової мови». Головним підсумком перекладацької стратегії й практики перекладу абата Прево є становлення його творчого методу і, ширше, його роль у виробленні стилю нового французького психологічного й реалістичного роману, який починається з «Манон Леско».

Консультуючись зі своїм автором Річардсоном, Прево одним з перших у Франції запровадив практику авторизованого перекладу, яка в подальшому, по мірі юридичного визнання авторських прав, буде розширюватися й стане звичною в XIX ст. До його безперечних здобутків слід віднести також новаторську ідею створення на основі власного практичного досвіду пошуку лексичних відповідників спеціалізованого тлумачного словника рідковживаних і важких для розуміння слів, орієнтованого на перекладацькі потреби.

Проаналізований матеріал критичних відгуків на переклади Прево і його однодумців дає підстави для висновку про те, що у перекладознавстві доби Просвітництва поряд з переважуючою тенденцією до виправдання практики «офранцуження» творів англійських авторів висловлювались достатньо вагомі й різкі критичні міркування з приводу такого роду перекладів.

4.6. *Ле Турнер — перекладач, що зробив Юнга французьким*

Ле Турнер, який обіцяв «зробити з англійського Юнга Юнга французького» уособлює в історії французького перекладознавства метод «офранцуження» чужоземних текстів. Концентровано представлений у концептуальній метафорі обрізання зайвих гілок цей метод в його інтерпретації має на меті переробити першотвір на французький лад, натуралізувати його так, щоб він сприймався як питомий французький і читався з інтересом. Завдання перекладача полягає в тому, щоб вилучити з нього все зайве, тобто те, що не відповідає французьким уявленням про світ і людину, французьким естетичним канонам, правилам доброго тону й смаку, те, що суперечить картезіанським вимогам ясності тощо.

Ле Турнер мотивує зміни, які він дозволив собі в перекладі Юнга, необхідністю виправити недоліки автора. Головні з них, на його переконання критика, що мислить категоріями класицистичних правил, — тисячократне повторення тих самих думок і брак впорядкованого плану. Тому англійським авторам слід робити послугу: з одного боку, урізувати їхнє багатство, з іншого — навести належний порядок, переструктурувавши оригінал за чітким планом. Окремо варто відзначити багатство метафоричного дискурсу Ле Турнера, який, аргументуючи на користь такого вдосконалення, використовує садово-паркову метафору обрізання дерев, архітектурно-будівельну метафору реставрації красивого будинку з безформенної купи уламків, дзеркала, що збирає в одному фокусі розсіяні промені.

Незважаючи на категоричне неприйняття Ле Турнера перекладача знаковими для французької культури геніями — філософом Вольтером і поетом Віктором Гюго — і попри сумнівну славу Ле Турнера як автора, який зробив англійського Юнга Юнгом французьким, він залишається достатньо репрезентативною постаттю в перекладознавстві доби Просвітництва й представляє поміркований і водночас досить суперечливий варіант концепції, орієнтованої на одомашнен-

ня чужоземних творів і позначеної ваганням між спокусою зробити послугу англійським авторам, вдосконаливши їх твори, а з іншого боку, вже усвідомленою необхідністю творчого відтворення особливостей стилю геніального автора.

4.7. Ла Плас — перший перекладач Шекспіра

Підсумовуючи сказане вище, варто наголосити ще раз, що попри всі суперечності концепції перекладу Ла Пласа в його розмислах про переклад звучать нові для традуктології XVIII ст. мотиви. У своїх перекладознавчих текстах Ла Плас вирізняється особливою чутливістю до змін у французькому соціокультурному контексті.

Безперечний інтерес для історіографії перекладознавства має вибудований ним профіль освіченого французького читача того часу, який дає змогу краще зрозуміти контекст рецепції перекладів, зокрема текстів такої яскравої й самобутньої англійської літератури.

У XVIII ст. маємо якісно нову ситуацію — на перший план виходять переклади з живих мов, передовсім англійської, а перекладачі є сучасниками авторів і мають можливість з ними спілкуватися. Ця обставина вносить свої корективи в бачення деонтологічних аспектів міжкультурної комунікації з боку французьких перекладачів. У цій площині окремий інтерес для історії перекладознавства має лист Ла Пласа до Філдінга, який є свідченням змін у деонтології стосунків двох протагоністів акту міжкультурної комунікації — перекладача й автора. Поряд з А.Ф. Прево маємо підстави вважати Ла Пласа серед перших прихильників авторизованого перекладу у Франції.

Безперечною заслугою Ла Пласа є те, що він услід за Мопертюї і Дефонтеном наважився поставити під сумнів одну з догм художньої естетики письма класицизму — тезу про універсальність французького доброго смаку й цілком логічно продовжив свої розмисли висновком про необхідність прийняття чужого.

Проблема прийняття іншості (*altérité*), якої торкається Ла Плас, зокрема у своїй епістолярній спадщині, поступово набуває ваги впродовж XVIII–XIX ст. і в середині XX ст. виходить на перший план у теоретичних розмислах французьких філософів перекладу й перекладознавців.

Насамкінець варто акцентувати увагу на тому, що практика акліматизації чужомовних творів, передусім англійських, є продовженням традиції перекладів жанру «*les belles infidèles*» і триває у Франції і на початку XIX століття. Загалом перекладений твір ставав певним чином власністю перекладача, а слова «переклад з англійської» стали справжнім рекламним трендом, який гарантував комерційний успіх видання, з'явилися численні фіктивні переклади, наслідування тощо.

Такий уже відсторонено іронічний погляд перекладачів на практику акліматизації й офранцуження чужомовних творів свідчить про усвідомлення обмеженості цієї стратегії і є провісником розриву з нею, невдовзі теоретично обґрунтованого і здійсненого романтиками (Ж. де Сталь, Ф.-Р. де Шатобріан).

Розділ 5. ПЕРЕКЛАДИ З ІНШИХ МОВ І ПРОБЛЕМИ ВІДТВОРЕННЯ КОЛОРИТУ

Вступні зауваження

Вільне поводження з авторським текстом, втручання перекладача в оригінал, виправлення його на догоду вимогам моралі, приведення у відповідність до французького «доброго смаку» не стосувалися виключно творів англійської літератури. Іспанські та італійські, а пізніше німецькі автори зазнавали подібних «покращань» у французьких перекладах протягом XVIII ст., і виправдальний дискурс їхніх перекладачів використовує ідентичні аргументи на користь такої практики.

Зештою, така стратегія перекладу не була чимось новим, а радше продовженням, з певними видозмінами у новому суспільно-культурному контексті, звичної для французів практики перекладів текстів класичної літератури в жанрі «les belles infidèles», започаткованої в XVII ст. Перро д'Абланкуром і його послідовниками.

5.1. Традиції перекладу з класичних мов та пошуки стилістики перекладу (П. Брюмуа, Д. де Ла Маль)

П'єр Брюмуа про види невірного перекладу і передання індивідуального стилю давніх авторів

Уже на початку XVIII ст. П'єр Брюмуа у передмові до своєї антології грецького театру (« Le Théâtre des Grecs », 1730) наго-

лошує на необхідності передання енергії твору й індивідуального стилю автора. Він констатує брак цікавості й знань античної літератури з боку нового покоління французів і пояснює таке зверхне ставлення впливом філософії Декарта й переконанням у вищості власних цінностей: *«Більше того, філософський геній Декарта, який поширився сьогодні на все, що позначене розумом, поступово навів нам думку, що ми маємо в себе достатньо цінні скарби, щоб обійтися без чужих багатств, щоб обійтися без чужоземних цінностей, особливо коли їх треба здобувати у важких подорожах. Цей дух, прихильний до незалежності, поваливши спочатку давню філософію і зробивши потім із нас вищих арбітрів усіх мистецтв і наук, які не зважають на вагу авторитету, нам навіть казна-яке презирство до всього, що не піддається судові наших знань. Швидше й легше недооцінювати й навіть зневажати те, що вимагає надто великої ціни за своє пізнання, а руїни давнього театру здаються надто непевними, щоб отримувати звичайне задоволення для смаку ціною зусиль, у достатню винагороду за які ніхто не вірить»* [Brumoy, 1730, р. II–III].

У ситуації, коли багато перекладачів уважали непотрібним або неможливим переклад творів античного театру, Брюмуа визначає своє бачення перекладу давніх поетів як серединний шлях між буквальною точністю і надто великою свободою: *«Ось що я думаю про переклад цих поетів. Їх спотворити — не означає їх перекласти. Отже, треба дотримуватися середини між надто ретельною точністю, яка їх переодягає, і свободою, яка їх спотворює»* [Ibidem, р. XVI–XVII].

Він застерігає перекладачів від фальшивої вірності оригіналові й виділяє три різні ступені такого спотворення: 1) переодягання, тобто спотворення через буквалізм; 2) пародія, тобто переклад, у якому красиві античні вирази замінені на звичайні слова низького регістру; 3) механічне передання фігури відповідником: *«Я називаю переодяганням автора викладення його чужою мовою з точністю божевільною, або хворобли-*

вою, або забобонною. Кожна мова має свої способи впорядкування думок, свої звороти й свої слова, шляхетні або низькі, енергійні або слабкі, живі або мляві. Це є беззаперечний принцип. Якщо хтось хотів би перекласти «давніх» слово в слово по-французьки і зберігаючи грецьку будову речення, він би їх, без сумніву, переодягнув і дуже легко зробив би їх смішними. Ось перший ступінь цієї фальшивої вірності, про яку я говорю. Другий і найбільш хитрий, який можна назвати пародією, полягає в тому, щоб замінити вирази, прийняті в красивому вжитку давніх мов, на низькі й народні слова, як це робив п. Перро. Третій ступінь — це ретельно й по-рабськи передавати всі епітети й перетворити красиві грецькі слова на негарну французьку фразу або на порочне подовження, яке зменшує палкість поетів попри всі намагання оживити їхню поезію» [Ibidem, p. XVII–XVIII].

Брюмуа вимагає від перекладача показувати «давніх» такими, як вони є, не надто захоплюючись їх найпростішими думками і не надаючи їм непривабливого вигляду. Він застерігає від невірних пародійних перекладів, у яких вихваляються сміхотворною точністю, від хворобливого перенесення їхніх звичаїв у французьке життя, від усунення певних обставин, які необхідно знати, щоб правильно судити про їхні твори [Ibidem, p. XXVII].

Повторюючи стару сентенцію, яка ще в минулому столітті стала загальним місцем у передмовах до перекладів, Брюмуа вимагає, щоб французький текст звучав природно, так ніби автори говорять своєю рідною мовою. На підтримку цієї тези він переосмислює відому Цицеронову метафору, акцентуючи не на сумі монет, а на вартості матеріалу, з якого вони зроблені: «Ми повинні змусити говорити їх по-французьки (наскільки це можливо) рівно так само, як вони б говорили самі, якби висловлювали свої думки нашою мовою. Навіщо міняти на мідяки скарб, який можна зберігати в золотих монетах?» [Ibidem, p. XVIII]. Отже, для Брюмуа головне в перекладі дав-

ніх авторів не просто передати зміст твору, а зберегти його художню вартість. Звідси його інтерес до збереження стилю автора й енергії впливу твору.

Метафора мертвого перекладу

Брюмуа бачить специфіку перекладу драматичної поезії в порівнянні з перекладом філософських творів у необхідності передати палкість і енергію давніх творів. Холодний переклад, який не передає всього ентузіазму грецьких поетів, він порівнює з обличчям воскової фігури, позбавленим живих рис, які вміє передати справжній живопис. У цьому тексті Брюмуа поєднує в одне ціле дві традиційні вже концептуальні метафори перекладу — живописну портретну метафору й метафору позбавленого енергії перекладу як мертвої подоби живого тіла: *«Щоб перекладати такого роду твори, треба мати більше душі й геніальності, ніж для перекладу філософських творів. Палкість підтримує навіть у недоліках, а млявість позбавляє духу навіть красу. Я волів би передати навіть в неохайному стилі весь ентузіазм грецьких поетів, ніж надати їм холодного виду через намагання все узгодити. Холодний переклад виглядає як обличчя воскової фігури. Він чимось схожий, але все в ньому холодне, все мертво. Рис життя, які так вдало передає живопис у портретах, в ньому не знайти, або вони здаються в ньому згаслими. Якщо я випадково припустився такої прісної схожості, читачі побачать, що це сталося принаймні всупереч моему смаку й попри мої зусилля»* [Ibidem, р. XIX–XX]. У цій площині його розуміння перекладу наближається до «енергійної» концепції перекладу, запропонованої під кінець XVIII ст. М.-А. де Сен-Сімоном (див. п. 2.7. Енергійна концепція перекладу М.-А. де Сен-Сімона).

Брюмуа добре усвідомлює, що кожен з авторів, яких він включив до своєї антології, має свій особливий геній і свою індивідуальну манеру письма. Відтворення стилістичних особливостей оригіналу він визначає як пріоритетне завдання

свого перекладацького проєкту: *«Я не шкодував своїх зусиль, особливо щоб передати характерні риси кожного поета й представити його в іншому стилі. Бо попри те, що всі три майстри трагедії мали щось спільне у своїй манері, кожен мав свій власний геній, який треба було схопити, подібно до того, як обличчя людей в однакових широтах чимось відповідають одне одному й водночас не схожі між собою»* [Ibidem, p. XX]. Це положення запропонованої ним концепції перекладу дає нам підстави вважати П'єра Брюмуа одним із перших представників французької перекладацької думки XVIII ст., які орієнтували переклад на відтворення індивідуального стилю кожного автора.

Врешті в дискусії щодо перекладу поезії віршем чи прозою Брюмуа віддає перевагу не просто прозі, а поетичній прозі, яка, на його думку, може вдало передати давню версифікацію. Він визнає, що втрат при прозовому перекладі поезії уникнути неможливо, але вони компенсуються, бо поетична проза здатна поєднати власні красоти з красотами давніх віршів [Ibidem, p. XVIII–XIX].

Дюро де Ла Маль: заснування стилістики перекладу

Жан-Батіст Дюро де Ла Маль (*Jean-Baptiste Dureau de La Malle, 1742–1807*), відомий літератор, перекладач Тацита, Салюста й Тита Лівія, є однією з найяскравіших постатей в історії французького перекладознавства XVIII ст. Йому належить важлива, на мій погляд, праця «Слово про переклад» («*Discours sur la traduction*»), яка була надрукована як передмова до перекладеного ним «Трактату про благодіяння» Сенеки («*Traité des bienfaits*», 1776).

У цьому тексті Ла Маль насамперед відверто визнає, що вважає переклад нижчим жанром у порівнянні зі справжнім оригінальним твором. Не лише його достоїнства, але навіть труднощі є, на думку Ла Маля, безперечно меншими і якісно іншими у порівнянні з оригінальними творами. Перекладач

не стоїть постійно перед вибором, як автор, який повинен вирішувати, як будувати сюжет. Він не мусить долати в собі важку непевність перших кроків вигадування, він уникає втоми безконечного читання й довгих попередніх роздумів, яких вимагають творіння генія, він починає свою справу сповнених сил у той момент, коли його автор уже розтратив частину своїх [Lamalle, 1776, р. I–II].

На цій підставі Ла Маль ставить собі закономірне запитання: чому тоді цей легкий жанр перекладу, який не вимагає великого таланту й праці, став підводним каменем для більшості письменників, які за нього бралися? Причина, на його думку, не може бути в недосконалості французької мови. Адже вона ніколи не підводила геніальних письменників. То чому вона має бути непокірною перекладачам? І не в бездарності французьких перекладачів, бо серед них теж немало відомих і талановитих письменників. Проте їхні переклади виявились чомусь слабкішими, ніж їх оригінальні твори [Ibidem, р. III].

На переконання Ла Маля, справжня причина такого становища укорінена в забобонах стосовно цього ремесла й в душі рабства самих перекладачів: *«Попри всякий сумнів, брак добрих творів у цьому жанрі пояснюється передусім силою повсюдно поширених забобонів щодо цього мистецтва й рабським духом, який володів більшістю перекладачів»* [Ibidem, р. III–IV] (пор.: д'Аламбер, котрий також говорить про забобони й обмеження, які на себе накладають перекладачі; див. п. 3.2. Мистецтво перекладу за д'Аламбером).

Ла Маль ставить собі за мету боротися з цими упередженнями й визначає широке коло проблем для розгляду, більшість з яких не втратили своєї ваги й актуальності по сьогодні: встановити обов'язки перекладача, обговорити його права, знайти ту точку, де закінчується його підпорядкованість авторові й починається його свобода, розглянути, що перекладач повинен перекладати і що він може не перекладати, провести чітку розмежувальну лінію між свавільним і рабським перекла-

дом. Він амбіційно заявляє, що бореться не стільки за себе, скільки за спільну справу всіх перекладачів, і обіцяє «звільнити їх від тяжкого гніту, під яким вони стогнуть, і забезпечити можливість повноцінно насолоджуватися своїм талантом» [Ibidem, p. IV].

Починаючи розгляд визначених питань, Ла Маль протиставляє два види творів, які, на його думку, повинні перекладатися по-різному (іншими словами, він пропонує перекладознавчу типологію текстів): твори, де важливий лише зміст, і твори, в яких важливий передусім стиль. Перший тип творів отримує таку характеристику: *«Існують твори, заслуга яких полягає лише в глибині речей, а не у формі, в яких думки представлені в усій своїй наготі й часто в усьому безладі їх народження, твори, в яких висловлення є щонайбільше тільки одягом, але ні в якому разі не оздобою думки, де читач шукає лише факти, анекдоти, спостереження, досвід, міркування, докази, твори, які врешті-решт здаються зробленими лише для пам'яті або для розуміння»* [Ibidem, p. V].

При перекладі таких творів не виникає труднощів. Оскільки «стиль в оригіналі є нульовим» (пор. Р. Барт про «нульовий ступінь» письма!), спосіб висловлення не має жодного значення, і крім суті речей у творі нема більш нічого, перекладач виконає своє завдання, точно передавши цей зміст речей і думок. Його «версія» (Ла Маль вживає саме термін «версія», а не «переклад»; про термінологічну різницю між «версією» і «перекладом» див. п. 3.2. Мистецтво перекладу за д'Аламбером) може бути водночас буквальною й вірною, і весь його обов'язок зводиться до того, щоб уникнути так званих «спотворень змісту» (*les contresens* «змістові помилки») [Ibidem, p. V–VI]. У сучасному перекладознавстві в цьому випадку використовують термін «деформації змісту» (див., наприклад: [Berman, 1985, p. 68–69]).

Однак є інші письменники, які до гідного змісту, необхідного в кожному доброму творі, ще додають менш поширену,

але не менш важливу заслугу — досконалий стиль, і саме він складає основну частину слави найзнаменитіших авторів, таких як Демосфен чи Цицерон. У їхніх промовах зміст насправді зводиться до кількох відомих фактів і природних міркувань з їх приводу. Чарівність їхніх творів полягає у формі подання цього змісту, інше кажучи, у стилі, який Ла Маль визначає такими словами: *«<...> це мистецтво представити, розташувати, поєднати, розвинути всі ці факти, міркування, висновки, це швидкий рух усіх частин мовлення, який штовхає вперед і надає прискорення фразам, що котяться одні за другими, як хвилі розбурханого моря, це священний вогонь, який охоплює весь твір і виявляє себе то м'яким і помірним теплом, то несподіваними сильними спалахами, це всі ті вдалі й блискучі форми, в яких перевтілюються їхні ідеї, це постійний вибір виразів, які точно завершують і вірно зображають усі їхні думки, це поєднання всіх якостей висловлення, простого у піднесених думках, витонченого у моментах спокою, бурхливого й невимушеного в уривках, сповнених пристрасті, це часом надмір стилю, який свідчить про ресурси їхнього генію, часом точність, яка свідчить про його багатства, найчастіше шляхетність виразу, завдяки якій вони піднімаються до рівня великих тем, часом також якась фамільярність, якою вони принижують фальшиву велич певних думок, це чарівна й різноманітна гармонія, властива всім їхнім словам, врешті-решт, це постійний зв'язок додаткових думок з основною, тону з сюжетом, слова з думкою, звуку з предметом. Одним словом, чарівність цих чудових творів зумовлена їхнім стилем»* [Ibidem, р. VII–VIII].

У цьому описовому визначенні авторського стилю Ла Маль дає перелік основних засобів експресії, які, відповідно до уявлень тогочасної класичної риторики й стилістики, що народжувалась, використовуються в літературних творах. Серед них чільне місце займають структура й ритм тексту, добір риторико-стилістичних засобів, відповідних до змісту, варіюван-

ня стилістичних реєстрів від піднесеного шляхетного до розмовно-фамільярного, передання емоційного навантаження висловів. Підсумовуючи, Ла Маль наголошує на засадничому для стилю принципі, який полягає у постійному зв'язку слова з думкою, звуку з предметом мовлення.

Головне завдання перекладача при перекладі творів такого типу полягає у відтворенні авторського стилю. На переконання Ла Маля, перекладач, який передав красу висловлення з невеликими порушеннями у змісті думок, меншою мірою зраджує автора, ніж той, що не передав красот авторського тексту. Зрештою, передумовою все ж залишається передання змісту думок, без якого про переклад не може йти мова. Отже, для перекладу текстів цього виду Ла Маль ставить подвійну вимогу відтворення змісту думок і красот стилю. Однак, зважаючи на те, що суть думок залишається незмінною, а стиль тісно прив'язує перекладача до мови оригіналу, він застерігає проти обмеження свободи перекладача через надмірну увагу до змісту [Ibidem, p. VIII–X].

Поставлене Ла Малем подвійне завдання передати одночасно і зміст, і стиль твору вимагає від перекладача особливих зусиль. Часом суть думки займає лише меншу частину речення, і тоді перекладачеві простіше. Однак трапляється і так, що суть думки викладена більшою кількістю необхідних слів, і тоді можливості перекладача звужуються. З одного боку, пропуск навіть одного слова залишив би прогалину й непевність думки, а з іншого, обов'язковість перекласти їх усі могла б внести непевність речення. Оскільки при простій заміні слів оригіналу їхніми відповідниками часто отримуємо не дуже вдалі сполучення слів, а різниця їх характеристик, різноманітність їх складових частин і закінчень перешкоджає їх зв'язуванню, руйнує гармонію, перекладачеві важко поєднати два таких строгих і, на перший погляд, протилежних завдання — передати стиль, не зраджуючи при цьому змісту, і передати зміст, дотримуючись свого обов'язку перед мовою. У такий спосіб

Ла Маль пояснює природу труднощів, що виникають при виконанні подвійного завдання перекладача [Ibidem, p. XI–XII].

Отже, Ла Маль пропонує методологічно важливе для перекладу розмежування, яким визначаються межі свободи перекладача. Він розрізняє в реченні, з одного боку, саму змістову суть думки (« *le fond de la pensée* ») і слова, необхідну для вираження цього змісту, а з іншого, слова, які вжито лише для краси цієї думки, тобто задля стилю. Цю різницю він ілюструє прикладом з «Енеїди»: «*Oceanum intereà surgens Aurora reliquid*» (« *Cependant l'Aurore se levant abandonna l'Océan* »). Зрозуміло, що вся ця поетична перифраза означає лише « *Cependant il fait jour* ». Ця частина, яка називається суттю думки (« *le fond de la pensée* »), завжди підлягає перекладу, як у віршах, так і в прозі. До неї Ла Маль включає серед іншого всі слова, які звужують, узагальнюють, підсилюють думку, а також сполучні слова, які вказують на зв'язок між реченнями, думок між собою, надають дискурсові смислової зв'язності, тобто йдеться про так звані прагматичні частки, «дискурсивні слова» (термін О. Дюкро) і дискурсивні конектори, як наприклад, «*intereà*» («*cependant*») у наведеному вище реченні. Усі вони теж обов'язково мають бути перекладені, за винятком випадків, коли самі думки без цих часток достатньо зрозуміло вказують на існуючий між ними зв'язок [Ibidem, p. IX–XI, note 1].

Щодо решти слів у цьому реченні, вони присутні тут очевидно задля стилю і є набагато зручнішими для перекладача, який не може в жодному випадку міняти суть думок, зате часто й легко може змінювати їх оздоблення, передаючи одні образи або фігури іншими. На думку Ла Маля, з одного боку, перекладач обмежений у своїй свободі, бо він зобов'язаний завжди передавати незмінною змістову суть думок, з іншого, можливість змінювати їх стилістичне оздоблення робить перекладача вільним у своїй праці, яка набуває характеру творчості. У такий спосіб Ла Маль, на відміну від багатьох інших теоретиків перекладу доби Просвітництва (див., наприклад, Дідро)

відокремлює зміст і форму стилістично маркованого дискурсу й наполягає на множинності й свободі вибору для перекладача при переданні засобів мовної експресії.

Ла Маль вважає постійне вираження тієї самої суті думок найпершим обов'язком перекладача щодо свого автора, але обов'язок передати красоти стилю є для нього, безперечно, ще важливішим, і саме для виконання цього важливого обов'язку перекладач повинен користуватися найбільшою свободою. Попри те, що він змушений передавати всюди зміст думок і красу стилю свого автора, якщо він виконує цей подвійний обов'язок, він зовсім не мусить відтворювати те саме розташування слів, той самий крій, ту саму послідовність, той самий розмір фрази, ті самі образи, ті самі фігури, і розпоряджається він цим усім так само повноправно, як автор оригіналу.

Саме такої свободи для перекладачів вимагає Ла Маль, звертаючись безпосередньо до всіх літераторів із патетичним закликком: *«Літератори, ви, хто звук дивитися на перекладачів як на рабів вашої республіки, ви без сумніву здивовані розширенням прав, яких я їм надаю, але позбудьтеся ваших упереджень і погляньте, чи можете ви, не вчинивши несправедливості, відмовити їм у привілеях, яких я вимагаю»* [Ibidem, р. XXI–XXII].

Як і багато інших перекладачів XVIII ст., продовжуючи лінію Мопертюї і Деліля, Ла Маль, принаймні дотично, торкається питання про розходження між мовами головно в стилістичній площині у зв'язку з їх впливом на труднощі перекладу й завдання перекладача. Він не ставить собі за мету докладно розглянути відмінності, які існують в механізмі, засобах і характері різних мов, відслідковувати зміни в смаку й духові кожної нації, викликані різницями в ужитку, звичаях, кліматі, епохах, системах урядування, релігіях, і їх вплив на мову і стиль. Ла Маль обмежується загальною констатацією існування особливо разючих відмінностей

між давніми мовами й французькою [Ibidem, р. XXI–XXIII]. А при такому стані речей, якби перекладач дотримувався усіх дрібних обов'язків, від яких насправді, на переконання Ла Маль, його слід звільнити, він був би неспроможним передати стиль оригіналу.

Визначаючи стиль як оздоблення думки, Ла Маль окремо наголошує на його залежності від історичного етнокультурного контексту й детально розкриває своє розуміння труднощів перекладу, зумовлених відмінностями між мовами в стилістичних засобах і їх функціонуванні: *«Що таке стиль? Це оздоблення думки. А те, що є оздобленням думки в одній мові, не обов'язково є таким в іншій. Те, що є оздобленням в одному столітті, не є ним в іншому, те, що є оздобленням для одного народу, необов'язково є ним для іншого. Усе змінюється залежно від часу, місця, мови. Часто при переході від однієї мови до іншої найбільш палкі звороти стають холодними, найбільш вільна конструкція стає зашкарублюю, найбільш зрозуміле значення стає підозрілим, найбільш правильне сполучення слів стає потворним. Така-то фігура, визнана в давніх мовах, відкидається в нашії, такий-то цікавий для них образ нас шокує. А скільки нових і блискучих метафор, пройшовши пізніше через вульгарні руки, перестали бути метафорами і стали власним найменуванням предмета, який вони представляють! Скільки вдалих алюзій у давніх авторів вказані нашивидкуруч, тому що факти були ще свіжими, історії відомими, і ці звичні вживання залишаються для нас у пітьмі, навіть якщо вони висловлені з такою самою точністю! Скільки проміжних думок, усунених у їхній мові, доводиться відновлювати в нашії! Скільки огидних подробиць, яким релігія “давніх” надавала великої ваги і які тепер, коли ця релігія зникла, повернулися до своєї первинної мерзенності! Скільки виразів, що набули шляхетності завдяки пануванню народу в давніх республіках, деградували тепер через його приниження в монархіях!»* [Ibidem, р. XXIII–XXV]. Цей вражаючий перелік відмінностей у стилістичних засобах,

які лежать в основі труднощів перекладу, є чи не найповнішим для перекладознавчих студій того часу.

Ла Маль справедливо запитує, як може французька нація з її смаком, моральними й мовними приписами прийняти наївну й грубу відвертість мови греків і римлян, непристойність їхніх творів: *«Хіба ми не бачимо зараз у наївній і грубій відвертості мови греків і римлян, в непристойності їхніх творів, у силі й різкості їхніх інвектив впливу того самого народу, законодавця мови й смаку, а також держави? Як це все може прийняти народ, у якого стать і найчутливіший громадський порядок щодо пристойності визначили мовні устої? Тепер, якби перекладач був завжди змушений точно відтворювати ті самі подробиці стилю, коли вони не мають того самого ефекту, хіба не видно, що найбільш блискучі якості красномовства його автора були б замінені на протилежні вади, низькі вирази замінили б шляхетні, сухість звуків їх любу мелодію, непослідовність думок їх зв'язок, примус свободи?»* [Ibidem, p. XXV–XXVI]. Отже, на його переконання, пряме перенесення перекладачем стилістичних засобів оригіналу, які не справляють більше того самого впливу на читача, призводить до деформації красномовства автора, зміни стилістичного забарвлення тексту, втрати гармонії звуків і навіть послідовності думок. Однак головний недолік такого способу перекладу полягає в тому, що він обмежує свободу перекладача, підмінює її на примус.

За спостереженнями Ла Маля, зважаючи на очевидні відмінності між мовами, більшість перекладачів відчувала необхідність позбутися тиранії буквальності, але далеко не завжди і не до кінця. Оскільки грецькі й латинські слова часом не мають відповідників у французькій мові, а у французькому творі, яким є переклад, врешті-решт слід вживати французькі вирази, оскільки правила латинського синтаксису не відповідають французьким, і треба принаймні уникати невірних конструкцій, перекладачі відходять від букви оригіналу, щоб зберегти чистоту французького мовного висловлення [Ibidem, p. XXVI].

Отже, маємо всі підстави стверджувати, що Ла Маль орієнтується в перекладі передусім на приймаючу мову й культуру.

Проте, як зазначає Ла Маль, перекладачі, як правило, роблять це дуже неспіливо, більшість утримується й дозволяє собі зазвичай лише одні й ті ж вольності щодо стилю, хоч переклад вимагає від них значно більшого: *«Напроти, вони сповнені амбіцій і по-дитячому прагнуть подяки за ретельну точність. Вони наполегливо кроють усі фрази за шаблоном свого автора, вивертаються як можуть, щоб іти услід за всіма його зворотами, ведуть своїм неспіливим пером по всіх його лініях, не підозрюючи, що їхній тремтячий почерк не замінить вільного й сміливого мазка пензля, вони старанно передають значення слів, не думаючи про враження від них, вони перекладають, як словники»* [Ibidem, р. XXVI–XXVII]. Навіть якщо вони відходять від прямої лінії буквального перекладу, то намагаються триматися до неї якомога ближче: *«<...> якщо вони зроблять заледве два чи три кроки самі, то вже біжать швиденько опертися на свого автора, а якщо різниця між мовами змушує їх трохи відступити, можете бути певні, що внизу сторінки або в кінці книги знайдете смиренну примітку, у якій вони покійливо просять вибачення у свого автора за те, що наважилися говорити по-французьки, коли він говорив латиною»*, — іронізує Ла Маль [Ibidem, р. XXVII–XXVIII]. Наслідки такої ситуації згубні для перекладу, бо, нав'язуючи собі купу маленьких дріб'язкових обов'язків по дотриманню дослівної вірності, перекладачі змушені порушувати свій основний обов'язок — передати зміст твору й красу авторського стилю. Остаточний вердикт Ла Маля нищівний для буквальних перекладачів: *«<...> коли бачиш, як вони постійно приносять у жертву багатство й красу власної мови заради грецької конструкції чи латинської фрази, можна подумати, що вони лише те й роблять, що намагаються довести, що знають давні мови й не знають своєї»* [Ibidem, р. XXVIII]. Наведені слова переконливо свідчать про величезну вагу, якої Ла Маль надає доскона-

лому володінню рідною мовою як невід'ємній умові успішного перекладу.

Отже, Ла Маль рішуче відкидає наївне розуміння вірності перекладу, характерне для більшості його сучасників, які прагнуть бути вірними в усіх деталях, надто прив'язані до букви тексту й в результаті приносять у жертву багатство та красу власної мови і, головне, забувають про основне подвійне завдання перекладача — передати суть змісту й стиль твору. Цією інвективою проти дріб'язково буквального перекладу Ла Маль ще раз рішуче позиціонує себе як послідовний прихильник орієнтації перекладу на цільову мову.

Ла Маль протиставляє своє розуміння перекладу концепції одного з найавторитетніших на той час перекладачів Турея і відкрито полемізує з ним. (Пор. Сілуетт, який повністю поділяє погляди Жака де Турея; див. п. 4.3. Дю Ренель і Сілуетт — перекладачі Поупа). Навівши часто повторювану цитату з Турея, який проводить традиційну аналогію перекладу з копіюванням картини й робить висновок на користь буквального перекладу через те, що відхід від оригіналу підриває сам принцип перекладу-копіювання, Ла Маль запитує: про яку схожість говорить тут Турей? На його думку, йдеться про досконалу схожість у всьому, щодо якої він визнає, що в його системі перекладу вона справді відсутня. Та вона відсутня й в системі, якої дотримується Турей. Хіба йому не доводиться кожен раз, щоб уникнути неправильних конструкцій, відходити від букви оригіналу? Те, що Турей фактично робить для способу висловлення, для його граматичної правильності, Ла Маль вимагає цього для стилю, для краси тексту [Ibidem, p. XXVIII–XXIX].

Безперечно новаторською для того часу, коли стилістика лише зароджувалася як наукова дисципліна, є абсолютно очевидна для сучасної лінгвістики думка Ла Маля про необхідність включення до поняття мови не лише її одиниць різного рівня, але й стилістичних засобів — образів, фігур тощо: *«Що пропонує собі перекладач? Перекласти з однієї мови на іншу.*

А втім, чи можна вважати, що мови складаються лише з одиниць, із закінчень слів, з конструкцій, і що вибір образів й фігур не є передусім їх найважливішою частиною? Чи можна вважати, що вони видозмінюються менше, ніж звуки?

Якщо мається на увазі найбільш можлива схожість, то я тепер запитую, хто з двох більш схожий: той, хто вірний постійно суті думки, передає разом з різними образами та фігурами душу свого автора й усі якості його стилю, чи той, хто передає решту, забувши про це все?

І я добре бачу, що його вводить в оману: передусім він приймає за суть думки те, що є стилем, потім він приймає за стиль фігури, образи, а оскільки слова є лише знаками думки, образи й фігури є лише засобами стилю, і ці знаки, ці засоби змінюються залежно від мов, змінюються залежно від народів» [Ibidem, р. XXIX–XXX].

Не менш новаторським є його висновок про необхідність відтворення стилю твору з урахуванням відмінностей між мовами в стилістичній площині. Відзначимо крім того функціональний підхід Ла Маль до розуміння стилю: він окремо наголошує, що йдеться не просто про засоби виразності, а про їх вибір і роль, як найважливішої складової мови, у побудові тексту і його перекладі. На його переконання, вірний переклад має передати не лише суть думки, а й душу автора, яка передусім виявляється в ужитих ним образах і фігурах, у якостях його стилю. Ла Маль наполягає також на необхідності розмежування змістової суті думки й стилю, стилю і його засобів і враховувати їх відмінності залежно від мов і народів.

Відповідаючи Турееві, для якого перекладач є лише копійстом, Ла Маль твердо заявляє: «Турею, чому ви так упосліджуєте своє ремесло? Ні, перекладач зовсім не є копійстом. Копійстами “давніх” є друкар Ельзевір і друкар Етьєн. Перекладач є представником [автора] в іншій мові, в іншому столітті й для іншого народу. Він має доручення свого автора говорити ті самі речі, висловлювати ті самі думки, розвивати ті самі мірку-

вання, з тим же запалом, з тією ж енергією, з тим же красномовством. У цьому полягає його функція, але для її виконання він зобов'язаний коритися духові своєї мови, так, як колись оригінал скорився духові своєї, відповідати смакові свого народу, так, як колись оригінал відповідав смакові свого, дотримуватися умовностей свого часу, як колись оригінал дотримувався умовностей свого» [Ibidem, р. XXXI].

У такий спосіб Ла Маль визначає роль перекладача як повноправного представника автора в іншій мові, в іншому столітті, для іншого народу й чітко окреслює свою позицію між двома полюсами у вічній суперечці перекладачів. Він не приймає буквального перекладу й зведення ролі перекладача до простого копіювання, визнаючи водночас обов'язок перекладача перед автором, від імені якого він говорить, подвійний обов'язок передати не лише зміст його думок, але і його стиль та енергію. З іншого боку, Ла Маль наполягає на другому, не менш важливому обов'язку перекладача — підпорядковуватися духові власної мови, відповідати моральним приписам і смакам власного народу, ще раз беззастережно позиціонуючи себе, якщо вдатися до сучасної термінології, як «цільовика» («cibliste»). Підсумовуючи, варто наголосити ще раз, що концепція перекладу, яку вибудовує тут Ла Маль, вигідно вирізняється серед інших, яких не бракувало в добу Просвітництва, своїм історизмом, тобто врахуванням неминучих відмінностей у дусі мов, у смаках народів, моральних приписах і тощо, зумовлених відстанню в часі й просторі, соціально-культурним контекстом.

Ла Маль повторно звертається до аналогії перекладу з живописом, аргументуючи на користь необхідності варіювання стилістичних засобів при переході від однієї мови до іншої. Він наводить конкретний приклад з історії французького мистецтва: художник Дуаєн (*Gabriel-François Doyen, 1726–1806*), копіюючи «Магдалину» Ле Брена, щоб перенести її на високий купол собору Інвалідів, через зміну перспективи, повинен був зміни-

ти пропорції. «Так само і перекладач, якому часто доводиться міняти шлях, щоб досягти тої самої цілі, міняти засоби, щоб отримати той самий ефект, відходити від свого автора, щоб залишитися подібним до нього. Серед усіх цих більш або менш частих змін, зумовлених розходженнями між мовами, є два сталі пункти, які постійно прив'язують перекладача до свого автора, — думка й стиль. Вреши-реши його залежність від автора зводиться до необхідності передати в кожному відтинку ту саму суть думки з тою самою сукупністю красот. Поза тим усе решта — це упередження, перебільшена делікатність, суперечності» [Ibidem, р. XXXII–XXXIII]. У такий спосіб Ла Маль встановлює загальну межу залежності перекладача від автора, яка визначається його обов'язком вірно передати зміст і стиль автора, суть думок і краси авторського тексту.

Саме так діє хороший перекладач, змінюючи свою мовну перспективу, тобто знаходячи у своїй мові необхідні засоби для відтворення змісту й стилю автора: «Часто його версія, як вірне дзеркало, відбиває образи, фігури, звороти й часом навіть слова оригіналу, але принципом цього більш повного наслідування зовсім не є покора своєму авторові. Він [перекладач] відтворює ті самі вирази не тому, що вони є в автора, а тому, що вони є в його власній мові. Він відтворює ті самі образи не тому, що вони начертані автором, а тому, що вони невід'ємні від предмета, він відтворює ті самі фігури, не тому, що їх приписує йому автор, а тому, що смак і дух [мови] йому їх нав'язують. Діючи як його автор, перекладач діє на власний розсуд, він діє як його автор з тих самих причин, що й сам автор, і в цій позірній покорі він залишається повністю вільним, як і його автор. За вдалим висловом Фонтенеля, він не йде вслід за ним, а назустріч йому. Як перекладач він повинен передати разом із тою самою суттю думки ту саму суму красот, але, передаючи ту саму їх суму, він робить це здебільшого не як перекладач, а як письменник, і я визнаю, що в цій якості необхідно, щоб вони часто стрічалися разом» [Ibidem, р. XXXIII–XXXV].

Фактично відхиляючи традиційну метафору дзеркальної вірності перекладу, Ла Маль глибше ніж будь-хто з його сучасників проникає в саму сутність творчої праці перекладача. На його переконання, перекладач вживає ті самі фігури, образи й слова не тому, що він по-рабськи імітує автора, а тому, що це йому підказують самі речі, про які він говорить, цього вимагає його смак і дух мови. Під цим оглядом праця перекладача нічим не відрізняється від творчості автора — він залишається таким же вільним, як автор у своєму виборі. Ла Маль використовує в цьому контексті інший цікавий метафоричний образ перекладу як руху, запозичений у Фонтанеля. На відміну від традиційної рухової метафори, що представляє перекладача як раба, який покійно йде за своїм господарем, у Ла Маля перекладач не йде вслід, а йде назустріч своєму авторові. Він теж має статус справжнього письменника, і в цьому статусі необхідно, щоб вони були якнайчастіше разом.

Перекладознавчий дискурс Ла Маля вирізняється афористичною й часто парадоксальною формою вислову. Наприклад: « *Se soumettre apparemment à son auteur pour être libre* » [Ibidem, p. XXXII]; « *Il en est de même du Traducteur, qui souvent est obligé de changer de route pour arriver au même but, de moyens pour produire les mêmes effets, de différer de son auteur pour lui rester semblable* » [Ibidem, p. XXXII–XXXIII]. Ці вдалі сентенції потім не раз повторювали різні автори.

Так само як і Ла Брюєр, Ла Маль переконаний, що існує лише один можливий вираз, який найкраще відповідає думці, і великі письменники античності вміли досягти такої ідеальної відповідності між змістом і його мовною формою: « *Дійсно, який літератор, хоч трохи досвідчений у мистецтві писати, не знає, що часто є лише одне слово, один зворот, один тон, один спосіб, що насправді підходить для природи кожної теми, для висловлення кожної думки, для змалювання кожного предмета? Хто ще не знає, що великі мужі античності, такі як Цицерон, Вергілій, Горацій, Тацит, Сенека <...>, що всі ці зна-*

мениті письменники майже завжди брали саме той тон, знаходили саме те слово, відшукували саме той образ, який найбільше відповідає великим стилістичним ефектам?» [Ibidem, р. XXXV]. Перекладачеві Ла Маль не накидає жодних надуманих правил, він радить йому лише наслідувати великих авторів давнини, тобто шукати той єдиний вираз, який відповідає думці: *«Отже, щоб писати так само гарно як вони, часто необхідно робити саме так, як вони; часто, щоб дорівнятися їм, треба бути схожим на них»* [Ibidem, р. XXXVI].

Ла Маль вимагає від перекладача збереження піднесених висловів, стилістичних красот, сміливих фігур, сильних виразів, розуміючи, що породжені почуттями й пристрастями автора вони своєю енергією викликають відповідні емоції у читача й краще доносять до нього думку: *«І без сумніву, добрий перекладач не дозволить собі змінювати ці піднесені риси, які нічим не можна замінити, ці красоти, які так вражають усіх людей у всі часи, ці нестримні й сміливі фігури, породжені ентузіазмом, який вони знову породжують у свою чергу, ці енергійні й глибокі слова, які викликають так багато відчуттів і збирають купу думок в один пучок, ці неповторні та творчі вирази. Щодо них він навіть не буде дотримуватись застережень своєї мови й, уступивши їй в усьому іншому, тепер наважиться наказувати їй у свою чергу. Але ще раз перекладач буде писати всі ці красиві речі зовсім не під диктовку свого автора. У найпалкіші моменти спосіб виразу автора стане його власним, тому що він відчуватиме ті самі пристрасті, а пристрасті мають тільки одну мову»* [Ibidem, р. XXXVII]. Більше того, саме в такі моменти перекладач стає насправді вільним. Він отримує свободу у використанні риторико-стилістичних засобів своєї мови. Він більше не є рабом, що сліпо крокує за своїм автором, а переживає ті самі пристрасті й знаходить природні слова для їх висловлення. У такий спосіб у своїй прагматичній за своєю сутністю концепції перекладу Ла Маль надає перекладачеві статусу повноправного творця.

Відхилення традиційних метафор, які приписують перекладачеві пасивну роль

Буквальний перекладач, «старанний раб», зраджує свого автора саме в такі найцікавіші моменти, викреслюючи те, що в тексті найпристрасніше. Ла Маль рішуче відкидає байду-же ставлення перекладача до того, що він перекладає, закріплене в традиційних метафорах перекладу як копії, як дзеркала, що лише відбиває предмети, як переливання з однієї посудини в іншу, як зворотної сторони килима, які приписують перекладачеві роль пасивного шукача відповідників, тоді як вірний перекладач має думати й переживати ті самі пристрасні, що й автор, й авторський спосіб їх висловлення стає його власним, бо «пристрасті мають лише одну мову»: *«Якщо в якомуś творі знайдеться якийсь із цих сильних виразів, якась із цих сміливих метафор, вони будуть викреслені майже завжди з більшості перекладів, і по-іншому бути не може. Усі ці різкі й конвульсивні порухи, природні для пристрасної людини, виглядають екстравагантними й смішними для людини, яка не є такою. А більшість перекладачів ніколи не захоплюються. А як вони могли б захоплюватися? З них роблять копійців, дзеркала, які повинні відбивати предмети, які перед ними поставляють, посудину, в яку переливають рідину з іншої посудини, зворотній бік килима, їм забороняють відчувати, думати — оригінал підказує їм усе, що вони повинні сказати, їм залишається лише повторювати»* [Ibidem, p. XXXVIII]. У такий спосіб Ла Маль безкомпромісно відкидає низку традиційних метафоричних паралелей, які втратили свою актуальність і не відповідають новому баченню сутності й ролі перекладу в добу Просвітництва.

Про підпорядкування й творче начало в перекладі

Природно, що в цьому контексті Ла Маль робить особливий акцент на творчому аспекті праці перекладача в площині стилю. Саме тут, коли йдеться про вираження думок і почуттів автора, перекладач, на його переконання, повинен відчувати й думати.

Спираючись на протиставлення у творі загальнолюдського й специфічного мовно-культурного начала, Ла Маль чітко відокремлює дві складові твору, які по-різному повинні трактуватися при перекладі: *«Врешті повторюю: усе, що є незалежним від місця, часу, народів, мов, усе що є незмінним — думка, почуття, міркування, стиль, взятий у найбільш абстрактному вигляді, — повинно завжди бути досконало подібним у перекладача. Ось у чому його підпорядкування. Але всі знаки думки, почуття і стилю, вирази, звороти, образи, фігури і т. ін., все, що змінюється залежно від мов і народів, може і повинно часто змінюватися у перекладача. Ось у чому його свобода. З цієї точки він перестає визнавати владу автора, він знову стає власним хазяїном, або краще — він переходить піддію інших законів»* [Ibidem, p. XXXIX–XL].

Отже, у цьому фрагменті він фактично відокремлює два аспекти процесу перекладу: один, у якому перекладач підпорядковується авторові й зобов'язаний вірно відтворити певні сторони оригіналу — авторські думки, почуття, міркування, загальну стильову тональність; і другий, у якому він сам виступає як творець і вільно добирає відповідні знаки, вирази, звороти, риторико-стилістичні засоби. Такі межі підпорядкування й творчої свободи перекладача остаточно встановлює Ла Маль.

Чітко викладені міркування Дюро де Ла Маля з приводу меж підпорядкування й творчої свободи перекладача мали неабиякий вплив на його сучасників. Невипадково на його авторитет посиляється з цього приводу Феррі де Сен-Констан, автор підручника з перекладу, що вийшов на початку XIX ст. [Ferri, 1811, p. 7–8].

Свобода й обов'язки перекладача

Подібно до так модного сьогодні Вальтера Беньяміна, Ла Маль, визначаючи обов'язки перекладача, розглядає проблему перекладу в деонтичній площині: *«І не бійтеся, що свобода, яку я повертаю перекладачеві, виродиться у свавілля, бо якщо ви добре подумаєте, обов'язок передати й суть, й оздобу*

думки, цей подвійний обов'язок, на якому я весь час наполягаю, включає всі інші» [Lamalle, 1776, р. XL].

Подвійна вимога збереження суті змісту й стилю автора забезпечує дотримання решти звичайних для перекладу вимог, які є її логічними імплікатурами, тобто виводяться за принципом «якщо..., то...»:

- якщо перекладач зберігає суть думки, то він використовує саме ті слова, яких вимагає суть думки;
- якщо перекладач зобов'язаний зберегти стиль оригіналу, то він передасть ті самі образи, ті самі фігури, ті самі звороти, яких вимагає краса цього стилю;
- якщо перекладач повинен передати стиль твору, то він збереже індивідуальну манеру свого автора, яка відповідає сюжетові й відзначається різноманітністю;
- якщо перекладач повинен відтворити стиль, то він залишить ту саму симетрію фразам, завершеність періодам, точність сентенціям, те саме місце найважливішому слову [Ibidem, р. XL–XLI].

У такий спосіб Ла Маль вибудовує цілу ієрархічну логіку імплікатур зі своїх основних вимог до перекладу.

Про порядок слів і можливість поставити потрібне слово під логічний чи емпатичний наголос

Ла Маль дискутує з Ла Арпом з приводу обмежених можливостей французької мови через фіксований порядок слів і поділяє ідеї Батте з цього приводу, показуючи на численних прикладах, що французька мова має достатньо засобів, щоб поставити потрібне слово під емпатичний або логічний наголос: «Тут п. де Ла Арп, у передмові до Светонія, здається звинувачує у безсиллі нашу мову, яка, не маючи здатності до інверсії, не дозволяє, на його думку, нашим письменникам ставити там, де вони хочуть, слово, яке створює образ, і слово, яке передає думку. Наважуся оспорити думку Ла Арпа і запевнити, що в його прекрасній «Похвалі Фенелону» важливе слово завжди стоїть

саме на тому місці, де б його поставив латинський автор такої ж сили. Інверсія граматичного порядку, дозволена латинцям і заборонена французам, до цього не має жодного відношення. Безперечно, якщо будемо дотримуватися будови латинського речення, через неможливість інверсії в нашій мові важливе слово буде переставлене в інше місце, але ми можемо використати інше сполучення, в якому і без інверсії це важливе слово буде залишене на тому ж місці. Якщо я перекладаю, ідучи за латинською конструкцією, цей гарний вислів Сенеки — «*Beneficiis tuis illum cinge*», ефект якого частково залежить, як бачимо, від місця слова «*cinge*», поставленого в кінці речення, я не можу вжити «*de vos bienfaits l'investissez*», а змушений сказати «*investissez-le de vos bienfaits*», і тоді, через те, що важливе слово стоїть не на своєму місці, увесь ефект втрачено; але я побудую інше сполучення, наприклад: «*que vos bienfaits le poursuivent partout, il faut l'en investir*», і на цей раз разом із місцем слова збережено ефект» [Ibidem, p. XLI–XLIII] (виділено автором. — І.Л.).

Ла Маль наводить ще кілька переконливих прикладів, які ілюструють можливість поставити потрібне слово під емпатичний або логічний наголос, змінюючи синтаксичну конструкцію. Іншими словами, у його тексті фактично йдеться про те, що сучасні автори називають комунікативно-синтаксичними перекладацькими трансформаціями.

У примітці він більш докладно повертається до цього питання і, знову покликаючись на авторитет Батте, викладає свої думки про порядок слів у французькій мові й можливість поставити потрібне слово під емпатичний чи логічний наголос.

Він погоджується, що французька мова має певні незручності через сталий порядок слів. Однак, на його переконання, ця обставина не повинна надто шкодити досягненню потрібного стилістичного ефекту, тому що в реченні може бути лише одне слово, місце якого є важливим: «<...> я погоджуюсь, що негнучкість нашої мови й штивність її конструкцій не дозволяють зробити з усіма словами в реченні те, що мож-

на зробити з важливим словом; що коли місце цього слова було вже визначене письменником, найчастіше місце інших слів вже не залежить від нього; що це визначається синтаксичним порядком, і що під цим оглядом наша мова має, здається, певний недолік, але ця вада, здається, не повинна дуже шкодити стилістичним ефектам, оскільки в реченні, або у вставному реченні, може бути лише одне слово, місце якого є важливим, тому що важливість слова визначається інтересом, пристрастю, а пристрасть є лише одна» [Ibidem, p. XLIII–XLIV, note 1].

Услід за Батте Ла Маль виділяє в реченні дві позиції, в яких важливе слово може бути акцентоване. Вибір першого або останнього місця залежить від комунікативних намірів мовця. На перше місце ставиться важливе слово, яким він хоче виразити власне почуття: «*C'est à Troye, & j'y cours*», — каже Ахіллес в «Іфігенії». Кінцеву позицію надають слову, яким хочуть викликати глибоке почуття в душі інших, слову, що несе в собі силу враження, яке хочуть справити на адресата. У цьому випадку «*Je m'appelle Mucius*» краще, ніж «*Mucius est mon nom*» [Ibidem, p. XLV–XLVII, suite de la note 1].

Приклади, що їх наводить Ла Маль, охоплюють широкий спектр можливостей комунікативно-синтаксичних перетворень у реченні, які дозволяють акцентувати потрібне слово: сегментація («*ma maîtresse! je l'ai perdue!*»), звороти для виділення («*C'est à Troye, & j'y cours*»), складні лексико-синтаксичні перетворення («*Beneficiis tuis illum cinge* → *que vos bienfaits le poursuivent par-tout, il faut l'en investir*») тощо.

Отже, маємо підстави стверджувати, що синтаксичні теорії порядку слів у психологічній граматиці XIX ст. (А. Вейль), вчення про актуальне членування й темо-рематичні структури у XX ст. виникли не на порожньому місці. Філософська граMATика XVIII ст. мала достатньо глибоке уявлення про порядок слів у реченні, про чинники, від яких він залежить, про логічне й емпатичне виділення окремих членів речення. Це дозволило перекладознавцям, зокрема Батте й Ла Малью, переконливо

обґрунтувати можливості збереження комунікативно-синтаксичного виділення членів речення при переході від латинської мови до французької, попри фіксованість порядку слів, завдяки численним лексико-синтаксичним перетворенням, які сьогодні в теорії перекладу прийнято називати комунікативно-синтаксичними трансформаціями.

Дати творчу свободу перекладачам і прирівняти їх до авторів

Підсумовуючи, Ла Маль категорично наполягає на тому, що в площині творчості нема принципової різниці між мистецтвом автора й перекладача. Він вважає штучними й принизливими всілякі їх розмежування. Суть творчості залишається однаковою й для письменника, й для перекладача. Вона полягає в тому, щоб гарно висловлювати гарні речі й прикрашати вірні думки відповідними засобами. Для виконання свого справжнього творчого завдання перекладач потребує свободи й мудрої незалежності, а не суперечливих правил.

Текст висновку Ла Маля містить справжню апологію перекладу й високого мистецтва перекладача й заслуговує на те, щоб навести його повністю: *«Таким чином, незважаючи на цю свободу, зловживання якою ви остерігаєте, перекладач не менш суворо виконуватиме свої справжні завдання. Та що я кажу?! Саме цієї свободи він потребує, щоб їх виконувати. А якщо це шляхетне почуття не підтримуватиме його душу, як зможе він дорівнятися своєму високому оригіналу? Хіба я недостатньо про це сказав? Ця настільки вражаюча вищість автора над більшістю перекладачів викликана здебільшого різницею, яку ви запровадили в долю одних і других. Приберіть ці розмежування, такі принизливі для перекладача, забезпечте йому цю мудру незалежність, якої я вимагаю (адже не слід більше брати до уваги його рабську залежність від думки й від стилю, тому що по суті ця залежність є такою самою і для оригіналу, тому що всякий письменник, який прагне до слави у своєму ремеслі,*

мусить прикрашати правильні думки відповідними кольорами і добре висловлювати добрі речі); скасуйте всі ці тиранічні закони, тиск яких постійно гнітитиме душу перекладача через неможливість дотримуватися хоч одного з них, не порушивши інший; поверніть йому радість бути собою, і ви побачите, що кількість прекрасних перекладачів у тій самій мові, яка породила стільки прекрасних оригіналів, зростатиме; поставте їх у рівні умови — і ви побачите ту саму гордість у засобах; дайте їм однакові принципи — і ви отримаєте однакові результати; дайте їм вийти з однієї точки — і вони вирушать і придуть разом» [Ibidem, р. XLV–XLVIII].

Подібні погляди на творчу складову праці перекладача висловлювали також в дещо відмінних контекстах Деліль, Бітобе та інші автори XVIII ст. Сьогодні творчий характер мистецтва перекладу ні в кого не викликає сумнівів. Різні аспекти перекладацької творчості висвітлено в публікаціях українських перекладознавців минулого (М. Зеров, М. Рильський, О. Кундзіч, Г. Кочур, В. Коптілов та ін.) і сьогодення (Р. Зорівчак, Л. Коломієць, М. Новікова, О. Ребрій, М. Стріха, О. Чередниченко та ін.). Питання творчості в перекладі є предметом сталого наукового інтересу західних традиктологів, зокрема у Франції, де в останні десятиліття вийшла низка фундаментальних праць А. Бермана, Ж. Женета, Ж.-Р. Лядміраля, А. Мешонніка, Ж. Мунена, І. Осекі-Депре та ін. Ця тематика активно обговорюється на постійних семінарах (зокрема « Assises de la traduction littéraire », які проводяться вже 36 років поспіль в Арлі) і наукових конференціях (серед недавніх — « La traduction littéraire comme création », Avignon, mai 2015).

Чи може перекладач прикрашати автора, перевершити його?

Ла Маль не погоджується з Дефонтемом, який нав'язує перекладачеві обмеження, забороняючи йому підніматися вище рівня свого оригіналу. На його переконання, суперництво з ав-

тором є необхідним стимулом для досягнення мети перекладача. Дещо перебільшуючи, Ла Маль заявляє, що заборона додавати щось до авторського тексту, прикрашати його на практиці веде до його послаблення. Єдиним обмеженням для Ла Маль є досконалість, тому не варто перекладати погані твори, не варто так само перекладати погані місця в оригіналі, не виправляти й не прагнути зробити його красивішим. Таким чином, Ла Маль фактично закликає повернутися до принципів перекладів жанру «les belles infidèles», сформульованих Ла Мотом у XVII ст.: *«Перекладачу, облишимо забобонну повагу до оригіналів, виправляймо їх кожен раз, як виникне така потреба, прикрашаймо їх кожен раз, коли зможемо й не нав'язуймо собі інших обмежень ніж досконалість. Так само, як було б смішно перекладати поганий твір, не менш смішно, як мені здається, перекладати в хорошому творі те, що є в ньому поганим»* [Ibidem, p. XLIX].

Підсумовуючи свої аргументи на користь вдосконалення авторського тексту, він проводить паралель між літературою, маючи на увазі передусім переклади, і мораллю: *«У літературі, як і в моралі, не може бути добрим вчинком робити погана; ніколи не може бути поганим вчинком робити краще»* [Ibidem, p. L–LI]. Запропонована Ла Малем паралель безперечно цікава, але, на мій погляд, не надто переконлива, бо результат антонімічної трансформації, на якій вона побудована, не є семантично еквівалентним до вихідного речення.

Зміни й вдосконалення оригіналу в перекладі Сенеки

Говорячи про практичне втілення своїх поглядів на переклад у роботі над трактатом Сенеки, Ла Маль фактично дає повний набір змін і вдосконалень оригіналу, що так широко практикувались у XVIII ст. відповідно до загальних уявлень про завдання перекладача й принципи перекладу: *«Я намагався зберегти весь блиск його красот і усунути більшість помилок. Я прибрав значну кількість повторів, фривольних запи-*

тань. Я залишив тільки ті недоліки, які здатні підтвердити можливості мого автора, і ті, усунення яких вимагало б надто великих жертв. Я спробував більш впорядковано розташувати цілу купу цінних рис, що губилися в безладі трохи заплутаного [авторського] плану. Зберігаючи майже завжди авторську манеру, його повчальний тон, його стислий стиль, ці окремі риси, які, як мені здається, підходять до жанру його твору, я дозволив собі деякі зміни в небагатьох місцях, де ця манера втомлювала своєю постійністю; врешті-решт, я нічого не шкодував, щоб примножити або принаймні утримати славу свого автора. Ось зусилля, яких я доклав, про їх успіх судити читачеві»

Інавгураційна академічна доповідь Ла Малья

Насамкінець розглянемо кілька безпосередньо дотичних до перекладу проблем, яких Ла Маль торкається у своїй інавгураційній академічній доповіді, виголошеній 1 травня 1805 року [La Malle, 1805] (На сайті Французької академії промову Ла Малья подано без нумерації сторінок. — *І. Л.*). Віддавши належне своїм попередникам, він визнає, що зажив такої високої честі завдяки своїм перекладам античних авторів. Звертаючись до високоповажаного товариства академіків, знавців давніх мов і літератур, Ла Маль наголошує на труднощах перекладу, які виникають через численні відмінності між мовами, особливо давніми й новими — порядок слів, наявність флексій тощо. Він подає докладний перелік причин, які їх зумовлюють: різниці в кліматі, способі життя, звичаях, історії, релігії, формах правління тощо. На основі цього матеріалу Ла Маль доходить цікавого й оригінального висновку про те, що саме ці розходження в дусі мов змушують перекладача підходити творчо до вирішення свого завдання — вірно відтворити оригінал. Коли дві мови виявляються несумісними, а розходження в їх духові не залишають жодної надії на примирення, тоді перекладач, перестаючи копіювати слова, може претендувати на славу оригінальності. Він змушений створити нове вислов-

лювання, схопити нові відношення, створити нові сполучення: *«Якщо він хоче, як належить, не відходити від свого автора, незважаючи на речення, яке завело б його надто часто на манівці, замість спрямувати на правильний шлях, він змушений, починаючи заново всю працю автора оригіналу, проникнути як і він у всю глибину думки, щоб надати їй такого ж розвитку, намалювати собі в уяві так само яскраво всі предмети, щоб їх відтворити з такою ж точністю, і взяти всі пристрасті його душі, всі пориви його настрою, всю рухливість його уяви, щоб віднайти гнучкість, розмаїття, вогонь, силу, врешті, всі якості його стилю. Щоб перекладати, отже, слід відтворювати. Безперечно, подібна праця гідна похвали, якщо її труднощі були подолані більш вдало, ніж це зробив я»* [La Malle, 1805]. (У тексті Ла Маля вжито слово «*reproduire*», TLFi подає кілька цікавих прикладів його фігуративного використання у класичній мові: 2. fig. 1643 «*réaliser de nouveau*» (CORNEILLE, Polyeucte, II, 3); 3. 1778 «*présenter de nouveau, répéter, rendre exactement*» (VOLTAIRE, Pol. et Leg. Avis au Public, Exemples du fanatisme de LITTRÉ); p. ext. 1800 «*rendre fidèlement, donner l'équivalent de*» (DELILLE, Homme des champs, p. 51: «*Et tantôt son pinceau, dans de plus doux portraits, De ceux que vous aimez vous reproduit les traits*»)).

Отже, для Ла Маля вірність перекладу полягає не в словах і не в будові речень, а в розумінні й переданні думок, образів і порухів душі автора, в тому, щоб передати дух автора, а не дух мови. Тому, на його переконання, розходження між мовами не можуть зашкодити вірності перекладу. Справді, уся складність мистецтва перекладу полягає якраз у тому, щоб чітко розмежувати дух автора й дух мови: *«Основне не в тому, щоб передати це речення, а щоб передати думки, образи, порухи. А думки ж є в розумінні, треба їх там збагнути; образи є в природі, їх там треба побачити; порухи є в душі, їх там треба відчувати. Давайте не будемо обмежувати перекладачів дріб'язковими подробицями й дитинними турботами.*

Зберегти треба зовсім не попіл, а полум'я. Одна з труднощів мистецтва перекладу полягає в тому, щоб добре розмежувати те, що належить до духу письменника, і те, що належить до духу мови. Ця операція передбачає навіть наявність у досить високому ступені видатної якості розуму — судження. Надто часто перекладачі помилялися в цьому. Вони перекладали мову замість того, щоб перекладати письменника».

З цього приводу Ла Маль полемізує з Ла Моттом. Визначаючи дух мови, він орієнтується на енциклопедистів: «Жодного сумніву, хоч один із найбільш вигадливих академіків Ла Мотт висловив протилежну думку, жодного сумніву, що кожна мова має свій дух, тобто, що вона з меншою або більшою легкістю висловлює певні ідеї більш або менш звичні для народу, який нею говорить, і що вона має у первинному творенні своїх одиниць, у структурі своїх слів, у своїх синтаксичних сполюках щось таке, що дає їй певний звичний характер, але нема також жодного сумніву в тому, що цей дух мов є духом вторинним. Він завжди залишається підпорядкованим більш важливому духові письменника, який отримує зі своєї мови слова і має в своєму розпорядженні їх зв'язок, і який, підпорядковуючи собі характер мови, змушує її піддатися характеру свого предмета й своєї душі, який при потребі додає їй сили, коли вона схиляється до м'якості, ніжності, коли вона стає жорсткою, який використовує невимушено її багатства, який, навіть у випадку її бідності, вміє створити для неї надзвичайні ресурси». У такий спосіб Ла Маль вибудовує перекладознавчу ієрархію засадничих понять, у якій дух автора стоїть вище духу мови. Він окремо акцентує на креативному використанні й збагаченні мови автором і переконаний, що завдання перекладача полягає в тому, щоб передати саме цей особливий творчий дух автора, а не дух мови.

Викладене вище дає підстави для висновку про те, що «Слово про переклад» Ла Маля — одна з найглибших праць, яка відбиває стан розробки теоретичних проблем перекладу в кінці XVIII ст.

Вона містить достатньо завершену концепцію перекладу, основу якої складає подвійне завдання для перекладача — відтворити суть змісту твору й авторський стиль, не порушуючи при цьому закони приймаючої мови й культури. Разом з Батте, Дюбо, Сілуеттом та ін. він увійшов до історії перекладу як один із засновників стилістичного напрямку в перекладознавстві.

5.2. Від східного колориту до «невірної красуні»: переклад «Тисячі й одної ночі» А. Галлана

Як було вже відзначено у вступній частині, французький переклад XVIII ст. вирізняється суттєвим розширенням географії. З'являються переклади з мов, що досі залишалися поза увагою, таких як китайська, перська, санскрит, російська. Початок століття позначено виданням справжнього літературного шедевра «Тисяча й одна ніч. Арабські казки» (« *Les Mille et une nuits, contes arabes* », 1704 — 1717) у перекладі Антуана Галлана (*Antoine Galland*, 1646 — 1715), відомого орієнталіста, знавця мов, антиквара короля й академіка. Після навчання, зокрема в Колеж де Франс, де він почав студіювати східні мови, Антуан Галлан прийняв пропозицію стати особистим секретарем і бібліотекарем новопризначеного французького посла в Оттоманській імперії. Упродовж 1670 — 1675 років він перебував у Стамбулі, досконало опанував турецьку, арабську, перську мови, відвідав Фракію, Македонію, Малу Азію, Сирію, Палестину й багато інших місць. Дві інші експедиції на Схід він здійснив у 1678 і 1679 — 1680 роках. Зі своїх подорожей Галлан привіз багаті колекції давніх рукописів, предметів мистецтва, монет тощо, які передав у власність держави, завдяки чому отримав посаду королівського антиквара.

Починаючи з 1701 року, Галлан працює над перекладом арабського рукопису з давніми казками перського походження, перший том яких побачив світ у 1704 році. Багатотомне видання було завершено 1717 року, через два роки після його кончини. Казки «Тисячі й одної ночі» у перекладі Галлана швидко набули популярності, стали справжнім шедевром французької літератури XVIII ст. і поширилися в перекладах з французького «другого оригіналу» (*«original second»*, термін Анрі Мешонніка; див. [Meschonnic, 1999, p. 30]) по всій Європі. З 1712 по 1794 рік казки «Тисячі й одної ночі» за текстом Галлана було перекладено німецькою, італійською, фламандською, данською і російською мовами. Переклад Галлана залишається й сьогодні, три століття потому, живим свідченням великого діалогу цивілізацій Сходу та Заходу.

Сам Галлан, представляючи свій переклад у передмові, зазначає, що пропоновані казки будуть цікавими для читачів передусім описами традицій, звичаїв, релігії різних східних народів, які він прагнув зобразити такими, як вони є насправді в щоденному житті, з їхніми думками, почуттями, поступками, способом мовлення: *«Вони [казки] повинні також подобатися традиціями й звичаями східних народів, ритуалами їхньої релігії, як поганської, так і магометанської; і ці речі в них краще відображені, ніж у авторів, які про це писали, і в нотатках мандрівників. Там можна розпізнати всі східні народи — персів, татар, індійців, і вони зображені такими, як вони є, від правителів до осіб найнижчого стану. Так, не втомлюючи себе подорожжю до цих народів у їхні країни, читач матиме тут задоволення бачити, як вони діють, і чути, як вони говорять. Ми подбали про те, щоб зберегти їхні характерні риси, не відходити від їхніх виразів і почуттів <...>»* [Galland, 1788, p. X]. Отже, перекладач свідомо ставив собі завдання зберегти передовсім місцевий колорит як необхідну складову вірного перекладу, спрямованого на те, щоб подобатися читачеві.

При визначенні основної стратегічної лінії свого перекладацького проекту Галлан наполягає на обережності в зображенні арабів, якої вимагає витонченість французької мови й звичаїв французького суспільства. Здаючи собі справу з дидактичної вартості казок, він особливо переймається дотриманням пристойності: *«<...> і ми відступали від тексту, тільки коли пристойність не дозволяла дотримуватися його. Перекладач має надію, що особи, які розуміють арабську мову і які захочуть взяти на себе труд порівняти оригінал з копією, погодяться, що він показав арабів французам з усією обережністю, якої вимагає витонченість нашої мови й нашого часу. Аби тільки ті, хто читатиме ці казки, були готові скористатися прикладами чеснот і пороків, які вони там знайдуть, вони зможуть отримати перевагу, якої не отримують при читанні інших казок, більше здатних зіпсувати звичаї, ніж їх виправити»* [Ibidem, р. X–XI]. Отже, у своїй концепції перекладу Галлан орієнтується на цільову мову та культуру й прагне адаптувати оригінал до витонченого французького доброго вжитку й смаку, щоб дати твір, який буде подобатися читачеві та стане фактом французької літератури. Фактично він продовжує практику створення й виправдання перекладів на зразок «les belles infidèles», започатковану Перро д'Абланкуром та його прихильниками.

Переклад казок «Тисячі й одної ночі» Галлана мав прекрасні відгуки літераторів і фахівців-орієнталістів. Шарль Нодьє (1780–1844), відомий письменник, лінгвіст, ерудит і бібліофіл XIX ст., присвятив Галланові короткий нарис, у якому нагадує, що великий знавець літератури Ла Арп перечитував казки «Тисячі й одної ночі» щороку і кожен раз отримував нове задоволення [Nodier, 1822, р. VIII]. Його захоплення поділяє більшість читачів, які радо відволікаються від щоденних турбот, щоб поринути в чарівний уявний світ Сходу.

Нодьє дає надзвичайно високу оцінку перекладові Галлана й повністю приймає стратегію перекладача, спрямовану на пристосування оригіналу до духу французької мови та потреб націо-

нальної літератури: *«Переклад Галлана є в цьому жанрі літератури твором, так би мовити, класичним, і якщо він отримав якісь докори з боку деяких орієнталістів, по-забобонному вірних оригінальним текстам, то це тому, що вони більше зважали на інтереси цієї екзотичної ерудиції, ніж на дух нашої мови й потреби національної літератури. Це не є вирішенням питання, а його перенесенням. Ми переконані, що, навпроти, треба бути вдячним мудрості й смакові перекладача за те, що він обрізав з цих чарівних творів перебільшені фігури, нудні подробиці, зайві повтори, які могли тільки послабити інтерес до них у блискучій, але точній мові, яка всюди прагне погодити приємність і стислість»* [Ibidem]. Прикметно, що Нодьє вживає для характеристики методу перекладу Галлана все той самий метафоричний образ обрізання зайвих гілок (*élaguer*), який зустрічаємо у Вольтера та інших авторів XVIII ст.

Окремо Нодьє наголошує на особливих якостях стилю казок Галлана, який вирізняється природністю, легкістю й елегантністю: *«Нам навіть здається, що стиль Галлана не був достатньо оцінений. Щедрий, але небагатослівний, природний і звичайний, але водночас нерозмитий і нетривіальний, йому ніколи не бракує цієї елегантності, яка є наслідком легкості і яка являє собою не знаю яку суміш наївності Перро і доброчесності Ла Фонтена»* [Ibidem]. Уже саме порівняння Галлана з Ш. Перро і Ж. де Ла Фонтеном свідчить про високе місце, яке займає його переклад в історії французької літератури.

Видатний орієнталіст і знавець французької літератури Август-Вільгельм Шлегель у статті, спеціально присвяченій походженню казок «Тисячі й одної ночі», теж схвально оцінює метод перекладу, застосований Галланом. Він зазначає, що перекладач мав рацію, відмовившись від непотрібних пояснень і приміток і не переобтяжуючи свій текст зайвими арабськими словами. Інакше він, очевидно, й досі вкривався б пилом на полицях бібліотек [Schlegel, 1846, p. 4]. Проте Галлан ставив собі за мету дати розважальну й популярну книгу, і це йому

повністю вдалося. На думку Шлегеля, він не прагнув до скрупульозної вірності, а радше перефразовував, ніж перекладав.

Німецький вчений виправдовує перекладача за вилучення кількох, дещо вільних у площині моралі казок, а в першій казці, яка служить рамкою для всієї історії і не могла бути усунена, він зумів так зручно вжити дражливі слова, що вона не викликає обурення навіть у надто чутливих читачів. Завдяки такій мудрій обережності з його боку книга має перевагу в тому, що її можуть читати обидві статі і навіть діти [Ibidem, p. 5].

Подібно до Нодьє, Шлегель звертає увагу на стилістичні якості перекладу Галлана, серед яких ясність, плинність, легкість і простота: *«З іншого боку, Галлан не мав амбіції додавати від себе — він відчув, що риторичні прикраси не допомагають, а скоріше шкодять враженню від оповідання про події, які підігривають цікавість і вражають уяву. Його стиль виглядає часом трохи розмитим і з домішками застарілих виразів, але він відзначається ясністю, легкістю й плинністю, а його наївна простота не перестає бути сповненою грації»* [Ibidem, p. 4].

Сучасна канадська орієнталістка Сільвет Ларзуль у статті «"Тисяча й одна ніч" Галлана або акліматизація "прекрасної чужинки"» на основі зіставлення тексту арабського рукопису й перекладу Галлана докладно аналізує зміни, які перекладач вніс до оригіналу. Серед іншого, як зазначає авторка статті, перекладач уважав за необхідне вилучити або скоротити нескінченні деталі архітектури східних палаців і садів, подробиці опису житла, традиційних страв арабів, колоритні портрети небаченої краси персонажів і т. ін. Він уміло дозує для своїх читачів східну екзотику й елементи звичного антуражу європейської цивілізації, додаючи, наприклад, колони в описах фасадів багатих будинків, дивани і софи в інтер'єрах. Із традиційної східної кухні він усуває назви страв, залишаючи загальний термін «рагу» і переважно запашні приправи, і, за словами дослідниці, вибудовує своє власне лексичне поле термінів для позначення східних солодощів (*gâteaux, confitures*

sèches et liquides, compotes, pâtes d'amandes), дуже схожих на десерти у багатих французьких домах [Larzul, 1995, p. 7].

Те саме, на думку С. Ларзуль, відбувається з портретами, особливо жіночими, які в оригінальному тексті відповідають семіотичним кодам східної культури. В описах східних красунь відбувається підміна канонів жіночої краси, усуваються надто еротичні деталі, натомість з'являються риси французьких дам — шляхетний вигляд, велична хода, впевненість у поведінці. Попри те, що кохання складає основу казок, Галланові вдається надати любовному дискурсу поетичності в оповідях про пристрасті й пригоди, вміло дозуючи еротичні деталі й усуваючи водночас надто відверті епізоди.

Підсумовуючи, Сільвет Ларзуль, наголошує на тому, що Галлан у своєму перекладі вправно дозує вміло відібрані східні деталі й елементи, запозичені з власної цивілізації, і в такий спосіб пом'якшує культурний шок, пристосовує надто чужий Схід для легшого сприйняття читачем [Ibidem, p. 8]. Така акліматизація веде перекладача до піднесення чудесного й стирання всього негарного та грубого, що було в оригіналі. У підсумку «сублімований таким чином Схід стає чудесним і міфічним, в однаковій мірі дзеркалом самого себе й Іншого» [Ibidem, p. 17]. Таким бачиться переклад казок «Тисячі й одної ночі» Антуана Галлана і його метод перекладу сучасному перекладознавству.

5.3. Лесаж: переклад «Історії Гузмана д'Альфараша» (стратегія офранцуження)

Ален-Рене Лесаж (*Alain-René Lesage*, 1668–1747), автор «Кульгавого біса» («*Le diable boiteux* », 1707) і «Жиля Бласа» («*Histoire de Gil Blas de Santillane* », 1715–1735), створюючи новий французький реалістичний і психологічний роман,

шукав натхнення в іспанській літературі. Він переклав низку драматичних творів Лопе де Веги, Кальдерона, Рохаса і серед іншого популярну повість Матео Алеманса «Історія Гузмана д'Альфараша» (Mateo Alemáns, « Histoire de Guzman d'Alfarache », Paris, 1732).

Про попередній переклад цього твору, який належав Габріелеві Бремону (*Gabriel Brémond*, 1645?–17??) й вийшов у Парижі 1696 року, Лесаж відгукується досить критично. Він наводить слова самого Бремона, який «був не таким уже боязким» перекладачем і відверто пишався змінами, які він зробив у тексті оригіналу: «*Я пройшовся рубанком по багатьох речах і додав трохи манер, які, без зайвої пихи, не зіпсували твору. Це не проста справа перелицювати іспанське вбрання на французьку моду, особливо коли йдеться про старе вбрання*» [Lesage, 1732, р. X]. Відома ще з XVI ст. метафора перекладу як перелицювання старого вбрання на нову французьку моду здається Бремонові недостатньо виразною. Натомість він пропонує свою, значно сильнішу: «*J'ai passé le rabot sur plusieurs choses*» («*Я пройшовся рубанком по багатьох речах*»), яка належить до того самого парадигматичного ряду, що й метафора перекладу як обрізання дерев («*élaguer les arbres*»), про яку вже йшлося. Обидві метафори побудовані на однаковій когнітивній моделі «видалення зайвого з метою приведення у відповідність до зразка», обидві мають схожі конотації «надання правильної форми», «прикрашання», обидві влучно передають суть цієї стратегії перекладу, яка домінувала у Франції принаймні до середини XVIII ст. і була органічним продовженням «невірних красунь».

Сам Лесаж був більш поміркованим у теоретичних заявах, але не менш рішучим у своїх перекладацьких чинах, ніж Бремон. Він визнає, що дослівний переклад був би абсолютно неприйнятним, і різниця в душі двох народів може виправдати значну частину вольностей, яких припустився Бремон. Проте Бремон заходить надто далеко і, за словами Лесажа, перелицюючи, «ріже тканину, як йому заманеться». Він вважає, що

Бремон повинен був передусім усунути з тексту нудні для читача відступи моралізаторського характеру, проте він цього не зробив, бо сам надто полюбляв марнослів'я. Щодо власного підходу до перекладу, Лесаж переконаний, що книга Алеманса *«стала б кориснішою й цікавішою, якби, не торкнувшись нічого добротного в ній, можна було позбавити її догматичного вигляду»* [Ibidem, р. IX]. Саме це він хотів спробувати і зважився запропонувати читачам переклад *«Гузмана д'Альфараша»* «очищений від зайвих моралей», як зазначено уже на титульному аркуші видання. Для цього йому довелося скоротити або навіть усунути «моралізаторські відступи, за якими губився герой», який за канонами класицизму мав бути постійно у фокусі авторської оповіді.

Йдеться про абсолютно свідомий вибір перекладача. Лесаж добре знає смаки читацького загалу й орієнтується на певну категорію читачів, які, на його думку, складають переважну більшість: *«Я добре знаю, що, усуваючи всю зайву мораль іспанського автора, я наражаюся на обурення окремих умів, які неминуче звинуватять мене у злочині через те, що я наважився на таку велику операцію. Я навіть знаю декого, хто любить в "Гузмані д'Альфараші" тільки моралізаторські проповіді, тоді як майже всі читачі їх пропускають, щоб слідувати за пригодами героя. <...> Є ще інші [читачі], які вихваляють моралізаторські тиради, хоч ніколи не мали терпіння їх прочитати. Дозволю собі заявити цим панам, що мій переклад не для них. Хай вони собі читають перший переклад, у якому знайдуть звичайно чим задовольнитися. І хай мовчки терплять, що мій переклад подобається всім іншим особам, які мають інший смак, тобто всій решті читачів»* [Ibidem, р. XIV–XVI]. Наведені вище слова Лесажа добре відображають саму атмосферу доби Просвітництва з її невід'ємною свободою вибору для читача.

Отже, перекладацький метод Лесажа практично мало чим відрізняється від стратегій виправлення й пристосування

оригіналів до французьких правил і смаків, що їх використовували зокрема перекладачі англійських авторів Дефонтен, Ле Турнер та ін. Його перекладацький досвід свідчить, що практика виправлення оригіналу й пристосування його до смаків і естетичних вимог французького читача, до близьких йому соціокультурних кодів, вироблена для асиміляції текстів англійської літератури, набула загального поширення й застосовувалась при перекладі з інших мов, зокрема іспанської. Лесаж значно розширює повноваження перекладача, й переклад для нього стає випробувальним майданчиком для вироблення письма французького роману нового часу.

5.4. Труднощі перекладу «Дона Кіхота»: досвід Флоріана

«Дон Кіхот» Сервантеса належить до найбільш популярних творів у французьких перекладачів. Першим французів познайомив з великим романом Сервантеса Сезар Уден (*César Oudin, 1560–1625*), відомий іспаніст, автор граматики й словника іспанської мови, його перша частина твору вийшла в Мадриді 1614 року. Другу книгу переклав 1618 року Роце (*François de Rosset, 1571–1619*). Переклад Удена залишався популярним аж до XIX ст., коли 1836 року з'явився більш точний переклад Л. Біардо (*Louis Viardot, 1800–1883*). У кінці XVII ст. вийшов новий переклад Фійо де Сен-Мартена (*François Filleau de Saint-Martin, 1632–1695*), який пробував відійти від дослівного методу Удена. Лише впродовж XVIII ст. роман перевидавався аж 36 разів і навіть у XX ст. він був перевиданий у престижній колекції «*Bibliothèque de la Pléiade*».

Серед перекладів, зроблених у дусі нового часу, вирізняється переклад Флоріана. (Докладніше про історію перекладів «Дона Кіхота» у Франції див. у статті Клари Фоз і Марії

Кордобі Серрано: [Foz, Córdoba, 2005, p. 1045], де переклади названих авторів кваліфікуються як «матричні» («*traductions matricielles*»), тобто такі, що служили взірцем для інших).

Флоріан (*Jean-Pierre Claris de Florian*, 1755–1794), внучатий племінник і протеже Вольтера, автор кількох комедій і романів, здобув славу своїми байками («*Fables*», 1792). Його переклад «Дона Кіхота» (1794) з'явився в буремні революційні роки й відбиває традицію пристосування оригіналу до французьких соціокультурних кодів. Вочевидь ні любов до Іспанії, батьківщини його матері, ні слава й авторитет Сервантеса, які вимагали від перекладача більшої поваги до оригіналу, не зробили Флоріана більш поміркованим у поглядах на переклад.

У короткому нарисі про життя й твори Сервантеса, який служить передмовою до пасторального роману «Галатея» («*Galatée, pastorale imitée de Cervantes*», 1783), написаного за мотивами Сервантеса, Флоріан дає відверто критичну оцінку існуючого французького перекладу «Дона Кіхота». Він констатує, що «Дон Кіхот» подобається далеко не всім французьким читачам, які не володіють іспанською мовою, і причину цього бачить у «*єдиному перекладі, який ми маємо; він надто далекий від елегантності й витонченості оригіналу*» [Florian, 1784, p. 19]. Із закидів, що їх робить Флоріан, очевидно, що йдеться про перший переклад Удена, який користувався великою популярністю й багато разів перевидавався. Передусім він докоряє перекладачеві за буквальність, за школярський метод перекладу, коли кожне іспанське слово передається французьким відповідником по словнику, без порівняння й зважування слів, необхідних для здійснення правильного вибору. Тим більше, що йдеться про твір комічного жанру, в якому, на переконання Флоріана, синонімії не існує, а точним є одне єдине слово: «*Здається, що перекладач розглядав “Дона Кіхота” як звичайний роман, єдина заслуга якого — бути приємним. Він передавав іспанське слово французьким, яке знаходив у словнику, не порівнюючи і не здійснюючи вибір: він забув, що осо-*

бливо в комічному жанрі жодне слово не має синоніма, добрим є єдине слово, а всяке інше — погане» [Ibidem, p. 19–20]. Варто наголосити, що на пам'яті цього покоління була ще дискусія про синоніми в стінах Академії (Жирар, Боже та ін.), після якої утвердилася думка про неможливість існування абсолютних синонімів. (Пор. максималістський принцип, згідно якого думка має лише один справжній спосіб висловлення, принцип, який сформулював Ла Брюєр і підтримував щодо перекладів Панкук; див. нижче: п. 5.6. Переклади з італійської видавця «Енциклопедії» Ш.-Ж. Панкука).

Флоріан не приймає також спосіб, у який було перекладено уривки численних поезій у «Доні Кіхоті». У тексті оригіналу, на його думку, майже всі вони «приємні й можливо трохи занадто вишукані». У перекладі їм бракує ніжності й гармонії, й у читача складається враження, що іспанські вірші просто смішні [Ibidem, p. 20].

Загалом Сервантес писав для свого народу, смак якого не схожий на французький, тому перекладач, який писав для французів, на переконання Флоріана, мав би, *«зберігаючи думки автора, послабити деякі порівняння, пом'якшити деякі образи»*, одним словом, пристосувати текст до очікувань французького читача. Буквальний переклад, окрім того, виявив ще один суттєвий, в очах французів, недолік «Дона Кіхота» — багатослів'я. У ньому є *«розтягнуті місця й риси поганого смаку, які слід було вилучити, не побоюючись звинувачень у неточності»*. Загальний принцип вірності в перекладі художніх творів, які мають подобатися читачеві, Флоріан формулює в короткій сентенції: *«найприємніший переклад неодмінно є найвірнішим»* [Ibidem, p. 20–21]. Вона повністю відповідає концепції перекладу Перро д'Абланкура і його послідовників, які передусім хотіли подобатися читачам. Ці критичні зауваження й вимоги закладено пізніше в основу власного проєкту перекладу «Дона Кіхота», здійсненого Флоріаном.

У передмові до свого перекладу «Дона Кіхота» тепер, коли він не встояв перед спокусою і сам взявся за Сервантеса, Флоріан з етичних мотивів більше не хоче оцінювати попередній переклад. Він обмежується констатацією факту його існування, однак, на його переконання, така книга, як «Дон Кіхот», заслуговує у французькій мові більше ніж одного перекладача [Florian, 1802, р. 1]. Це положення є безперечно важливим для теорії перекладу, якщо згадати, що навіть у XIX ст. Віктор Гюго ще був переконаний у можливості єдиного остаточного перекладу й вважав таким переклад творів Шекспіра, виконаний його сином, якого критика оголосила «остаточним перекладачем» («*le traducteur définitif*») Шекспіра [Hugo, 1865, р. 30].

Думка Флоріана про необхідність для розвитку національної культури мати не один переклад, а перекладати багато разів великі твори світової літератури, є сьогодні загальноприйнятою (див. напр.: А. Мешоннік, який не визнає можливості остаточного перекладу і вважає за потрібне уточнити перше визначення своєї «поетики перекладання» («*poétique de traduire*»), як «поетики повторного перекладання» («*poétique de retraduire*») [Meschonnic, 1999, р. 11]. Пор. також міркування з цього приводу Г. Кочура, який наголошує, що «єдиноможливого перекладу не буває, як не буває єдиного виконання музичного твору», і робить висновок: «Отже, в кожній багатій і розвиненій літературі цілком нормальне явище — виникнення кількох, а часом і багатьох перекладів, особливо якщо йдеться про твір ідейно й формально складний» [Кочур, 2008, р. 109].

У передмові до свого перекладу Флоріан погоджується з критиками Сервантеса, що в «Доні Кіхоті» читача можуть відштовхувати надто довгі й повторювані жарти, кілька не дуже приємних картин. Він пояснює це тим, що дух іспанського народу не в усьому схожий на дух французького. Крім того, Сервантес надто поспішав і навіть не зволив перечитати чернетки, внаслідок чого в романі є численні свідчення його «забудькуватості». Виходячи з цих недоліків тексту роману,

Флоріан визначає стратегічний напрям свого перекладацького проекту в такий спосіб: *«Не надіючись перенести у свою мову постійні прикраси, які так добре компенсують ці легкі плями, я вважав за потрібне їх послабити, пом'якшуючи певні образи, змінюючи часом віршовані рядки, надто далекі від нашого смаку, а особливо, усуваючи повтори й скорочуючи відступи, які, попри сумнів, здавалися новими, коли вони з'явилися, а сьогодні стали вже банальними, і врешті, значно ущільнюючи оповіді й компенсуючи швидкістю прикраси, які я не міг передати»* [Florian, 1802, p. 6–7].

Він не приховує, що мав за зразок переклади з англійської романів «Кларисса» і «Грандіссон» (йдеться, очевидно, про переклади романів С. Річардсона «Кларисса, або винагороджена чеснота» (1751) та «Чарльз Грандіссон» (1755), здійснені Антуаном Франсуа Прево): *«Саме так були перекладені чудові романи “Кларисса” й “Грандіссон”, і вони анітрохи не втратили своєї слави»* [Ibidem, p.7–8].

Своїх читачів він бачить толерантними й такими, що не вимагають, щоб перекладач забув про здоровий глузд і добрий смак. Він переконує їх у своїй любові до Сервантеса й просить повірити, що *«надзвичайно уважно намагався вирізати з його твору лише те, що ніби здавалося негідним його самого»* [Ibidem]. Іншими словами, Флоріан залишає за собою право втручатися в текст оригіналу й правити його в ім'я французького здорового глузду та доброго смаку.

Отже, Флоріан має не лише за зразок переклади з англійської, але й критикує Сервантеса, виходячи з тих самих мотивів, що й перекладачі англійської літератури (і перекладачі Гомера!), і використовує ті самі стратегії виправлення авторського тексту при перекладі на догоду смакам і моралі нового часу.

Флоріан, старанний перекладач, сміливо скорочував текст книги, мотивуючи своє втручання різницею між мовами в красі слів: *«Хотів би я, щоб моя старанність стала мені вибаченням перед тими, хто знає іспанську мову, за сміливість, з якою*

я скоротив книгу, яку люблю не менше, ніж вони, яку вважаю, як і вони, шедевром гострого розуму, витонченості й краси! Але краса слів в одній мові не завжди має свій відповідник в іншій, і тоді треба, як мені здається, вилучити те, що буде здаватися надто довгим без цієї краси слів» [Ibidem, p. 8–9].

У завершальній частині передмови Флоріан визнає, що його переклад безконечно нижчий від недосяжного оригіналу: *«Не надто надіюсь, що це покірне признание зробить усіх читачів більш поблажливими до вольностей, які я собі дозволив. Це побоювання є для мене ще одним мотивом, щоб повторити, що все, що вони знайдуть найменш недосконалого в моєму перекладі, залишається попри мої старання безконечно нижчим від оригіналу <...>» [Ibidem, p. 9].* Хочеться думати, ще це не просто фігура ввічливості й скромності з боку перекладача, і Флоріан, на відміну від трохи зарозумілих французьких критиків Шекспіра з Вольтером на чолі, визнає насправді недосяжність Сервантеса.

Навіть у цій ритуальній кінцівці передмови Флоріан просить читача звернути увагу на елегантність і широку гаму варіювання стилів у Сервантеса, яку він намагався відтворити в перекладі, хоч не цілком впевнений, що йому це вдалося: *«<...> однією з найбільш чарівних рис цього оригіналу є незмінна елегантність і вдале змішування всіх стилів. Сервантес часто підноситься до найбільш ораторського, найбільш поетичного тону, коли дає слово Дону Кіхоту, він уживає найбільш наївну і найбільш уїдливу мову справжньої комедії в міркуваннях Санчо, йому вдається знайти іншу, таку ж природну, таку ж веселу, але разом з тим відмінну манеру, коли він вводить на сцену пастухів і погоничів кіз і повертається непомітно до своєї ролі оповідача історії, і пише ясною, легкою, часом трохи надто багатою, але завжди гармонійною прозою. Я хотів би, щоб це помічали при читанні мого перекладу. Я б про це не попереджав, якби міг надіятися, що так станеться» [Ibidem, p. 9–10].* Сама вже увага перекладача до розмаїття

стилістичних реєстрів тексту Сервантеса, прагнення передати їх у перекладі й усвідомлення труднощів на цьому шляху свідчить на користь Флоріана, що не залишився осторожний однієї з основних тенденцій теорії і практики перекладу XVIII ст., яка полягає у визнанні необхідності збереження стилю оригіналу.

Щоб скласти собі повніше уявлення про принципи перекладу, якими керувався Флоріан, приступаючи до роботи над оригіналом Сервантеса, і визначити його місце в історії французького перекладознавства, варто порівняти його перекладацький проект з концепцією перекладу його попередника Фійо де Сен-Мартена.

Фійо де Сен-Мартен, переклад якого вийшов у 1677–1678 роках, мотивує необхідність свого видання тим, що мова попереднього перекладу, мається на увазі переклад Сезара Удена, вже давно застаріла, а перекладач був надто прив'язаний до оригіналу й передавав його дослівно, наївно вважаючи, що те, що добре в іспанській мові, неодмінно буде добрим і французькою. Автор нового перекладу констатує не лише зміни у мові, а й у смаках французів: *«Уже давно у Франції з'явився переклад „Історії Дона Кіхота“, написаної іспанською мовою Мішелем де Сервантесом, але позаяк його мова застаріла, а перекладач був повністю прив'язаний до оригіналу й передав його слово в слово, вважаючи, напевне, що те, що добре в одній мові, неодмінно буде добрим в іншій, я подумав, що можна взятися за новий переклад»* [Filleau de Saint-Martin, 1750, р. IV].

Він заперечує буквальний переклад, тому що усвідомлює відмінності між мовами, адже іспанські вирази, приказки, поезія потребують інших засобів висловлення, які відповідають духові й смаку французів. Фійо по-новому розуміє завдання перекладу, яке полягає не лише в переданні змісту, але й у збереженні сили стилістичного впливу. Саме цим визначається для нього міра свободи перекладача: *«Я не прагнув бути таким точним як він, тому що смак французів сьогодні зовсім ін-*

ший, ніж п'ятдесят років тому, і тому що іспанські способи вислову, їхні приказки й поезія вимагають іншого вираження в нашій мові, щоб зберегти той же зміст і таку ж наївність. Отже, я намагався пристосувати все це до духу і смаку французів, не відступаючи, однак, від сюжету й даючи собі свободу настільки, наскільки вважав за необхідне, і так, щоб стиль від цього набирав більшої сили» [Ibidem, p. IV–V].

Однак найголовніше полягає в тому, що Фійо де Сен-Мартен добре відчував, що змінилася не лише мова й смаки французів, але й саме ставлення до перекладу. Очевидно, не без впливу перекладачів Пор-Руаяля і П.-Д. Юе у його перекладацькому проєкті з'являються новаторські для того часу думки про необхідність збереження колориту оригіналу й стилю автора: *«У моєму перекладі можна знайти кілька місць, у яких відчутна ще іспанська мова і які сподобаються не всім майбутнім читачам твору, але, незважаючи на те, що є деякі речі, які не вдається перекласти, я вважав, що переклад завжди має зберігати якийсь запах оригіналу й що це занадто — повністю відходити від характеру [тобто стилю] свого автора»* [Ibidem, p. V]. Отже, до безперечних заслуг перекладача можемо віднести його прагнення передати індивідуальні характеристики стилю автора і, особливо, зберегти неповторний колорит оригіналу. Ці дві тенденції будуть посилюватися протягом XVIII ст. і стануть провідними для нової романтичної школи перекладу.

У підсумку, зважаючи на особливий інтерес Флоріана до відтворення індивідуального стилю Сервантеса, зокрема до варіювання стилістичних реєстрів у тексті «Дона Кіхота», а також висунутий ним принцип, згідно якого не буває єдиного остаточного перекладу, а шедеври геніальних авторів, такі як «Дон Кіхот» Сервантеса, заслуговують змагальних зусиль багатьох перекладачів, маємо достатньо підстав говорити про окреме місце, яке він по праву займає в історії французького перекладознавства.

5.5. А. Рівароль про універсальність французької мови й переклад Данте

Однією з найбільш репрезентативних і популярних праць XVIII ст., присвячених порівнянню французької мови з мовами сусідніх народів, є «Трактат про універсальність французької мови» (« Discours sur l'universalité de la langue française », 1784) Антуана де Рівароля (*Antoine de Rivarol*, 1753–1801), який переміг у конкурсі на тему «Чому саме французька мова стала світовою?», запропонованому Берлінською академією. Рівароль, який мав неабиякий власний перекладацький досвід і насправді познайомив французів із безсмертним твором Данте, природно не міг обійти деякі важливі для перекладу проблеми у трактаті на подібну тему.

Звичайно, до порівняння мов у Рівароля сучасна лінгвістика ставиться досить обережно, оскільки, як іронічно зазначив свого часу Ф. Брюно, його праця — це *«шедевр ілюзійніста, який приваблює погляд та не показує нічого солідного, що лишається в розумі, але так виблискує кольорами, такий вдалий за формою, що критичний розум має потребу прийти до тями, щоб розплутати парадокси й істини; він залишає, навіть якщо з нього майже нічого не запам'яталося, відчуття престижного мистецтва»* [Brunot, 1935, р. 901–902]. Саме таке поєднання істин і парадоксів вирізняє його блискучі порівняльні характеристики французів і найближчих сусідів — іспанців, італійців, англійців, та їхніх мов, які суперничали за право стати універсальним засобом спілкування в Європі.

Водночас методологічний принцип історичності зобов'язує нас розглядати спроби порівняння національного характеру французів, виявлення особливого духу французької мови в порівнянні з іншими на тлі тогочасних філософсько-лінгвістичних уявлень про мови, їх походження, історію та сус-

пільне буття і, звичайно ж, про переклад. Свідчення Рівароля та багатьох інших перекладачів XVIII ст. важливі для історії перекладознавства тим, що вони відбивають тогочасний стан знань із зазначеної проблематики, а ще більше розповсюджені у французькому культурному середовищі стереотипи, які багато в чому визначали ставлення до творів «чужих» культур і загальні стратегії та методи перекладу, зважаючи на те, що перекладачі, а надто видавці, зазвичай орієнтуються на читача. Крім того, зіставлення мов і встановлені в його результати відмінності, як правило, використовувались для пояснення труднощів перекладу або слугували аргументами на користь тієї чи іншої стратегії перекладу.

Переказувати текст блискучого стиліста Рівароля сухим науковим стилем — справа надзвичайно невдячна, тому при викладі його міркувань використано багато цитат.

Чому іспанська мова не стала універсальною?

Перша претендентка на роль універсальної мови — іспанська, на думку Рівароля, не стала загальноживаною в Європі через «велич її вимови, яка спонукає до надмірної пишності», через те, що в ній «простота думки губиться в довгих словах і повнозвучних закінченнях». Рівароль відзначає також поширене уявлення про те, що «в іспанській мові розмова втратила невимушеність, дружба — довірливу щирість, життєве спілкування — свободу, а кохання завжди є культом». Нагадуючи знамениту сентенцію Карла V, який залишав іспанську мову для урочистостей і молитов, Рівароль визнає, що «дійсно, іспанські аскетичні книги чудові», а «спілкування людини з Богом краще проходить іспанською, ніж будь-якою іншою мовою». Германському імператорові, королю Іспанії, Сицилії та ін. Карлові V (1500–1558), в імперії якого ніколи не заходило сонце і який знав багато мов, приписують знаменитий вислів: «*Il faut parler espagnol avec Dieu, français avec les amis, allemand avec ses ennemis, et italien avec les dames*». («Іспанською мовою слід го-

ворити з Богом, французькою — з друзями, німецькою — з ворогами, а італійською — з дамами»)

До переваг, якими славиться іспанська мова, Рівароль відносить також приказки, «здобуток досвіду усіх народів і часів у коротких формулах», які «в іспанській мові отримують ще більш повчальний характер». Проте сфера їхнього вживання обмежена, бо «приказки залишаються на вустах у простого люду». Отже, підсумовує Рівароль, «саме недоліки й переваги іспанської мови завадили їй стати універсальною» [Rivarol, 1784, p. 10–11].

Про італійську мову

Італієць за походженням, Рівароль, для якого італійська мова була майже рідною, краще, ніж будь-хто інший, бачив її переваги й недоліки. Основна причина, яка віддаляє італійську мову від статусу універсальної, полягає, на переконання Рівароля, в самому її характері, який визначається помітною відстанню між поезією та прозою. Закони метру й гармонії змусили італійських поетів вкорочувати слова, часто використовувати синкопу, вдаватися до сміливих інверсій. Як наслідок, мова італійської поезії вирізняється швидким і впевненим темпом, італійський вірш значно шорсткіший і менш ніжний, ніж проза. Натомість у прозі всі букви вимовляються, слова повністю зберігають свою форму, внаслідок чого її ритм надто уповільнений і монотонний. Італійська проза, за висловом Рівароля, «важко котиться на повних звуках», «слух втомлюється від її ніжності, а язик від її м'якості». Рівароль пояснює це тим, що, попри приємне звучання кожного окремого слова, гармонія цілості втрачається. Ще гірші наслідки для змісту: «В італійській прозі навіть найсильніша думка втрачає свій гарт. Вона часто стає смішною і майже нестерпною в чоловічій вимові, тому що позбавляє мужчину обов'язкового для нього суворого забарвлення голосу» [Ibidem, p. 16].

Рівароль відзначає також, що, подібно до німецької мови, італійська має надто церемоніальні формули ввічливості, не-

сумісні зі щирістю розмовної мови. Цим вона ставить мовця в прикре становище постійного вибору — навіяти нудоту або образити співрозмовника.

Зрештою, найбільша незручність італійської мови, на думку Рівароля, в тому, що вона не знає звичайної нейтральної модальності: «<...> у цій мові, здається, важко бути простим і точним, і звичайнісіньке ствердження в ній завжди підсилюється клятвою» [Ibidem, p. 17] Отже, загальний висновок автора такий: італійська проза, попри все її багатство і гнучкість, має суттєві незручності, які позбавляють італійську мову влади, необхідної для універсальної мови, а італійська поезія залишається не більше ніж предметом розкоші. Очевидно, сам Рівароль не міг не враховувати ці особливості італійської мови, здійснюючи свій основний переклад — «Пекло» Данте.

Про англійців і французів, їхні мови й культури

Врешті-решт основний поєдинок у цьому «змаганні націй» — так Рівароль називає своє порівняння народів і мов, які претендують на першість і універсальність, — розгортається, безперечно, між французами й англійцями, яких він представляє як два народи: сусіди й суперники, що протилежні в усьому і доповнюють один одного: «<...> час перейти до двох народів, що на нас чекають і мають завершити змагання націй, народів, у яких усе різне — клімат, мова, врядування, вади й чесноти, народів-сусідів і народів-суперників, які після трьохсот літ суперечок — не за імперію, а за існування, — ще суперничають між собою за славу в літературі й приваблюють уже ціле століття погляди всього світу» [Ibidem, p. 21].

Рівароль вважає Францію більш привабливою, ніж Англію, через сприятливий збіг багатьох чинників. Завдяки унікальному географічному положенню, виходу до двох морів, торгівлі власними виробами Франція потрібна всім. Історично так склалося, що її столиця, розташована далеко на суші, не знала напливу інших народів, змішування, зате «вона краще відчу-

ла й поширила свій власний дух, смак своєї глибинки, мудрість свого правління». Вона більше приваблювала інші народи своїм шармом і розумом своїх людей, ніж своїми багатствами. Її панування серед інших — це панування смаку, яке є результатом вільного вибору. Вона здатна погодити перебільшені думки народів Півночі й Півдня, надавши їм відтінків, які подобаються всім. Сукупність цих обставин, на думку Рівароля, надає Франції виключне місце серед інших націй і створює передумови для загального визнання французької мови як універсальної [Ibidem, p. 23]. Саме цей французький смак, якому Рівароль надає загальнолюдського виміру, стає для нього вирішальним критерієм при перекладі.

Про різницю в характері між англійцями й французами

Відмінність між двома країнами знаходить своє продовження в різницях між людьми. Порівняльні етнопсихологічні характеристики французів і англійців у Рівароля будуються на контрастах і антитезах. До того ж автор не приховує своєї зацікавленості в оцінках, приписуючи англійцям здебільшого негативні риси, нібито вкорінені від самого початку в їх національному характері. На їхньому тлі французи виглядають значно краще і виграють це змагання в усіх площинах, передусім завдяки оптимістичному ставленню до життя: «Англієць, сухий і мовчазний, додає до ніяковості та сором'язливості людини Півночі якесь нетерпіння і огиду до всього, часто навіть до життя, француз же відзначається спалахами веселості, які його не полишають, і попри устрій, який їм нав'язують їхні уряди, ні один, ні другий не втратили цю первинну печать. Француз шукає приємну сторону в цьому світі, англієць, здається, завжди присутній на драмі, отже те, що кажуть про спартанця й афінянина, тут слід брати в буквальному значенні — не більше виграєш від навіювання нудоти французові, ніж від розважання англійця» [Ibidem, p. 24–25].

Національний характер англійців і французів виявляється в їхньому ставленні до подорожей. Англійці подорожують, щоб побачити інші країни. Французи ж, на переконання Рівароля, мають у світі такий безперечний авторитет, що всі народи їдуть до них у гості і вчаться. Тому французи не мають потреби подорожувати до інших країн, а якщо подорожують, то лише для того, щоб показати себе. Так само вони не мають потреби вивчати чужі мови, бо всюди чують свою власну [Ibidem, p. 25]. Вочевидь підмічена Ріваролем особливість національного характеру французів позначилась на місці, яке займає переклад у французькій культурі, і на домінуючій впродовж XVII–XVIII ст. стратегії одомашнення чужоземних текстів, до якої схилився зокрема сам Рівароль.

Ще одна суттєва відмінність між французами й англійцями стосується місця, яке займають у суспільстві жінки. В Англії чоловіки живуть здебільшого у своїй чоловічій компанії, а жінки, які залишаються залежними від «домашнього суду», *«не становлять частини загальної картини нації»*. Картина французького суспільства була б неповною без жінок, адже *«саме з їхніх і з наших пороків, з вихованості мужчин і жіночого кокетства народилася ця галантність обох статей, яка розбещує їх по черзі і надає самому цьому розбещенню таких блискучих і приємних форм»* [Ibidem]. Справедливе зауваження Рівароля з приводу місця жінок у загальній картині французької нації варто було б конкретизувати в площині літератури, де прекрасна половина французького суспільства на той час гідно представлена блискучими постатями: Мадлен де Сюдєрі, мадам де Севін'є, мадам де Лафаетт, Анна Дас'є, Марі-Жанна Ріккобоні, Емілі дю Шатле, мадам де Сталь та ін.

Ужитий Ріваролем термін *«tribunal domestique»* («домашній суд») відсилає до римського звичаєвого права: *«À Rome, tribunal domestique, assemblée d'agnats* [родичів по чоловічій (батьківській) лінії] *présidée par le père de famille pour punir certains méfaits domestiques»* [Littré (en ligne)]. Докладніші відо-

мості про цей суд подає Монтеск'є: *«Римляни не мали, як греки, спеціальних суддів, які слідкували б за поведінкою жінок. <...> Інститут домашнього суду [1] [Цей суд встановив Ромулюс, як виглядає з Дениса Галікарнаського, кн. II, с. 96] доповнив судочинство, встановлене греками. Муж збирав родичів дружини й судив її перед ними. Цей суд підтримував моральні устої в республіці»* [Montesquieu, 1777, р. 2].

Саме завдяки перерахованим вище особливостям Франція, не маючи ні витонченості, якою дорікають південним народам, ні надмірної простоти народів Півночі, вирізняється вихованістю, ввічливістю та грацією і дає іншим народам взірці у звичаях, манерах, прикрасах [Rivarol, 1784, р. 25–26].

Рівароль наділяє Францію ще однією важливою рисою — здатністю до змін, яка не дозволяє іншим народам Європи втомитися від неї: *«Француз постійно міняється, щоб завжди подобатись, англієць змушений мінятися, щоб не перестати подобатися самому собі»*. Французи, як зазначає Рівароль, зуміли обернути навіть вади свого характеру собі на користь: *«Нам докоряють необачністю й самовдоволенням, але ми з них отримали більше користі, ніж наші вороги з їхньої флегматичності та гордості <...>»* [Ibidem]. Вони набули більше грації і смаку за рахунок звичаїв, тоді як англійці втратили свої звичаї, не набувши ані смаку, ані грації.

Народи Півдня й народи Півночі.

Франція приваблива для всіх

На переконання Рівароля, саме унікальне вміння уникати крайнощів, примирити протилежні смаки притягує до Франції такі різні між собою народи Півдня і Півночі: *«Коли порівнюєш народ Півдня і народ Півночі, можна лише наблизити крайнощі. Але Франція, під помірним небом, з мінливими манерами і не в стані усталитись сама, зуміла усталити всі смаки. Народи Півночі їдуть сюди в пошуках і знаходять людину Півдня, а південні народи шукають тут і знаходять люди-*

ну *Півночі*» [Ibidem, p. 26–27]. Він нагадує слова ворога французів, німецького короля Фрідріха I Барбаросси, який звідав усю Європу й говорив ще вісімсот років тому: «*Plas mi cavalier francès*» («*Подобається мені французький лицар*»). Французові ще не так давно дорікали, що він не має англійського характеру, що йому бракує суворості і навіть що він не говорить англійською мовою. Однак природа, давши йому м'який клімат, за висловом Рівароля, «зробила його людиною всіх народів», і його правління не йде всупереч бажанню природи. Завдяки цим рисам французів Франція стала привабливою для інших народів, взірцем для них і справжнім майданчиком для міжкультурних контактів.

Мова та нація.

Слова та люди.

Загальний принцип зіставлення

Шукаючи відповіді на питання, що саме зробило французьку мову світовою, Рівароль використовує ті самі ключові для теоретичного осмислення практики перекладу XVIII ст. поняття духу народу, духу мови й смаку. Він прагне показати, що «*геній мов і характер народів ідуть однаковим кроком*», що «*мови, змішуються між собою, як народи, колись темні вони піднімаються і стають шляхетними разом з народами*». На його переконання, «*ніколи ще мова бідного й неграмотного народу не ставала багатою*». Він наполягає на цій паралелі між духом народу й духом мови, «*щоб довести, наскільки смак, що його мають в Європі до французів, невіддільний від смаку до їхньої мови і наскільки повага, якою користується ця мова, спирається на повагу, яку відчують до цієї нації*» [Ibidem, p. 27–28]. Ця фігура «одушевлення», «одухотворення» народів і мов постійно присутня в перекладознавчому дискурсі XVIII ст. Перекладачі, роздумуючи над своїм досвідом, трактують сам переклад, свої завдання, труднощі перекладу, звертаючись до понять «дух народу», «дух мови», «дух автора»,

«дух твору». Отже, Рівароль слушно виокремлює тут важливу особливість концептуалізації знання про переклад, визначальну для його еволюції на зламі XVIII–XIX сторіч.

Порівняння англійської та французької мов

Порівняння англійської та французької мов потрібне Ріваролі для виправдання вибору на користь другої, що його зробив світ. У контексті культурного піднесення в кінці XVII ст., коли *«Англія вийшла з променів французької слави й засяла власним світлом»*, як зазначає Рівароль, її мова збагатилася, так само як торгівля, *«рештками інших націй»*. Англійські літератори Поуп, Драйден, Едісон *«пом'якшили її присвист, і під їхнім пером вона стала італійською мовою Півночі»* [Ibidem, p. 43].

Попри такий відвертий комплімент «італійській мові Півночі», порівняння англійської та французької мов усе ж не на користь першої. Рівароль повторює поширену в граматиках і перекладознавчих працях думку про те, що мови з вільним порядком слів, до яких належить англійська, платять за цю свободу неясністю: *«<...> англійська мова має сміливість мов з інверсією, та вона має також їх неясність, а її синтаксис є настільки дивним, що правила часом мають більше винятків, ніж підтверджень»* [Ibidem, p. 45]. Цим він ще раз підтверджує думку Батте, який справедливо зазначав, що в дискусії про порядок слів кожна зі сторін вважає кращим той порядок, який їй є ближчим (див: п. 2.5. III. Батте про дух мови, порядок слів і переклад).

Рівароль називає подібні відступи від природної логіки мислення *«рабськими формами, які дивують у мові вільного народу й роблять її менш придатною для розмови, ніж французька, плин якої такий легкий і вільний»*. Він пробує пояснити їх прямими й досить наївними соціально-історичними паралелями: *«Це пояснюється тим, що англійці перейшли від найбільш крайнього рабства до найвищої політичної свободи, а ми від майже демократичної свободи прийшли до май-*

же абсолютної монархії. Обидві нації зберегли ліvreї свого попереднього стану, і, таким чином, мови є справжньою медаллю, на якій закарбована історія» [Ibidem].

Забувши про зусилля Поупа та інших літераторів, які, за його словами, додали гармонії звучанню англійської мови й зробили з неї «італійську мову Півночі», Рівароль підсумовує, зазначивши, що англійська вимова не має ані повноти, ані впевненості французької. Фактично, висновки, яких доходить Рівароль в результаті зіставлення англійської та французької мов, суперечать думкам інших французьких авторів, особливо Дю Ренеля, які мали практичний досвід перекладу англійських поетів (Поупа та ін.) і наполягали якраз на перевагах, які має англійська мова як мова поезії завдяки більшій свободі у будові речень, та її винятковій красі, силі й енергії, які вона отримує завдяки своїй стислості, на точності слів, яка її вирізняє в порівнянні з точністю думок, характерною для французького поетичного дискурсу.

Оцінки англійської літератури

В оцінках англійської літератури, що їх дає Рівароль, відчувається не лише певна поблажливість і зверхність тону, а й очевидні критичні перебільшення: *«Протягом довгих чотирьохсот років я бачу в Англії лише Чосера й Спенсера. <...> Від Чосера до Шекспіра й Мільтона ніщо не вийшло з цього знаменитого острова, і його література не заслуговує навіть погляду»* [Ibidem, p. 35].

Особливою в'їдливістю вирізняється його характеристика Шекспіра, «неотесаний і народний геній» якого вочевидь не подобався не лише англійському королю та придворним [Ibidem, p. 37], але й самому Ріваролі: *«<...> якщо мова Шекспіра майже завжди з вадами, глибинний зміст його н'єс ще гірший — це постійна маячня, але часом маячня генія. Хочете скласти собі вірну думку про Шекспіра? Візьміть “Торація” Корнеля, додайте до персонажів цієї трагедії кілька шевців, які жартують,*

кілька перекупок, які співають куплети, кілька селян, що розмовляють на своїй місцевій говірці й оповідають казки про чаклунів; поруште єдність місця, часу і дії, але залиште без змін піднесені сцени, і ви отримаєте найпрекраснішу трагедію Шекспіра. Він величний, як природа, і такий же нерівний, як вона, — кажуть його захоплені прихильники. Цей старий софізм не потребує, певно, відповіді» [Ibidem, p. 86]. З наведеного тексту очевидно, що в своїй критиці Шекспіра Рівароль виходить з принципів художньої естетики класичного театру й повторює відомі звинувачення Вольтера.

Твори Шекспіра для Рівароля — це лише романи в діалогах, написані таким плутаним стилем, що вони ніколи не стануть пам'ятниками англійської мови, хіба що для самих англійців, а вся його творчість — явище вузькорегіонального значення. Шекспір, на його думку, «не витримав перекладу, і Європа ніколи не отримала від нього задоволення. Це фрукт, яким треба смакувати на тій землі, де він виріс» [Ibidem]. Ось «справжнє місце», яке пробує визначити Шекспірові Рівароль, принципово заперечуючи потребу його перекладу. На другому плані за цими словами проглядає метафоричний образ перекладу як перенесення й акліматизації екзотичного фрукту, підсилений метафоричним уподібненням твору до об'єкта смакування (густативна метафора).

Істина для Рівароля полягає в тому, що «Шекспір, досягаючи часом царини ідеальної краси, не зміг жодного разу там втриматися». Однак саме Шекспір, на його думку, уособлює справжній англійський дух: «Геній Шекспіра — як велич англійського народу — його люблять нерівним і без гальм, від цього він здається більш вільним. Його стиль, низький і народний, тим самим краще долучається до національного суверенітету. Його безладні красоти викликають сильні емоції, і народ цікавиться трагедіями Шекспіра так, ніби це пригода, яка сталася десь на вулиці. Чисті задоволення, які дають пристойність, розум, порядок і досконалість, призначені лише для тонких і привчених душ.

Можна сказати, що Шекспір, якби він був не таким потворним, так не зачаровував би народ і не дивував би так знавців, якби не був часами таким величним» [Ibidem, p. 87–88].

Його феноменальний успіх у англійців пояснюється одночасно його красотами і його вадами. Нерівному, безладному, потворному, низькому, але так близькому народові, нестримному і вільному генію Шекспіра, який іноді піднімається до справжніх красот високого мистецтва, Рівароль протиставляє вишукані класицистичні вартості — пристойність, розум, порядок і досконалість, які приносять чисті задоволення лише тонким і вишколеним для їх сприйняття душам освічених французів. У цьому, на його переконання, основна перевага французької літератури над англійською і, очевидно, французького духу над англійським.

У підсумку внутрішньосуперечливі свідчення Вольтера та Рівароля дають нам достатньо переконливе уявлення, якою насправді була рецепція творів Шекспіра у Франції XVIII ст. Французький читач, вихований на високих зразках античності й суворих правилах класицизму, був неготовим до сприйняття іншого театрального дискурсу, іншої сценічної естетики, осмислення дійсності за допомогою інших художніх кодів. У середині XIX ст. це добре відчув Віктор Гюго (див. докладніше: п. 3.5. Вольтер про Шекспіра й переклад)

Про успіхи й недоліки англійської літератури

Рівароль справедливо відзначає потужне культурне піднесення Англії в кінці XVII ст., коли вона «вийшла з променів французької слави і засяла власним світлом», коли «пробудилося захоплення Шекспіром і Мільтоном, і водночас Локк визначив межі людського розуму, Ньютон відкрив природу світла й закони всесвіту» [Ibidem, p. 43]. Він визнає, що серед творів англійських авторів є «глибокі й піднесені пам'ятки, які становитимуть вічну шану людського розуму» [Ibidem, p. 45]. Водночас, на думку Рівароля, «<...> їхні книги не стали загальнолюдськи-

ми, вони залишилися тільки в певних руках, знадобилось багатьох спроб і обережності, щоб не відштовхнути їхній тон, їхній смак і їхні форми. Привчені до величезної довіри в бізнесових справах, англійці, здається, перенесли цю фіктивну могутність на красне письменство, і їхня література набула перебільшеного характеру, протилежного до доброго смаку. У ній надто відчувається відокремленість народу й письменника — деякі англійці написали цілі книги на основі одного чи двох відчуттів. Їм прийшовся до вподоби безлад, так, ніби порядок здавався надто близьким до казна-якого рабства. Тому їхні твори, які читаються з користю, часто позбавлені шарму, а читач завжди відчуває в них брак зусилля з боку автора» [Ibidem, p. 45–46].

У такий спосіб Рівароль узагальнює більшість критичних закидів, що їх робили англійським авторам французькі перекладачі й популяризатори другої половини XVIII століття: відсутність порядку, брак смаку, відірваність письменників і народу, перебільшеність у зображенні пристрастей і почуттів, невиробленість стилю, якому бракує шарму. Докоряючи англійським авторам, Рівароль виходить з принципів французького доброго смаку, який він ототожнює з загальнолюдським, протиставляючи його вузькоспецифічному національному англійському смаку.

Щодо деяких англійців, які «написали цілі книги на основі одного чи двох відчуттів», у Роскомона, якого співчутливо цитує Дю Ренель, читаємо якраз протилежне: «Одна риса, одна думка, — каже він, — виражена одним рядком, достатня була б для французького автора, щоб бути блискучим упродовж цілих сторінок» [Du Resnel, 1737, p. XVII].

Про ставлення французів до англійської літератури та англійців до французької

Підсвідомо відчуваючи, мабуть, власну необ'єктивність у ставленні до Шекспіра, всієї англійської літератури й англійської нації, Рівароль змушений виправдовуватися й хова-

тися за нібито очевидними фактами щирого й безкорисного ставлення французів до своїх сусідів: *«До цього зіставлення двох народів мене підштовхнули не сліпа любов до батьківщини і не якась національна упередженість, а природа й очевидність фактів»* [Rivarol, 1784, р. 47]. Відзначаючи особливу роль французів у популяризації англійської літератури, мови та науки в Європі, він не забуває у відповідний спосіб розставити акценти, недвозначно вказати місце англійців у таблиці про ранги європейської культури й нівелювати їхні заслуги навіть там, де вони очевидні: *«А хіба є нація, яка хвалить інших щиріше, ніж ми? Хіба не Франція витягла англійську літературу з її острівних глибин? Хіба не Вольтер представив Локка і навіть Ньютона Європі? Ми єдині, хто наслідує англійців, і коли ми втомлюємося від нашого смаку, то додаємо до нього їхні капризи, ми кидаємо англійську моду в величезну круговерть нашої, і світ приймає її на виході з наших рук»* [Ibidem]. У цій надбудованій шкалі цінностей другого ступеня, яка демонструє французьку зверхність, важливими виявляються не самі твори англійської літератури, а те, що Франція *«витягла англійську літературу з її острівних глибин»*, не наукові заслуги Локка і навіть Ньютона, а їх популяризація Вольтером, не англійська мода, а французький смак, який виправляє її капризи, щоб світ міг отримати її з французьких рук.

Врешті-решт у цій вибудованій Ріваролем вторинній системі оцінок невдячні англійці виявляються ще й винними в тому, що вони недостатньо, в порівнянні з іншими народами, демонструють своє захоплення такими загально визнаними й блискучими досягненнями французької нації: *«В Англії з цим не так — коли народи Півночі полюбили французьку націю, почали наслідувати її манери, захоплюватися її творіннями, англійці замовкли, і гармонію всіх голосів порушувало лише їхнє мовчання»* [Ibidem].

Підсумовуючи зазначимо, що «Трактат про універсальність французької мови» відображає сприйняття французь-

ким освіченим загалом культур і мов найближчих сусідів — іспанців, італійців і англійців. Водночас Рівароль, аргументуючи на користь переваг французької мови як світової, опосередковано визначає теоретичні засади перекладу, передусім його орієнтованість на приймаючу, тобто французьку, культуру, на французький добрий смак, який ототожнює з загальнолюдським, і естетику класицистичного письма, побудовану на картезіанських принципах.

Ці лінгвокультурологічні домінанти визначили загальне спрямування перекладацької стратегії Рівароля і знайшли конкретне практичне втілення у його перекладі Дантового «Пекла».

Рівароль про переклад Дантового «Пекла»

Сам Данте в трактаті «Бенкет» («Il convivio»), написаному між 1304 та 1307 роками, коли великий поет якраз розпочинав роботу над «Божественною комедією», наголошує на неможливості перекладу поезії: *«І тому нехай кожен знає, що жоден твір, мусикійськи поєднаний та підпорядкований законам ритму, не може бути перекладений з своєї мови іншою без порушення всієї її розкоші та гармонії»* (Український переклад подаємо за: [Подміногін, 2017, с. 109]; «мусикійськи» означає «музично», пор. назву музичного трактату М. Дилецького «Мусикійська граматика», 1677). Сучасна французька перекладачка «Божественної комедії» Жаклін Ріссе, навівши цю цитату з «Бенкету» на початку вступного слова, пояснює, що терміном «*lien musical*» Данте позначає «*сукупність елементів, які лежать в основі поетичної мови (праці Муз) і роблять нероздільними всі аспекти тексту — форму вірша, рими тощо*» [Risset, 1995].

Коли 25-річний Рівароль взявся за переклад Данте, мудрий і досвідчений Вольтер, який сам колись пробував перекладати «Пекло» (див. [Rivarol, 1783, р. 390–391, note 13], де Рівароль зазначає, що Вольтер переклав один з епізодів цієї пісні в сти-

лі своєї «Орлеанської діви»), застерігав його: «З вас злізе три шкури, перш ніж ви вирветесь з лап цього диявола» («Vous changerez trois fois de peau, avait dit Voltaire à Rivarol en 1778, avant de vous tirer des pattes de ce diable-là» (цит. за: [Le Breton, 1895, p. 114]. Рівароль вдалося майже неможливе — саме він насправді познайомив французів із геніальним твором Данте, про який попередні фрагментарні переклади давали дуже при-близне уявлення.

Про переклад поезії

Природно, що, взявшись за переклад Данте, Рівароль передусім був змушений визначити свою позицію в давній дискусії про переклад поезії, яка тривала з часів суперечки Анни Дасье і маркіза де Ла Мотта з приводу перекладу поем Гомера. Нагадаємо, що, на думку Рівароля, поезія лише предмет розкоші, тоді як більш уживана проза дає мові справжню владу. Італійський вірш зокрема є набагато шорсткішим і не таким ніжним, як проза [Rivarol, 1784, p. 16–17]. Тому він пропонує французькому читачеві переклад Данте прозою, продовжуючи і в цьому традицію Анни Дасье.

Визнаючи можливість віршового перекладу лише окремих фрагментів поеми, Рівароль мотивує свій вибір на користь прозового перекладу ще двома обставинами: по-перше, текст поеми майже увесь складається з діалогів, а віршовий діалог виглядає абсолютно штучним; по-друге, переклад поеми Данте потребував пояснень і коментарів у численних примітках, тому віршовий переклад, на його переконання, був би неможливим для читання [Ibidem, p. 391].

Рівароль, який переймався питаннями розвитку й функціонування французької мови, надає перекладові важливого значення в площині збагачення словника й засобів мовної експресії. Жорж Мунен підсумовує цей аспект концепції перекладу у Рівароля такими словами: «Рівароль, на відміну від Жоашена дю Белле, робить з перекладу велику вправу по зба-

гаченню французької мови — французької мови XVIII ст., шляхетної мови трагедій Вольтера, висушеної мови поезії Жана-Батіста Руссо» [Mounin, 1955, p. 23].

Визначаючи своє перекладацьке кредо, Рівароль насамперед уважає за необхідне задекларувати своє виважене ставлення до перекладу. Він чітко заявляє, що не хоче ані нехтувати ним, ані виказувати йому надто велику повагу. Він розуміє роль перекладу в уславленні такого великого поета, як Данте, але водночас визнає, що поезію слід читати в оригіналі, бо переклад висвітлює вади й знебарвлює красоти твору: *«Отже, я подумав, що переклади повинні служити однаково славі поета, якого перекладаємо, і розвитку мови, якою перекладаємо. Однак читати поета треба не в перекладах, бо вони висвітлюють вади і пригашують красоти, але можна запевнити, що вони вдосконалюють мову»* [Ibidem, p. XXXIV–XXXV].

Надаючи великої ваги культурологічній функції перекладу, в передмові до «Пекла» Данте Рівароль водночас окремо наголошує саме на невичерпних можливостях перекладу для розвитку французької мови: *«Дійсно, французька мова досягне повної досконалості тільки звертаючись до сусідів, щоб здійснювати обмін і щоб розпізнати свої справжні багатства, шукаючи їх в античності, на якій вона виросла з самого початку, досліджуючи межі, які відділяють її від інших мов. Лише переклад зробить їй такі послуги»* [Ibidem, p. XXXV]. Отже, всупереч авторитетній думці Дю Белле, Рівароль відводить цій функції перекладу особливе місце, добре розуміючи важливість міжмовних контактів для розвитку й вдосконалення французької національної мови. Віддамо належне науковій інтуїції й сміливості Рівароля, зважаючи на те, що йдеться не про національну французьку мову в часи її становлення в добу Ренесансу, а про французьку мову кінця XVIII ст., вже уславлену творами Корнеля й Расіна, мову яка набула статусу універсальної.

На переконання Рівароля, у цьому процесі вдосконалення мови виключною є саме роль перекладача. З одного боку, він

проходить через важкі випробування чужої мови, з іншого, завдяки цьому він, як ніхто інший, бачить межі можливостей своєї мови. У щоденній практиці перекладу, особливо коли йдеться про справді геніальні твори, які не вкладаються в правила граматики й звичайного слововживання, він змушений виходити за її межі, додавати їй сили, збагачувати її: *«Чужа мова, пропонуючи вмілому перекладачеві важкі вправи, всіляко випробовує його — скоро він знає все, що може й не може його мова. Він вичерпує її ресурси, але збільшує її сили, особливо коли перекладає твори, написані з творчою уявою, які ламають перешкоди граматичної будови й дають мові крила»* [Ibidem].

Рівароль метафорично порівнює французьку мову, яка є продуктом збагачення за рахунок контактів з іншими мовами, зі сплавом металів. Він ставить перед майстрами перекладу завдання працювати над нею, щоб вона засвоїла те нове, що вони приносять зі своїми перекладами. Для кількох поколінь французьких літераторів, вихованих на принципах Дю Белле, метою було надати французькій мові блиску й досконалості давніх мов. Рівароль, після дещо песимістичної констатації того факту, що французька мова *«ніколи не досягне того принципу єдності, який складає силу й багатство грецької мови»*, визначає скромнішу ціль: *«...вона можливо колись спроможеться наблизитись до гнучкості й багатства італійської мови, яка перекладає з таким успіхом»* [Ibidem, р. XXXVI]. Коли мова досягла повної досконалості, нею легко робити переклади, і вони вже переносять лише думки. Отже, ще раз мусимо віддати належне Ріваролеві, який дотримується принципу історизму й розглядає функції перекладу в їх еволюції, зумовленій соціокультурними потребами французької мовної спільноти.

Основну трудність перекладу поеми Данте Рівароль бачить передусім у його новаторському ставленні до мови. Данте, за його виразом, *«змусив заговорити мову, яка досі тільки зачиналася»*, і сам при потребі не вагався вигадувати незвичні й незрозумілі слова, які послужили лише йому самому. Тому

«немає поета, який розставляв би більше пасток своєму перекладачеві», пропонуючи йому завжди дивні речі, загадки й жахи, нагромаджуючи найогидніші порівняння, натяки, школярські терміни, не гребуючи виразами найнижчого стилю. Тож нічого дивного, що *«цнотлива і сором'язлива»* французька мова XVIII століття жахається кожної його фрази [Ibidem, р. XXXVII–XXXVIII].

Перекладачеві доводиться весь час боротися з його «стилем, жадібним до поезії», багатим, але зовсім не витонченим, який вичерпує його ресурси й висушує його палітру. Тоді, як бути в такій ситуації перекладачеві? Відповідь Рівароля така — *«заощаджувати кольори»*, бо йдеться про *«найбільш горді зображення, начертані людською рукою»*.

Отже, блискучий стиліст і перекладач Рівароль визнає неможливість дорівнятися генію Данте й визначає підпорядкований статус перекладача: *«...а коли ти бідний і слабкий — належить бути скромним»*. Загальна стратегія перекладу поеми Данте, яку обирає для себе, чи принаймні декларує, Рівароль, полягає в тому, щоб уникати надмірної витонченості й прикрашання оригіналу не властивими йому стилістичними окрасами [Ibidem, р. XXXVIII].

Разом з тим один із пізніших критиків, М. Депуа (M. Despois. *Liberté de penser*, t. III, 15^e livraison, 1849), писав: *«Данте Рівароля напудрований і прикрашений блискітками по моді 1784 року. <...> У ньому відчувається затхлий дух старіючого XVIII століття і ніби якийсь будуарний запах <...>»*. Андре Ле Бретон, автор книги про Рівароля (1895), з якої взято цю цитату, іронічно спростовує, принаймні частково, таку надто довільну критику, навівши промовистий уривок з перекладу Рівароля з вражаючим натуралістичним описом прокажених: *«Ніколи ще конюх під поглядом господаря чи зі сну не водив так спритно своїм легким скреблом, як ці двоє грішників, що без перерви роздирали себе нігтями з голови до ніг, били себе, кусали й спотворювали, щоб втамувати жахливий і ненажерливий*

свербіж, і ніби з-під леза ножа, коли чистять рибу, їхня шкіра падала лускою від зусилля невтомних пальців» [Le Breton, 1895, р. 118].

Врешті-решт, як зазначає Ж. Мунен, який ставить Рівароля поряд з Анною Дасьє серед продовжувачів традиції перекладів жанру «les belles infidèles», його стратегія перекладу полягає в тому, щоб «примирити різкість, енергію, реалізм Данте з правилами пристойності ввічливої мови XVIII сторіччя» [Mounin, 1955, р. 21]. Іншими словами, йдеться про «справжню теорію підсолоджування оригінального тексту заради витонченості французької мови XVIII століття» [Ibidem, р. 22]. Таким є, можливо, надто суворий вердикт метра французького перекладознавства Ріваролю.

Сам Рівароль, переконаний у неможливості буквального перекладу, парадоксально заявляє, що для того, щоб бути якнайближче до Данте, треба відходити якнайдалі від його тексту. Він наводить кілька прикладів зі свого перекладу, які, за його висловом, можливо, декого здивують: «Можливо, викличе подив, що я переклав «*Qui vive la pietà quando è ben morta*» як «*on est sans pitié pour les maux sans mesure*» [«Тут живе жалість, коли вона вже мертва»]; і «*le natiche bagnava per lo fesso*» [«Піт стікав їм між сідниць»] як «*des larmes qui n'arrosent plus leurs poitrines*». Кілька інших уривків справлять таку ж несподіванку, і лунатимуть крики про неточність» [Rivarol, 1783, р. 286]. У першому прикладі рядок Данте побудований на двозначності італійського слова «*pieta*», яке має два французьких відповідники: «*piété*» і «*pitié*». Отже, значення можна було б передати так: «Тут живе побожність, коли жалість цілком померла». Подаємо для порівняння ці рядки в перекладі Є. Дроб'язка (Пісня 20 рядки 28–30):

28] Бо жаль до винних губить тут права:

29] Хто може бути злочинніший за того,

30] Хто винним перед Богом співчував?

[Данте, 1976].

Другий приклад, де в тексті Данте сказано буквально «піт стікав їм між сідниць», добре ілюструє намагання Рівароля замінювати грубі реалістичні вирази оригіналу на пристойні, прийнятні для французького доброго смаку і салонного етикету.

У примітках Рівароля до інших пісень «Пекла» дається ще низка подібних прикладів, коли перекладач з мотивів дотримання правил французького доброго смаку чи пристойності змушений був за допомогою різного роду хитрощів уникати дослівного перекладу надто грубих і різких виразів Данте. Серед них останній рядок XXI пісні: « *Et egli havea del cul fatto trombetta* » (дослівно: «І зробив зі своєї дупи сурму»), який доставив немало клопотів Ріваролю. Зважаючи на французькі правила доброго смаку, він обмежується перифразою: « *Il leur donnoit pour le départ un signal immonde* » [Rivarol, 1783, p. 299], прокоментувавши у примітці, що в цій сцені біси робили жахливі гримаси, щоб насміятися з довірливості двох мандрівників, а їх старший у цілком непристойний спосіб дає їм наказ рухатись далі. (Ось текст Рівароля: « *Le chef répond à ces grimaces par un pet, puisqu'il faut le dire* » («Їх старший відповів на ці гримаси, треба це прямо сказати, пуком»)) [Ibidem, p. 301–302, note 8]). Таке поєднання жахів і непристойності було досить поширеним у середньовічній культурі. Данте в такий спосіб виставляє на сміх бісів, яким тогочасна теологія відводила важливу роль, хоч, як справедливо зазначає Рівароль, у справжні наміри поета не входило дати бурлескний опис пекла [Ibidem, p. 391, note 13].

У коментарі до XXVIII пісні, де йдеться про муки Магомета, Рівароль звертає увагу на те, що Данте у своєму бажанні зробити кару сумірною до гріха переходить від жахливого до жорстокого, а далі до огидного. Уже вираз « *son cœur palpitait à découvert* » здається йому надто сильним. «А як передати “*il tristo sacco che merda fà di quel che si trangugia?*” [Дослівно: *Le triste sac de merde reçoit ce que l'on avale*], — запитує він. — Треба

дати переварити цю фразу прихильникам дослівного перекладу» [Ibidem, p. 407, note 10]. У власному перекладі Рівароль уникає грубої обценної лексики й дотримується прийнятої ним стратегії пристосування Данте, якщо не до правил доброго смаку, то принаймні до вимог пристойності.

В українському перекладі Є. Дроб'язка ці рядки передано зі збереженням натуралістичних подробиць, пом'якшених, можливо, не цілком переконливим вживанням медичного терміна «кал» замість вульгарного *«merda»*:

- 22] Побачив я того поміж страхить,
- 23] У кого, мов у діжки не до вжитку,
- 24] Був розруб з губ до місця, чим смердить.
- 25] Кишки звисали аж по саму литку,
- 26] Йшли нутроці до темного мішка,
- 27] Де в кал надходить все, що є в спожитку

[Данте, 1976].

Навівши кілька прикладів такого перекладу, Рівароль підсумовує у властивому йому парадоксальному стилі: *«Отже, я визнаю, що кожен раз, коли дослівний переклад пропонував лише дурницю або огидний образ, я приймав рішення приховувати його, але робив я це для того, щоб ще ближче триматися до Данте, навіть коли відходив від його тексту, — бо буква вбиває, а дух дає життя»* [Rivarol, 1783, p. 286]. Легковпізнаваний вислів із Євангелії «Буква вбиває, а дух дає життя», до якого зверталися ще Єронім і Августин, став одним із найчастіше повторюваних топосів у перекладознавчих текстах XVII–XVIII ст.

Трохи згодом в одному з листів Рівароль підтверджує цю принципову позицію не триматися сліпо за текст, а передавати його дух, зважаючи на вимоги приймаючої культури, і повторює свою парадоксальну сентенцію: *«У випадку Данте крайня вірність обернулася б крайньою невірністю»* (цит. за: [Le Breton, 1895, p. 117, note 4]).

Описуючи технологію свого перекладу, Рівароль розкриває його «хитрощі», подає конкретні прийоми, які він вико-

ристовував: *«Часом я передавав лише намір поета й не зважав на його вираз, часом узагальнював слово, а часом звужував його значення. Коли не міг запропонувати образ в анфас, я показував його профіль або зворотню сторону. Врешиті-решит не було жодної хитрості, до якої я не вдався б у цьому перекладі, який розглядаю як добру науку, пройдену у великого поета»* [Ibidem, p. 286–287].

Варто звернути увагу на очевидний у цих словах прагматичний підхід до вирішення труднощів перекладу, при якому перевага віддається не відтворенню словесного виразу, а відповідності до наміру автора. Загалом свій переклад «Пекла» Рівароль розглядає як добру науку, пройдену у великого поета, і вважає його, у межах традиційної метафори перекладу як копіювання, неоцінним досвідом поєднання невимушеності й вірності, який отримують молоді художники, копіюючи картини великих майстрів: *«Так молоді художники роблять папки копій з великих художників. Мистецтво перекладу, яке не веде до слави, може навчити початківця гнучкості й впевненості в рисунку, якого можливо ніколи не досягне той, хто малює завжди з власної фантазії і хто не знає, як важко вірно й красиво йти крок у крок за кимось. Чим досконалішим є поет, тим більше він вимагає такого поєднання невимушеності й вірності від свого перекладача»* [Ibidem, p. 287]. У цьому сенсі переклад важливіший для вироблення доброго стилю для письменника, ніж власна самостійна творчість. (Пор.: Панкук, який заперечував можливість вироблення доброго стилю через вправи у перекладі; див. нижче: п. 5.6. Переклади з італійської видавця «Енциклопедії» Ш.-Ж. Панкука). Отже, для Рівароля лише поєднання цих двох невід’ємних якостей — природної краси й вірності — визначає успіх перекладу, коли йдеться про геніальні поетичні твори.

Серед поетів Рівароль найвище ставить Вергілія і Расіна, які надали найкрасивіших форм не латинській чи французькій мові, а людській мові взагалі. Тому він переконаний, що,

перекладаючи їхні твори, треба їх відливати саме в такі універсальні мовні форми, тобто треба бути якнайближче до авторського тексту. У випадку з Данте, на думку Рівароля, ситуація перекладу інша, тому інші вимоги до перекладу й перекладача: *«Данте через свої недоліки вимагав більше смаку, ніж точності — з ним треба було піднятися до якоїсь творчості, що змушувало перекладача до певного суперництва»* [Ibidem]. Отже, шалька терезів у вічній перекладацькій дилемі вибору між красою й точністю схиляється в бік смаку. Важливо теж, що Рівароль, подібно до д'Аламбера, Монтеск'є, Мармонтеля та ін., для перекладу текстів, позначених печаттю генія, вимагає від перекладача творчого суперництва з автором.

Зрештою, Рівароль у перекладі Данте, зважаючи на недоліки оригіналу з погляду вимог моралі й естетики XVIII ст., ставить відчуття поетичного смаку вище від формальної точності. У підсумку логіка міркувань Рівароля мало чим відрізняється від спрямування думок перекладачів англійської літератури Прево, Ле Турнера та ін. — від критики недоліків оригіналу до необхідності його виправлення й приведення у відповідність до вимог доброго смаку та пристойності. На практиці задекларований Рівролем метод перекладу й настанова на суперництво з автором виявилися близькими до принципів перекладів жанру *«les belles infidèles»*. У ньому суперечливо поєднується філологічна точність відтворення оригіналу, така важлива для Анни Дасьє, з природністю й невимушеністю перекладів д'Абланкура.

Невипадково до його досвіду звертається навіть чільний теоретик нової генерації перекладачів-романтиків Шатобріан, який, попри відмінність їхнього підходу до перекладу, захоплено цитує в *«Генії християнства»* зворушливу розповідь Франчески, блискуче перекладену Рівролем:

« Ainsi parlait cette ombre, d'une voix douloureuse; et moi je baissai la tête avec tant de consternation que le poète me dit : A quoi penses-tu? Hélas! répondis-je, en quel moment et de quelle douce

ivresse ils ont passé aux angoisses de la mort! Levant ensuite mes yeux sur eux: Françoise! repris-je, le récit de vos malheurs m'invite à la pitié et aux larmes; mais dites-moi, quand vos soupirs secrets se taisaient encore, comment l'amour a-t-il osé vous parler son coupable langage? Tu as appris d'un sage, me répondit-elle, que le souvenir de la félicité passée aigrit encore la douleur présente; et cependant si tu aimes à contempler nos infortunes dans leur source, je vais, comme les malheureux, pleurer et te les raconter. Nous lisions un jour, dans un doux loisir, comment l'amour vainquit Lancelot. J'étais seule avec mon amant et nous étions sans défiance : plus d'une fois nos visages pâlirent, et nos yeux troublés se rencontrèrent; mais un seul instant nous perdit tous deux. Lorsqu'enfin l'heureux Lancelot cueille le baiser désiré, alors celui qui ne me sera plus ravi colla sur ma bouche ses lèvres tremblantes, et nous laissâmes échapper ce livre par qui nous fut révélé le mystère d'amour » [Ibidem, p. 71–73].

Нагадаємо принцип перекладу, яким керувався сам Шатобріан: «Я скопіював поему Мільтона через скло, я не боявся змінювати керування дієслів, коли, залишаючись більш французьким, я змусив би оригінал втратити щось у точності, оригінальності чи енергії» [Chateaubriand, 1861, p. 5].

Захоплення твором Данте не заважає Шатобріанові, який відстоював принцип максимальної поваги до оригіналу й дав дуже буквальний переклад Мільтона, висловити щодо перекладу Рівароля обережне зауваження, в якому влучно схоплено головна стратегічна лінія перекладача, спрямована на надання перекладові необхідної для успіху в читача елегантності, що суперечить простоті Дантового рядка, про який йдеться: «Ми запозичили переклад у Рівароля. Якщо все ж ми насмілилися б висловити сумнів, можливо, цей елегантний вислів “*nous laissâmes échapper le livre par qui nous fut révélé le mystère de l'amour*” [книга, яка нам відкрила таїнство кохання, вислизнула з наших рук], не цілком передає наївність рядка “*Quel giorno più non vi leggemmo avante*” (дослівно: «Того дня ми більше не читали». — І.Л.)» [Chateaubriand, 1802, p. 285, note 1].

Шатобріан не стримує свого захоплення перекладом Рівароля: *«Яка чудова простота в оповіді Франсуази! Яка делікатність у заключній фразі! Навіть Вергілій не був більш цинотливим у четвертій книзі “Енеїди”, коли Юнона у нього дає знак, dant signum»* [Ibidem]. Нагадаю, що у французькій перекладацькій традиції XVII–XVIII століття було прийнято адаптувати власні імена до звичних французьких форм, і Франческа у Шатобріана стає Франсуазою.

Для порівняння подається цей уривок з Данте у віршовому перекладі Максима Стріхи:

І, вчувши їхнє те оповідання,
Я мовив так: «Франческо, ваша мука
збудила в серці тугу та зітхання.
Але скажи мені, яка спонuka
в часи солодких мріянь відкриває
любові ще притаєну науку?»
Вона ж до мене: «Гіршого немає,
як згадувать щасливу давню днину
у злигоднях; учитель твій те знає.
Та як питаєш ти, яка зернина
зродила вицвіт нашої любові,
я відповім, хоч плачучи неспинно.
Одного дня знічев'я по розмові
читали про кохання Ланчелота
ми вдвох, самі, до злого не готові.
За тим читанням раз у раз блідота
вкривала лиця, як стрічались очі,
і нас та книга здужала збороти.
Читаючи, як посміх преохочий
цілунком уст коханих відгукнувся,
той, що ми з ним довічно серед ночі,
весь тремтячи, устами уст торкнувся.
Та книга нашим Галеотом стала:
в той день ніхто до неї не вернувся».

*Коли одна душа розповідала,
ридала друга, і тужба недолі
мене жалем смертельним перейняла;
і, наче мертвий пада, впав я доли*

[Данте, 1976].

Принагідно у примітці М. Стріха зазначає, що афористичні рядки 121–123 (виділені мною в цитованому тексті. — І.Л.) двічі майже дослівно відтворює Т. Шевченко на початку поезії «Г.З.», написаної 1848 р. на Кос-Аралі («Немає гірше, як в неволі про волю згадувать...»), та в листі до О. Бодянського від 15 листопада 1852 р.

Як наголошує Ж. Мунен [Mounin, 1955, р. 103], Ріваролеві не бракує сміливої наукової перекладознавчої інтуїції, яка випереджала рівень осмислення перекладу в ті часи, зокрема коли він, задовго до Леконта де Ліля, розрізняє дві присутні в ньому операції — перенесення в просторі й перенесення в часі.

Рівароль звертає увагу на різне сприйняття його перекладу двома категоріями читачів — тими, хто знає італійську мову й розуміє текст оригіналу, і тими, хто мав можливість прочитати поему Данте лише в перекладі. За його свідченням, переклад Данте був готовий уже за чотири роки до видання, і з ним ознайомилися кілька осіб. Ті, хто розумів текст оригіналу, запитували, чому він не був перекладений дослівно, чому застарілі вирази, варваризми й особливі слова не були передані відповідними еквівалентами, щоб твір Данте був для тогочасного французького читача абсолютно таким же, як він був для Італії XVIII сторіччя, і щоб його можна було читати лише зі словником в руках. Рівароль відсилає таких читачів до віршового перекладу, здійсненого за часів Генріха IV абатом Гранж'є (1596), який через буквальне копіювання слів і конструкцій читати було важче, ніж самого Данте.

Друга категорія читачів, які могли прочитати поета лише в перекладі, були незадоволені тим, що «його не очистили

від усього, що стало недоречним, від усіх натяків на тогочасні історії, від усіх приміток». Вони не розуміли, що така переробка Данте неможлива з кількох причин. Уже сама блискуча репутація поеми, яку Рівароль порівнює з творами Гомера й Вергілія, не дозволяла подавати її в уривках. Крім того, на переконання Рівароля, неприпустимо калічити текст твору, який є пам'яткою тосканської історії й літератури й пояснює події XII і XIII ст.: «Ті, хто читав цього поета лише в перекладі, були розгнівані, що його не очистили від усього, що стало недоречним, від усіх натяків на тогочасні історії, від усіх приміток, але вони не думали, що блискуча репутація поеми аж ніяк не дозволяла такої реформи. Чи наважився б хтось дати “Іліаду” й “Енеїду” в уривках? Вони також не думали, що, оскільки поема “Пекло” повинна була кинути світло на події XII і XIII століття, не треба калічити цей пам'ятник тосканської історії і літератури» [Rivarol, 1783, р. XLIV–XLVI].

Жорж Мунен, який наводить цю розлогу цитату з передмови до поеми Данте, вважає, що Рівароль задовго до Леконта де Ліля, ясно бачив проблему, яка виникає через те, що в перекладі фактично присутні дві різних операції — перенесення в просторі й перенесення в часі (в термінології Мунена відповідно « *translation dans l'espace* » і « *translation dans le temps* »), наприклад, для «Іліади» Гомера перехід від грецької до французької мови й стрибок з VIII ст. до н.е. до XIX ст. Другу операцію Мунен характеризує як обрану прихильниками перекладів жанру «*les belles infidèles*» адаптацію, пошук найбільш природних еквівалентів, найбільш вірних транспозицій. Тобто в цьому випадку йдеться не про переклад слів, а передання думок, почуттів, способів дії і способів висловлення, образних виразів, коли кінцевим ідеалом є створення перекладу, який робить враження французького твору XVII або XVIII століття.

Текст Рівароля, за його оцінкою, «чудовий для того часу своїм науковим передчуттям і своєю точністю», однак цю ясно визначену проблему Рівароль вирішує з позицій людини кла-

сицизму XVIII століття, повністю підпорядкованої «благопристойностям» французької мови. За висновком Мунена, насправді він обмежився лише досить непевно задекларованою «*новою думкою про історичну реконструкцію оригіналу французькою мовою*» [Mounin, 1955, p. 103].

Поділяючи загальний висновок Мунена, варто наголосити, що проблема історичної реконструкції оригіналу не була абсолютно новою. Ідея перекладу як перенесення в часі й просторі зафіксована в численних метафорах перекладознавчого дискурсу XVI–XVII ст. Над подібними питаннями відтворення історичних реалій і колориту оригіналу задумувалися в XVII ст., зокрема Мезір'як, перекладачі Біблії з Пор-Руаяля (особливо І.-Л. де Сасі), П.-Д. Юе. Не була вона чужою й для попередників і сучасників Рівароля, перекладачів XVIII ст. Дю Ренеля, Деліля, Сілуетта та ін. Думка про необхідність історичної реконструкції оригіналу поступово набувала сили й утверджувалася в XIX ст. в теоріях перекладу романтиків від Ж. де Сталь і Шатобріана до перекладача Данте Леконта де Ліля. У традиктологічних працях сьогодення вона представлена в широкому спектрі перекладознавчих теорій і концепцій відомими іменами (Мешоннік, Берман, Шуракі та ін.). Ці дві операції перенесення в просторі й часі, про які говорить Мунен, відповідають запропонованому Адміралем і прийнятому в сучасному французькому перекладознавстві протиставленню «*sourciers vs ciblistes*».

Стосовно операцій перенесення в просторі й часі Рівароль підсумовує стратегічну лінію свого перекладу поеми Данте в досить поміркованому тоні: «*Аматорам повинно бути достатньо, що особистість Данте й запах його часу присутні на кожній сторінці цього перекладу. Літераторам повинно бути достатньо, що наша французька поезія може примножитись багатствами тосканського поета. І тим, і другим повинно бути достатньо, що не надто віддаливши Данте від його століття, ми досить наблизили його до нашого. Йдеться на-*

справді не про те, щоб передати враження, яке викликає стиль Данте в Італії сьогодні, а про враження, яке він справляв колись» [Rivarol, 1783, р. XLVI].

На перший погляд Рівароль ніби подає свій переклад як такий, що мав би відповідати «золотій середині»: *«не надто віддаливши Данте від його століття, ми досить наблизили його до нашого»*. Він наполягає, що для нього не йдеться про те, щоб відтворити в перекладі те враження, яке справляє стиль Данте в Італії сьогодні, а про враження, яке він справляв у його часи.

Насправді Рівароль значно більше переймався наближенням Данте до французького читача, тобто як і автори «невірних красунь» віддав перевагу другій операції перекладу — перенесенню в часі, стрибку з XIV ст. у XVIII, яку Мунен характеризує як *«адаптацію, пошук найбільш природних еквівалентів, найбільш точних транспозицій»* [Mounin, 1955, р. 103]. Для нього не йшлося про переклад слів, а йшлося про переклад думок, почуттів, способів поведінки, способів висловлення, образних виразів, щоб отримати текст перекладу, в якому Данте справляв би враження французького автора XVII чи XVIII ст.

Відзначивши, що лише деякі епізоди поеми Данте можуть бути перекладені в бурлескному стилі (як це пробував зробити Вольтер), Рівароль наполягає на тому, що сама французька мова більше виграє від перекладів у високому стилі, а не від мішанини стилів. Пригадаймо, що строге розмежування жанрів і стилів було однією з беззастережних вимог літературного класицизму. На думку Рівароля, треба щоб Данте був представлений французькою мовою так, як він представлявся колись італійською, тільки тоді він справить на читача таке саме враження [Rivarol, 1783, р. 391, note 13]. Ця вимога Рівароля ще раз підтверджує його відданість принципам класицизму, але водночас і прагматичну спрямованість його поглядів на переклад, завдання якого дати текст, адекватний оригіналові за своїм впливом на читача.

На противагу Ріваролю Леконт де Ліль, як зазначає Мунен, обрав протилежне рішення — не наближення твору минулих століть до нашого часу, а, навпаки, абсолютну повагу до *«запаху часу, властивого кожному століттю»*. Ще інший шлях, теж відхилений Ріваролем, обрав Еміль Літтре (1879), який для відтворення *«запаху часу»* дав *«дивовижний переклад»* «Пекла» Данте французькою мовою того самого XIV ст., в якому була створена поема [Mounin, 1955, р. 105]. Сам Літтре пише в передмові до свого перекладу Дантового «Пекла», що Рівароль заздалегідь засудив його метод перекладу, заявивши: *«Якби “Роман про троянду” мав краси поеми “Пекло”, чи можемо собі уявити, що чужоземці забавлялися б його перекладом на [їхню] давню мову, щоб потім, розшифровуючи його, мати стільки клопоту, як ми?»* [Littre, 1879, р. I–II].

Підсумовуючи вищесказане, варто наголосити, що Рівароль завдяки блискучому за стилем, хоч дещо суперечливому, «Трактату про універсальність французької мови» і теоретичному обґрунтуванню принципів перекладу Дантового «Пекла» залишив помітний слід в історії розвитку французького перекладознавства доби Просвітництва.

5.6. Переклади з італійської видавця «Енциклопедії» Ш.-Ж. Панкука

Панкук про мистецтво перекладу

Шарль-Жозеф Панкук (*Charles-Joseph Panckoucke*, 1736–1798) відомий широкому науковому загалу передусім як один із перших газетних магнатів доби Просвітництва, а надто як видавець «Енциклопедії» та творів Вольтера. Цей аспект його діяльності достатньо повно висвітлений у науковій літературі (див. праці Крістофа Рея, Жільбера Дальмасо, Сюзанни Тку-

Шала та ін.). Натомість його перекладацька діяльність практично залишилася поза увагою дослідників.

Водночас, окрім перекладів Лукреція (1768), «Звільненого Єрусалима» Т. Тассо (1785) і «Шаленого Роланда» Л. Аріосто (1787), Ш.-Ж. Панкукові належать дві важливі, на мій погляд, перекладознавчих праці — «Передмова» до «Звільненого Єрусалима» [Panckoucke, 1785] і вступне слово до поеми Аріосто, надруковане під заголовком «Про мистецтво перекладу» [Panckoucke, 1787]. Ці тексти написано напередодні революції, і вони певним чином підсумовують не лише досвід самого Панкука як перекладача, але й узагальнюють бачення перекладу, що склалося у колі філософів-енциклопедистів і, ширше, у французькому культурному середовищі під кінець XVIII ст.

Безперечно, цьому сприяло особливе становище Панкука як видавця й редактора «Енциклопедії», його постійні контакти з відомими філософами, вченими, літераторами й перекладачами. Як зазначає Дідро, саме з ініціативи Ш.-Ж. Панкука, не задоволеного рівнем багатьох статей у першій редакції «Енциклопедії», було започатковано видання «Додатка» до неї [Diderot, 1776–1777]. До написання статей на історико-літературну й мовну тематику він залучив Жана-Франсуа Мармонтеля (*Jean-François Marmontel*, 1723–1799), який мав на той час безперечний авторитет у питаннях літератури й перекладу не лише в гуртку енциклопедистів. У «Передмові» до «Звільненого Єрусалима» з приводу принципів перекладу поезії Панкук посилається на його статтю «Traduction» в «Додатку» до «Енциклопедії» і дає йому найвищу оцінку: «Усе, що цей автор написав про літературу в цій великій праці, позначене печаттю генія, смаку й найосвіченішого розуму» [Panckoucke, 1775, p. 29, note 1].

Окремо зазначимо також, що, коли Панкук у передмові до «Звільненого Єрусалима» і в есеї «Про мистецтво перекладу» робить посилання на авторитети з того чи іншого питання,

дотичного до перекладу, йдеться, як правило, про авторів, які писали для «Енциклопедії», — Бозе, Мармонтеля, д'Аламбера, Вольтера, і практично нема посилань на сторонніх, навіть відомих перекладачів — Турея та ін. Уже сам по собі цей факт свідчить на користь існування певного консенсусу серед енциклопедистів щодо перекладу, спільності їхніх поглядів на основні перекладацькі проблеми того часу.

Крім того, обидва тексти Панкука цікаві для історії перекладознавства оцінками, що їх дає автор, тогочасним перекладам і перекладачам, серед яких Лагранж, Деліль, Бозе та ін., і загальному станові розвитку перекладу у Франції кінця XVIII ст.

Питання перекладу в «Передмові» Панкука до поеми Т. Тассо «Звільнений Єрусалим» (1785)

«Передмова» Панкука до перекладу поеми Т. Тассо «Звільнений Єрусалим» (1785) у стислому вигляді окреслює основні положення його перекладознавчої концепції, викладеної пізніше більш докладно в есеї «Про мистецтво перекладу» (1787). У цій передмові Панкук виступає передусім у ролі критика перекладу, даючи оцінку попереднім перекладам поеми Тассо «Звільнений Єрусалим», які належать Мірабо 1735 р. (*J.-B. de Mirabeau, 1675–1760*) і М. ле Б*** 1774 р. (псевдонім Ш.-Ф. Лебрена (*Lebrun, Charles-François, 1739–1824*)). Він зауважує, що, попри їхній успіх у читачів і численні перевидання, ці переклади є дуже різними й доводять, що у французькому культурному співтоваристві нема усталеної думки щодо найкращого способу перекладу, особливо коли йдеться про поетів [Panckoucke, 1785, р. 5].

Виконаний прозою переклад Мірабо, на думку Панкука, виглядає здебільшого як короткий переказ оригіналу. Але це твір автора, який прекрасно й елегантно володіє своєю мовою. Перекладач, переконаний, що головна мета поетичного твору полягає в тому, щоб подобатися читачеві, жертвує всім заради цього, і його переклад читається одним духом і з при-

емністю. У ньому не відчувається жодної рабської підпорядкованості оригіналу, так, ніби це питомий французький твір, першокласний і гострий в основі роман [Ibidem, p. 6–7]. Варто звернути увагу на критерій оцінки перекладу, що його використовує Панчук услід за Мірабо — це все та ж вимога подобатися читачеві й дати йому текст, який читається з приємністю.

Метафора перекладача, який приховує за квітами свої кайдани

Щоб показати наслідки такої стратегії перекладу, Панчук нагадує відому метафору рабства перекладача, додавши до неї промовисту деталь — такий перекладач не просто закований, як раб, у кайдани, він ще й приховує за квітами свої кайдани, тобто пробує догодити читачеві й вводить його в оману зовнішніми риторико-стилістичними ефектами, які не мають нічого спільного з першотвором: «<...> і якщо, як сказав один до-тепник, перекладач повинен уміти приховувати свої кайдани, якщо можна, за квітами, слід визнати, що Мірабо пішов трохи далі цієї мети, бо, прагнучи приховати свої кайдани, розбив їх ущент. Тому, коли починаєш порівнювати його переклад з оригіналом, виявляється, що твір утратив велику частину своєї вартості» [Ibidem, p. 7].

Відхиливши цю метафору як недостатньо адекватну для характеристики Мірабо, Панчук пропонує новий образ перекладача, який не прикрашає квітами, а розбиває вщент свої кайдани. Ця, на перший погляд, сильна метафора перекладача, що звільняється від рабства буквальності, набуває в авторському контексті негативного забарвлення — надто велика свобода перекладача позначається на якості перекладу.

Вибудувана метафорична парадигма органічно продовжується й підтримується розгорнутою в подальшому тексті живописною метафорою, яка поширюється з поетичного твору на його переклад. Втрати, яких зазнав першотвір у перекладі Мірабо, надто суттєві, бо стосуються всього, що

властиве великій поемі — передусім самого мистецтва поета, який завжди змальовує і передає відчуття всіх предметів і ситуацій, який вміє надати їм життя й руху, а надто мистецтва передавати відтінки кольорів, яким Тассо володів краще, ніж будь-який інший поет. Усе це зникло під пером перекладача — картини втратили правдивість і не справляють того враження, що першотвір. Образи, фігури, порівняння, сильні й витончені, шляхетні й сповнені грації, передано спотвореними та слабкими. Головні персонажі, горді й вишукані в оригіналі, зберегли лише частку своєї енергії. Зрештою, наголошує Панкук, читаючи переклад, ледве здогадуєшся, що йдеться про поетичний твір [Ibidem, p. 7–8]. Наведені міркування Панкука не залишають сумнівів щодо його негативного ставлення до все ще поширеної практики перекладів на зразок «невірних красунь».

Перекладові Мірабо Панкук протиставляє інший, який належить Лебренові і виконаний у жанрі поетичної прози. Він, на переконання Панкука, передає дух Тассо й більшу частину його красот. Цей переклад вирізняється красномовним, швидким і фігуративним стилем, йому властива точність, елегантність і шляхетність, у ньому знаходимо безліч блискучих та енергійних виразів. Такий переклад вимагав від автора справжньої творчості і, на думку Панкука, є одним із найбільш досконалих французьких перекладів поетичного тексту прозою. Невипадково, коли він вийшов анонімно, його авторство навіть приписували Ж.-Ж. Руссо — він насправді гідний пера такого великого письменника [Ibidem, p. 9–10].

Проте і цей переклад, на думку Панкука, не може бути надрукований паралельно до тексту оригіналу через низку недоліків. Як і Мірабо, Лебрен часто вдається до скорочень і пом'якшень, зокрема в описах битв, яких так багато в тексті Тассо і які здаються перекладачеві дещо перебільшеними. Характери персонажів у Лебрена виглядають більш правдиво, хоч образ Рено передано не зовсім точно. Багато «додатко-

вих думок» (тобто конотацій; про значення терміна «*les idées accessoires*» див. вище: п. 2.2. Класична риторика Дю Марсе та проблеми перекладу) у перекладі втрачено, порівняння й стилістичні фігури зазнали змін. Перекладач досить вільно поводиться з текстом Тассо, додає до нього своє, міняє місцями його частини й навіть часом, коли вважає за потрібне, прикрашає оригінал, щоб надати йому більше кольору чи руху, зробити природнішим його стиль [Ibidem, p. 10–11].

Канадський традуктолог П. Сент-П'єр відзначає суперечливе ставлення до перекладу поезії у XVIII ст. Для прикладу він наводить слова абата Ле Мон'є, перекладача сатир Персія (1771), який аргументує на користь свого прагнення дати порабськи дослівний переклад, використовуючи цікаве порівняння перекладача поезії з посланцями, які повинні були точно повторити слова, продиктовані їм до того, як вони вирушили в дорогу [St.-Pierre, 1990, p. 119].

Протилежної думки дотримувався Ж.-Ф. Вовільє (*Jean-François Vauvilliers, 1737–1801*), який у своєму «Ессеї про Піндара» (1772) стверджує, що можна тішити себе тим, що вдалося передати якогось філософа, історика й навіть часом оратора, вдаючись до так званого буквального перекладу, тобто перекладу, який по-рабськи прив'язаний до точної вартості кожного слова та їх порядку в конструкції. Проте спроба передати іншою мовою піднесені наголоси найшляхетнішої й найсміливішої поезії залишиться для нього «химерною претензією» [Ibidem, p. 119–120].

Зрештою, діалог з цього приводу продовжується і в наш час. На переконання П. Сент-П'єра, який поділяє думку провідного канадського історіографа перекладу Ж. Деліля, така ситуація діалогу суперечливих поглядів є цілком нормальною і стимулює науковий пошук у перекладознавстві. Ці приклади дозволяють Сент-П'єрові, який обирає історичну перспективу розгляду, стверджувати, що дискурс про переклад у XVIII ст. є невіддільним від місця й часу, в якому він твориться, а справ-

жня теорія перекладу з'являється тоді, коли знання про переклад виходить за межі цих просторово-часових рамок.

На підтримку тези про те, що точний зміст фундаментальних апорій перекладу — дух чи буква, вірність чи адаптація завжди визначається не власне текстом оригіналу, а контекстуально, П. Сент-П'єр наводить якраз приклад з трьох перекладами «Звільненого Єрусалима» Т. Тассо. Як наполягає Панкук, якого цитує Сент-П'єр, він ставить перед собою інше завдання, ніж його попередники Мірабо і Лебрен, а саме — дати буквальний переклад італійського автора, тоді як його попередники, як ми бачили, кожен по-своєму ставили собі за мету адаптувати оригінал для французького читача [Ibidem, p. 119].

Отже, поширені терміни «буквальний переклад», «вільний переклад» не можуть розглядатися поза контекстом авторського перекладознавчого дискурсу й, ширше, дискурсів про переклад і літературу, властивих даному часу. Буквальний переклад для перекладачів Пор-Руаяля, що мали справу здебільшого з релігійними доктринальними текстами (де навіть порядок слів має особливе сакральне значення), означав щось інше, ніж для перекладачів античних текстів XVIII ст., які переймалися точним відтворенням не лише змісту, але й форми творів.

Про свій власний проєкт перекладу

Перекладацький проєкт самого Панкука має зовсім іншу мету й спрямованість — він пропонує буквальний і вірний переклад, призначений для того, щоб його можна було надрукувати паралельно до тексту оригіналу, переклад, який передавав би дух Тассо і водночас полегшував би читання й розуміння цього великого поета мовою оригіналу [Panskoucke, 1785, p. 11–12]. Отже, серед іншого переклад Панкука має дидактичне спрямування й продовжує практику видання паралельних двомовних текстів, поширену зокрема серед перекладачів Пор-Руаяля.

Панкук констатує відсутність єдиного погляду в літературному середовищі на можливі межі свободи перекладача. Одні вимагають скрупульозної вірності й отримують спотворений текст, написаний варварським стилем. Інші вважають, що перекладач повинен прагнути лише досягти досконалості свого оригіналу. Дехто воліє мати можливість при потребі виправляти оригінал і навіть заходить у своїй свободі так далеко, що переодягає автора на французький штиб [Ibidem, p. 12–13]. В авторитетній статті «Traduction», написаній Мармонтеlem для «Додатка» до «Енциклопедії», йдеться фактично про ті самі два погляди на переклад (див. вище: п. 2.4. Загальні проблеми перекладу в «Енциклопедії» Дідро й д'Аламбера).

Сам Панкук недвозначно декларує своє категоричне неприйняття такого вільного поводження з оригіналом: *«Разом з тим я вважаю, що будь-який автор оригіналу повинен бути священним для перекладача; якщо він заслуговує на переклад, його не слід ні виправляти, ні прикрашати. І так само як на сцені намагаються показати нам правдивий одяг давніх народів, вірний образ яких хочуть для нас створити, так само перекладач повинен прагнути передати свого автора з усіма його характерними рисами — його дух повинен ідентифікуватися з духом оригіналу, він повинен, наскільки це дозволяє відповідність між двома мовами, передати його обличчя, його тон, його манеру, характер його думок, його стилю. Він повинен пристосувати свою мову до духу мови, з якої перекладає, а не пристосовувати свого автора до духу приймаючої мови»* [Ibidem, p. 13–14].

У наведеному тексті стисло й зрозуміло викладені засадничі положення перекладацької концепції філософів Просвітництва в інтерпретації Панкука:

- перекладач мусить шанобливо ставитися до оригіналу як до своєрідного сакрального тексту, який він не має права ні виправляти, ні прикрашати;

- перекладач має пройнятися духом оригіналу й відтворити авторський текст з усіма його характерними ознаками — передати його тон, манеру письма, характер думок, стиль;
- перекладач повинен свідомо спиратися на аналогію, яка існує між мовами, підлаштовувати свою мову до духу мови, з якої він перекладає, а не нагинати свого автора до духу цільової мови.

Принагідно треба зазначити, що, аргументуючи на користь поданих вище тез, Панкук звертається до метафоричного уподібнення перекладу до театрального дійства з переодяганням. Водночас він досить емоційно відкидає часто повторювану сентенцію (вочевидь запропоновану вперше А. Годо [Godeau, 1636, р. VI–VII], згідно якої давні автори мають заговорити французькою так само природно, як вони говорили б, якби насправді жили в XVII чи XVIII ст. на берегах Сени і дихали повітрям Лувра: *«Хіба не смішно змушувати говорити грека чи римлянина так, як вони би висловлювались, якби писали в наші дні! Ми хочемо знати Цезаря не в Парижі, а в Римі, серед змов»* [Panckoucke, 1785, р. 14].

Згодом ті самі думки Панкук повторює майже дослівно і в «Мистецтві перекладу» [Panckoucke, 1787, р. 25–31]. Вочевидь стосовно цих проблем він знаходився під впливом д'Аламбера, який дотримувався подібних поглядів на можливість втручання перекладача до тексту оригіналу й переносив проблему в площину вибору тексту для перекладу — чим кращий твір обрано, тим менше перекладачеві доведеться втручатися до нього зі своїми виправленнями [D'Alembert, 1759, р. 16–17].

Коли Панкук прирівнює оригінал до сакрального тексту, він фактично продовжує лінію перекладачів Пор-Руаяля й близького до них за поглядами на переклад П'єра-Данієля Юе. Зрештою, у подальшому тексті Панкук сам наголошує на перевагах їхнього методу перекладу, що домінував у попередньо-

му столітті. Отже, у підсумку Панкук, услід за д'Аламбером, однозначно позиціонує себе, сказали б ми сьогодні, вдаючись до термінології, запропонованої Ладміралем, переконаним «джерельником» [Ladmiral, 2014].

Проти вільного перекладу.

Переваги методу перекладу XVII ст.

Віддаючи перевагу дослівному перекладові перед вільним, Панкук наполягає на необхідності самоідентифікації перекладача з автором і цілком природно звертається до уподібнення праці перекладача до роботи художника, що копіює картину майстра: *«Перекладач врешті повинен повністю забути себе самого, щоб завжди бути автором, якого він перекладає; це художник, який підпорядковує себе й копіює; схожість повинна бути досконалою, якщо ні, картина буде лише поганою копією з прекрасного оригіналу»* [Panckoucke, 1785, р. 14–15]. Отже, він трактує вірність перекладу в межах традиційної живописної метафори копіювання, що давно стала справжнім топомом французького перекладознавчого дискурсу (докладніше про живописну метафору у французькому перекладознавстві див. статті: [Ласка, 2013b], [Ласка, 2015]).

У такий спосіб Панкук фактично надає авторові перекладу роль «невидимого перекладача». Порівняймо також Крістіана Балью, який називає перекладачів Пор-Руаяля «прозорими перекладачами» [Balliu, 2002].

Отже, Панкук не приховує свого вкрай негативного ставлення до вільного перекладу. Будь-який «урізаний» переклад такого роду, на його думку, показує лише неспроможність зробити копію вірною: *«Вільні переклади прислугують лінощам, дозволяючи бути нижчим від усіх труднощів, вони набагато легші за буквальні переклади, бо майже завжди якраз найважчі місця не передаються буквально»* [Panckoucke, 1785, р. 15]. Але оскільки вже при першому читанні такі переклади повинні подобатись більше ніж буквальний, нічого дивного,

що вони мали певний успіх у сучасників Панкука. Тим більше, що перекладачі ревно пильнували, щоб переконати читача, що вони зберегли основні думки свого автора, і те й робили, що висловлювали їх так, як це зробив би сам автор, якби жив у ті часи. На думку Панкука, система перекладу, прийнята в минулому, тобто XVII ст., була кращою, ніж сучасна йому, — переклади були набагато вірнішими й буквальнішими, і попри те, що мова була менш досконалою, *«багато з цих перекладів, що набули поширення й вартували цього, були безконечно вищими від усіх цих вільних перекладів, які відтворюються з такою легкістю й служать не стільки для ознайомлення з оригіналом, скільки з духом перекладача»* [Ibidem, p. 16–17]. Такої високої оцінки заслуговують в очах Панкука перекладачі XVII ст., які орієнтувалися на вірне відтворення особливостей оригіналу, тобто йдеться про перекладачів Пор-Руаяля й послідовників П.-Д. Юе.

Разом з тим французька мова, на переконання Панкука, з усіх без винятку живих мов Європи найкраще підходить для того, щоб передати з найбільшою ясністю твори великих авторів античності й чужоземних націй, добре знати які так важливо для французів. Він з подивом запитує, як могло статися, що так багато перекладачів настільки не відчували духу своєї рідної мови й прийняли систему перекладу, яка йому цілковито суперечить. Адже, практикуючи вільний переклад, вони позбавляли французьку мову однієї з її найбільших переваг, яка полягає в тому, що вона пояснює автора, перекладаючи його [Ibidem, p. 20–22]. Насправді Панкук повторює тут, без посилання на автора, добре відомий читацькому загалу того часу вислів Антуана Рівароля з його блискучого недавно надрукованого «Трактату про універсальність французької мови» [Rivarol, 1784, p. 56].

Розкриваючи цю властивість французької мови, Панкук наголошує, що саме буквальний переклад звільняє перекладача від необхідності всіляких коментарів. Він цілком природ-

но знімає труднощі, які є в оригіналі, бо французька мова подає думки в ясному й методичному порядку. Отже, перекладач завжди мусить повертати порядок у все те, що зазнало інверсії в чужій мові. Передаючи буквально іноземний текст французькою мовою, яка дуже рідко вживає інверсію, він так чи інакше вирівнює його труднощі й надає йому ясності, якої не було навіть у мові оригіналу [Panckoucke, 1785, p. 22–23]. У такий спосіб Панкук, услід за Ріваролем, представляє нам ситуацію перекладу дещо парадоксально: чужомовний текст ніби викривляє справжній логічний порядок речей, а перекладач насправді повертає його завдяки природній ясності, властивій французькій мові.

Про італійську мову як посередника при перекладі з латини на французьку

У передмові до «Втраченого Єрусалима» Панкук висловлює також цікаву, хоч може дещо контрверсійну думку про доцільність перекладу латинських авторів французькою мовою через посередництво італійської. Між французькою та італійською мовою, на його думку, існує така велика схожість, що для перекладу італійського тексту достатньо підставити під кожним італійським словом французьке. Таких прикладів безліч. Два перекладачі поеми Тассо, дотримуючись єдиного принципу перекладу, зі здивуванням констатували б, що їхні переклади в багатьох місцях співпадають, хоч вони й не копіювали один одного [Ibidem, p. 24]. Принагідно потрібно зазначити, що представники лінгвістичного напрямку в перекладознавстві середини ХХ ст. використовують подібну аргументацію для обґрунтування теорії регулярних відповідностей.

Така велика аналогія цих двох мов підказала Панкукові думку про можливість непрямого перекладу латинських текстів. Оскільки італійська мова значно ближча до латини, ніж французька, а французька має значно більше аналогій з іта-

лійською, ніж з латиною, то варто скористатися італійськими перекладами з латини для вдосконалення французьких. Італійська мова, така м'яка, гнучка й мелодійна у поезії, чудово надається для того, щоб із надзвичайною точністю передати тексти відомих латинських поетів. Італійські переклади Горація, Вергілія й інших геніїв античності загально визнані й дорівнюють своєю красою цим шедеврам. Тому французьким перекладачам варто цим скористатися й перекладати латинських авторів за кращими італійськими перекладами, або принаймні звертатись до них у випадку труднощів у розумінні змісту оригіналу, у пошуку відповідних слів, зворотів і виразів [Ibidem, p. 24–26].

Безумовно, можна ставити під сумнів сам принцип опосередкованого перекладу латинських творів на основі італійських перекладів. З цього приводу варто згадати практично одностайне засудження в сучасному українському перекладознавстві практики непрямого перекладу творів світової літератури на основі російських перекладів, а не на основі оригіналів. Проте багатовікова перекладацька практика свідчить про безперечну раціональність звернення до існуючих перекладів на споріднених мовах для оптимізації роботи перекладача. Вочевидь саме це має на увазі Панкук, який добре засвоїв досвід попередників. Адже про користь порівняння кількох версій перекладу для прояснення темних місць оригіналу писав ще святий Августин: *«Великою поміччю може бути вивчення й обговорення кількох перекладів на основі зіставлення різних видань»* (Saint Augustin. De Doctrina Christiniana, II, p. 12; цит. за: [Svenbro, 2007, p. 53]).

П'єр-Данієль Юе також надавав надзвичайного значення вивченню досвіду попередніх перекладачів через зіставлення їхніх перекладів. Він присвятив шістнадцять років копіїткої праці, щоб перекласти латинською рукопис Орігена Александрійського (~185–~254) і видав його 1668 року в Руані. Рукопис Орігена містив у шести паралельних колонках (звідси

й назва «Гекзаплі») давньоєврейський текст Святого Письма, його транскрипцію літерами грецького алфавіту, версію Акілі (II ст.), версію Симмаха (II–III ст.), Септанту (кінець II в. до н.е.) і версію Теодоктіона (II ст.).

У подальшому тексті Панкук неодноразово наголошує на безперечному праві кожного перекладача користати з досвіду всіх попередніх перекладів. Більше того, це право, на його переконання, стає необхідністю, коли йдеться про переклад, який подається паралельно до тексту оригіналу, де потрібно зважувати кожне слово, відмовитися від своїх форм і своєї думки на користь форм і духу свого автора [Panckoucke, 1785, p. 39].

Про переклад поезії: віршем чи прозою?

Панкук констатує дискусійність ще одного питання, з приводу якого думки літераторів XVIII ст. розходяться. Йдеться про переклад поезії, суперечки довкола якого не вщухали з часів Анни Дасье й Удара де Ла Мотта. Посилаючись на найбільших тогочасних авторитетів у поетиці Ла Арпа і Мармонтеля, Панкук наголошує на особливому характері поетичного слова (імітативна гармонія віршів, багатство відтінків кольорової палітри поета, насиченість поезії фігурами й образами тощо). Природно, що у прозовому перекладі поезії будуть втрати: *«Вірність прозового перекладу віршів завжди мусить бути дуже невірною — якби навіть італієць переклав Тассо прозою, хіба б не втратив у нього поет багато чого зі своєї вартості? Хіба він не втратить ще більше, коли переклад буде зроблено чужомовною прозою?»* [Ibidem, p. 28]. Логіка цього міркування Панкука бездоганна.

Попри категоричний висновок про те, що будь-якого поета слід перекладати віршем, а особливо поетів, основна заслуга яких у мелодії і красі стилю, Панкук не виключає можливості їх перекладів прозою. Зважаючи на рідкість добрих віршових перекладів і надзвичайну трудність цього жанру, він уважає

за доцільне розпочати з перекладів прозою, бо добрий переклад віршів прозою безперечно кращий, ніж поганий переклад віршем [Ibidem, p. 24–26].

Критична оцінка стану французьких перекладів античних авторів

Серед іншого Панкук у передмові до «Втраченого Єрусалима» об'єктивно й критично оцінює стан розвитку перекладу у Франції кінця XVIII ст., констатує певну відсталість французької літератури в царині перекладу відомих давніх авторів і вартісних творів новочасних літератур у порівнянні з сусідніми націями, зокрема англійцями й італійцями. З усіх освічених націй французька найбільш щедра на великих письменників і водночас найбідніша на добрі переклади. На думку Панкука, можливо брак хороших перекладів у Франції пояснюється саме блискучим розвитком інших літературних жанрів — нічого дивного, що нація настільки багата власними шедеврами з певною зневагою ставиться до чужоземних літературних багатств. Зрештою, він змушений визнати, що досі великі французькі автори, вважали, мабуть, за негідне для себе опускатися до такої праці, яку мають для себе за честь найкращі письменники в Англії чи в Італії. Ситуація з перекладом у Франції, на переконання Панкука, не покращиться допоки існуватиме цей «сміхотворний забобон» [Ibidem, p. 31–33] (пор. з цього приводу думку д'Аламбера, який, аналізуючи ситуацію з перекладом у французькій літературі XVIII ст., теж констатує низку обмежень, що їх накидають перекладачам і тим самим роблять їх ремесло невдячним, а їх самих простими копіїстами, а не творцями — суперниками автора; див. докладніше: [D'Alembert, 1759, p. 16–17]).

Задля об'єктивності варто зазначити, що Панкук, попри свою надто критичну оцінку загальної ситуації з перекладом у Франції, усе ж визнає існування добрих перекладів, і наводить як приклад зокрема віршовий переклад «Георгік», здій-

снений абатом Делілем, переклади Н. Бозе текстів латинських істориків Салюстія і Квінта Курція (надруковані паралельно з оригіналом), блискучий буквальний переклад Лукреція, виконаний Лагранжем, а також новий недавній переклад «Пір року» Томпсона (очевидно, мається на увазі видання: Thompson. Les saisons, poème traduit de l'anglais. Londres, 1783; див. [Panckoucke, 1785, p. 33, note])

Про паралельний до оригіналу переклад

На думку Панкука, переклад, що подається паралельно до оригіналу, повинен бути водночас вірним і буквальним. Однак ні віршовий переклад, яким би блискучим він не був, ані навіть переклад, зроблений поетичною прозою, ніколи не будуть достатньо буквальними й достатньо вірними, щоб бути надрукованими поряд із текстом оригіналу й полегшувати його читання та розуміння [Ibidem, p. 34]. Аргументація Панкука на користь цієї тези достатньо переконлива. Адже форми поезії в одній мові надто відрізняються від форм поезії в іншій мові, щоб досягти цієї мети, а проза, яку називають поетичною, тому що вона наслідуює сміливі фігури й мову поезії, може лише наблизитися до цієї мети, та все ж ніколи її не досягне. Прозовий переклад, не надто перевантажений фігурами й виразами, що відходять від звичайного вжитку, може бути певною мірою приємним і корисним, однак і такий переклад не досягне повністю своєї мети, якщо він не буде водночас вірним і буквальним. «*Бо як він може не бути таким, — запитує Панкук, — коли ми бачимо поруч оригінал і хочемо передати чи наслідувати всі його риси та рухи?*» [Ibidem, p. 35]. Отже, за підсумком Панкука, необхідним обов'язком перекладача є передання, наскільки це можливо, не лише змісту, але й основних і додаткових думок, а також слів, образів, фігур, порівнянь у їх цілісності [Ibidem, p. 36].

Перекладач, на його переконання, мусить іти крок у крок за автором, завжди триматися якнайщільніше до нього, бути

багатослівним або стислим, як він, ніколи нічого ані додавати, ані вилучати. Навіть коли він часом додає якесь слово, щоб гарно доповнити чи завершити фразу, принаймні він ніколи не повинен дозволяти собі щось змінювати ані в змісті, ані в ідеях, ані в глибинній суті авторської думки.

Панкук наголошує, що такий переклад повинен бути або вірним, або буквальним, або водночас і тим, і другим. Він є вірним, коли передає всі думки оригіналу, нічого не додаючи й не усуваючи [Ibidem, p. 37]. Він є водночас буквальним, коли підпорядкований і словам, і думкам, і порядкові думок оригіналу, принаймні настільки, наскільки це дозволяє дух обох мов. Бо попри бажання перекладача бути строго буквальним, у перекладі неприйнятні варваризми, він не може бути плоским чи смішним. А така вірність — це найлегша справа в роботі перекладача, бо попри таку незручність, таке жорстке обмеження, ми хочемо і маємо для цього підстави, щоб стилю не бракувало ні чистоти, ні вірності, він повинен бути динамічним і палким, піднесеним або низьким, як стиль оригіналу, наслідувати різні його тональності [Ibidem, p. 38]. Хай він буде сильним і швидким, наприклад, при описі бою Танкреда і Арганта, шляхетним і піднесеним у розмові Алета з Годфруа, тихим і зворушливим, коли Ермінія просить прихистку у пастухів.

Наведені міркування Панкука дають нам підстави для наближення його концепції перекладу до пошуків так званого «серединного шляху» у представників перекладацької школи Пор-Руаяля. Водночас слід окремо зазначити, що Панкук, як і інші перекладачі з кола енциклопедистів, настійно наголошує на необхідності відтворення передусім стилю й форми першотвору.

Метафора перекладача, закутого в кайдани

На завершення Панкук узагальнює свою позицію стосовно перекладу, який подається паралельно з текстом оригіналу, зазначивши, що він не гадає, що переклад такого роду зможе коли-небудь мати шарм двох інших — буквального і вільно-

го. Кайдани перекладача, попри всі його зусилля, дадуть час від часу себе знати. Однак навіть якщо такий переклад подекуди втратить трохи у приємності, він зберігає перевагу в тому, що дозволяє краще пізнати дух оригіналу, робить легшим його читання, знімає його труднощі, або принаймні згладжує їх. Він дозволяє краще смакувати мистецтво цього великого поета. Зрештою, він позбавляє нас необхідності звертатися до словника. Він робить із Тассо класичну книгу й допомагає звичайним читачам задовольнити своє бажання знати все без занадто великих зусиль [Ibidem, р. 40–41]. Так Панкук подає свій перекладацький проєкт.

Про користь паралельного перекладу

Насамкінець, виходячи з власного досвіду, Панкук висловлює думку, що такий переклад може бути корисним і для італійців, які вивчають французьку мову, і для французів, які хочуть опанувати італійську, і навіть для тих, хто нею вже володіє, бо робить чужу мову ближчою. Навіть коли ми добре мовою володіємо, завжди цікаво бачити, як перекладач здолав певні труднощі й зміг передати її красоти іншою мовою. Врешті, коли перекладаємо поета, навіть прозою, треба дати відчутти, що перекладаємо саме поета, бо який твір повинен бути більше схожим на поему, як не її переклад? [Ibidem, р. 41–42].

Такими є, на думку Панкука, загальні характеристики перекладу, який має право бути надрукованим поруч з оригіналом. Саме таких правил дотримувався він сам у перекладі Тассо і завдячує цьому передовсім перекладові Лебрена, що був для нього зразком, до якого він часто звертався.

«Про мистецтво перекладу»

Основні положення своєї перекладознавчої концепції, попередньо викладені в «Передмові» до поеми Т. Тассо «Звільнений Єрусалим» (1785), Панкук доповнює і розвиває у магістральній праці «Про мистецтво перекладу» (1778),

надрукованій як переднє слово до перекладу поеми Аріосто «Шалений Роланд». Ця передмова своєю назвою (« Sur l'art de traduire ») і змістом перегукується з авторитетною на той час працею Ж. Ле Рона д'Аламбера «Зауваги про мистецтво перекладу» (« Observations sur l'art de traduire ») [D'Alembert, 1759].

Республіка літераторів

У порівнянні з «Передмовою» до «Звільненого Єрусалима» у цій праці Ш.-Ж. Панкук значно розширює теоретичні рамки й проблематику розгляду перекладу. Його загальне бачення перекладу невіддільне від історико-філософського контексту другої половини XVIII ст. Насамперед у дусі ідеології Просвітництва він славить велику загальнолюдську місію красного письменства, бачить у літераторах духовних провідників, що об'єднують цивілізовані нації попри кордони й відмінності в єдину республіку: *«Літератори складають щось на зразок республіки, яка завжди існувала на землі поміж цивілізованих націй. Своїми творами вони впливають на закони, звичаї, урядування й адміністрацію. Саме вони створили науки, вдосконалили мистецтва, заснували принципи всіх речей. А особливо цю універсальну мораль, яка одна лише зможе забезпечити щастя роду людського. Вони освячують пам'ять великих людей, вони роблять їх вічними, нації їм завдячують частину своєї величі і блиску. Вони в усі часи не переставали боротися із забобонами, фанатизмом і марновірством. Їм ми завдячуємо найсолідішими, найсправжнішими радіощами. Чим були б без красного письменства багатства і могутність?»* [Panckoucke, 1787, p. 1–2].

Переклад для Панкука це передовсім збагачення національної культури величезними надбаннями інших цивілізованих націй, зокрема шедеврами давньої грецької та латинської літератури, хоч задля об'єктивності слід зазначити, що його власна перекладацька практика не обмежується інтересом до античності.

Про античність і роль перекладу в її засвоєнні

У творах античних авторів Панкук бачить найвищий вияв людського духу. Відлунням ще не забутої «суперечки давніх і нових» звучать його слова про твори видатних античних авторів як досконалі взірці краси, природності й простоти, переклади яких, попри всякий сумнів, залишаються необхідними й корисними. Панкук розуміє їх переклад як засіб засвоєння чудових здобутків античності французькою культурою. Для цього вони мають бути натуралізовані за допомогою французької мови й привласнені французькою літературою. Водночас, на переконання Панкука, необхідною умовою такого засвоєння є збереження їх оригінальності, відтворення в перекладі генія, духу й смаку автора: *«Їх перекласти — це означає натуралізувати їх у своїй мові, зробити своїми власними ці безсмертні витвори людського розуму, розширити володіння республіки [красного письменства], але переклади можуть стати справжнім подарунком лише настільки, наскільки знаходимо в них геній, дух, смак і оригінальність письменників, яких вважаємо гідними для цієї адоптації»* [Ibidem, p. 2].

У цьому короткому тексті стисло визначено основні риси перекладу, так, як його розуміли більшість перекладачів XVIII ст., що гуртувалися довкола осередку енциклопедистів: переклад є збагаченням власної культури через засвоєння здобутків інших літератур; це засвоєння полягає в їх адаптації та натуралізації засобами французької мови; твори іншої літератури стають фактом французької, лише коли переклад відтворює геній, дух, смак і оригінальність їх авторів. Це є невід'ємною частиною вільного обігу знань і культурних надбань, яка лежить в основі філософії Просвітництва.

Проти вільного перекладу.

Порівняння зі стертою монетою

Панкук, як уже було сказано, належить до тих перекладачів XVIII ст., які, продовжуючи лінію П.-Д. Юе, категорич-

но виступали проти вільного перекладу: «Дати їх [йдеться про великих античних авторів] вільний переклад — це значить послабити, покалічити їх, це малювати у профіль те, що античність змалювала в анфас» [Ibidem, р. 2–3]. Він порівнює вільний переклад з монетою, на якій внаслідок довгого вжитку стерлося виکارбуване зображення так, що неможливо впізнати ані профіль імператора, ані час карбування. Образ вільного перекладу як стертої від ужитку монети, на якій важко щось розпізнати, вдало передає ставлення Панкука до подібної практики, висвітлюючи через метафоричний фільтр дві його негативні ознаки — неможливість розпізнати справжнє обличчя автора й нівелювання відстані в часі через модернізацію тексту. Запропонований метафоричний образ вільного перекладу підтримується двома іншими: вільним перекладом як послаблення, калічення оригіналу й варіантом живописної метафори, у якій вільний переклад представлено як портрет, змальований у профіль, тоді як оригінал прирівнюється до портрета в анфас. Ці три метафори підсилюють одна одну й разом формують у читача негативне ставлення до вільного перекладу.

Про загальні принципи перекладу

Кращі античні автори перекладалися багато разів, і кожен перекладач уважав своїм правом розробляти власну систему перекладу. Натомість, на переконання Панкука, в перекладі, як і в інших галузях людських знань і мистецтв, повинні існувати справжні загальні й непорушні принципи й правила, без яких перекладач просувається вперед наосліп і непевним кроком. У цій площині Панкук, услід за д'Аламбером, продовжує картезіанську традицію кращих представників перекладознавства XVII ст. А. Ле Метра, І.-Л. де Сасі, Г. де Танда та ін., які вважали за необхідне сформулювати загальні принципи й правила перекладу: «<...> однак хіба можна сумніватись у тому, що мистецтво перекладу має свої справжні, визна-

чені й непорушні принципи, як і вся решта галузей людського знання, і що ці принципи служать підвалинами, з яких слід починати, якщо хочеш мати певність у роботі, за яку берешся. Справді, без принципів у мистецтвах, як і в науках, рухаєшся вперед наосліп і непевним кроком» [Ibidem, р. 3–4]. У цій площині перекладачі з гурту енциклопедистів повністю поділяють картезіанську віру у всемогутність розуму і поширюють її зокрема на мистецтво перекладу, продовжуючи традицію перекладачів Пор-Руаяля.

Критика Шекспіра з позицій класицизму

Такі правила не стануть на заваді генієві, вони послужать лише для того, щоб стримати його порив, вгамувати його нестримність, не дати йому вийти за певні межі. Як приклад Панчук наводить Шекспіра, твори якого були б неоціненними для всієї Європи, якби він знався на правилах мистецтва. Про якого роду правила йдеться для Панчука, можемо скласти собі певну думку з його критики Шекспіра, яка несе очевидний відбиток доби: *«Через незнання цих правил, він творив лише недосконалі п'єси, в яких нема єдності ані місця, ані часу, ані дії, в яких перед або за піднесеними сценами йдуть сцени варті лише балаганів на ярмарку»* [Ibidem, р. 4–5]. Отже, йдеться про все ті ж три знаменитих єдності, що лежать в основі естетики театру французького класицизму. Очевидно, що Панчук, незважаючи на загальне бачення перекладу, орієнтоване на текст оригіналу й вихідну мову, принаймні частково все ж знаходився під певним впливом домінуючих настроїв тогочасної культурної еліти, яка прагнула все підпорядкувати доброму французькому смаку, ототожнюючи його з універсальним. З цього очевидно також, що він не відмежовує правил перекладу від загальних риторико-стилістичних принципів створення літературного тексту. Зрештою, правила перекладу, що їх пропонували попередники Панчука, теж часто повторювали приписи традиційної риторики.

Основний принцип: дослівний і елегантний переклад.**Про дух мов**

Основний принцип перекладу в концепції Панкука зводиться до вимог вірності, яку він трактує як дослівну вірність, і краси: **«будь-який переклад повинен бути дослівним і елегантним»** (виділено автором — І.Л.) [Ibidem, p. 5]. Вочевидь цю подвійну вимогу до перекладу Панкук запозичив у так поважаних ним перекладачів XVII ст., зокрема представників Пор-Руаяля А. Ле Метра, А. д'Андії, які теж прагнули поєднати буквальну вірність перекладу з красою. Прийняття цього принципу вимагає від Панкука звернутися попередньо до розгляду засадничого для теорії перекладу XVIII ст. поняття духу мови (услід за Батте, Вольтером, д'Аламбером, Дюбо, Кондільяком та ін.). Таку необхідність він пояснює тим, що, якби мови різнилися між собою настільки, що красоти однієї не могли б бути передані іншою, здійснення висунутого ним принципу перекладу наштовхувалося б на нездоланні для перекладача труднощі.

Слово «геній» (дух) стосовно мови

Слово *«génie»* стосовно мови має дещо інше значення, ніж звичайне, й перекладається в цьому випадку українською мовою як «дух». За визначенням Панкука, воно позначає *«її властивості, її особливий характер, те, що суттєво відрізняє її від іншої мови»* [Ibidem, p. 6]. Так само ми кажемо, що дух одного народу відрізняється від духу іншого своїм характером, своїми звичаями, звичками, своїми чеснотами й пороками. Про дух мови можна судити лише порівнявши її з іншими. Мови різняться головню своєю більш або менш твердою артикуляцією, приємністю та м'якістю звуків, наголосами, які можуть бути більш або менш експресивними, будовою періодів, способом подання думок, легкістю змалювання звуків, образів і рухів. Дух мови, на думку Панкука, визначається більш або менш тонкою організацією суспільства, залежить від природ-

них умов і клімату, від релігії, устрою, звичаїв, мистецтв, торгівлі, зовнішніх зносин тощо [Ibidem, p. 6–7].

Панкук розглядає дух мови як категорію історично мінливу, соціально й культурно обумовлену та пов'язує її зі змінами звичаїв народу, розвитком мистецтв, поширенням знань, збагаченням мов через спілкування з іншими народами: *«Дух мов зовсім не є чимось застиглим, він змінюється кожного століття разом зі звичаями народу й у міру того, як поширюються мистецтва й знання, бо з мовами відбувається те, що й з людьми. Хіба звичка зустрічатися з певними особами невідчутно й непомітно не змушує нас прийняти частину їхнього вигляду й манер? Так само мови збагачуються завдяки стосункам між народами, значним числом слів, думок, фігур, більш або менш сміливих, які вони приймають і роблять своїми власними»* [Ibidem, p. 14–15].

Підсумовуючи в такий спосіб тогочасні уявлення про дух мови у зв'язку з духом народу, Панкук надає цій категорії важливого місця в поясненні труднощів перекладу. Він акцентує на вищості спільного в розвинених мовах над окремішністю духу кожної з них, на їх здатності передавати найтонші порухи людської душі, а отже — на принциповій можливості перекладу.

Про універсалізм розвинених мов і можливість перекладу

Услід за іншими енциклопедистами, близькими йому за поглядами на переклад, Панкук, визнаючи можливість перекладу, бачить протиположність для поняття духу, яке відображає особливе у кожній мові, в універсальній здатності, принаймні розвинених мов, виражати всі необхідні змісти: *«У цей період найбільшого розвитку, якого вони можуть досягти, всі мови набувають однакового ступеня могутності й завдяки здобутій легкості, здається, можуть усе виразити красиво, ніжно, шляхетно чи велично. Вони, як мені здається, усі формуються за зразком інших і здатні передавати всі почуття, всі образи, всі думки»* [Ibidem, p. 15–16].

Такий універсалізм розвинених мов робить принципово можливим і доступним переклад, для якого відмінності, зумовлені духом мов, не є нездоланною перешкодою. На відміну від Мопертюї, Бітобе (див. п. 2.8. П.-Л. Моро де Мопертюї і теорія лінгвістичної відносності) та інших перекладачів, схильних перебільшувати прірву, яка відділяє дух давніх або екзотичних народів і мов від сучасності. Перекладацький оптимізм Панкука поширюється також на можливість передання в перекладі на нові розвинені мови всієї краси творів античності: *«Чи є думки й почуття сучасних розвинених народів відмінними від думок і почуттів видатних людей античності? Хіба ми не віднаходимо їх у всіх можливих формах у безсмертних творах наших письменників? А якщо це так, то завжди є можливість, як мені здається, передати всі зміни стилю автора, якого перекладаємо, і саме в цих змінах, як буде показано нижче, набагато більше, ніж у словах, полягає краса будь-якого перекладу. Не мали рації ті, хто стверджував, що неможливо передати красоти давніх мов засобами сучасних розвинених мов, і було дуже великим перебільшенням представляти дух мов як нездоланну перешкоду для мистецтва перекладу»* [Ibidem, p. 17].

Окремо слід наголосити, що, стверджуючи принципову можливість перекладу, на відміну від перекладачів XVII ст. Арно, де Сасі та ін., які спиралися на картезіанський принцип універсалізму людського розуму, Панкук виходить із властивого філософії Просвітництва переконання в загальнолюдській природі моралі та культури, спільності для цивілізованих націй культурних надбань усіх часів і народів, можливості висловити всі значення й змісти засобами сучасних розвинених мов. На мій погляд, ця суттєва відмінність свідчить про еволюцію поглядів на переклад, які в добу Просвітництва наближаються до його майже сучасного розуміння як особливого виду міжкультурної комунікації.

Варто також звернути увагу на те, що Панкук у цьому контексті окремо наголошує на важливості передання стилістич-

них особливостей оригіналу для збереження краси оригіналу в перекладі. У подальшому тексті він ще не раз повернеться до цієї теми.

Французька мова в порівнянні з давніми й новими мовами

Французька мова в порівнянні з давніми й новими розвиненими мовами має свої особливості і, на думку Панкука, виглядає менш сприятливою для мистецтва письма й перекладу. Її вирізняють серед інших ясність, порядок, точність, які вона має завдяки правильній конструкції всіх речень, завдяки необхідності називати спочатку предмет, про який мовиться, потім дієслово, а потім суб'єкт його дії. У цьому її перевага й водночас джерело труднощів при перекладі [Ibidem, p. 7–8]. Панкук звертає увагу на низку відмінностей між французькою мовою й латиною. Так, французькою можна сказати лише одним способом: «*Dieu aime les hommes*», тоді як звичайне речення з п'яти слів у латині, де вільний порядок, може бути виражене сто двадцятьма різними способами (цей приклад наводив ще Вольтер: [Voltaire, 1764a, p. 245]). У французькій мові нема закінчень, щоб видозмінювати форми іменників і дієслів. Як наслідок маємо два слова, там, де латинська обходиться одним, тому переклади завжди довші, ніж оригінали. Через прямий порядок слів французька мова є однією з найменш гармонійних і не дуже підходить для поезії та співу. Загалом короткий перелік особливостей французької мови в порівнянні з давніми, який подає Панкук, не відзначається великою оригінальністю — значно докладніше й глибше ці відмінності були вже проаналізовані в «Граматичі» Арно й Лансло чи в працях Батте. Зрештою, автор не ставив перед собою таких завдань, а порівняння французької і латини йому потрібне, щоб показати передусім труднощі перекладу.

Можливості французької мови

А втім, французька мова, на переконання Панкука, ні в чому не поступається давнім і досягла необхідного рівня розвитку,

зокрема володіє широким спектром стилістичних реєстрів, які забезпечують можливість повноцінного перекладу: *«Труднощі є значними, безперечно, більшими для французької мови, ніж для будь-якої іншої, але хіба шедеври наших великих майстрів не є переможним доказом того, що вона може пристосуватися до будь-якого тону й успішно набути будь-яких рис: наївна в Ла Фонтена й Брантома, гармонійна в Малерба й Флеш'є, піднесена в Корнеля й Босюе, якою вона тільки не є у Буало й Фенелона, Расіна, Вольтера, Руссо, Бюфона та ін.»* [Panckoucke, 1787, р. 18]. Отже, наголосим окремо, що Панкук говорить не лише про необхідність збереження у перекладі стилістичних особливостей оригіналу, а піднімається до узагальнень на рівні мовної системи й особливо наполягає на важливості для перекладу розвитку в ній підсистеми функціональних стилів.

Байдужість письменників до перекладу.

Зміни на краще

За таких умов єдине, що є необхідним для французьких перекладачів, — це вміти добре писати, тобто володіти на практиці всіма стилістичними реєстрами мови, і тоді вони зможуть добре перекладати [Ibidem, р. 19]. Крім того, варто позбутися дещо байдужого й навіть зверхнього ставлення до перекладу з боку частини літераторів, які вважають для себе принизливим заняття такого роду (згадаймо ще раз відомий епізод із «Перських листів» Монтеск'є), хоч, як визнає Панкук, в останні роки ситуація змінюється на краще і з'явилася низка успішних перекладів, виконаних найкращими авторами, такими як Мармонтель, Деліль та ін. [Ibidem, р. 20].

Про труднощі перекладу й неперекладне

Значне місце у праці Панкука відведено обговоренню проблеми труднощів перекладу й неперекладного. Він дещо пом'якшує свою тезу про можливість перекладу будь-яких красот оригіналу засобами сучасних розвинених мов, зазна-

чаючи, що її не слід розуміти буквально й жорстко [Ibidem, p. 23]. Причина в тому, що існують мови, багаті й гармонійні по своїй природі, як грецька й латинська, що деякі вирази, які нас зачаровують своєю силою чи ніжністю, не можуть бути передані французькою мовою, попри всі зусилля перекладачів. До сфери неперекладного він відносить місцеві красоти, обставини й натяки на звичаї, які не можна передати через брак еквівалентних термінів. Однак ці випадки не настільки розповсюджені, як у цьому дехто намагається переконати. Панкук попри все залишається оптимістом і мінімізує їх реальний вплив на переклад, нагадуючи, що труднощі, які здаються нездоланими одному перекладачеві, часто вдало долаються іншим. Він переконаний, що геній і талант, підтримані наполегливою працею, можуть подолати будь-які перешкоди. Власне у цьому й полягає, на його думку, мистецтво перекладу [Ibidem, p. 23—24].

Про предмет розгляду

Обравши предметом свого розгляду важке мистецтво перекладу й підтвердивши його основний принцип — бути буквальним і елегантним, Панкук обмежує об'єкт свого розгляду двома жанрами: перекладами прози прозою і віршів прозою: *«Мистецтво перекладу є, можливо, найважчим з усіх мистецтв, особливо віршового перекладу, якщо хочемо бути **буквальним і елегантним**, тобто дотримуватися все ж принципу, від якого можна відійти, тільки коли абсолютно неможливо діяти інакше. Спробуємо його розвинути й показати його застосування в перекладах прози прозою або віршів прозою, бо тут я буду розглядати лише ці види перекладу»* (виділено автором. — І.Л) [Ibidem, p. 24–25].

*Про основну якість перекладу **fidélité***

Визначаючи оригінал як своєрідний сакральний текст, Панкук вважає основною якістю перекладу його *вірність*

(*fidélité*), якій мають бути підпорядковані всі інші його властивості: *«Будь-який оригінал є сакральним текстом, взірцем, який нами керує, в якому не дозволено нічого міняти. Отже, першою і найголовнішою з усіх якостей перекладу є вірність, усі решта їй підпорядковані, так само як у портреті схожість є тим, чого пошукують передусім»* [Ibidem, p. 25–26]. Таку портретну вірність перекладу Панчук, подібно до П.-Д. Юе, насправді прирівнює до буквальності, яку трактує достатньо широко. Запропонована ним технологія такого буквального перекладу передбачає кілька етапів. Перекладач має розпочати з проникнення в зміст оригіналу, він має, так би мовити, «розчинити свою думку в думці оригіналу». Це необхідно для того, щоб краще зрозуміти всі його форми, всі звороти. Після цього підготовчого етапу треба відтворити за аналогією його слова, якщо обидві мови дозволяють це зробити, потім — повністю ідеї, думки, фігури, порівняння, не дозволяючи собі ані жодних додатків, ані вилучень [Ibidem, p. 26].

Друга складова перекладу: відтворення стилю

Проте, на переконання Панчука, це лише перша й найменш важлива частина роботи, бо навіть якщо суворо дотримуватися цих правил, результатом може бути *«рабський і неможливий для читання»* переклад. Другою необхідною складовою перекладу Панчук вважає відтворення стилістичних особливостей оригіналу. Недостатньо передати лише слова й думки, головне завдання перекладача полягає в тому, щоб вірно відтворити їх вартість, їх експресію, їх порядок, бо основна мета перекладу — справити той самий вплив на читача, що й оригінал, а досягнення цієї мети передбачає вірне відтворення стилістичних особливостей першотексту [Ibidem, p. 26–27]. Отже, концепція перекладу, викладена Панчуком, є комунікативно-прагматичною за своєю сутністю й проголошує основним завданням перекладача створення тексту, який має той самий вплив на читача, що й оригінал.

Звідси такий інтерес Панкука до індивідуальних особливостей стилю автора: *«Стиль є печаттю великих письменників, він є виразом їхньої душі, їхнього характеру, він вказує на порядок і рух їхніх думок, він закарбований у їхніх творах незгладимими рисами. Великого письменника можна пізнати по його стилю, так само як художника по його манері. Расіна в поезії і Фенелона в прозі вирізняє м'якість, ніжність і сміливість зворотів. Корнелю властива сила й могутність виразу. Стиль Цицерона й Тацита суттєво відмінний від стилю Демосфена й Тіта Лівія»* [Ibidem, p. 27–28]. Віддаймо належне авторові, адже ці слова написано в часи, коли стилістика як лінгвістична дисципліна робить лише перші непевні кроки.

Завдання перекладача — передати стиль

Панкук настійно вимагає від перекладача вірно відтворювати стиль оригіналу, відхід від авторського стилю означає для нього нічим не виправдане спотворення оригіналу, при якому перекладач перетягує на себе й фактично узурпує функції автора: *«А не передати стиль при перекладі — це спотворити оригінал, це замінити формами своєї думки, свого виразу авторські форми. Ви хочете відтворити Вергілія вашою мовою? Отже, дайте мені відчути красу, м'якість, елегантність і гармонію його стилю. Йдеться про Цицерона? Хай я зможу віднайти його довгі й величні фрази, які котяться періодами й лунають у вухах приємними й гармонійними звуками. Про Тацита? Хай ваш стиль, як і його стиль, будить безліч думок в одному виразі»* [Ibidem, p. 28].

Він категорично засуджує багатьох сучасних йому перекладачів за спроби потакання смакам читачів і прикрашання творів давніх авторів і наводить слова великого Расіна, котрий вигукнув, прочитавши переклад Турея, який спотворив простоту Демосфена фальшивими блискітками й чужими прикрасами: *«Катюга! Він хоче зробити з Демосфена дотепника»* [Ibidem, p. 26].

Отже, загалом перекладацька концепція Панкука має прагматичне спрямування, і найважливіша риса, яка вирізняє її серед інших, полягає в тому, що її автор надає найбільшої ваги саме відтворенню індивідуальних авторських особливостей стилю оригіналу. Водночас Панкук, розглядаючи проблеми збереження й відтворення стилю оригіналу при перекладі, бере за основу цілком сучасне розуміння тексту твору як необхідної єдності змісту й форми.

Проти вільного перекладу та офранцузження

Панкук веде справжню полемічну боротьбу проти послідовників де Ла Мотта, продовжуючи лінію Юе в перекладі. Він відкидає основний постулат теорії вільного перекладу, висунутий Ла Моттом, згідно якого перекладач, як тільки він зрозумів авторський зміст, не повинен думати про авторську форму його виразу, а *«має спитати себе сам, як би цей високоповажаний письменник висловив такий зміст, якби він жив серед нас»*, і потім намагатися виразити найдосконаліше цей зміст, турбуючись про красу й силу [Ibidem, p. 28].

На думку Панкука, саме цей хибний принцип, який протягом довшого часу панував у французькому перекладі і на який спираються прихильники вольностей, стримує розвиток цього мистецтва. Передання самого лише змісту твору без справжніх авторських засобів його вираження означає, що перекладач виконав своє завдання лише наполовину: *«Що б ми сказали, наприклад, про англійця, який, бажаючи перекласти Корнеля чи Расіна, передав би тільки зміст їхніх думок і надав би віршам Расіна сили й потужності віршів Корнеля, а віршам Корнеля м'якості й ніжності чарівних віршів Расіна. Чи не було б у нас підстав насміхатися з такого перекладу? А між тим саме так ми безжально калічимо всіх античних письменників. Грецькому чи римському авторові додаємо розуму, манер і виразів французького. А потрібно робити якраз навпаки — перекладач мусить пристосовувати свою мову до духу мови, з якої*

він перекладає, а не пристосовувати свого автора до духу приймаючої мови. Хіба це не смішно: змушувати говорити давнього автора, так як він висловлювався б, якби писав у наші дні. Ми хочемо знати не Цезаря в Парижі, а Цезаря посеред Риму й заколотів» [Ibidem, p. 29—31]. За своїм спрямуванням наведені вище уривки з «Мистецтва перекладу» Панкука розвивають тезу про важливість відтворення не лише змісту, але й стилю оригіналу, висунуту у попередній передмові.

Підсумовуючи цю частину розгляду, потрібно наголосити ще раз, що Панкук категорично виступає проти осучаснення й офранцуження оригіналу, а текст його праці дає всі підстави віднести автора до так званих «джерельників» (*sourciers*), тобто перекладачів, які орієнтують переклад передусім на збереження особливостей культури й мови оригіналу. У цій площині Панкук постає перед нами як провісник майбутніх романтичних теорій перекладу, які з'являються на початку XIX ст. в працях Ф. Шляєрмахера, Ж. де Сталь і Р. де Шатобріана.

Відхиляючи традиційний для перекладознавства XVII—XVIII ст. образ автора, що заговорив по-французьки, Панкук пропонує як альтернативу інший образ вірного перекладу, запозичений у д'Аламбера, який, на його думку, дуже винахідливо пояснив, яким має бути справжній переклад: «Часом ми знаходимось у присутності дуже гострих на розум іноземців, які легко й сміливо говорять нашою мовою, розмовляючи, вони думають на своїй мові й перекладають на нашу, і ми часто жалкуємо, що енергійні й особливі слова, які вони вживають, не дозволені нашим узусом. Розмова цих іноземців, якщо припустити, що вона правильна, є прообразом доброго перекладу» [Ibidem, p. 33—34] (див. [D'Alembert, 1759, p. 18–19]).

У своєму коментарі до слів д'Аламбера Панкук зазначає, що місцевий присмак, який може додати чужоземне забарвлення, не спотворить такий переклад. Отже, він поділяє д'Аламберове бачення перекладу як жанру мовлення, що відрізняється легкістю й природністю, свободою запозичення

певних рис мови оригіналу, які можуть прикрасити цільову мову. Як і д'Аламбер він вважає, що переклад повинен нести на собі відбиток духу оригіналу, зберігати якесь чужомовне забарвлення, якийсь місцевий колорит.

Під цим оглядом, обидва представники перекладацької школи енциклопедистів продовжують традицію, започатковану перекладачами Пор-Руаяля, зокрема І.-Л. де Сасі, в часи перекладу «Пісні над піснями», та близьким до них за своїми принципами перекладу П.-Д. Юе.

Метафора перекладача-актора

Панкук нагадує також винахідливе порівняння Лукіана, згідно якого стиль і предмет мовлення, так само як вершник і кінь, утворюють одне ціле й рухаються разом. Динаміку стилю тексту він пов'язує передусім із почуттями й пристрастями автора, з його інтенціями й мотивами. Відтворення цієї емоційно-вольової сфери оригіналу невіддільне від змісту й вимагає від перекладача якостей справжнього актора, здатного перевтілюватися у свого персонажа, переживати його емоції, говорити його голосом, переймати його жести тощо: *«Перекладач, отже, зобов'язаний слідувати за всіма змінами стилю оригіналу: як автор, він повинен переповнюватися захопленням, ентузіазмом, як і він, повинен набути особливостей усіх пристрастей, які він хотів змалювати, проїнятися тими самими почуттями, тими самими рисами, тими самими думками, передати його наміри й мотиви, подібно до великого трагедійного актора, який на сцені відтворює тон, рухи, вигляд, костюм персонажів, яких він представляє, і чим менше він схожий на самого себе, тим більше в ньому досконалості»* [Ibidem, p. 32—33].

Використовуючи оригінальний метафоричний образ перекладача-актора, який перевтілюється у свого персонажа-автора, Панкук дозволяє нам краще зрозуміти ще одну важливу частину мистецтва перекладу, яка полягає у відтворенні

емоційно-експресивних властивостей тексту оригіналу і яка практично досі залишалася поза межами перекладознавчої рефлексії XVIII ст. (і не тільки!). Запропонована ним метафора передає головну рису стилю — його динаміку, позначену афективністю. Серед теоретиків перекладу XVIII ст. хіба ще Дідро говорить не тільки про необхідність при перекладі дати текст, який справляє таке саме враження на читача, як оригінал, а й зокрема про передання «енергійних слів», здатних створювати таке враження через емоції, які вони викликають [Diderot, 1875, p. 236—237].

Коли є повне розуміння — переклад стає буквальним

Панкук переконаний, що перекладачі вдаються до вільного перекладу здебільшого через недосконале розуміння тексту. Коли перекладач повністю пройнявся авторським змістом, зробив його своїм, фактично переклад подумки вже зроблено. З власного досвіду Панкук зізнається, що багато разів ловив себе на поганому перекладі, коли йому здавалося, що він розуміє текст, а насправді такого розуміння не було, і він, вдаючись до вільного перекладу, замінював своїми власними вирази й звороти оригіналу. Коли він розпочинав знову і, уважно перечитавши оригінал багато разів, врешті досягав повного розуміння авторського змісту, те, що здавалося складним, ставало простим і легким, а потрібні вирази самі природно спадали на думку, і переклад із вільного ставав буквальним і вірним [Panckoucke, 1787, p. 34—35].

У цьому тексті Панкук, вочевидь цілком свідомо, переносить у контекст мистецтва перекладу відомі рядки з поеми Н. Буало «Поетичне мистецтво»:

*Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.*

Подаємо їх у перекладі Максима Рильського:

Ви вчіться мислити, тоді уже пишуть.

Що справу ми собі здаємо виразніше,

То й наше твориво складається ясніше.

Рука не зрадить нас, як певна голова,

І легко ми тоді знаходимо слова.

(Нікола Буало. Мистецтво поетичне. Пісня перша.

Переклад М. Рильського) [Буало, 1967].

Про буквальність і елегантність перекладу

Ці дві основних якості вірного перекладу — буквальність і елегантність — для Панкука нероздільні, і найкращим способом досягнення елегантності він вважає буквальний переклад. Попри це, він застерігає проти рабської буквальності й зі зневагою говорить про *«суворі переклади, в яких під французькими словами відчувається цілком грецька або латинська фраза»* [Rancoucke, 1787, р. 36—37]. Ще раз у цьому тексті Панкук близький до д'Аламбера, який наголошував, що кожна мова має свої закони, які не дозволено змінювати, і зазначав, що *«говорити латиною по-французьки це скоріше дивне заняття, ніж вдалий відважний поступок»* [D'Alembert, 1759, р. 17].

Як бачимо з наведених уривків тексту Панкука, в термін «буквальний переклад» він вкладає значно ширший зміст, ніж звичайно це роблять критики такого типу перекладу, і проводить межу між «рабською» й «елегантною» буквальністю. Таким чином, практично ототожнюючи поняття буквальності перекладу з поняттям його вірності, він продовжує лінію, започатковану П.-Д. Юе, яка набувала все більше симпатиків серед французьких перекладачів XVIII ст., не задоволених практикою одомашнення оригіналів.

Про ефективний метод навчання іноземних мов

Панкук віддає також перевагу буквальному перекладові як ефективному дидактичному прийому. Найкращий спосіб на-

вчитися перекладати полягає, на його думку, в тому, щоб починати з буквального підрядника. Потім учні повинні вишикувати слова в цьому перекладі відповідно до порядку, який приписує синтаксис їхньої мови. Отриманий таким чином переклад слід постійно шліфувати й виправляти, по можливості якнайменше відступаючи від тексту оригіналу. Навіть тим, хто добре вже володіє мовою оригіналу, Панкук радить завжди перекладати дослівно важкі місця. Він переконаний, що лише суворо дотримуючись такого методу, можна досягти основної мети — вірного й елегантного перекладу, принаймні для прозових творів [Ibidem, p. 35—36, note].

У подальшому Панкук доповнює свій метод навчання чужих мов, дещо обмеживши використання перекладу. Для того щоб добре опанувати мову, недостатньо тільки перекладати, треба ще й самому писати твори цією мовою. За пів року такої творчої практики можна досягти прогресу, якого не досягнеш за два чи три роки самого лише перекладу. На його переконання, це єдиний метод, що дозволяє справді навчитися писати й говорити чужою мовою [Ibidem, p. 43, note].

Прикметно, що Панкук орієнтує свій метод не лише на рецепцію, а й на творче продукування текстів чужою мовою. Водночас варто звернути увагу на порядок, у якому Панкук подає тут цілі навчання: на першому місці у нього письмо, на другому говоріння, що повністю відповідає тогочасним уявленням про дидактику навчання чужої мови. Міркування Панкука стосовно використання буквального перекладу для навчання дуже близькі до думок, які висловлював свого часу Дю Марсе (див. докладніше: п. 2.2. Класична риторика Дю Марсе й проблеми перекладу Дю Марсе), а метод навчання чужим мовам, який він пропонує, багато в чому нагадує систему навчання, розроблену педагогами Пор-Руаяля (див. докладніше: [Ласка, 2023] (п. 3.5. Навчання мов і дидактика перекладу в Пор-Руаялі)). Водночас він іде далі своїх попередників, наполягаючи на необхідності творчого використання засвоєваної мови.

Труднощі перекладу

У своєму розгляді складових мистецтва перекладу Панкук знаходить місце для аналізу труднощів перекладу та способів їх подолання. Для вірного й елегантного перекладу, на його переконання, важливо брати до уваги передусім стилістичне забарвлення слів, бо, за висловом Буало, якого цитує Панкук, *«ніщо так не оскверняє мову, як низькі слова»*, як наприклад слово *«vache»*, яке варто замінити шляхетнішим *«génisse»* [Ibidem, p. 37]. Ще більшої уваги вимагає переклад прямих і переносних значень слів, які не слід плутати при перекладі, бо кожна мова має свої сміливі метафоричні образи, властиві лише їй. У цьому випадку Панкук радить перекладачеві використовувати якийсь інший образний вираз зі своєї мови, який по можливості передає авторський. Так само неможливо перекласти буквально, наприклад, грецькі слова, які передають цілі думки або містять у собі образи, гармонія яких побудована на певних складах чи закінченнях. Перекладачеві тоді залишається цей єдиний спосіб — пошук еквівалентів у своїй мові [Ibidem, p. 39].

Цей шлях вирішення проблемних ситуацій перекладу вперше чітко сформулював ще представник перекладацької школи Пор-Руаяля І.-Л. де Сасі, який вимагав передавати прикрасу прикрасою, а фігуру фігурою [Saci, 1647, p. ā3r//verso]. Принцип еквівалентності у нього органічно поєднується з іншим, засадничим для школи Пор-Руаяля принципом компенсації, запозиченим у Дю Белле, згідно якого відсутність безпосереднього еквівалента може бути компенсована використанням риторико-стилістичних засобів іншого рівня. Започатковане І.-Л. де Сасі й підхоплене перекладачами гурту енциклопедистів розуміння перекладу як пошуку еквівалентів утвердилося в перекладознавстві й по сьогодні використовується в найавторитетніших працях, що свідчить про тяглість французьких традицій.

Перелік труднощів перекладу у Панкука включає крім того алегорії, гру слів, алюзії, які є справжніми підводними каме-

нями для перекладача. Переклад таких сильних, енергійних і яскравих виразів думки може зберегти те, що є в них твердою основою, але краса, легкість, витонченість випаровуються під пером перекладача, якщо сам він не має власного таланту в цьому жанрі письма [Panckoucke, 1787, p. 39].

Максималістський принцип: є лише один вірний переклад

Загалом Панкук, на відміну від Антуана Арно, який писав про можливість кількох варіантів перекладу, дотримується іншого, максималістського принципу. Він цитує Ла Брюєра, який зазначав, що «<...> серед усіх різноманітних виразів, які можуть передати одну з наших думок, є лише один, який є добрим, а всі інші є слабкими і не можуть задовольнити розумну людину» [Ibidem, p. 40]. Панкук переносить цю сентенцію на переклад, стверджуючи, що не існує двох способів передавання думок автора, якого перекладаємо, і якщо ми знайшли найбільш вірний і найбільш вдалий вираз, ми досягли мети. Звичайно, для Панкука цей єдиноможливий переклад є буквальним.

Думка про єдиноможливий вірний переклад міфологізована ще з часів створення «Септуагінти». У французькому перекладознавстві її підтримував зокрема Віктор Гюго, який вважав переклади Шекспіра, зроблені його сином Франсуа-Віктором, остаточними. Сьогодні в теорії перекладу радше домінує думка про історичність перекладів, які з часом мають властивість старіти, а наявність багатьох перекладів одного твору є нормою і свідчить про високий рівень національної культури. (Пор.: В. Беньямін, який зазначав з цього приводу, що літературний твір продовжує своє існування у множинних перекладах різними мовами; [Benjamin, 1991, p. 151—152]).

Висновок: переклад не може навчити стилю

Із максималістського принципу Ла Брюєра Панкук робить ще один досить категоричний висновок стосовно нікчемнос-

ті перекладу, коли йдеться про навчання стилю: «Звідси ще один висновок, що переклади не можуть служити для вироблення стилю, як це хибно вважалося досі. Я навіть переконаний, що вони можуть лише його зіпсувати й навіть привести до його втрати взагалі, бо той, хто змарнує частину свого життя на переклад, буде по черзі переймати стиль різних авторів, який він буде окремо вивчати. Його власний стиль втратить свій, властивий тільки йому характер» [Ibidem, р. 42].

У цьому питанні Панкук розходиться з думкою багатьох своїх сучасників, зокрема Рівароля, який уважав переклад доброю школою стилю [Rivarol, 1783, р. 287]. Хід міркувань Панкука з цього приводу не відзначається особливою послідовністю, бо водночас він визнає безперечну користь перекладу як легкого, хоч і не найшвидшого, засобу опанування чужих мов, і набуття добрих навичок письма власною мовою. Адже перекладаючи, ми наповнюємо свій розум думками й формами великих майстрів античності й в такий спосіб виробляємо добрий смак, і якщо відчуваємо натхнення до мистецтва письма, великі взірці служать нам провідниками в цій нелегкій кар'єрі. На підтримку цієї тези Панкук наводить слова одного з відомих перекладачів того часу абата Бланше (*François Blanchet*, 1707–1784): «Перекладати — це відливати французьку мову у форми давніх авторів для того, щоб призвичаїтись до красивих форм» [Panckoucke, 1787, р. 42—43].

Поезію слід перекладати поетичною прозою

Оскільки Панкук перекладав Тассо, а його праця «Про мистецтво перекладу», надрукована як передмова до поеми Аріосто «Шалений Роланд», цілком природно він ще раз повертається до проблеми перекладу поезії, довкола якої точилися дискусії з часів суперечки Анни Дасьє і маркіза де Ла Мотта. Панкук не належав до прихильників віршового перекладу. Він допускає можливість обійтися без оригіналів, за-

мінівши їх перекладами, але для цього переклади повинні бути досконалими, і це можуть бути елегантні й буквальні переклади, виконані поетичною прозою та схожі на поему. Вільних перекладів прозою, на його переконання, недостатньо, бо вони неспроможні передати основне — відчуття, що йдеться про переклад поезії [Ibidem, р. 44—45]. До того ж такий переклад насправді руйнує поетичний твір: «<...> перекласти поета прозою, слід визнати, — це звичайно його розібрати на частини; однак, якщо ваш переклад елегантний і буквальний, в ньому можна ще знайти, за виразом Горація, частини розчленованого поета» (виділено автором. — І.Л.). Можливість для перекладача, як наголошує Панчук, майже дослівно повторюючи текст попередньої передмови, полягає у перекладі поезії поетичною прозою: «Змушуючи себе до цієї елегантної буквальності, ми природно творимо тоді те, що називається поетичною прозою. Навпаки, якщо переклад вільний, це буде тільки проза, і навіть якщо вона буде елегантною та правильною, їй бракуватиме однієї з основних якостей, які повинен мати подібний переклад, бо коли перекладаємо поета навіть прозою, хіба не слід дати відчуття, що перекладаємо саме поета? Який твір насправді повинен бути більше схожим на поему, ніж переклад цієї ж поеми?» [Ibidem, р. 45—46].

Шокуюча метафора недосконалого перекладу як розчленованого тіла поета, запозичена Панчуком у Горація та використана в контексті підтримки поетичного прозового перекладу віршових творів, у якому впізнаємо принаймні розрізнені частини оригіналу, належить до парадигматичного ряду метафор, поширених у XVII—XVIII ст., які асимілюють буквальний переклад до мертвої людини (І.-Л. де Сасі, А. Дасьє, П. Брюмуа та ін.). Ці метафоричні образи продовжують середньовічну традицію зображень анатомічних театрів, картин з бійні (*images de boucherie*), натуралістичних натюрмортів, досить поширених у живописі класичної доби.

Про іншого роду вірність у перекладі поезії: передання стилю, досягнення того ж впливу

З іншого боку, Панчук вносить важливе уточнення до поняття буквальної вірності перекладу, вказуючи на відмінність, яка існує між вірністю перекладу в прозі й віршового перекладу. Через відмінності в системах французького віршування й грецької та латинської поезії у віршовому перекладі неможлива буквальна вірність. Зате, на думку Панчука, можливо «передати рух і різні відтінки стилю оригіналу», які забезпечать подібні ефекти впливу на читача попри суттєві відмінності у системах версифікації. Цим обмежуються його вимоги до поета-перекладача: *«Буквальність у віршовому перекладі цілком відмінна від буквальності перекладу прозою. Характер нашої поезії надто далекий від характеру грецької й латинської поезії, щоб можна надіятись передати думки думками, періоди періодами, але завжди можливе те, на що не звертали достатньо уваги, — передати рух і різні відтінки стилю оригіналу. Наслідуючи їх, ми отримуємо ті ж ефекти, і це все, що можна вимагати від поета-перекладача»* [Ibidem, p. 45, note].

Отже, у межах прагматичного підходу до перекладу Панчук інтерпретує вірність віршового перекладу поезії, ставлячи на перше місце передання принаймні частини особливостей стилю оригіналу. Буквальний і елегантний переклад віршів поетичною прозою, на його думку, все ж дає перекладачеві ширші можливості в збереженні вірності змісту й особливостей поетики автора, тому свої переклади Тассо й Аріосто він робить прозою.

Стилістичні втрати при перекладі поезії

На думку Панчука, попередні перекладачі Аріосто не звертали достатньо уваги на те, що йдеться про твори великого поета, який більше, ніж хто-небудь інший, на практиці застосовував принцип *«ut pictura poesis»* (дослівно *«comme la peinture, la poésie»*; *«Вірш до картини подібний»*, — пер. А. Содомори),

проголошений Горацієм в «Поетичному мистецтві», поета, чия блискуча уява надавала кольору, руху, життя всьому, що він описував: *«Якщо це бій, ми ніби присутні на дійстві, якщо це пейзаж, ми бачимо його, милуємося ним, якщо це емоційна сцена, ми слідкуємо за нею в усіх подробицях. Усі предмети й артефакти в нього набувають особливої краси завдяки чарам його поезії, шляхетної й величної, солодкої й ніжної»* [Ibidem, p. 47–48, note].

Головний докір, який Панкук адресує перекладачам Аріосто, полягає в тому, що всі вони виявилися неспроможними передати цей неповторний стиль поета: *«Усі вони мають інший великий недолік — вони майже ніколи не відображають ані тон, ані зміни різних стилів автора, або радше всі вони мають один стиль, і це завжди їх власний. Тому вони не передають ані риси, ані дух, ані вигляд оригіналу й підмінюють постійно своїм відбитком печать цього божественного автора»* [Ibidem, p. 49, note].

Викладений вище матеріал дає підстави для загального висновку про те, що перекладознавчі тексти Панкука певним чином підсумовують не лише його власний досвід як перекладача, але й узагальнюють бачення перекладу, що склалося у колі філософів-енциклопедистів і, ширше, у французькому культурному середовищі під кінець XVIII ст.

5.7. Концепція поетичного перекладу Ж.Ф. де Ла Арпа

Риторико-стилістичний напрямок розвитку теорії перекладу посилюється в кінці XVIII ст., де він представлений відомими перекладачами Ла Малем, Бітобе, а також Ла Арпом.

Жан Франсуа де Ла Арп (*Jean François de La Harpe*, 1739–1803), поет, драматург, редактор і літературний критик у га-

зеті «Меркюр», учень, послідовник і друг Вольтера, близький до Мармонтеля і д'Аламбера, увійшов до історії завдяки своїм перекладам текстів Горація та Еврипіда. Водночас він є автором відомого шкільного видання «Ліцей, або курс давньої та сучасної літератури» («*Lycée ou Cours de Littérature ancienne et moderne*», 1799), яке було настільною книгою кількох поколінь французьких викладачів і перекладачів.

Визначення перекладу, відмежування від суміжних понять

Ла Арп, вибудовуючи свою концепцію перекладу, передусім відмежовує поняття «*traduction*» (власне переклад) від суміжного поняття «*explication*» (тлумачення, пояснення), іншого за своєю природою і предметом. Тлумачення, на його думку, служить для того, щоб дати повне розуміння кожного слова учневі, який вивчає якусь мову. У визначенні власне перекладу Ла Арп виходить з етимології самого терміна «*traduction*»: «<...> щодо перекладу, якщо ми хочемо дуже точно знати, що це таке, звернімося до етимологічного значення латинського слова «*traducere*», з якого ми зробили «*traduire*» — це, власне кажучи, *перевести з одного місця в інше, про що свідчить уживаний вираз «*traduire quelqu'un devant les tribunaux*»* (виділено автором. — І.Л.) [La Harpe, 1813, р. 100–101]. У французькій мові цей вираз означає «подати на когось у суд», «притягнути до кримінальної відповідальності» (дослівно — «привести когось до суду»). «Отже, «*traduire*», коли мова йде про автора, — означає *перемістити його зі своєї мови в нашу, і тоді найкраще, що можна зробити, це звичайно перенести його до нас таким, як він був, тобто з усім його талантом*», — підсумовує Ла Арп. Насправді запропоноване визначення перекладу спирається на традиційну концептуальну метафору перенесення автора в часі й просторі, з однієї мови в іншу, метафору, якою перекладознавство живе з часів античності. (Пор.: розмежування понять «*traduction*», «*version*» і «*commentaire*»

у статтях до «Енциклопедії»; див. п. 2.4. Загальні проблеми перекладу в «Енциклопедії» Дідро й д'Аламбера).

Загалом Ла Арп підходить до перекладу з позицій літературознавця, вбачаючи в ньому передусім повноцінний літературний твір, який має подобатися читачам. Створення перекладу вимагає таланту та є вільним творчим актом. Він особливо наголошує на необхідності відтворення в перекладі характерних рис стилю автора.

Методика порівняння мов

Вихідним пунктом для міркувань про переклад для Ла Арпа є порівняння мов і констатація відмінностей між ними. У спеціальному розділі книги «Ліцей, або курс давньої і сучасної літератури», присвяченому порівнянню французької мови з давніми, а також з італійською й англійською, він визначає свій метод зіставлення мов. На його переконання, контрастивні студії слід починати з граматики у вузькому значенні, як її розуміли античні граматисти, тобто з первинних елементів мови (іменників, дієслів, артиклів, прийменників, часток), бо з них складається конструкція, експресія і гармонія — три головні речі, які утворюють спосіб мовлення (*la diction*) [Ibidem, p. 71].

Французька мова в порівнянні з латиною й грекою.

Метафора зв'язаного атлета

У передмові до «Дванадцяти Цезарів» (1770) Ла Арп констатує, що порівняння французької мови з давніми у контексті перекладу не на користь першої: «<...> у присутності давніх мов вона неминуче схожа на оголену людину зі зв'язаними руками, яка стоїть перед атлетом, вільним у рухах і в повному обладунку» [La Harpe, 1770, p. X]. Порівняння оригіналу та його мови з вільним атлетом в повному озброєнні, а перекладу і його мови зі зв'язаним рабом не нове. Подібний метафоричний образ використовував свого часу в дещо іншому контексті

А. Годо, виступаючи проти зайвого й невиправданого прикрашання промов риторичними оздобами та порівнюючи такий текст з красивим, але безсилим тілом без нервів і м'язів, озброєним для параду, а не для бою, і вимагаючи від промовця прагнути захопити думки слухача, самому піддатися шляхетному жару красномовства й піднятися над дріб'язковими граматичними правилами [Godeau, 1713, p. 383].

На думку Ла Арпа, грецька й латинська мови мають дві очевидні переваги: 1) природну гармонію в усіх складах і закінченнях, тоді як французька може мати лише випадкову гармонію, досягнуту вдалим підбором і штучним поєднанням слів; 2) здатність до інверсії, яка дозволяє розмістити у потрібному місці слово, яке створює образ, і слово, яке несе думку, тоді як у французькій мові на перешкоді стає фіксований прямий порядок слів. Ці переваги забезпечують їм більшу свободу в художній творчості, а особливо у віршуванні [La Harpe, 1770, p. X].

Французька мова в порівнянні з англійською

Порівнюючи французьку мову з англійською, Ла Арп нагадує знамениті слова Вольтера про те, що *«англієць виграє дві години на день у порівнянні з нами, проковтуючи половину слів»*. Він ставиться скептично до такого роду докорів, бо будь-яка мова є завжди достатньо доброю для тих, хто нею говорить з дитинства. Водночас він визнає, що є багато англійців, які терпимо говорять по-французьки, і в тисячу раз менше французів, які в змозі добре говорити по-англійськи. Причину такого становища він бачить у *«на диво химерній англійській вимові»* [La Harpe, 1813, p. 91].

Про «серединний шлях» і необхідність уникати крайнощів

Ці міркування про розмаїття мов і їх зіставлення підводять Ла Арпа до більш предметної розмови про переклад, який у цій площині уявляється йому засобом установлення відпо-

відності між мовами й предметом їх суперництва. Оцінюючи суперечливий стан справ у цій царині, Ла Арп визначає дві крайні позиції — одні вимагають прискіпливої вірності, інші надто великої свободи: «Ми бачили, коли мова йде про переклад давніх авторів, заобов'язані критики не хочуть, щоб у перекладі було хоч одне загублене слово оригіналу, чи щоб коли-небудь змінювався порядок слів у конструкціях, чи щоб метафори передавались якимись еквівалентами, чи щоб кожна фраза не була коротішою, ані довшою в перекладі, ніж у тексті оригіналу. До цієї системи, гідної послідовників Мамурри і Робіне, інші додають безмежне свавілля й гадають, що дозволено парафразувати авторів, замість того, щоб їх перекладати» [Ibidem, p. 92]. (Мамурра, 1 ст. до н.е., — інтендант Юлія Цезаря в Галлії, багатий, відомий своїми зловживаннями, розкішню і розпустою; Робіне (*Jean-Baptiste René Robinet*, 1735–1820) — французький філософ-натураліст, не надто вдалий перекладач Девіда Х'юма і Йоганна Вінкельманна, співвидавець (разом з Ш.-Ж. Панкуком) «Додатка» до «Енциклопедії». Негативні конотації, якими позначена ця паралель Ла Арпа, — очевидні.)

Про «серединний шлях» і необхідність зберігати стиль автора

У відповідь адептам обох крайніх підходів — рабської вірності й безмежного свавілля в перекладі — Ла Арп, відкрито декларуючи в такий спосіб свою прихильність до «серединного шляху», дає пораду, яку в «Метаморфозах» Овідія Бог дня марно дає Фаєтонові: «Дотримуйся середини» (*«Inter utrumque tene. Garde bien le milieu»*) [Ibidem].

Обидва підходи, на переконання Ла Арпа, є методологічно хибними. Він пояснює їх схильністю більшості людей надто захоплюватися однією частиною в усіх мистецтвах і підпорядковувати їй усі інші. Екстраполюючи методологічні принципи картезіанського раціоналізму на царину мистецтв, зокрема пе-

рекладу, Ла Арп наполягає на тому, що розум, напроти, вимагає, щоб усі їх частини «були між собою пропорційними, і жодна не приносила у жертву». Він бачить у мистецтвах особливу телеологічну систему, першим принципом якої є спрямування всіх їх частин на досягнення однієї мети — сподобатись. Досягти цієї мети в перекладі можна дотримуючись лише двох правил: «добре передати зміст і зберегти характер автора». Під «характером автора» Ла Арп, подібно до багатьох авторів XVIII ст., має на увазі його стиль: «Не слід перекладати Цицерона стилем Сенеки, ані Сенеку стилем Цицерона» [Ibidem]. Сам термін «*caractère*» вживався у XVIII ст. у значенні «начертання букв», «почерк», вочевидь звідси розвинулося нове перенесене значення — «почерк автора», тобто «стиль».

Усе інше, на думку Ла Арпа, залежить від таланту й смаку перекладача, а кількість ситуацій перекладу, в яких застосовуються ці два правила, та їх непередбачуваність не дозволяють охопити їх усі якимись загальними приписами. Частина випадків, коли перекладачеві дозволено відійти від оригіналу, зумовлена відмінностями між мовами — перекладач може усувати фігуру, надто віддалену від духу цільової мови, й замінити її іншою, ближчою й природнішою. Він може ущільнювати надто розтягнутий текст і розтягувати те, що здавалося б його мовою надто стислим, він може змінювати порядок слів і ставити в кінці французького речення те, що було на початку латинського чи грецького періоду, якщо від цього можуть виграти ритм і гармонія та не постраждає аналогія [Ibidem, р. 92–93].

Оригінальна метафора: вживання слова «*durillon*» для позначення стилістичної невідповідності перекладу

Ла Арп знаходить у Буало дуже влучну й оригінальну фігуру для позначення стильової невідповідності перекладу. Він наводить історію про те, як Буало висміяв одного зі своїх старих учителів, який хотів, щоб завжди перекладали зміст кож-

ного слова, і пояснюючи речення з однієї з промов Цицерона «*Obduruerat et percalluerat respublica*», яке означає «*La république avait contracté une sorte d'insensibilité et d'endurcissement*», довго розумував про трудність передання енергії тексту й врешті-решт виголосив з пафосом свій переклад: «*La république s'était endurcie, et avait contracté un durillon*» (дослівно — «Республіка стала жорсткішою і натерла собі мозолю»), «кинувши виклик усім сьогоднішнім, минулим і майбутнім перекладачам» [Ibidem, p. 93]. В авторському коментарі зазначено, що латинський вираз, взятий у прямому значенні, справді етимологічно містить латинське слово, відповідником якого у французькій є «*durillon*», але його низьке стилістичне забарвлення не дозволяє вживати цю лексему в ораторській промові.

Ла Арп, навівши цей історичний анекдот, з іронією підсумовує: «Однак я не здивуюся, якщо навіть сьгодні знайдуться люди, які шкодуватимуть за цією **мозолею**» (виділено автором. — І.Л.). У цьому контексті для нього «*durillon*» стає узагальненим метафоричним символом школярського дослівного перекладу.

Розмірковуючи над цим прикладом, Ла Арп пояснює причини труднощів такого роду й пропонує шляхи їх подолання. На його думку, подібні проблеми виникають внаслідок того, що в кожній мові є слова низького стилю, і не кожне таке слово мусить належати до низького стилю в іншій мові. Саме такі випадки й зумовлюють найбільші труднощі в перекладі. Вміння їх долати — одна з найбільших заслуг перекладача. Талановитому перекладачеві, справжньому майстру свого мистецтва, це вдається передусім завдяки тому, що він уміє зробити слово піднесеним, додати йому шляхетності за допомогою інших слів, якими він його оточує. Це дає підстави Ла Арпові для несподіваного висновку, оригінальність якого він добре усвідомлює: «Проте це мистецтво має свої межі, як і будь-яке інше, і навіть саме тому, що воно їх має, воно є мистецтвом. Якби це було завжди можливим, не було б жод-

ної заслуги, коли б це часом вдалося, — подібної думки ще ніхто не висловлював» [Ibidem].

Друге не менш важливе міркування Ла Арпа полягає в тому, що першопричиною, яка уможлиблює таке ушляхетнення слів, є загальна стильова тональність твору, зв'язок даного слова з його основоположними думками, з усім попереднім текстом [Ibidem, p. 95]. Так, Расін використовує в одній із трагедій далеко не шляхетне слово «*les chiens*»: «*Les chiens à qui son bras a livré Jézabel*». Однак це вживання підготоване усім попереднім контекстом п'єси, яка спирається на дискурс Святого Письма й історію Єзабель, яка понесла страшне небесне покарання.

Як бачимо, Ла Арп тут висловлює новаторські для свого часу думки про системні зв'язки між лексемами в мові й тексті, про невідповідність у стилістичному забарвленні слів у різних мовах. Його міркування з цього приводу дуже близькі до тих, що знаходимо в сучасних контрастивно-типологічних дослідженнях Цей чинник мусить враховуватися, наприклад, при перекладі художніх творів з української на французьку, і відсутність прямих лексичних відповідників для книжних слів високого стилю мусить бути компенсована на інших мовних рівнях, зокрема граматичному, за рахунок вживання граматичних форм *Imparfait* і *Plus-que-parfait du Subjonctif* та ін.

Про віршовий і прозовий переклад поезії.

Музична метафора

Вага, якої Ла Арп надає відтворенню характерних рис стилю автора, змушує його висловитися з приводу однієї з найбільш обговорюваних з часів дискусії між Анною Дасье й Ударом де Ла Моттом проблем тогочасного перекладу: чи належить перекладати поетів віршем? Він визнає, що досі дотримувався позитивної відповіді на це питання, і висунуті опонентами контраргументи його не переконали. Він продовжує вважати, що, принижуючи поета до висловлення звичайною вульгарною мовою, ми його спускаємо з мистецьких висот. На його

переконання, навіть найкраща проза не може відшкодувати цю найбільочішу втрату — втрату неоціненної поетичної гармонії [Ibidem, p. 96].

Головний недолік перекладу прозою в тому, що він, позбавляючи поета його природної віршової мови, знищує саме поетичне мистецтво й не дозволяє побачити справжній талант поета: *«Очевидно, що переклад прозою вже з самого початку знищує мистецтво поета й віднімає у нього його природну мову. Ви більше не чуєте співу сирени, ви читаете думки якогось письменника. Вам показують його розум, але не показують талант. Ви не можете знати, чому він зачаровував сучасників, і часто він вам здається посереднім там, де його вважали чудовим, і, можливо, ви ним милуєтеся, там, де його вважали посереднім. Яких тільки втрат не доводиться йому зазнати від рук прозаїка, який зриває з нього поетичні шати!»* [Ibidem, p. 97].

Ла Арп бачить перевагу віршового перекладу передовсім у тому, що він передає поезію поезією і, відтворюючи красоти та поетичні знахідки засобами своєї мови, дає читачеві вірне уявлення про оригінал: *«У віршах переклад принаймні передає поезію поезією, і якщо талант перекладача рівний талантові оригіналу, думка, яку він створить у читачів про нього, не буде оманливою, бо він замінить гармонію гармонією, фігури фігурами, поетичні красоти поетичними красотами, сміливу енергію виразів іншими сміливими знахідками, відповідними до характеру своєї мови. Це та сама музика, виконана на іншому інструменті, і можна буде судити по задоволенню, яке приносить той, хто її повторює, про задоволення, яке давав той, хто співав її першим»* [Ibidem, p. 98].

Отже, для розкриття суті віршового перекладу Ла Арп вдається до його метафоричного порівняння з музикою — це та сама музика, виконана на інструменті іншої мови. Основою синестезії служить схожість у відтворенні ритму, гармонії звучання, краси й енергії, які складають у своїй сукупності му-

зику поетичного твору. У такий спосіб синестезична музична метафора стає у Ла Арпа аргументом на користь віршового перекладу поетичних творів.

Ла Арп про віршовий поетичний переклад як справжню творчість, яка потребує генія

На переконання Ла Арпа, гарний віршовий переклад нічим не поступається справжньому оригінальному поетичному творові й вимагає від свого автора не менше геніальності: «<...> слід відкинути геть ці заздрісні й легковажні розмежування, за якими почесні генія надаються лише оригінальним творам, так, ніби не було доказано, що гарний віршовий переклад є певним чином другим творінням, ніби в цьому випадку другий ряд за творцями, такими як Гомер чи Вергілій, не є видатним рядом, врешті, ніби можна передати у віршах геній великого поета й не бути самому генієм» [Ibidem, p. 99]. Такою є його відповідь на запитання: чи результат такого перекладу є тим самим, чи вже новим твором? Це питання хвилювало багатьох його сучасників, починаючи з Дюбо. Загалом з міркуваннями Ла Арпа про можливість і творчий характер віршового перекладу поезії важко не погодитися.

Про переклад поезії прозою

Відповідаючи на єдиний контраргумент, який по суті висунули опоненти, про те, що прозовий переклад є вільним від усяких обмежень і тому забезпечить більшу точність, Ла Арп обурено заперечує: «Як?! Ви називаєте вірною копію, яка обов'язково позбавить оригінал половини заслуг і впливу?! Чи ви так певні, що те, що ви називаєте вірністю, не є насправді підступністю?» [Ibidem, p. 98].

Водночас він цілком справедливо визнає користь прозових перекладів як засобу ознайомлення з шедеврами античних авторів тих, хто не володіє давніми мовами: «Не те, що я претендую або коли-небудь претендував применишити заслуги

добрих перекладів у прозі: вони замінюють, принаймні наскільки це можливо, віршові переклади, яких бракує, вони знайомлять, хоч і недосконало, з хорошими творами давніх поетів, а це справжня послуга тим, хто не може їх інакше прочитати» [Ibidem]. Отже, Ла Арп суттєво обмежує сферу й функції прозових перекладів поетичних творів, зводячи їх до чисто дидактичних, навчальних.

Про переклад як творчість і необхідну свободу для перекладача

Ла Арп, як багато його сучасників, не поділяє беззастережно картезіанського оптимізму щодо можливості перекладу, зокрема коли йдеться про поезію, визнаючи неповторність поєднання змісту й форми в ній: «<...> якщо головна якість перекладу полягає в тому, щоб бути вірною копією оригіналу, правильно буде сказати, що лише письменники, що не є геніями, можуть бути насправді перекладені. В усіх інших випадках італійська приказка має підстави: TRADOTTORE [sic], TRADITORE, переклад — зрада. Дійсно, не має значення, якою мовою написана газета з фактами, і, прочитавши Светонія, дбайливо перекладеного французькою мовою, можна бути певним, що прочитав приблизно те саме, якби прочитав Сюетонія латиною. Але прочитавши найкращий переклад Тацита чи Горація, можна бути переконаним, що ми не прочитали ні одного, ні другого. Справа в тому, що геніальна людина думає і відчуває своєю мовою, і чужа мова не може передати ні її думки, ні її почуття, не позбавивши відтінків рідної мови, таких суттєвих і таких необхідних, що неможливо їх відняти, не знебарвивши твір» [La Harpe, 1770, p. X].

Отже, Ла Арп, услід за Дюбо, Делілем і Мопертюї, вважає, що думка невіддільна від мовних засобів її висловлення і переклад геніальних творів веде до неминучих втрат, пов'язаних з неможливістю відтворення іншою мовою авторських думок і почуттів, втілених засобами рідної мови. Обговорювана

впродовж XVIII ст. проблема мовного втілення думки й можливості перекладу залишається актуальною й сьогодні привертає увагу провідних французьких традіктологів А. Бермана, А. Мешонніка та ін.

Ла Арп протиставляє дослівному школярському перекладу-поясненню, заснованому на раціоналістичній картезіанській ідеї перекодування елементів думки з одних слів-знаків на мову інших слів-знаків, справжній творчий поетичний переклад, який вимагає перевтілення перекладача в автора, досягнення ним того самого емоційного стану й створення нового твору своєю мовою, ідентичного не за словами й фігурами, а за впливом на читача.

Цілковита неприйнятність дослівного школярського перекладу-пояснення для нього абсолютно очевидна, коли йдеться про поезію: *«Але претендувати на те, що поет, який перекладає іншого поета віршем, повинен по-рабськи передавати всі слова, затиснути в тому ж просторі ті ж думки в такому ж порядку — це сміхотворне упередження вузьколобого педанта, який, на нещастя, знає достатньо латину, щоб дуже погано оцінювати французьку мову, і який має набагато більше причин, щоб заздрити сучасним авторам, ніж підстав, щоб захоплюватися давніми»* [La Harpe, 1813, р. 99]. Тому Ла Арп безкомпромісно відкидає буквальний школярський переклад.

Концепція вільного поетичного перекладу-імітації Ла Арпа передбачає передусім надання перекладачеві статусу творця, який повинен зайняти місце автора й дати переклад, який буде справляти таке саме загальне враження, як оригінал, замінить його для тих, хто не знає мови: *«Кожен, хто перекладає віршем, стає на місце свого взірця й повинен передусім думати, щоб подобатися своєю мовою так, як автор оригіналу подобався своєю. Це найбільша послуга, яку він може йому зробити, бо від враження, яке буде справляти його переклад, залежить думка, яку складуть собі про оригінал ті, що не можуть пізнати його в інший спосіб. Отже, він повинен передусім доклас-*

ти зусиль для досягнення загального враження. Якщо він вірний і нудний, хіба він створив гарний шедевр?» [Ibidem]. Водночас Ла Арп наполягає на необхідності збереження поряд з вірністю краси оригіналу. Так важлива для всього перекладознавства доби класицизму теза про те, що переклад має подобатися, залишається для нього актуальною.

Французький дослідник історії перекладу грецьких трагедій Брюно Гарньє зазначає з цього приводу, що Ла Арп ставить тут засадниче для теорії перекладу запитання: чи можна перекладати не інтерпретуючи? Не говорячи знову «я»? Чи не слід тут грати цю партитуру за допомогою власного досвіду світу й слів, щоб донести голос, подібний до взірця? [Garnier, 1998, p. 56].

На його думку, Ла Арп, викладач літератури, віддає належне поетичним формам своєї доби й водночас виходить з певної концепції художньої творчості як еманції індивідуальної свідомості. Для нього твір належить авторові, *«він є криком, що виривається з його глибин, посланням, що виходить з його серця, таємним і інтимним признанням, що вийшло з неминуче окремого досвіду людини, з її індивідуальної історії, з її емпіричного зіткнення з мовою, з її болючого досвіду безпорадності висловити себе “словами свого племені”»* [Ibidem, p. 55–56]. Зрозуміло, що цей голос неможливо передати за допомогою операцій декодування-кодування, втиснутих у синтаксичну сітку й систему недосконалих лексичних відповідностей.

У цій площині Брюно Гарньє цілком справедливо протиставляє Ла Арпову концепцію вільного творчого перекладу поезії поглядам А.-Ф. Прево, який уважав поезію тільки перешкодою для перекладача і його творчої уяви й різко розкритикував Ла Арпа за віршовий переклад уривків трагедії Евріпіда «Гекуба», запропонувавши свій прозовий переклад.

На переконання Ла Арпа, здійснення живого й вільного перекладу має передумовою творчу свободу перекладача, який мусить проїнятися уривком для перекладу, привести

себе в необхідний емоційний стан справжнього автора. Тоді він вступає в боротьбу зі своїм суперником-автором, змагаючись з ним у винахідливості й навіть перевершуючи його. Він є вільним у доборі мовних засобів, не окремих слів, а красот для досягнення такого ж впливу на читача: *«Треба, щоб його твір, щоб мати душу, був вільним, щоб він пройнявся якийсь час уривком, який він збирається перекласти, щоб він наблизився, наскільки це можливо, до ступеня запалу й завзяття, в якому б він був, якби творив сам. Тоді нехай він вступає в боротьбу з автором, якого він змусить говорити, нехай він рахує не слова, а красоти, нехай він зробить так, щоб підрахунок був на його користь»* [La Harpe, 1813, р. 100]. Саме так перекладали уривки давніх авторів два кумири Ла Арпа Буало й Вольтер.

Ла Арп про критику перекладу

В оцінці перекладів Ла Арп бере до уваги два чинники: з одного боку, близькість до оригіналу, збереження його особливих і характерних рис, з іншого, природність і невимушеність перекладного тексту. Від критика перекладу він вимагає передовсім надійного смаку, щоб могли вирішити, в яких місцях перекладач не мав рації, відійшов від оригіналу. Водночас, на його переконання, критика повинна бути конструктивною: *«Тоді треба показати можливість перекласти по-іншому, треба вирахувати, що попередній віршовий рядок, ціле речення могли втратити. Такий розгляд із знанням справи може зробити лише справжній митець. І коли ми спочатку стверджуємо, що версія є сама по собі добрим твором, якщо ми хочемо довести, що вона повинна бути більш вірною, для цього є один спосіб — запропонувати кращу»* [Ibidem, р. 99–100]. На таку критику здатний справжній митець, наголошує Ла Арп, надаючи у своїй ідеальній моделі концепту «Переклад» статус творця не лише перекладачеві, але і його критику.

Ла Арп завершує цей розгляд прикладом перекладу одного з порівнянь Гомера, яке багато разів наслідували давні ав-

тори, серед них Вергілій в «Енеїді» і Цицерон в одній з поезій. Він зіставляє прозовий переклад (не вказавши його автора) і вільний переклад цього ж уривка з Цицерона, виконаний Вольтером, підсумовуючи перший фразою: «Ось як пояснює проза» і представляючи другий словами: «Ось як перекладає або імітує поет» (« *Voilà comme la prose explique. Voici comme le poète traduit ou imite* ») [Ibidem, p. 102]. Характеристика першого способу перекладу — перекладу-пояснення — мимоволі нагадує відомий вислів Рівароля про французьку мову, який ми вже наводили: « *quand cette langue traduit, elle explique véritablement un auteur* » [Rivarol, 1784, p. 56] (див. докладніше: п. 5.5. Рівароль про універсальність французької мови й переклад Данте).

Ла Арп підсумовує свій порівняльний аналіз, визначаючи суть перекладу-наслідування традиційною метафорою перекладу як поєдинку з оригіналом: «*Це щось на зразок боротьби з оригіналом, але щоб розпочати її, треба бути певним у гарті своєї зброї*» [La Harpe, 1813, p. 102].

У підсумку наголосимо, що книга Ла Арпа, де він услід за Дю Марсе, Дюбо, д'Аламбером вимагає відтворення риторико-стилістичних особливостей оригіналу й серед іншого його віршової форми, де він заперечує примітивне перекодування з однієї системи знаків на іншу й пропонує перекладачеві перевтілитися в автора, щоб створити новий оригінальний твір своєю мовою, адекватний до оригіналу за впливом на читача, неவிпадково стала настільною для кількох поколінь французьких літераторів і перекладачів.

Висновки

5.1. Традиції перекладу з класичних мов та пошуки стилістики перекладу (П. Брюма, Д. де Ла Маль)

Для історії французького перекладознавства XVIII ст. текст передмови П'єра Брюма до його «Антології грецького театру» цікавий тим, що автор узагальнює досвід попередників і пропонує свою типологію деформацій тексту оригіналу, засновану на трьох ступенях невірності: 1) переодягання, тобто спотворення через буквалізм; 2) пародія, тобто переклад, у якому красиві античні вирази замінені на звичайні слова низького регістру; 3) механічне передання фігури відповідником. У цьому полягає його оригінальний внесок у розробку теорії перекладу, в якій на той час досить чітко визначилися три стратегічні напрями — офранцуження, збереження чужого й так званий серединний шлях. Брюма, який дотримувався серединного шляху між буквальною точністю й надто великою свободою, визначаючи пріоритетні завдання свого перекладацького проєкту, наголошує на необхідності передання енергії твору й індивідуального стилю автора.

«Слово про переклад» Дюро де Ла Маля — одна з найглибших праць, яка відбиває стан розробки теоретичних проблем перекладу в кінці XVIII ст. Вона містить достатньо завершену концепцію перекладу, основу якої складає подвійне завдання для перекладача відтворити суть змісту твору й авторський стиль, не порушуючи при цьому закони приймаючої мови та культури. Разом з Батте, Дюбо, Сілуеттом та ін. він увійшов в історію перекладу як один із засновників стилістичного напрямку в перекладознавстві.

Основна заслуга Ла Маля в історії французького перекладознавства XVIII ст. полягає в тому, що він узагальнив здобутки риторико-стилістичного напрямку, започаткованого в працях Дюбо. Йому належить чи не перше визначен-

ня стилю й встановлення його особливих характеристик у площині перекладу. Ла Малья вирізняє серед іншого особлива увага до творчого начала в праці перекладача, він є одним із послідовних поборників творчої свободи перекладача.

Спираючись на здобутки філософської граматики, Ла Маль, услід за Батте, переконливо обґрунтував можливість збереження комунікативно-синтаксичного виділення членів речення при переході від латинської мови до французької завдяки численним лексико-синтаксичним перетворенням, які сьогодні в сучасній теорії перекладу прийнято називати комунікативно-синтаксичними трансформаціями.

5.2. Від східного колориту до «невірної красуні»: переклад казок «Тисячі й одної ночі» А. Галлана

Безперечно, переклад казок «Тисячі й одної ночі» відкрив нову сторінку в історії французького перекладу, ставши першим зразком твору, який поєднує в собі якості наукової ерудиції вченого орієнталіста й непересічний літературний талант оповідача. Водночас для історії перекладознавства він є прикладом успішного застосування на матеріалі оригінального середньовічного рукопису, що належить до східної персько-арабської культури, моделі перекладу, розробленої в середині XVII ст. в близькій до Академії школі Перро д' Абланкура й спрямованої на пристосування до кодів приймаючої французької культури, вимог доброго смаку та правильного вжитку французької мови.

Водночас у контексті історії перекладознавства доби Просвітництва переклад А. Галланом казок «Тисячі й одної ночі» і його феноменальний успіх є свідченням очевидного повороту до більшої відкритості французького та європейського освіченого загалу до чужого, розширення його горизонтів і готовності перенестися в часі й просторі для сприйняття такої відмінної східної культурної традиції.

5.3. Лесаж: переклад «Історії Гузмана д'Альфараша» (стратегія офранцузження)

А.-Р. Лесаж, створюючи новий французький роман, шукав натхнення в іспанській літературі. Крім драматичних творів Лопе де Веги, Кальдерона, Рохаса, він переклав популярну повість М. Алеманса «Історія Гузмана д'Альфараша». Хоч Лесаж і відхиляє метафоричний образ перекладача й критикує свого попередника Бремона, який «різав тканину» оригінального тексту як йому заманеться, його власний перекладацький метод практично мало чим відрізняється від стратегій виправлення й пристосування оригіналів до французьких правил і смаків, що їх використовували, зокрема, перекладачі англійських авторів Дефонтен, Ле Турнер та ін.

Перекладацький досвід Лесажа свідчить, що практика виправлення оригіналу й пристосування його до смаків та естетичних вимог французького читача, до близьких йому соціокультурних кодів, вироблена для асиміляції текстів англійської літератури, набула загального поширення й застосовувалась при перекладі з інших мов. Його перекладацька стратегія значно розширює повноваження перекладача, який втручається в текст оригіналу. Переклад для нього стає випробувальним майданчиком для вироблення письма французького роману нового часу.

5.4. Труднощі перекладу «Дона Кіхота»: досвід Флоріана

Перекладач «Дона Кіхота» Флоріан практикує ті самі прийоми критики оригіналу й методи його вдосконалення, які широко використовувалися перекладачами англійських романів. Він рішуче скорочує текст, пом'якшує певні образи, усуває надмірні прикраси, повторювані жарти, скорочує відступи, ущільнюючи оповіді на догоду французькій ясності й доброму смаку французького читача. Очевидно, що така концепція перекладу в нього склалася не без впливу Вольтера.

Подібно до Фійо де Сен-Мартена, Флоріан теж вважає за необхідне відтворювати особливості стилю Сервантеса, на-

голошуючи, зокрема, на елегантності й варіюванні стилістичної тональності тексту «Дона Кіхота». Проте, коли йдеться про збереження в перекладі «запаху оригіналу», мусимо віддати перевагу його попередникам.

Безперечною заслугою Флоріана перед історією перекладознавства є утвердження принципу, згідно якого не буває єдиного остаточного перекладу, а шедеври геніальних авторів, такі як «Дон Кіхот» Сервантеса, заслуговують змагальних зусиль багатьох перекладачів. Цю думку поділяють кращі теоретики новочасної науки про переклад В. Беньямін, А. Мешоннік, Г. Кочур та ін.

У підсумку маємо підстави для загального висновку про те, що офранцуження стосувалося також і іспанських текстів, але в меншій мірі, очевидно, через місце й престиж могутньої іспанської імперії і її культурний вплив на Європу XVI–XVIII ст. і, безперечно, через повагу до слави й популярності Сервантеса.

5.5. А. Рівароль про універсальність французької мови й переклад Данте

Наведені у розділі міркування Рівароля дають підстави для загального висновку про те, що «Трактат про універсальність французької мови» відображає сприйняття французьким освіченим загалом культур і мов найближчих сусідів — іспанців, італійців та англійців. Водночас його автор, аргументуючи на користь переваг французької мови як світової, опосередковано визначає теоретичні засади перекладу, передусім його орієнтованість на приймаючу, тобто французьку, культуру, на французький добрий смак, який ототожнює із загальнолюдським, й естетику класицистичного письма.

Назагал Рівароль у перекладі Данте, зважаючи на «недоліки» оригіналу з погляду вимог моралі й естетики XVIII ст., ставить відчуття поетичного смаку вище від формальної точності. У підсумку логіка міркувань Рівароля мало чим відрізняється від спря-

мування думок перекладачів англійської літератури Прево, Ле Турнера та ін. — від критики недоліків оригіналу до необхідності його виправлення й приведення у відповідність до вимог доброго смаку та пристойності. На практиці задекларований Рівролем метод перекладу й настанова на суперництво з автором виявилися близькими до принципів перекладів жанру «*les belles infidèles*». У ньому суперечливо поєднується філологічна точність відтворення оригіналу, така важлива для Анни Дасьє, з природністю й невимушеністю перекладів Перро д'Абланкура.

5.6. Переклади з італійської видавця «Енциклопедії» Ш.-Ж. Панкука

Назагал перекладознавчі праці Панкука охоплюють практично весь спектр проблем, що постають перед тогочасними перекладачами, і підсумовують поступ теорії перекладу за століття. У новому ідеологічному контексті доби Просвітництва Панкук відстоює можливість перекладу, попри відмінності в дусі мов, виходячи із засадничого принципу універсальності моралі й культури.

Він трактує переклад як особливий вид міжкультурної комунікації, який полягає у засвоєнні національною літературою загальнолюдських надбань. Водночас, на відміну від своїх попередників щодо перекладів шедеврів італійських поетів Т. Тасо й Аріосто, Панкук категорично не приймає «офранцузження», адаптації тексту оригіналу до смаків французького читацького загалу.

Як і представники Пор-Руаяля, Панкук визначає принципи й дає правила перекладу, подібно до них інтерпретує вірність перекладу, включаючи до неї одночасно буквальність й елегантність. Продовжуючи лінію, започатковану П.-Д. Юе, він аналізує труднощі перекладу, зокрема пов'язані з переданням колориту й стилю оригіналу, вважаючи відтворення риторико-стилістичних особливостей індивідуального стилю автора головною складовою категорії вірності перекладу.

Отже, Ш.-Ж. Панкук завдяки своєму статусу видавця «Енциклопедії» і змісту своїх перекладознавчих текстів, які відображають основні ідеї стосовно перекладу, що поділяли його колеги-енциклопедисти, є безперечно репрезентативною постаттю для розуміння еволюції знання про переклад в добу Просвітництва.

5.7. Концепція поетичного перекладу Ж.Ф. де Ла Арпа

Наведені вище міркування Ла Арпа дають підстави для висновку про те, що він продовжує у французькому перекладознавстві XVIII ст. лінію Дю Марсе, Дюбо, д'Аламбера, які надають найбільшій ваги відтворенню риторико-стилістичних особливостей оригіналу. Саме тому в дискусії про переклад поезії він на стороні прихильників віршового перекладу, який, на його думку, має повністю замінити оригінал.

У загальнотеоретичній площині, на відміну від Деліля й Мопертюї, які орієнтувалися на збереження чужого в перекладі, перенесення читача в часі й просторі, на відміну від Дефонтена, Ле Турнера і його послідовників, які офранцузували оригінали, Ла Арп, шукаючи «серединний шлях», пропонує перекладачеві перевтілитися в автора, щоб створити новий оригінальний твір своєю мовою, адекватний до оригіналу за впливом на читача.

Ла Арп розглядає переклад не як примітивне перекодування з однієї системи знаків на їх буквальні відповідники, а як повноцінний творчий акт, в якому перекладач проймається думками й почуттями автора і вільний у виборі художніх засобів, змагається з автором, і може навіть його перевершити, у створенні повноцінного твору.

Для історії перекладознавства найсуттєвішим є те, що Ла Арп послідовно відстоює прагматичну за своїм спрямуванням концепцію перекладу поетичного твору, згідно якої основне завдання перекладача полягає в тому, щоб дати читачеві твір, який йому подобається і справляє те саме враження, що оригінал.

На завершення ще раз наголосимо, що назагал переклади з класичних мов і мов сусідніх з Францією країн: Італії, Іспанії, Німеччини, здійснені впродовж XVIII ст., свідчать про те, що практика «офранцуження» й «покращання» через їх пристосування до доброго смаку й догматичних правил естетики класицизму поширювалася навіть на шедеври Данте та Сервантеса.

Розділ 6. ЗАРОДЖЕННЯ НОВОЇ ІДЕОЛОГІЇ ПЕРЕКЛАДУ НА ЗЛАМІ XVIII–XIX СТОРІЧ

6.1. Підсумки розвитку французького перекладознавства в дисертації Ф. Вольтьє

Кінець XVIII — початок XIX ст. позначені не лише доленосними для всієї Європи потрясіннями в суспільно-політичному житті (Велика французька революція, Наполеонівські війни), але й утвердженням нової літературно-естетичної ідеології романтизму й зародженням порівняльно-історичного мовознавства, що безперечно відбилося на еволюції знання про переклад. У дисертації «Про переклад» («*De la traduction*», 1812), захищеній на літературному факультеті Імператорського університету Паризької академії в 1812 році, Фредерік Вольтьє (*Frédéric Vaultier, 1772–1843*) підсумовує погляди на природу перекладу, що встановились на кінець XVIII ст. Задля історичної справедливості слід зауважити, що це перше спеціальне дисертаційне дослідження з перекладу має заaledве шістнадцять сторінок і виглядає скоріше як реферат на тему перекладу. Попри це, праця Вольтьє містить цікаві й подекуди нові міркування про переклад, на яких зроблено акцент при аналізі її змісту.

Визначення перекладу

Жанр дисертації вимагав від автора передовсім дати визначення самого поняття «переклад» і відмежувати його від суміжних. Вирішуючи це завдання, Вольтьє звертається до авторитетного освітнього видання — праці Ла Арпа

«Ліцей, або курс давньої і сучасної літератури» (див. докладніше: п. 5.7. Концепція творчого й вільного поетичного перекладу Ж.Ф. де Ла Арпа). Її автор, окреслюючи поняття *«traduction»* (переклад), відмежовує його від суміжного поняття *«explication»* (тлумачення, пояснення), яке служить для того, щоб дати повне розуміння кожного слова учневі, який вивчає якусь мову. У визначенні власне перекладу Ла Арп виходить із латинської етимології терміна *«traduction»*, який походить від дієслова *«traducere»* «faire passer d'un endroit dans un autre». Вольтьє повністю поділяє висновок Ла Арпа: *«Отже, traduire, коли мова йде про автора, означає перемістити його з його мови в нашу, і тоді найкраще, що можна зробити, це, звичайно, перенести його до нас таким, як він був, тобто з усім його талантом»*. Фактично, визначення перекладу, прийняте Вольтьє услід за Ла Арпом, спирається на традиційну концептуальну метафору перенесення автора в часі й просторі, з однієї мови в іншу, метафору, якою перекладознавство живе з часів античності.

Ще раз посилаючись на Ла Арпа, Вольтьє зазначає, що слово *«traduction»* у власному значенні є приблизним синонімом слова *«transport»* («перенесення, перевезення»), етимологічно воно позначає лише дію переведення або перенесення в інше місце. Він звертає також увагу на подвійне вживання терміна *«traduction»*: у значенні *«procédé par lequel on transporte un ouvrage d'une langue dans une autre»* (спосіб, у який твір переноситься з однієї мови до іншої), і в значенні *«genre de composition littéraire qui naît de ce procédé»* (жанр літературного твору, який народжується таким способом), тобто воно може позначати й сам процес, і результат цього процесу, як на це вказують зрештою і сучасні підручники з теорії перекладу. Перекласти, отже, означає «здійснити такий вид перенесення» [Vaultier, 1812, p. 1].

Крім того, Вольтьє пропонує і своє власне визначення перекладу, спираючись на основоположні думки загальної

граматики семіотики Кондільяка. Розглядаючи мови услід за Кондільяком як аналітичні методи (докладніше про це див. п. 2.1. Кондільяк про мови як знакові кваліфікаційні системи), він окреслює предмет перекладу в такий спосіб: *«добути з відомих відносин між двома з цих методів засоби, щоб замінити знаки й прийоми одного з них на знаки й прийоми іншого у висловленні речення або даної послідовності речень — ось предмет перекладу»* [Ibidem, p. 1–2].

Водночас Вольтьє усвідомлює обмеженість спрощеного семіотичного підходу до мови як сукупності знаків-етикеток для позначення однакових для всіх ідей і визначення перекладу як простого перекодування з однієї системи знаків на іншу, властивого для раціоналістичної граматики XVII ст. На його переконання, думки по відношенню до мов не є тим самим, що величини по відношенню до математичного аналізу. Якби думки були такими ж простими, як величини, існувала б насправді лише одна мова, як є лише одна алгебра. Знаки були б різними, але спосіб позначення був би однаковим, і переклад був би зведений до простої заміни знаків, увесь належав би до інтерпретації (тлумачення) [Ibidem, p. 2]. Безперечно, міркування Вольтьє з цього приводу свідчать про очевидний прогрес перекладацької думки на межі доби Просвітництва й романтизму.

Літературний переклад: трудність визначення

На відміну від інших представників перекладацької думки XVIII ст. Вольтьє ставить перед собою більш загальне теоретичне завдання — проаналізувати особливості різних видів перекладу, зокрема шкільного й літературного. Переклад як літературний твір, на його думку, є жанром, який важко визначити. Він не може вважатися копією, бо мови не мають засобів, щоб копіювати одна одну. Він є чимось більшим, ніж просто імітація, принаймні в тому надто вільному значенні, в якому звичайно вживається цей термін. Вольтьє визначає пе-

реклад у цій площині як «*твір за мотивами чужих думок*», як своєрідне «*відтворення даного взірця*» і характеризує його як такий, що майже однаково має щось від наслідування і від копії, достатньо схожий, щоб вважатися оригіналом в межах іншої мови, достатньо відмінний, щоб мати в собі якусь особливу красу. Літературний переклад залишається для нього «*неминуче трохи двозначним результатом мистецтва, якому не дано досягти своєї мети*» [Ibidem, р. 5–6]. Отже, автор здає собі справу зі складності та багатоаспектності художнього перекладу як літературного жанру.

Він наполягає на необхідності чіткого відмежування справжнього літературного перекладу від простої дослівної версії тексту оригіналу. У запитанні «Чи переклад дійсно призначений відтворювати оригінали, чи лише полегшувати їх розуміння?» змішуються, на його думку, дві принципово різні речі. Насправді не слід використовувати термін «*переклад*», який стосується творів окремого добре визначеного літературного жанру, для позначення *версії*, яка представляє собою «безперервний словник» (тобто дослівний переклад-підрядник) [Ibidem, р. 6]. У такий спосіб він вносить необхідне уточнення для більш строгого визначення поняття літературного перекладу. Спроба Вольтьє виявити особливості літературного перекладу в порівнянні з іншими жанрами є безперечно ще одним його суттєвим внеском щодо розробки теорії перекладу.

Радикальні відмінності між мовами й труднощі перекладу

Вольтьє у своїй дисертації узагальнює чинники, які сприяють перекладові або породжують труднощі в його здійсненні. Він виходить із загального принципу, згідно якого насправді було б неприродним, щоб два аналітичних методи, тобто дві мови, засновані на суттєво відмінних поглядах, могли співпасти: «*Мови різняться між собою і щодо вартості артикульованих знаків, у яких розчленовується думка, і щодо методу впорядкування, за яким ці знаки мають бути розташовані*

у фразі, і щодо впливу, який справляє чи то на розум, чи на слух властивість звуків, які розглядаються як знаки чи комбінації знаків між собою» [Ibidem, p. 2]. Наведені слова переконливо свідчать про те, що для Вольтьє очевидними є відмінності між мовами на фонетичному й лексичному рівні, у граматичній будові речень і їх прагматичному впливі на слухача.

Із цих радикальних відмінностей у всіх мовах зароджується дуже багато розходжень у часткових ефектах, які в перекладі передати найважче. Отже, Вольтьє звертає особливу увагу на стилістичні труднощі перекладу, який за своєю природою є складною, важкою, але водночас корисною працею.

Передусім для нього очевидна користь цієї справи як засобу навчання. Саме на переклад спирається будь-яка добре продумана дидактична система. Він розширює горизонти учнів, даючи їм разом із новими знаками нові ідеї. Знайомство з граматикою чужої мови через порівняння прояснює всі незрозумілі місця своєї власної граматики. Постійна боротьба із заданими оригіналом термінами і зворотами привчає до точності у висловлюваннях і водночас до варіювання стилістичних форм. Завдяки цьому переклад стає найкориснішим засобом навчання красному письменству (творчому письму) [Ibidem, p. 3]. Наголошуючи на цій функції перекладу, Вольтьє насправді продовжує давню риторичну традицію, започатковану ще в XVI ст., яка розглядала переклад як складову частину загального мистецтва літературного письма.

Переклад як літературна справа, на переконання Вольтьє, готує до вищої майстерності у застосуванні правил смаку й наслідуванні великих зразків [Ibidem, p. 5]. Уже латинські класики Плїній і Квінтіліан радили використовувати переклад як найкращу вправу для вироблення смаку й стилю. Ті з письменників, які найкраще засвоїли досвід давніх авторів, змагаючись з ними, оволоділи секретами їхньої майстерності й найкраще навчилися використовувати власну мову. Зрештою, варто нагадати, що з такою позицією щодо користі перекладу

для вироблення стилю літературного письма погоджувалися не всі автори того часу (див., напр.: [Panckoucke, 1787, р. 42]).

Переваги й труднощі перекладу, на думку Вольтьє, визначаються до певної міри відстанню між мовами: чим більше мови різняться одна від одної за своїм характером, тим важче змусити їх виражати ті самі думки й пристосовувати їх до вживання тих самих зворотів. А втім, Вольтьє вбачає в цьому і свою перевагу — більшою буде користь від зусилля, що його вимагає така праця [Ibidem, р. 3].

Вольтьє, однак, обмежується у даному випадку лише загальною декларативною тезою. Про це значно докладніше писав Бітобе, який пробує пояснити близькість мов спільністю їхнього походження, умов розвитку й існування (див. докладніше: п. 6.3. П.-Ж. Бітобе про національний смак як основу перекладу).

Іншим чинником, який визначає труднощі перекладу, є культурно-цивілізаційні різниці між мовами. Посилаючись на передмову Деліля до «Георгік» Вергілія [Delille, 1770], Вольтьє нагадує, що у мовах різних народів існує дуже багато відмінностей, які стосуються звичок, звичаїв, політичної організації, рівня цивілізації, природи, клімату, матеріального виробництва в різних місцевостях тощо. Це стосується здебільшого давніх мов — греки й латини, які відображають дуже відмінний порядок речей у порівнянні з сучасним. Окрім того, вони відрізняються від французької мови своєю будовою.

Розглядаючи труднощі перекладу, зумовлені відмінностями в будові мов, Вольтьє бере до уваги здобутки нового історичного й типологічного мовознавства, яке зароджувалося в умовах тісних контактів німецької і французької філологічної науки. Він нагадує, що Фрідріх Шлегель в есеї «Про мову і мудрість індусів» (« *Über die Sprache und Weisheit der Indier* », 1808) виділяє два типи мов, які може трохи довільно називають флексивними (*langues à inflexions*) і афіксальними (*langues à affixes*). До першого типу мов, у яких граматичні зв'язки іменника виражаються за допомогою зміни флексії, відносять-

ся грецька й латинська. До другого типу мов, у яких зв'язки та функції іменника визначаються його місцем у реченні або прийменниками, належать французька й більшість сучасних мов. Цим зумовлена основна відмінність у будові речення: у грецькій і латинській мовах порядок слів вільний і будь-який член речення може переміщатися незалежно від інших. У французькій мові панує фіксований порядок слів, який відповідає логіці й виключає їх переміщення в межах речення. Грецька й латинська конструкції сприяють інверсії і фігуративному вживанню. Різниці в порядку слів і пов'язані з ними стилістичні відмінності, як наголошує Вольтьє, спричиняють додаткові труднощі при перекладі [Vaultier, 1812, p. 3–4].

Вольтьє — критик античних і сучасних поглядів на переклад

Після відомих критичних бібліографічних оглядів Сореля і Ґуже ([Sorel, 1664], [Goujet, 1740]) у Вольтьє знаходимо також одну з нечисленних у XVIII ст. спроб узагальнення й критики античних і тогочасних поглядів на переклад (див. також короткий виклад історії перекладу у третьому Мемуарі Бітобе [Bitaubé, 1779]).

Взявши до уваги типологічні відмінності між давніми мовами й сучасними, Вольтьє робить висновок про специфіку перекладу з грецької на подібну за будовою латину, перекладу, який насправді ледве чи заслуговує називатися мистецтвом. Давні автори, на його думку, не виробили справжньої теорії перекладу, його принципів і правил, і важко собі уявити, щоб вони могли це зробити. Правила, які вони спромоглися встановити, безпідставні й зайві для них самих, тим більше, вони не можуть застосовуватися в нових умовах. Причину Вольтьє вбачає у тому, що їм бракує необхідної порівняльної основи і що вони дуже далекі від реальних сучасних потреб перекладу з давніх мов на французьку [Vaultier, 1812, p. 6].

Не менш критично Вольтьє ставиться до здобутків французької теорії перекладу XVIII ст. Сучасні йому автори, які, як правило, пробували узагальнити свій власний досвід, писа-

ли багато різного про переклад, і не завжди найкращі теоретики були найкращими перекладачами. Одні, як Батте, прагнули визначити його принципи відносно конструкції, тобто зважаючи передусім на різницю в порядку слів між давніми мовами й французькою. Інші, як Дефонтен, Мармонтель, Ла Арп, більш докладно займалися особливостями передання стилю. Усі вони намагалися встановити більш-менш обґрунтовані й точні правила перекладу і погоджувались, що є багато особливих випадків, у яких перекладач може не дотримуватися цих правил і самостійно приймати рішення [Ibidem, р. 6–7]. Критично узагальнюючи досвід теоретичної рефлексії XVIII ст. над перекладом, Вольтьє звертає увагу на відсутність єдиного підходу до виділення принципів і правил перекладу.

Встановлення правил перекладу, як і будь-якого іншого мистецтва, залежить від того, як визначається сам предмет мистецтва. Вольтьє бачить основний недолік пропонованих правил у відсутності єдиного розуміння предмета перекладу. Зазвичай предметом перекладу вважають імітацію, проте окреслюють її по-різному і мають на увазі під нею часто досить суперечливі речі — відповідність виразу, колорит, рух, гармонію тощо. У Вольтьє цей перелік викликає правомірні запитання: чи ці якості стилю утворюють впорядковану ієрархію? чи є в цьому списку сталий порядок залежно від важливості? чи слід постійно віддавати перевагу одним і нехтувати іншими? Якщо припустити, що набір цих ознак змінюється залежно від випадку, то чи можна відобразити в універсальних правилах цю безкінечну мінливість окремих випадків? [Ibidem, р. 6].

Безсумнівні обов'язки перекладача

Проаналізувавши й узагальнивши принципи й правила перекладу в працях попередників, Вольтьє визначає безсумнівні, на його погляд, обов'язки перекладача, серед яких:

- намагатися точно передати зміст оригіналу (Дефонтен, правило 1);

- зберігати просту або фігуративну форму думок, їх силу, красу, витонченість (Батте, правила 6, 7 і 8);
- перекладати фігури вислову ідентичними або принаймні еквівалентними фігурами (Дефонтен, правила 2, 3 і 4);
- зберігати порядок речей, порядок думок і частин [періодів], чи для того, щоб представити автора таким, як він є, чи тому, що автор писав мовою з цілком вільним порядком слів і не міг, хіба що з вагомих причин, віддавати перевагу одному порядку перед іншим (Батте, правило 1 і 2);
- дотримуватися заборони ділити без потреби періоди, бо розчленування періоду неминуче руйнує смисловий зв'язок між його членами (Батте, правило 3);
- при перекладі оновлювати фігури, керуючись при цьому смаком (Дефонтен, правило 5), і намагатися переносити до своєї мови чужі вирази й форми, які можуть лише її збагатити (Дюро де Ла Маль) [Ibidem, p. 7–8].

Наголосимо, що Вольтьє водночас воліє говорити не про правила перекладу, а саме про обов'язки перекладача і, відповідно, будує свій дискурс як деонтичний, вживаючи дієслово «*devoir*» і модальний маркер «*sans doute*», який у XVIII ст. мав очевидне значення впевненості, дещо застарілим (за визначенням престижного словника TLFi : *Loc. adv. Sans doute 1. [À valeur affirmative] Vieilli. Assurément, certainement*): «*Sans doute le traducteur doit...*». Для теорії перекладу завдання визначення обов'язків перекладача залишається актуальним і сьогодні. Згадаймо принаймні виключну популярність праці В. Беньяміна «Обов'язки перекладача» [Беньямін, 1923].

Вочевидь Вольтьє, наводячи правила перекладу, не прагнув особливої оригінальності, а узагальнив досвід попередників, на яких він ретельно посилається. Натомість безперечним внеском автора в теорію перекладу є його спроба запровадити ієрархію в приписах для перекладачів, ставлячи вище від правил і обов'язків перекладача закони відповідності й не-

обхідності, які вимагають часом навіть порушувати правила й жертвувати обов'язками [Vaultier, 1812, p. 8].

Неминучі втрати при перекладі

Вольтьє, загалом позитивно налаштований щодо можливості перекладу, змушений усе ж ставити йому певні межі й визнати численні труднощі й неминучі втрати, зокрема при перекладі шедеврів античності французькою мовою. Даремне вимагати від перекладача досконало відтворити гармонійну закругленість періодів у Цицерона. Перекладач стоїть перед вибором: чи варто зберігати таку багаточленну конструкцію, коли неминуче двозначність відносних займенників, надмірна какофонія сполучників, переобтяжені й незграбні сполучення багатьох думок одразу позбавляють період таких важливих для французького читача ясності, елегантності, гармонії? [Ibidem, p. 9]. Для французького перекладача не існує жодної можливості передати певні зміни стилю, певні зближення слів, певні комбінації ритму і звуків, від яких, здається, залежить сила, краса та гармонія великої кількості латинських фраз.

Неадекватність порівняння перекладу з музикою і живописом

Аналізуючи праці своїх попередників, Вольтьє висловлює критичне ставлення до так популярних порівнянь перекладу з живописом і музикою: «<...> усі ці зближення, справедливі в одному сенсі, абсолютно хибні в іншому; аналіз засобів може бути лише результатом аналізу речей, а слова, взяті разом як знаки і як звуки і розглянуті одночасно самі по собі і в їхніх зв'язках з відповідними словами іншої мови, є, звичайно, чимось іншим, ніж усе те, на чому вправляються власне мистецтва» [Ibidem, p. 9–10].

У такий спосіб, виходячи з різної семіотичної природи засобів, які використовують ці галузі мистецтва, Вольтьє обґрун-

товує своє неприйняття аналогій між перекладом і живописом та музикою. Він погоджується, що можуть бути поверхневі аналогії, але на глибинному рівні, якщо взяти до уваги саму природу словесних знаків у всій складності їх будови, враховуючи їхні стосунки зі знаками іншої мови, така метафорична паралель може бути лише хибною, тому що природа засобів і речей, з якими має справу живопис і музика, абсолютно інша. З такою спробою критичної інтерпретації метафор перекладознавчого дискурсу можна посперечатися. По-перше, сама природа метафори й механізм перенесення значень передбачає якраз певну схожість і водночас відмінність між двома членами метафоричного відношення (див. докладніше: [Ласка, 2002]). По-друге, Вольтьє розглядає метафори поза контекстом, в якому вони функціонують, поза аргументативними структурами, в яких їх використовують автори в конкретних ситуаціях і з певними намірами, що знижує цінність його узагальнень.

Обмеження свободи вибору перекладача.

Його завдання

Вольтьє досить докладно розглядає також проблему співвідношення ремесла та творчості в перекладі й на цій основі уточнює місце, роль, функції і обов'язки перекладача. Він нагадує, приховавши ім'я автора за неозначеним займенником «он», що дехто стверджує, що перекладач не зобов'язаний думати. Зрозуміло, що мається на увазі відома сцена з «Перських листів» Монтеск'є. Посилаючись на інавгураційну промову Дюро де Ла Малья [La Malle, 1805], Вольтьє зазначає, що точніше було б сказати не «думати», а «вигадувати», бо думка перекладача, яка зовсім не зобов'язана асоціюватися з творчою вигадкою, так само багато й напружено працює, як і думка автора, який створює текст оригіналу. Перекладачеві наперед задано багато речей: він не може, як автор оригіналу, обирати, розташовувати, змінювати вихідні дані, з якими він працює.

Саме цим зумовлена передусім трудність мистецтва перекладу, яке, на думку Вольтьє, значно обмежує свободу перекладача: *«Повторити те, що сказав інший, і повторити це так, як сказав інший, і там, де він сказав, і зробити це все, дотримуючись водночас законів мови, яка, якщо вона дозволяє це сказати, вимагає найчастіше, щоб це було сказано в іншому місці і в інший спосіб; відтворити всі якості виразу в істотно іншому виразі; зберегти для думки, під формами, в які він [перекладач] її зодягає, не внутрішньо притаманну й первинну її цінність, а додаткові й зовнішні прикраси форм, яких він її позбавляє — ось що вимагається від перекладача. Може, творча вигадка вимагає більше геніальності, вона все ж, безперечно, не вимагає більше зусиль»* [Vaultier, 1812, p. 10].

У такий спосіб Вольтьє наголошує на подвійному обмеженні свободи перекладача. З одного боку, він має повторити те, що сказав автор, так, як він це сказав, і там, де він це сказав. З іншого боку, він повинен водночас дотримуватися законів власної мови, яка має свої правила щодо місця й способу вислову й теж накладає обмеження на його свободу вибору. У цій площині завдання перекладача полягає в тому, щоб відтворити всі якості виразу оригіналу в іншому виразі, зберегти додаткові зовнішні прикраси форм оригіналу в нових формах цільової мови, яких він надає думці. Інакше кажучи, для Вольтьє тут ідеться передусім про відтворення стилістичних особливостей, форми оригіналу. Така робота вимагає від перекладача більше зусиль, ніж оригінальна творчість, яка потребує радше геніальності. Отже, у підсумку свого аналізу цього аспекту перекладу Вольтьє бачить його творчу складову передусім у відтворенні особливостей форми й стилю оригіналу.

Закон вірності перекладу — два фундаментальні правила

Вольтьє переконаний, що навіть найскладніші мистецтва можуть бути зведені до невеликого числа загальних принципів. Він посилається на Ла Арпа, який заявляв, що теорія

перекладу може бути підсумована у двох основоположних правилах: «*Передати зміст свого автора і зберегти його характер*» [La Harpe, 1813, р. 92]. Нагадаємо, що під характером мається на увазі неповторний авторський стиль. Вольтьє вважає, що можна зробити ще один подальший крок у напрямку узагальнення і показати, що обидва ці правила виводяться з єдиного закону — закону вірності [Vaultier, 1812, р. 10–11]. Услід за Дж. Феррі він поширює поняття вірності на всі складові думки й стилю. Такий підхід до трактування вірності у Вольтьє є безперечною передумовою необхідності дотримуватися духу мови, правил смаку й відповідності жанрам. Крім того, для Вольтьє абсолютно очевидно, що переклади, як і всі інші форми писемної творчості, повинні відповідати загальним правилам мистецтва письма. У такий спосіб автор дисертації узагальнює правила й принципи перекладу, завдання перекладача та вимоги до перекладу.

На відміну від перекладачів попереднього століття, які зосереджувались головню на виробленні правил і приписів, необхідних для здійснення вірного перекладу, перекладачі доби Просвітництва, а потім Вольтьє, який підводить підсумки розвитку науки про переклад у XVIII ст., більше розмірковують про загальні принципи перекладу в широкому філософсько-культурному контексті, що свідчить про еволюцію перекладознавства від прикладної до теоретичної науки.

Всі труднощі перекладу — в стилі

Розмірковуючи над труднощами перекладу, Вольтьє доходить висновку, що вони лежать головню у площині стилю. Він пояснює свій висновок тим, що стиль створюється знаками й безпосередньо не прив'язаний до думки. Через це він не переходить сам собою до перекладу, бо думка в перекладі виражена вже іншими знаками. Думку передати простіше, тому що всі розвинені мови мають достатньо словесних знаків або перифраз і здатні виразити все, про що можна помислити. Там, де

стиль відсутній, достатньо підібрати точні знаки для передання думки й отримаємо добрий переклад. Напроти, мови лише з крайніми труднощами можуть відтворити в перекладі красоти оригінального тексту, які належать до його форми й створюються різного роду витонченими хитрощами стилю — звуковими ефектами, іграми з конструкціями, фігуративними значеннями тощо. Частина стилістично навантажених одиниць підпорядковується матеріальному й граматичному характеру мови, інші залежать від складу розуму й духу народу, які виробилися за певних історичних обставин та були закріплені в узусі. Саме тому вони й складають основні труднощі перекладу [Ibidem, p. 11].

Так Вольтьє підсумовує здобутки теорії перекладу XVIII ст. щодо відтворення стилю. На відміну від Дюбо, Мопертюї та ін. він фактично відриває форму від змісту, мовні засоби, які використовуються для створення стилістичних ефектів, від змісту, який вони несуть, від загального змісту твору, і, під впливом універсальної граматики Кондільяка й ідеології де Трасі говорить лише про красоти, які треба передати при перекладі безвідносно до змісту. У цьому слабка сторона його концепції, яка фактично повертає нас до трактування стилістичних засобів як чисто зовнішнього оздоблення тексту в теоріях перекладу XVII ст.

Про особливі труднощі перекладу поезії

Звичайно, Вольтьє у своїй дисертації не міг не висловити свою позицію і з приводу так актуальної проблеми перекладу поезії, яка жваво обговорювалася впродовж XVIII ст. При перекладі поезії до загальних труднощів перекладу, більшість з яких мають стилістичний характер, долучаються специфічні труднощі, пов'язані з особливостями версифікації в різних мовах. На думку Вольтьє, відповідність до вимог і законів поетичного жанру вимагає перекладати поетів віршем, тим більше, що гармонія вірша є в їхніх творах основною частиною

стилю, і значна частина стилістичних прикрас існує завдяки версифікації [Ibidem, p. 11–12].

На питання, чи можливий вірний віршовий переклад, Вольтьє дає дві відповіді, залежно від того, про яку вірність ідеться. Безперечно, відповідь негативна, якщо замість цієї відносної вірності, якою мусимо задовольнятися навіть у прозі і яка полягає в тому, щоб триматися якнайближче до оригіналу в усіх його складових частинах, ми прагнемо абсолютної вірності, якої не дають у жодному жанрі ані природа речей, ані засоби мистецтва. Відповідь буде так, якщо, поширивши вірність на збереження красот, які є результатом версифікації, ми дозволимо перекладачеві пожертвувати дечим із суворой точності думки задля необхідності відтворити те, що зникло б майже повністю при прозовому перекладі, з загального колориту цілості й з ефекту головних деталей [Ibidem, p. 12–13]. Тим більше, що французьке письменство має певний досвід віршового перекладу поетів. За мальовничим висловом Вольтьє, «французькі музи ще з колиски дитячим лепетом пробували себе в перекладі віршем».

Водночас автор не виключає повністю можливості прозового перекладу поетів. Якщо не брати до уваги всього, що стосується версифікації, прозовий переклад може загалом бути ближчим до оригіналу. Звертаючись усе ж до порівняння з мalarством, попри його критику в попередньому тексті, Вольтьє зазначає, що такий переклад не передає кольорів, але має необхідні засоби, щоб відтворити з точністю лінії. Впізнаємо тут порівняння перекладу з естампом, яке належить Дюбо (див докладніше: п. 2.6. Філософсько-естетичні принципи перекладу Ж.Б. Дюбо). Вольтьє звужує його сферу до прозового перекладу поезії. Загалом, на його думку, обидва способи перекладу є ніби двома етудами однієї моделі, взаємно доповнюються і разом дозволяють краще її пізнати, зберігаючи кожен окремо, якісь особливі риси, які втрачає інший [Ibidem, p. 14]. Отже, Вольтьє пропонує ще один цікавий розвиток ме-

тафоричної паралелі між перекладом і живописом, аргументуючи на користь множинності перекладів-етюдів однієї моделі, які доповнюють один одного і в сукупності дають більш повне уявлення про оригінал.

Нагадаємо ще раз, що думку про можливість множинних перекладів на рівні окремих фраз висловлював ще у XVII ст. Антуан Арно. У XVIII ст. перекладач Сервантеса Флоріан наполягав, що такий автор заслуговує багатьох перекладів (див. п. 5.4. Труднощі перекладу «Дона Кіхота»: досвід Флоріана). Дехто з сучасників Вольтьє переконаний у протилежному — завжди існує лише один вірний переклад (див. напр.: [Pancoucke, 1787, p. 40–41]). У XIX ст. навіть Віктор Гюго, говорячи про переклад творів Шекспіра, здійснений його власним сином, називає його остаточним. Сучасне перекладознавство не має більше сумнівів у тому, що переклади з часом старіють, і великі твори світової літератури повинні існувати в багатьох перекладах, які складають багатство приймаючої культури й свідчать про її розвиненість (див. [Кочур, 2008, с. 109]; [Meschonnic, 1999, p. 11]).

Еквіваленти й прийом компенсації

Аналіз труднощів перекладу Вольтьє доповнює розглядом засобів, які перекладачі використовують для їх подолання, — йдеться про еквіваленти й компенсації, «прийоми корисні самі по собі, але їх використання завжди межує зі зловживанням» [Vaultier, 1812, p. 14–15]. Він вважає, що кожен раз, коли мова відкидає якесь слово, якого вимагає зміст, чи коли слово, яке дає мова, несе в собі чи то смисловий відтінок, чи якусь несподівану перешкоду у формі, які не дозволяють перекладачеві його вжити, кожен раз, коли в точному й буквальному перекладі слово, вжите у фігуративному значенні, втрачає це значення або отримує додаткову ідею, яка його спотворює, псує чи затемнює, мистецтво перекладу дає єдиним засіб, якого вимагає вже сама вірність — використання еквівалента. Поза вказаними випад-

ками його використання, на думку Вольтьє, повинно бути обмеженим, бо тоді б це без жодної реальної користі приводило би до втрати відтінків значення, які, хоч і дуже тонкі, не повинні приноситись у жертву без потреби [Ibidem, p. 16].

Вади оригіналу теж є невід'ємною частиною його тексту

Щодо компенсації, на думку Вольтьє, до неї варто ставитися толерантно, коли мова йде про віршовий переклад з його формальними обмеженнями, і вона недоречна у прозовому перекладі, де суперечить самому предметові мистецтва, бо неприпустимо, щоб думка перекладача, навіть у найменших деталях, з'являлася поруч, або взагалі замінювала думку автора. Ризик спотворення авторського змісту, на переконання Вольтьє, менший, коли ми щось в ньому пропускаємо, ніж коли ми до нього щось додаємо.

Дехто з перекладачів прози вимагає права прикрашати оригінал. Вольтьє вважає, що застосування такого права могло б обмежитися виправленням очевидних вад авторського тексту, однак навіть у цьому випадку воно залишалося б все одно саме по собі надуживанням: *«Перекладач не має більше прав по відношенню до вад, ніж по відношенню до красот; вади теж є рисами, і найчастіше рисами, що відображають обличчя і характер автора — Сенека без гри слів, Лукіан без пишності не були б більше Сенекою і Лукіаном»* [Ibidem, p. 16]. На тлі все ще поширеної практики «вдосконалення» перекладачами творів, що нібито не відповідають високим вимогам доброго смаку, позиція Вольтьє, який обмежує свободу перекладача в цьому питанні, виглядає досить виваженою. Заслуговує на увагу передовсім його толерантне ставлення до «вад» оригіналу, які здебільшого насправді відображають особливості індивідуального авторського стилю, відтворення якого є найскладнішим завданням перекладача.

На завершення треба додати, що Вольтьє, ніби відчуючи певне незадоволення власним текстом, у якому він намагався

викласти по можливості більш стисло основні проблеми перекладу, кожна з яких вимагала б докладнішого розгляду, обіцяє повернутися до них у більш практичній площині, ілюструючи свої теоретичні положення на матеріалі порівняння численних уривків з перекладів [Ibidem, p. 16].

Назагал праця Вольтьє «Про переклад» цікава для історії перекладознавства тим, що автор дає панораму й узагальнює здобутки науки про переклад на зламі XVIII–XIX ст. Проте ця скромна брошура, яка увійшла до історії як перша дисертація з перекладознавства, не вирізняється великою оригінальністю ідей, і автор сам визнає її основну ваду — умоглядність міркувань. У цій площині набагато переконливішим виглядає підручник з перекладу Феррі де Сен Констана, у якому теоретичні узагальнення спираються на великий корпус конкретних прикладів негативного й позитивного перекладацького досвіду.

6.2. Питання теорії перекладу в підручнику Джованні Феррі

У 1808 році в м. Анже провізор ліцею Джованні Феррі (*Giovanni Ferri de Saint-Constant*, 1755–1830) надрукував підручник «Начала перекладу або мистецтво перекладати латину французькою мовою». Видана на початку нового століття книга Джованні Феррі цікава для історіографії перекладу тим, що автор, зважаючи на дидактичне спрямування посібника, у свій спосіб узагальнює здобутки перекладознавства доби Просвітництва і дає чіткі та зрозумілі визначення основних понять теорії перекладу. Феррі продовжує традицію енциклопедистів, які, розробляючи теорію перекладу, спиралися на принципи загальної граматики Кондільяка й оновленої класичної риторики Дю Марсе. Його визначення перекладу, озна-

ки й характеристики окремих його видів близькі до того, що читаємо в статтях Бозе і Мармонтеля до «Енциклопедії».

Якщо на початку XVIII ст. Н. Жедуен ще вагається і дає визначення перекладу, орієнтуючись переважно на давні мови (гебрайську, грецьку, латинську), то Феррі не обмежується давніми мовами, а включає до переліку ще італійську, англійську та ін. мови: *«Перекласти — це зробити однією мовою копію дискурсу, який було спочатку повідомлено іншою мовою. Так, наприклад, передати французькою мовою якусь історію, поему, навіть фразу, написану грецькою, латинською, італійською, англійською чи ін. мовою, — це називається їх перекласти»* [Ferri, 2008, р. 1] (далі посилання на працю Дж. Феррі подається переважно за другим, виправленим і доповненим виданням у двох томах 1811 року).

Варто також зазначити, що серед текстових жанрів поряд з оповіддю («історією») і поемою Феррі називає навіть фразу, вочевидь маючи на увазі використання перекладу окремих речень на заняттях. У такий спосіб, враховуючи цей дидактичний аспект функціонування перекладу, він виводить перекладацтво за вузькі межі літератури. Отже, наведене визначення свідчить про те, що Феррі порівняно зі своїми попередниками розширює поняття перекладу. На жаль, у другому, переробленому виданні цю частину визначення перекладу вилучено: *«Перекласти — це перенести з однієї мови до іншої думки і вирази якогось автора»* [Ferri, 1811, I, р. 1].

Водночас автор вважав за потрібне відмовитися від неоднозначного образу перекладу як копіювання, який легко витлумачити як буквальный переклад, і глибше розкрити своє розуміння перекладу, виділивши два аспекти в дискурсі, який перекладається, а саме: думки та вирази (тобто риторико-стилістичні засоби виразності). Уточнення, зроблене Феррі, не є випадковим і в ширшому сенсі. У ньому зафіксовано не лише авторське бачення перекладу, а й поворот у бік стилістики, який остаточно закріпився в перекладознавстві на межі XVIII–

XIX ст. Визначення безперечно стало більш точним і лаконічним, але водночас, на мій погляд, все ж утратило частину цікавих змістових ознак.

Про відмінності між мовами й труднощі перекладу

Подібно до енциклопедистів Феррі пояснює проблеми й труднощі перекладу лексичними, граматичними та стилістичними відмінностями між мовами, особливим духом кожної з них: *«Якби всі мови мали абсолютно відповідні між собою вирази, як складом, так і енергією, якби речення будувалися однаково в різних мовах, можна було б переносити твір з однієї мови до іншої з однаковою легкістю й однаковою вірністю, так само як через кальку можна перенести рисунок з одного аркуша паперу на інший. Але мови відрізняються складом і енергією виразів, а також порядком слідування цих виразів у будові речення. Цей порядок навіть значною мірою складає, як ми це побачимо, особливий дух кожної мови»* [Ibidem, p. 1].

Принагідно відмітимо використане в цьому тексті порівняння перекладу з копіюванням рисунка через кальку. До цього метафоричного образу невдовзі звертається Шатобріан у контексті аргументації на користь дослівного перекладу (див. [Chateaubriand, 1861, p. 3]).

Різниця між «version» і «traduction»

Наукове визначення поняття **«traduction»** («переклад») вимагало від автора відмежування його від близького до нього поняття **«version»** («версія»). Попри те, що обидва терміни позначають копію однією мовою дискурсу, який було повідомлено іншою, вони, на думку автора, не є синонімічними. Феррі пояснює різницю між ними, виходячи з їх етимології. **«Version»** походить від латинського дієслова **«vertere»** («повертати, перевертати, представити з іншого боку»). Саме в такому значенні кажуть: **«Il y a sur cet objet cent versions différentes»** («Про цей предмет є сто різних версій»). У цьому випад-

ку не можна вжити *«traduction»*, яке походить від *«ducere trans»*, тобто «переводити через, перенести з одного місця в інше», і прийшло на місце давнішого слова *«translator»*. Феррі протиставляє ці два терміни й за сутнісними семантичними ознаками: *«version»* є більш буквальним, більше прив'язаним до засобів, властивих мові, з якої перекладають, тоді як *«traduction»* більше стосується глибини думок, звертає увагу на те, як їх представити у формі, яка найкраще їм підходить у новій мові, більше підпорядковується у своїх виразах зворотам і фразеологізмам цієї мови. Думка, яку передає *«version»*, більше стосується навчання тих, хто перекладає, щоб опанувати якусь мову. Поняття *«traduction»* більше відноситься до того, хто завдяки знанню духу обох мов здатен передати своєю мовою думки оригіналу з усією їх витонченістю й енергією [Ferri, 1811, I, р. 2–3]. Наводячи сутнісні характеристики цих понять, Феррі вочевидь спирається на відповідну статтю до «Енциклопедії» Н. Бозе, авторитет якого був беззаперечним [Bauzée, 1765] (див. докладніше: п. 2.4. Загальні проблеми перекладу в «Енциклопедії» Дідро й д'Аламбера).

Переваги та функції перекладів

У теоретичній частині свого підручника Дж. Феррі досить докладно розкриває основні переваги перекладів і функції, які вони виконують. Переклади сприяли формуванню й вдосконаленню сучасних мов, продовжують їх збагачувати й оновлювати. Знайомлячи нас з думками інших народів, вони водночас знайомлять нас зі словами, які їх виражають, непомітно переносять до нашої мови багато нових виразів, зворотів і образів. Сучасне перекладознавство говорить у цьому випадку про *мовотворчу* функцію перекладу.

Перекладаючи, ми переносимо на наш рідний ґрунт багаті скарби чужомовних літератур. Завдяки перекладам здійснюється найкорисніший з обмінів — обмін думками й знаннями. Трудність перекладу з однієї мови на іншу думок, зворотів, об-

разів і виразів автора змушує нас затриматися на них, зосередити увагу, тим самим ми краще їх засвоюємо. Цю функцію сучасна наука про переклад визначає як *цивілізаційно-культурну й просвітницьку*.

Переклади надають неоціненну допомогу тим, хто хоче опанувати давні й чужі мови, замінюючи їм учителя, показуючи принаймні зміст думок. За словами Феррі, *«переклад є найпростішим, найкоротішим і найнадійнішим методом опанування чужої мови»* [Ferri, 1811, I, р. 4]. Він наголошує, що, засвоюючи рідну мову природним способом, ми починаємо не з правил, а тільки з розуміння, а потім засвоюємо її через імітацію. Отже, спочатку ми повинні бути в стані досконалого розуміння значення слів і фраз, і саме це ми отримуємо завдяки перекладові. У цьому полягає, якщо вдатися до сучасної перекладознавчої термінології, *дидактична функція перекладу*.

Для тих, хто володіє тільки рідною мовою, переклади є потужним засобом формування їхнього розуму й смаку. Вони привчають нас до порядку і ясності в думках, до правильного міркування. Звичайно, вони не можуть повністю передати красу оригіналу, але якщо вони вірні й елегантні, то зберігають суть думок і основні красиві місця. У термінах новочасної перекладознавчої науки йдеться про когнітивну й естетичну функції перекладу. Отже, насправді Феррі подає повний перелік функцій перекладу, який мало чим відрізняється від того, що знаходимо в сучасних підручниках з перекладознавства.

Відповідаючи на питання, чи важко зробити добрий переклад, Феррі зазначає, що вже для вірного й зрозумілого перекладу-версії треба знати вартість слів обох мов, а також їх будову, тобто граматику. *«Але коли хочемо зробити справжній переклад, тобто представити іншою мовою думки, вирази, звороти твору, нічого не додавши, не вилучивши й не переставивши, доводиться долати великі труднощі. Щоб добре перекладати, потрібно якщо не стільки ж геніальності, принаймні стільки ж смаку, як для того, щоб добре писати. «Можливо на-*

віть більше», — *каже Батте*» [Ibidem, p. 5–6]. Отже, до якостей успішного перекладача Феррі, так само як Батте, Бітобе та багато інших авторів того часу, включає не лише знання словника й граматики обох мов, але й наявність літературного смаку, необхідного для справжнього перекладу. Прикметно також, що він уживає саме вислів «*valeur (des mots)*», якому Ф. де Соссюр надасть статусу терміна у своїй теорії знаків.

Нагадавши слова Цицерона про те, що ідеального оратора не існує, Феррі визнає, що було б добре дати портрет досконалого перекладача, проте ставить собі скромніше завдання — стисло перерахувати якості, які він повинен мати, і обов'язки, які він повинен виконувати. На його думку, щоб досягти досконалості, перекладач повинен:

- 1) досконало розуміти мову, з якої він перекладає;
- 2) володіти всіма багатствами мови, якою він пише;
- 3) мати проникливий розум і глибокі знання, щоб схопити зміст свого автора і точно його передати;
- 4) мати впевнений і вироблений смак, щоб сприйняти найвитонченіші красоти свого автора, які його вирізняють серед усіх інших, щоб передати його з найменшими спотвореннями, щоб збагатити свою мову новими зворотами, не порушивши її правила;
- 5) мати талант і геній, горіти тим самим вогнем, що й автор, якого він перекладає (наголошуючи на цьому, Феррі покликається на авторитет Бітобе: *«Він повинен забути, — як каже Бітобе, — що має перед очима книгу. Він повинен розбудити геній свого автора й запалити свій. Треба, щоб їх обох надихала та сама муза»*);
- 6) бути вірним, не піддаючись тиранії букви, і передавати думки й форми стилю, виглядаючи вільним серед перешкод, бо будь-яка імітація, якою б гарною вона не була, завжди залишається, за словами Сент-Анжа, лише справжнім признанням у неспроможності перекласти [Ibidem, p. XII–XIII].

Врешті-решт, на переконання Дж. Феррі, досконалим був би переклад, який створював би у читача, добре знайомого з оригіналом, ілюзію, що він ніби читає самого автора. До такої досконалості можна наблизитися, але досягти її неможливо. Вже сама відмінність між мовами надає зовсім іншого вигляду думкам, так само як інший одяг змінює обличчя [Ibidem, р. XIII].

У такий спосіб Феррі вибудовує власний профіль досконалого перекладача. Пункти 1–3 і 6 цього портрета фактично повторюють правила перекладу Етьєна Доле [Dolet, 1540]. Решта відбивають нові тенденції XVIII ст. в розумінні перекладу й обов'язків перекладача.

Чи є перекладач копіїстом?

Подібно до інших сучасників, Дж. Феррі не оминув традиційного метафоричного образу перекладу як копіювання. Навівши вислів Турея, який стверджував, що перекладач є власне художником, який обмежує себе копіюванням, він пояснює своє ставлення до цього порівняння: *«Це порівняння не набагато справедливіше, ніж порівняння перекладу з естампом, зробленим з картини. Естамп представляє лише простий рисунок, а не кольори картини. Вірний і елегантний переклад виражає не лише глибинну суть авторської думки, але й звороти, образи, вислови, одним словом — його стиль. Художник копіїст жодним чином не використовує свій геній, він зайнятий тільки тим, що вибирає кольори на своїй палітрі й накладає їх відповідно до своєї моделі. Перекладач, навпаки, повинен, так би мовити, сам створювати свої кольори. Необхідно, щоб його геній підшукував їх, знаходив, добирав і використовував зі смаком»* [Ibidem, р. 7].

Насправді Феррі вступає тут у дискусію з Дюбо, хоч його ім'я не назване, і відхиляє запропоноване ним порівняння перекладу з естампом, наполягаючи на його творчому характері, бо перекладач сам вирішує, які дібрати кольори і як їх вико-

ристовувати. Він погоджується з перекладачем Сенеки Дюро де Ла Малем, який писав, що насправді копіїстами «давніх» є видавці, а перекладача вважав представником давніх авторів в іншій мові, в іншому столітті й серед іншого народу. Його обов'язок перед автором — сказати те саме, передати ті ж думки, розгорнути ті ж міркування, з тим же запалом, тією ж енергією, тим же красномовством. У цьому полягає його функція [Lamalle, 1776, р. XXXI]. Феррі поділяє тезу Ла Маля про те, що перекладач не повинен думати й відчувати, коли йдеться про міркування й почуття автора. Він мусить передати їх такими, як отримав від автора. Натомість він повинен відчувати й думати, коли йдеться про висловлення цих думок, міркувань і почуттів, тому що при їх висловленні він мусить коритися духові своєї власної мови, відповідати смакові свого власного народу й дотримуватися існуючих правил пристойності, як це робив колись сам автор [Ferri, 1811, I, р. 7–8].

Отже, у своїй концепції перекладу Дж. Феррі виходить з потреб збереження риторико-стилістичних особливостей оригіналу й створення перекладу рівноцінного за своєю емоційною енергією впливу на читача. Він особливо наголошує на необхідності для перекладача орієнтуватися на дух власної мови й пристосовувати переклад до морально-етичних норм свого народу й часу. Так само як сучасні теоретики перекладу, починаючи від В. Беньяміна, Феррі не обмежується розглядом якостей перекладу, а ставить проблему в ширшій, деонтологічній площині, визначаючи обов'язки перекладача. У цьому полягає друга особливість його концепції перекладу.

Про відмінності між французькою мовою і латиною та чотири операції перекладу

Розкриваючи поняття перекладу і визначаючи його складові, Дж. Феррі, як і його попередники-енциклопедисти, виходить із порівняння латини й французької мови. На його думку, латинська мова відрізняється від французької словами,

розташуванням слів, механізмом мови й стилем. Для усунення цих чотирьох відмінностей при перекладі треба: 1) замінити латинські слова французькими, які замінюють їх якнайкраще; 2) розташувати ці слова в порядку, який приписує будова французького речення; 3) замінити механізм латинської мови механізмом французької, тобто вживати форми слів і частки, які з'єднують думки відповідно до правил французької граматики; 4) врешті, слід замінити латинський стиль французьким стилем, тобто вживати звороти й вирази, які відповідають духові французької мови [Ibidem, II, p. 189–190].

Отже, Феррі розглядає переклад як особливо складну мовленнєву діяльність, яка враховує відмінності між латинською і французькою мовою. Її сценарій передбачає чотири необхідних складових дії, які повинні забезпечити вірний переклад, перехід від латинського речення до французького: на лексичному рівні — заміна слів на їх відповідники в цільовій мові, на синтаксичному рівні — розташування слів відповідно до правил французької мови, на морфолого-синтаксичному рівні — надання французькому слову відповідних форм і вживання необхідних службових часток, на стилістичному рівні — вживання зворотів і виразів, які відповідають духові французької мови.

Чотири основні правила перекладу

На думку Дж. Феррі, правила перекладу зводяться до чотирьох основних: 1) передати своєю мовою вартість кожного виразу фрази, яку перекладаємо; 2) щодо порядку й взаємного розташування слів — дотримуватися, передаючи зміст фрази, духу своєї мови; 3) висловлювати думки свого автора з вірністю, ясністю, правильністю і точністю, які складають загальні якості перекладу; 4) дотримуватися стилю, тону, зворотів, образів, властивих різним жанрам, — тобто того, що в сукупності складає особливі якості перекладу [Ibidem, I, p. 14]. Відповідно до встановлених правил визначається структура його книги: у першому розділі йдеться про вартість слів, у дру-

гому — про розташування слів, третій присвячено загальним якостям перекладу, четвертий — особливим його якостям. Врешті, у п'ятому розділі даються короткі анотації до найбільш поважаних перекладів.

Загальні якості перекладу.

Вірність перекладу

Зупинимось докладніше на змісті III частини підручника, озглавленої «Про загальні якості перекладу» (« Des qualités générales de la traduction », Tome second, pp. 187–272), яка містить важливі в контексті нашого дослідження теоретичні положення, що складають фундамент перекладознавчої концепції автора.

Передовсім Дж. Феррі конкретизує своє розуміння необхідних якостей перекладу. Знання прямого значення латинських слів і будови латинського речення, на його переконання, забезпечують розуміння справжнього змісту дискурсу, але недостатні для доброго перекладу, який вимагає ще інших якостей, загальних для всіх жанрів творів або особливих, властивих лише деяким жанрам. До загальних якостей перекладу він відносить вірність, ясність, чистоту й точність. Звичайно, найбільш пильної уваги автора підручника заслуговує вірність (*fidélité*). Відповідно до двох основних видів перекладу (*version* і *traduction*), він розрізняє і два види вірності. Перший вид перекладу призначений допомагати тим, хто частково розуміє текст оригіналу, але потребує допомоги, щоб його розуміти краще. У першому виданні 1808 року Феррі, пояснюючи цей різновид перекладу, наводив слова Батте, який назвав його неперервним словником, постійно розгорнутим на тому слові, яке нам потрібно [Ferri, 2008, p. 158]. Ці переклади, які називаються буквальними, вимагають «рабської» вірності, яка перекладає дослівно. У цьому перекладі-словнику є лише слова, ми марно шукали б у ньому звороти, вирази, оздоби — все, що стосується стилю оригіналу. Висновок Феррі такий: насправді нема нічого більш невірного, ніж така вірність, бо вона збе-

рігає букву й вбиває дух [Ferri, 1811, II, р. 202–203]. Ці слова з Біблії згадувалася вже не один раз у попередніх розділах.

З іншого боку, надмір свободи призводить до втрати характерних рис оригіналу. Справжня вірність мусить уникати цих двох підводних каменів. Вона полягає в тому, щоб триматися якнайближче до тексту оригіналу, водночас не порушуючи дух мови, якою перекладають. Це найбільш надійний і, можливо, єдиний спосіб представити речі, думки, вирази, звороти твору, нічого не додаючи, не вилучаючи й не переміщаючи. Той, хто порушує цю вірність, ще більше заслуговує на осуд, бо він не відтворює характер, тобто стиль свого автора, не передає його риси або спотворює їх. Вочевидь для Феррі теж йдеться про пошук свого «серединного шляху» в перекладі, золотой середини між збереженням особливостей оригіналу й дотриманням приписів приймаючої культури та мови.

Вірність, на переконання Феррі, який посилається на думку більшості великих майстрів цього жанру, є найбільш непогнущим законом мистецтва перекладу, бо вона включає певним чином усі інші закони. Феррі розкриває зміст категорії вірності перекладу, подаючи мінімальний і достатній перелік вимог, яким має відповідати переклад. Щоб бути вірним, треба: 1) зберегти порядок речей і думок, 2) передати все, що сказав автор, 3) нічого не додавати до тексту, 4) передати те, що сказав автор і так, як він сказав, тобто точно передати його думки, зберегти його образи, виразити його почуття [Ferri, 2008, р. 159]. У новому двотомному виданні цей список дещо відредаговано, але суть залишилася та сама: *«Бути насправді вірним — це передати все, що каже автор, нічого не додати до того, що він каже, сказати це в тому ж порядку і таким же способом, як він це каже»* [Ferri, 1811, II, р. 203].

Ось складові елементи, які Феррі включає до свого концепту вірності перекладу. Звернемо увагу на останній, у якому автор особливо акцентує на необхідності не лише точно передати думки автора, але й зберегти його образи й висловити його

почуття. Таким чином, у своєму підручнику Феррі орієнтується на новий риторико-стилістичний напрямок у перекладознавстві XVIII сторіччя.

Методологічна основа підручника

На переконання Феррі, оволодіння цими якостями перекладу вимагає вивчення правил і добрих взірців. Пояснюючи правила, він турбується про те, щоб ілюструвати їх великим числом прикладів, без яких вони будуть безплідними. Правила приписують, що слід робити, приклади ж показують, як це роблять найкращі майстри, вчать ще краще їх наслідувати [Ibidem, p. 201]. Таким є основний дидактичний метод, якого дотримується автор підручника. Він дещо відрізняється від методологічного підходу Г. де Танда, заснованого на зіставленні оригіналу й пошуку регулярних відповідностей (див. [Ласка, 2023]: п. 4.1. Порівняння мов і правила перекладу: підручник Г. де Танда). Отже, у подальших розділах Феррі на численних прикладах з перекладів відомих латинських авторів розкриває зміст визначених принципів і небезпеку їх порушень, які ведуть до різного роду деформацій, дає поради щодо кращого їх дотримання.

Вилучення й додатки до тексту.

Точність перекладу

Феррі наголошує, що перекладач повинен сказати вустами автора все те, що сказав сам автор, інакше це не переклад, а скорочення й урізання авторського тексту. Він наводить численні приклади таких деформацій перекладу й робить окреме застереження щодо неприпустимості таких вилучень при перекладі поетів, тому що в них часто вся краса, сила, грація чи тонкощі думки залежать від одного слова [Ferri, 1811, II, p. 204–205].

Водночас Феррі визнає, що часом зустрічаються слова, без яких у перекладі можна обійтися. Це зумовлено відмін-

ностями між латиною і французькою мовою, зокрема наявністю в латинській мові багатьох висловів, які не додають нічого суттєвого до речення, а вставляються між словами для ритму й гармонії. Йдеться про різного роду частки: *quidem*, *profecto*, *prorsus*, *porro*, *etc.* (справді, напевно, точно, крім того тощо). На відміну від латини, французька мова пошукує передовсім ясності й зручності. У латині ці експлетивні частки додавали реченню завершеності, у французькій вони б зробили його надто розтягнутим. Їх можна прибирати при перекладі кожен раз, коли вони не вказують на якийсь важливий зв'язок з попереднім реченням [Ibidem, p. 206–207].

Стосовно додавання до тексту, Феррі вважає, що це спотворює переклад, перетворюють його на коментування. На його переконання, будь-яка парафраза в перекладі є нікчемною [Ibidem, p. 208]. Саме точність є однією з основних якостей перекладу. Вона полягає в тому, щоб сказати багато невеликою кількістю слів. Водночас слід розрізняти точність думок і точність виразів. Одна — зумовлена багатством уяви й правильним спрямуванням мислення, друга — полягає в розумній економії слів та у способі висловлення. Точність думок властива геніям і не вимагає ніякого мистецтва. Точність висловів досягається шляхом вправляння. Саме практика перекладу призвичаює нас до точності стилю. Проте, щоб повністю розкрилися її переваги, необхідно «боротися» з оригіналом. На думку Феррі, вона залежить також від мови, бо деякі мови більш здатні до неї, ніж інші. Латина, завдяки великій кількості партиципціальних зворотів є більш стислою, ніж більшість сучасних мов [Ibidem, p. 211]. Методологічний принцип розмежування точності думок і точності висловів є ще одним суттєвим внеском Феррі в розробку теорії перекладу.

Необхідність збереження порядку думок.

Архітектурна метафора перебудови за новим планом

Розкриваючи першу складову категорії вірності перекладу у відповіді на запитання «Чи може перекладач змінювати

порядок думок?», Феррі викладає свої погляди на передання в перекладі того, що Батте та інші представники риторико-стилістичного напрямку називають метафізичним і ораторським порядком слів. Він наполягає на тому, що порядок думок у творі не є випадковим. Серед причин, які спонукали автора до того чи іншого порядку думок, можуть бути енергія, краса або гармонія. Тому перекладач повинен зберігати цей порядок, його зміни ведуть до спотворень: *«Ми поставили на початку те, що було в кінці, а в кінці те, що було в середині. Ми звели заново будову з тих самих матеріалів, але за іншими, вигаданими іншим архітектором кресленнями, які суперечать у всьому планові його попередника. Автор не скидає в купу і без порядку частини свого твору. Від розташування, яке він обрав, залежить їх краса, приємність і природність. Якщо перекладачі не пропонують ці якості, то це здебільшого тому, що вони не змогли зберегти той самий порядок думок»* [Ibidem, p. 215].

Отже, для Дж. Феррі літературний твір має свою архітектуру, він вибудований за певним планом, і перекладач повинен дотримуватися цього плану. Архітектурна метафора літературного твору добре відома з історії літератури. Зокрема, на початку XX ст. Марсель Пруст порівнював написання роману з будівництвом собору [Proust, 1927, p. 491–492]. Порівняймо також вживання подібного метафоричного образу перекладу як перебудови архітектурного творіння з порушенням плану й з інших матеріалів у Бітобе [Bitaubé, 1822, p. 62]. Ле Турнер зазначає також, що цю метафору використовували перекладачі творів англійської літератури, зокрема Ф.-В. Туссен, порівнюючи ці твори з хаотичним нагромадженням уламків, з яких треба збудувати красивий палац [Le Tourneur, 1769, p. XXVIII].

Феррі окремо наголошує на методологічній необхідності для перекладача розмежовувати два окремі поняття *«le tour»* і *«la construction»*. Під терміном *«tour»* («зворот, спосіб висловлення») мається на увазі впорядкування, яке припису-

ють словам, щоб утворити з них фрази. Порівняймо визначення, яке дає TFLi: «*Manière spécifique de s'exprimer, d'être exprimé. Synon. expression, formule, tournure*». Для Феррі йдеться головню про специфічний спосіб висловлення. Він пояснює, що «**tour**» означає не те саме, що «**construction**»: «Конструкція в основному має відношення до граматики, а зворот — до гармонії, до руху висловлення, до його енергії. Конструкція дає точні й правильні речення, **tour** робить речення гармонійними, живими, приємними, енергійними» [Ferri, 1811, II, р. 218]. Отже, йдеться радше про стиль, і перед перекладачем стоїть завдання зберегти по можливості цей особливий авторський спосіб висловлення.

У подальшому тексті III частини підручника розглядаються особливості перекладу фігуративних виразів, складних періодів, способи передання думок, образів, почуттів тощо. IV частина повністю присвячена розгляду особливостей перекладу текстів залежно від жанру: історичних текстів, ораторського мистецтва (красномовства), поезії, а також епістолярного й філософського стилю.

Підсумовуючи, ще раз наголосимо на тому, що Джованні Феррі по праву належить окреме місце в історії французького перекладознавства як автору одного з небагатьох для даного періоду підручників з перекладу, який вигідно вирізняється солідним теоретичним обґрунтуванням і багатим ілюстративним матеріалом.

6.3. П.-Ж. Бітобе про національний смак як основу перекладу

Авторка однієї з перших історіографічних розвідок про французький переклад у XVIII ст. Констанція Б. Вест схильна бачити залежність різних теорій перекладу в цю добу від розуміння категорії смаку: «<...> спосіб бачення перекладу

пов'язаний з поглядами XVIII ст. на смак; супротив, який поступово виникає щодо теорії вільного перекладу, є одним із аспектів боротьби між цими двома концепціями — абсолютного смаку й відносного смаку» [West, 1932, р. 1].

Переконливим прикладом, що підтверджує цю думку, може бути концепція перекладу, яку розробляв П.-Ж. Бітобе (*Bitaubé Paul-Jérémie*, 1732–1808), літератор і член Берлінської академії, відомий в історії французької літератури як перекладач Гомера («*L'Iliade*», 1760; «*L'Odyssée*», 1785) і Гете («*Hermann et Dorothee*», 1795). Він зізнавався, що хоч і займається перекладом одного з найбільших поетів античності (Гомера), професійним перекладачем себе не вважає і навіть бачить у цьому користь, бо не найкраща думка про перекладачів, розповсюджена у французькому суспільстві (натяк на слова персонажа Монтеск'є), не відбиватиме йому охоту працювати [Bitaubé, II *Mémoire*, 1775, р. 469]. А втім, така скромність з його боку абсолютно не позначилася на його академічних наукових амбіціях — він є автором значної за обсягом (60 с. *in octo*, більше 3,6 др. арк.) перекладознавчої праці «Про національний смак і його вплив на переклад» («*Du goût national considéré dans son influence sur la traduction*»), опублікованої в наукових мемуарах Берлінської академії (1775–1779 pp.), членом якої він був.

Викладені в ній думки він частково повторює і розвиває в «Роздумах про Гомера і про переклад поетів» («*Réflexions sur Homère et sur la traduction des poètes*»), які служать передмовою до нового видання його перекладу «Іліади» 1780 року. Названі праці практично залишилися поза увагою історіографів перекладу. Однак вони підготували ґрунт для плідних контактів французького й німецького перекладознавства, що невдовзі визначатимуть розвиток теорії перекладу в Європі в добу романтизму (про вплив німецьких романтиків на розвиток теорії перекладу у Франції див. [Berman, 1984]).

Ім'я Бітобе не загубилося серед десятків імен інших літераторів і перекладачів уже тому, що він своїми переклада-

ми відновив інтерес до поем Гомера, дискредитованих внаслідок «суперечки давніх і нових», хоч пізніше він сам як перекладач став об'єктом досить жорсткої критики з боку Ф.-Р. де Шатобріана [Chateaubriand, 1861, р. IV] та В. Гюго [Hugo, 1965a, р. 342–343].

Постать Бітобе щодо історії перекладу нам цікава серед іншого завдяки його ролі посередника між французькою класицистичною традицією перекладу й новою німецькою романтичною хвилею, яка народжувалася. Точніше, йдеться про передромантичний рух «Буря і натиск» (нім. «Sturm und Drang») Гамана, Гердера, Гете (якого Бітобе перекладав). Очевидно, тут є підстави говорити про взаємні впливи. Бітобе був сучасником Е. Канта, який, як і він, народився в Кенігсберзі, і трохи старшим за Гете (1749–1832). Від Гегеля (1770–1831), Гумбольдта (1767–1875), Шлеєрмахера (1768–1834) його відділяє одне покоління.

Перекладознавчі проблеми у праці Бітобе «Про національний смак і його вплив на переклад»

Основна проблема, яку ставить Бітобе у цій праці, відображена вже в самій її назві. Автор розглядає широке коло загальних і більш часткових питань, безпосередньо дотичних до поставленої проблеми: про дух мови і дух народу та їх вплив на літературу й переклад, про співвідношення національного й загальнолюдського в смаку, про дух народу та формування національного смаку, про філософське визначення перекладу як вдалого поєднання духу двох народів на основі їх близькості, про користь і недоліки перекладу, про сприйняття чужого й необхідність пристосування до чужих звичаїв і смаків при перекладі, про різниці в дусі народів і мовах як основне джерело труднощів перекладу, про стилістичні труднощі перекладу, про метод еквівалентів і неперекладне, про неприйнятність буквального перекладу, про науково-технічний переклад, про переклад поетичних творів, про творчий аспект

перекладу й роль смаку. Вражає вже сам перелік проблем, який відображає широту перекладознавчих інтересів автора. Варто також окремо відзначити багатство метафоричних образів, які використовує Бітобе, і їх відповідність напрямку розгляду поставленої ним проблематики.

Реабілітація перекладу

Палкий прихильник античності, Бітобе передусім прагне реабілітувати переклад, який втратив багато в чому свої позиції після «суперечки давніх і нових». Першим аргументом на користь перекладу він висуває загальну тезу про те, що кожен народ відповідно до свого духу і смаку найкраще відображає у своїй літературі те, що йому близьке. Ці відмінності в національних літературах він порівнює з різними школами в живописі [Bitaubé, I Mémoire, 1775, p. 456–457]. Однак головне полягає в тому, що ці літературні картини світу взаємно доповнюються, і кожен народ схильний запозичувати з чужої літератури щось відмінне від своєї. Подекуди це йде всупереч його природі, як наприклад, французи схильні імпортувати похмуре й жакливе з театру сусідів-англійців, і тоді цього робити не варто. Водночас таке взаємне збагачення і складає, на думку Бітобе, основну користь перекладу.

Проведена паралель зі школами в живописі свідчить про те, що автор, наголошуючи на національно-культурній специфіці французької літератури, водночас стверджує цілком модерну тезу, згідно якої вона існує в спільному культурному просторі разом з іншими національними літературами, що взаємно доповнюються і збагачуються. У цій площині функція перекладу як окремого літературного жанру полягає передусім в імпорті нових вартостей, запозичених у сусідніх народів.

Про дух народу та дух мови

Отже, Бітобе у своїй перекладознавчій концепції виходить з того, що кожен народ має щось особливе в способі розумін-

ня й відчуття, кожна нація має свій особливий смак. Так само кожна мова має свій дух, який залежить від обставин, у яких знаходиться народ. Навівши добре відому думку Дюбо про різницю в сприйнятті жителями Півночі та Півдня образу прохолодної джерельної води в одній із еклог Вергілія (див. докладніше: п. 2.6. Філософсько-естетичні принципи перекладу Ж.-Б. Дюбо), Бітобе підсумовує: *«Я хочу сказати, існують ідіоматизми, є щось особливе у способі, яким кожен народ розуміє і відчуває, певний хід думки, який його характеризує і який є наслідком впливу багатьох видимих або невідчутних причин»* [Bitaubé, I Mémoire, 1775, p. 458].

Наріжними для розуміння всієї літератури й зокрема перекладу для П.-Ж. Бітобе, як і для більшості французьких літераторів і перекладачів XVIII ст., є антропологічні за своєю сутністю поняття духу народу й духу мови: *«Кожна мова має, як кажуть, якийсь дух, який їй належить. Ніщо не є більш істинним і ніщо не позначає краще, що кожна нація має якийсь смак, який у багатьох відношеннях є їй властивим. Бо що формує дух мови? Хіба не обставини, в яких знаходиться народ, спосіб, в який він зазнає їх впливу? Якщо випадок має до цього якесь відношення, принаймні, напевно, він не діє в усіх країнах в однаковий спосіб, і таким чином він має якийсь вплив, хоча б найслабший, на ці видозміни»* [Ibidem, p. 458]. Його міркування з цього приводу дуже близькі до того, що невдовзі проголосить головний ідеолог філософії мови німецьких романтиків В. фон Гумбольдт: *«Мова є ніби зовнішнім виявом духу народів: мова народу є його дух, і дух народу є його мова, і важко собі уявити що-небудь більш тотожне»* [Humboldt, 1838, p. 37].

“Die Sprache ist gleichsam die äußerliche Erscheinung des Geistes der Völker; ihre Sprache ist ihr Geist und ihr Geist ihre Sprache; man kann sich beide nie identisch genug denken”. (Über die Verschiedenheit ..., S.37)

Порівняймо також визначення понять «*дух народу*» і «*дух мови*» у Вольтера [Voltaire, 1764a, p. 245].

У площині дослідження історії французького перекладознавства найістотнішим є те, що, спираючись на ці наріжні поняття духу народу й духу мови, Бітобе пропонує загальне визначення перекладу, як вдалого поєднання духу двох мов. Переклад для нього полягає у тому, щоб *«виразити дух мови за допомогою іншої мови, яка від неї значно відрізняється»* [Bitaubé, I Mémoire, 1775, p. 459] (порівняймо також іншу спробу Бітобе дати загальне філософське визначення перекладу в другому «Мемуарі» [Bitaubé, II Mémoire, 1775, p. 477].

Про трудність перекладу

Бітобе звертає увагу на складність і трудність самого процесу перекладу в порівнянні зі звичайним викладом думки, який вже сам по собі теж є перекладом думки на мову недосконалих і приблизних знаків-слів. Зважаючи на різницю в дусі мов, відмінності між ними, виразити думки автора іншою мовою, а не тією, на якій вони природно були сформовані, значно важче, ніж висловити свої власні думки. До того ж за цю справу беруться часто літератори-початківці, абсолютно не усвідомлюючи складність завдання, яке стоїть перед перекладачем. Своєму міркуванню з цього приводу автор «Мемуару» Бітобе надає дуже емоційної форми: *«Як! Коли зазвичай так важко передати свої власні думки, я маю на увазі, перекласти себе самого, виказати назовні ті враження, які отримує наша душа і які є архетипами, для яких слова, що мають їх представляти, є лише слабкими знаками, на які тільки труднощі ми змушені наражатися, коли намагаємось передати чужі думки, що доходять до нас лише через знаки, які теж є чужими! Як виразити дух мови за допомогою іншої мови, яка від неї значно відрізняється? Чи є щось більш особливе, ніж змусити говорити автора іншим наріччям, ніж те, яке через обставини, в яких він опинився, надається найбільше, щоб виразити його думки? І за таку справу беруться літератори-початківці, не уявляючи собі її труднощів і небезпек»* [Bitaubé, I Mémoire, 1775, p. 458–459].

Отже, глибинною першопричиною труднощів перекладу для Бітобе є відмінність у душі мов, бо мова автора є найвідповіднішим засобом висловлення його думок, тоді як переклад вимагає висловити ті самі думки засобами мови, іншої за своїм духом і не пристосованої до їх висловлення.

У другому Мемуарі Бітобе розвиває ці положення докладніше, відкидаючи відому сентенцію про те, що перекладач повинен писати так, як писав би сам автор, якби він писав французькою мовою. Він віддає перевагу іншому правилу й радить перекладачам писати так, ніби вони самі писали, якби були на місці автора в його часи. Це найкращий спосіб, щоб проїнятися духом оригіналу, ідентифікувати себе з ним, наскільки це можливо, коли пишеш іншою мовою. Якщо ж надавати надто великого значення першому правилу, як це зазвичай буває, часто виникає ризик, що перекладач підмінить собою автора [Bitaubé, II Mémoire, 1775, p. 482]. Цей же текст повторено у передмові до «Іліади» [Bitaubé, 1822, p. 60].

Отже, Бітобе, на відміну від традиційних сентенцій, пропонує подорож у часі та просторі вже не читачеві й не авторові, а перекладачу, вимагаючи від нього протилежного кроку — перенести себе в добу та країну автора й в такий спосіб ідентифікувати себе з ним. Саме так згодом бачили переклад представники молодого німецького передромантичного руху, зокрема М. Віланд, Й.В. Гете. У такий спосіб, стверджуючи тісний зв'язок мови й мислення та навіть залежності думки від засобів мови, Бітобе ще раз наближається до положень, які невдовзі будуть покладені в основу мовної концепції Гумбольдта й підхоплені в XX ст. в теоріях мовної відносності.

Переклад як натуралізація автора в новій країні

У своїй праці «Про національний смак і його вплив на переклад» Бітобе ставить і докладно обговорює також цілком актуальну й сьогодні проблему рецепції «чужої» культури та літератури, впливу національного духу й смаків на ставлення

до «чужого», залежності перекладу від особливостей національного духу та смаків приймаючого народу. Переклад уявляється йому натуралізацією автора в новій країні, і він висуває лише застереження, щоб його чужий вигляд не надто відрізнявся від вигляду приймаючої нації, і тоді він буде навіть подобатися: *«Назагал мало є людей, які вивчають чужоземних письменників на їхній оригінальній мові, у порівнянні з тими, хто нехтує таким вивченням. Отже, здається, що ці автори зовсім не залишають країв, де вони з'явилися на світ. Їх переклад є ніби їх натуралізацією в нових краях. Тут буде подобатись навіть їх чужий вигляд, аби тільки він не вступав в надто різку суперечність з виглядом народу, який їх приймає»* [Bitaubé, I Mémoire, 1775, р. 459]. У цьому випадку, розглядаючи проблему рецепції чужомовних творів у термінах метафори переодягання з метою натуралізації, Бітобе поділяє думку Прево, який писав, що «чужий вигляд», як відомо, не є найгіршою рекомендацією у Франції [Prévost, 1751, р. 2–3], однак ставить певні межі для прийняття «чужості» — різниця у зовнішньому вигляді не повинна бути надто різною.

Гумбольдтівський образ кола, з якого переклад допомагає вийти

Виважена позиція Бітобе в цьому питанні спирається на аргументи, запозичені з психології: *«<...> цікавість і потреба в чомусь новому, що може вразити, спонукають нас до знайомства з чужими звичаями; їх картина допомагає нам вийти з кола, в якому ми замикаємось увесь час, і легко переносить нас далі від нас самих»* [Bitaubé, I Mémoire, 1775, р. 459]. Нам подобаються люди, які висловлюють особливі думки, нас приваблюють незвичні почуття, але привабливість нового рідко сягає так далеко, щоб змусити нас смакувати звичаї, думки й почуття, які надто суперечать нашим.

Окремо варто відзначити метафоричний образ мовного кола, замкнутого довкола людини, який пізніше викорис-

товує Гумбольдт. Цей образ не є для Бітобе випадковим, пізніше він ще двічі звертається до нього: перший раз у майже гумбольдтівському контексті, коли у другому «Мемуарі» говорить про залежність думки перекладача від мови, і другий раз в кінці третього «Мемуару», коли метафорично уподібнює переклад до подорожі, яка допомагає людині вийти з цього вузького кола.

Метафора перекладу-подорожі

Бітобе, розвиваючи метафору перекладу як подорожі й проводячи паралель між мандрівниками та поетами, вказує на відмінність між ними. Мандрівник і вчений-аналітик змальовують чужі звичаї і хочуть нам подобатись, просвіщаючи нас. Їм не важливо, щоб нам ці звичаї подобались. Що більше вони контрастують з нашими, то більше підігривають нашу цікавість, дають нам матеріал для роздумів. Зовсім інша ситуація, коли йдеться про художній твір: *«Поет же хоче нас просвіщати, подobaючись нам; звичаї, які він змальовує, повинні нас приваблювати. Якщо це так, ми вибачимо їх за особливість, ми готові забути про себе й бачити, як ці картини наближають до нас народи, які природа віддалила від нас у часі та просторі. Однак це все за умови, що вони не будуть для нас надто неприємними, що означає зазвичай — надто відмінними від наших. У цьому випадку у поета є один вихід — він вимагає, щоб ми відмовилися від наших звичаїв і нашого способу бачення та прийняли звичаї і погляд тих, кого він нам представляє. Це необхідна жертва, якщо ми хочемо, щоб він нас розважав <...>»* [Ibidem].

Таким бачиться Бітобе загальний принцип сприйняття «чужого». Проте не всі здатні піти на таку жертву, чи то за браком необхідних знань, чи через силу упередження й звички. Такі читачі будуть вважати звичаї й картини, які їх обурюють, не доліком поета та звинуватять його в тому, що він поганий художник, хоч насправді його портрети найбільш схожі. Вони,

на думку Бітобе, схильні радше відмовитися від вічних загальнолюдських красот і якостей, ніж від смаків і звичаїв свого народу: *«Огида до цих звичаїв і картин сягне часом так далеко, що засліпить їм очі на красоти поеми, які є на всі часи й на всі віки. Вони не захочуть розпізнати в цих чужих звичаях найбільш вражаючі риси людських пристрастей, які вони могли б віднайти в глибині власних сердець, і радше відмовляться від своїх людських якостей, ніж на кілька хвиль від звичаїв свого народу»* [Ibidem]. Отже, причиною неприйняття «чужого», на переконання Бітобе, є саме надто велика різниця в душі й звичаях народів, яка заважає їм бачити в іншому і в собі подібне, загальнолюдське.

Необхідність пристосування при перекладі

Бітобе звертає увагу на те, що є твори, які легко сприймаються в перекладі й перекладаються на всі мови, як наприклад «Пригоди Телемака» Ф. Фенелона (*«Les Aventures de Télémaque»*, 1699) чи «Дон Кіхот» Сервантеса, які є «книгами для всіх народів». Він пояснює цю легкість близькістю духу, звичаїв і смаку народів, близькістю мов за своїм духом і будовою. Проте навіть у таких творах не все сприймається однаково: *«Звичаї, які так потішно висміює Сервантес, були властиві більш-менш усім сучасним народам, але якщо кожен сміється над цими жартами, зовсім не всім до смаку романтичні епізоди цієї книги, які відображають особливості духу й звичаїв іспанського народу. Витвори смаку не мають у всі часи й в усіх країнах однакової репутації»* [Ibidem, p. 461].

На думку Бітобе, найяскравіше залежність сприйняття чужих текстів від духу й смаків приймаючого народу виявляється на прикладі театральних творів, бо саме там докладається найбільше зусиль, щоб подобатися своєму глядачеві. Тому так важко ставити у Франції переклади драм Шекспіра, а в англійському театрі доводиться додавати більше дії і помпезності до трагедій Расіна. Рецепція поезії теж залежить від особливос-

тей національного духу й смаку. Бітобе, зокрема, звертає увагу на різне сприйняття поем Тассо і Аріосто в Італії й у Франції [Ibidem, p. 462].

Навчитися переноситись у часі й просторі

Метафорично концептуалізуючи переклад як подорож, Бітобе наполягає на необхідності виховання здатності переноситись у часі й просторі при читанні чужомовних творів. Щодо сприйняття чужих звичаїв і смаків, твори античних авторів займають особливе місце завдяки тому, що впродовж кількох століть європейського читача з дитинства привчають до звичаїв, культу, смаків греків і римлян. Щоб отримати задоволення від їх читання, його вчать в уяві переноситися в давні часи [Ibidem, p. 463]. Звичайно, це вдається зовсім не всім, і не всі надто смакують твори античності, так само як багато письменників, які наслідують давніх авторів, відходять від їхнього шляху і йдуть своїми дорогами, які їм вказує особливий смак власної нації.

Однак у новій ситуації, що склалася у XVIII ст. в перекладі, коли поряд з античними все більшої популярності набувають твори сусідніх літератур, Бітобе радить застосовувати до них ті ж принципи й переноситися подумки до сусідніх народів, приймати їхні звичаї, читаючи їхні книги. Зважаючи на близькість духу й смаків, це зусилля здається йому легшим для здійснення, ніж у випадку «давніх». Водночас він застерігає, що «не належить, представляючи звичаї героїв античності, спотворювати їх аж так, щоб ці герої здавалися народженими в нашому столітті», проте визнає, що уникнути цього підводного каменю, на який наштовхнулися багато сучасних народів, важко [Ibidem, p. 462–463].

Отже, автор трактату «Про національний смак і його вплив на переклад» визнає необхідність подвійного руху при перекладі: з одного боку, перенесення в часі й просторі та сприйняття чужих звичаїв і смаків, а з іншого, адаптацію «чужого» в розумних межах до звичаїв і смаків власної культури. У цьому полягає очевидно той «серединний» шлях, який він відстоює у перекладі.

Роль подорожей і перекладів у пізнанні інших народів

Така стратегія читання й сприймання чужих творів, заснована на перенесенні в інший час чи простір, не може ігнорувати дух і смак власного народу. Коли йдеться про національний смак, на переконання Бітобе, величезну силу має звичка, яка панує в певні епохи. Для прикладу він нагадує, що Мольєрові довелося долати пануючий смак, перш ніж він утвердив на сцені жанр справжньої комедії.

Бітобе наполягає на особливій ролі перекладів, які допомагають долати звички, сприймати чуже й відмінне й завдяки цьому сприяють зближенню народів і їхніх літератур. Ще раз, повертаючись до метафоричного образу перекладу як подорожі, він нагадує добре відому істину, що ті, хто ніколи не виїжджав за межі власної країни, найгірше сприймають чужі звичаї. Те саме стосується літераторів, які ніколи, так би мовити, не мандрували з царини літератури своєї нації до царини чужої літератури. Щодо цього дуже корисними, на його переконання, можуть бути переклади: *«<...> вони полегшують тим, хто не може залишити свою країну, знайомство з чужим народом, приводячи декого з його представників до цих домашніх сиднів. Та, щоб добре судити про якийсь народ, не слід обмежуватися знайомством з кількома мандрівниками, які чи то виглядають як карикатура на звичаї свого народу, чи то відмовляються від частини цих звичаїв, щоб сподобатись народові, у якого вони гостюють, а треба їхати подивитись на них в їхньому домі»* [Ibidem, p. 463–464].

Це означає, що пізнання чужого народу не може обмежуватися перекладами, бо переклади це лише окремі його мандрівники, які дають часом спотворену й неповну картину звичаїв народу. Бітобе радить мандрувати до цього народу в його домівки, тобто принаймні читати оригінали (згодом, у кінці третього «Мемуару», обговорюючи труднощі перекладу й картину реального стану на цій царині, Бітобе повертається ще раз до цієї метафори, розробляючи її в дещо іншому контексті й напрямку.

Переклад завжди позначений духом власного народу перекладача, смаком приймаючої культури

Бітобе ставить проблему впливу національного смаку на переклад і перекладу на національний смак комплексно і діалектично, тобто він розглядає проблему зв'язку між перекладом і духом та смаком приймаючого народу в обох напрямках. З одного боку, на його переконання, переклад завжди недосконалий, бо він завжди позначений духом власного народу перекладача, смаком приймаючої культури: *«Бо, незважаючи на всі зусилля перекладача, він ніколи не зможе остаточно перемогти прихований вплив смаку свого народу й дати в усьому схожий образ автора, якого він перекладає, хіба що існує найтісніший зв'язок у смаках і звичаях обох народів. Якби якийсь літератор із вишколеним смаком спробував порівняти переклади творів одного й того ж автора на різні мови, він помітив би, що кожен з перекладів має ознаки смаку народу цього перекладача»* [Ibidem, p. 464].

Отже, переклад виконує роль своєрідного буфера, який пом'якшує культурний шок від контакту з іншим, чужим, незвичним. Таку постійну присутність смаку й духу приймаючого народу в перекладі Бітобе пояснює тим, що перекладач був сформований у лоні свого народу, невіддільний від нього і сам знаходиться під постійним впливом своїх смаків і духу, незважаючи на всі зусилля позбутися такої залежності й дати вірний переклад.

Оригінальна ідея Бітобе щодо порівняння перекладів творів одного й того ж автора на різні мови, на жаль, досі не знайшла повного втілення в перекладознавстві. Теоретична значущість досліджень у цьому напрямку очевидна, зокрема для встановлення особливостей національних традицій і шкіл перекладу.

Бітобе відзначає також, що близькість звичаїв і смаків народів сприяє перекладам. Так само як близькість думок і смаку двох людей сприяє їх порозумінню, так і з народами, коли вони запозичують один в одного думки: *«Німцям так добре*

вдаються переклади англійських авторів завдяки багатьом чудовим відповідностям між цими двома народами». Схожим за мовою й духом французам і італійцям відповідно легше перекладати своїх авторів, ніж англійських [Ibidem, p. 465–466].

Назагал між сучасними народами, навіть якщо не брати до уваги легкості, з якою вони досягають досконалого розуміння своїх мов, існують численні тісні зв'язки й контакти, які полегшують їм копіювання, тобто взаємний обмін перекладами. Інша справа переклади з давніх авторів. Хоч їхні твори є зразками, на яких вчать нові європейські літератури, відстань століть принесла багато змін у звичаї, змін, які впливають на смак: «<...> століття варварства провели ніби розмежувальну лінію між нами й давніми; наше щоденне спілкування з ними не може нас повністю зблизити. Попри всякий сумнів, вони ближчі до природи, ніж ми, досконалість їхніх картин кидає у відчай перекладачів. Перш ніж їх прийняти через переклад, треба було б, якби це було можливим, почати з того, щоб прийняти частину їхніх звичаїв» [Ibidem, p. 466]. До обговорення цього питання автор повертається ще раз у другому «Мемуарі» [Bitaubé, II Mémoire, 1775, p. 477].

У такий спосіб Бітобе прагне осмислити нову ситуацію, яка склалася в перекладі на кінець XVIII ст., коли поряд з перекладами з латини й греки значне місце посіли переклади з англійської, іспанської, німецької та інших мов. Він привертає увагу сучасників до особливостей і труднощів, які виникають у цих двох різних царинах перекладу.

Вплив перекладів на розвиток національного смаку

Розглянувши в загальних рисах вплив національного смаку на переклади, Бітобе звертається до обговорення зворотного питання про вплив перекладів на національний смак і визнає існування такої проблеми: «Однак, оскільки рідко буває так, щоб якийсь народ повністю віддавався лише наслідуванню, і перш ніж перекладати, він уже сам дав свої твори,

і оскільки схожість законів, звичаїв і місцевої ситуації не може бути досконалою, народ, який надає великої уваги копіюванню, буде, безперечно, менш оригінальним, але навіть тоді він збереже свою характерну манеру, хоч і менш відчутно. Перекладач, пристосовуючись до чужого смаку, пристосовує його також, принаймні хоч трохи й не усвідомлюючи цього, до смаку свого народу. Отже, переклад не здійснить повністю зміну, яку він, як здається, міг би здійснити. Це підтверджує історія літератури» [Bitaubé, I Mémoire, 1775, p. 466–467].

Отже, як зазначає Бітобе, всі сучасні народи, які культивують літературу, вивчають, перекладають і наслідують «давніх». Такі переклади складають важливу частину їхньої літератури. Всі вони розглядають твори античності як прекрасні взірці для своєї літератури й для досягнення прекрасного, для вироблення свого національного смаку вони всі черпають із цього спільного джерела. Водночас Бітобе акцентує на тому, що смак кожного з сучасних народів багато в чому відмінний і від смаку давніх, і від смаку сусідніх народів. Перекладач, пристосовуючись до чужого смаку, водночас завжди підкоряється смакові свого народу. Тому, як підсумовує Бітобе, переклад ніколи не здійснює всіх змін, які він мав би здійснити.

Уже самим фактом постановки питання про вплив перекладу на дух і смак народу Бітобе насправді багато в чому визначив один з головних напрямків розвитку сучасного французького перекладознавства. Фактично найкраща сучасна робота з історії французького перекладу книга Р. Зюбера «"Невірні красуні" і становлення класичного смаку» [Zuber, 1992] є першим справжнім дослідженням із проблематики, визначеної ще Бітобе, — впливу перекладу на національний смак французів.

У кінці першого «Мемуару» Бітобе узагальнює свої думки у висновках.

- Твір, який перекладено на багато мов і який подобається всім народам, містить загальнолюдські красоти для всіх країн і на всі часи.

- Оскільки переклад ніколи не є досконалим і неминуче позначений смаком і характером приймаючої нації, він не може бути точним випробувальним каменем.
- Переклад є подібним до дзеркала, яке трохи викривляє. Якщо, незважаючи на це викривлення, він подобається, значить він містить вищі красоти, але їх форма інша.
- Є красоти властиві духові мови, першорядні національні красоти. Щоб їх збагнути, слід розглядати їх разом із їхніми джерелами, тобто вивчаючи мову оригіналу, стаючи певним чином громадянином Афін, Риму, Парижа, оточуючи себе тими самими предметами тощо. Тоді змальовані ними красоти здаються нам природними. Якщо ж ми спробуємо дати їх вірну копію з суворою точністю, отримаємо дуже дивні картини.
- Твір при перекладі зазнає різних втрат залежно від різниць у духові націй і мов. Одна мова збереже те, що не вдасться іншій.

Отже, у підсумку основна думка першого «Мемуару» полягає в тому, що відмінності в дусі, смаках і звичаях народів мають значний вплив на переклад. Вона, власне, і відображена у назві всієї праці.

Другий «Мемуар»: вихідні теоретичні положення й тогочасне мовознавство

У другому «Мемуарі» мова йде здебільшого про наслідки відмінностей у смаку для мов, наслідки, які позначаються на їх духові. Розробляючи свою концепцію перекладу, зокрема ту її частину, яка стосується різниць у смаку й духові мов і їх впливу на переклад, Бітобе виходить з уявлень тогочасного мовознавства про мови та їх близькість. Він спирається передовсім на думки К. де Жеблена про існування однієї спільної для всіх прамови, яка з розселенням людей диференціювалася на діалекти й далі на окремі мови, загалом схожі між собою. Цю «родинну» схожість мов (прикметно, що Бітобе вживає

той самий термін «*air de famille*», який набув великої популярності в сучасній когнітивній лінгвістиці завдяки авторитетові Л. Вітгенштайна, на якого представники даного напрямку постійно посилаються), в основі якої лежить спільність їх походження, визнають філософи, зокрема філософська грамати́ка Пор-Руаяля, яка наголошувала на відповідності основних частин мови, синтаксичних конструкцій категоріям природної логіки. З цих положень можна б зробити висновок, що ті, хто так багато говорить про труднощі перекладу, їх перебільшують.

Однак, на переконання Бітобе, існує також протилежна тенденція. Коли піднімаєшся по генеалогічному дереву, мов до окремих гілок, різниць стає так само багато, як було схожості в цілому. Так само як Бюфон був вражений різноманітністю живого в природі, а не спільним, що дозволяє виділити види, перекладач, який прагне передусім вірності в перекладі, буде вражений розмаїттям мов і відмінностями між ними. Бітобе пояснює ці відмінності, які в сукупності визначають дух мов, різницями в дусі й смаках народів. Через різноманітність обставин народження мов, їх мінливість, кожна мова має свій особливий, властивий лише їй дух [Bitaubé, II Mémoire, 1775, р. 469–470].

Письменники — «перекладачі нації»

Бітобе обговорює також інший аспект поставленої проблеми — взаємозв'язки між духом мови й духом окремо взятих авторів. На його думку, дух мови теж залежить від генія (тобто духу) письменника. Мова може збагачуватися й покращуватися, якщо її культивують і обробляють. Геній багатьох письменників змінює мову до певних меж, але дух її залишається таким самим. Найсміливіші інновації мають бути підкріплені знаками підпорядкування узусові. Великі генії здається говорять новою мовою, настільки вона гарна, але вона ніколи не суперечить духові мови своєї нації. Навіть коли мова до-

сягла досконалості, добрі письменники збагачують її особливими зворотами, запозиченими з розмовної мови. Наприклад, приказками, які так важко перекласти. За словами Бітобе, письменників у певному сенсі можна назвати «перекладачами нації». Їх геній формується під впливом духу нації і мови, вони мають за зразок кращих письменників, що були перед ними, а найперші надихалися тими, хто гарно говорив їхньою мовою. Водночас їх мова формує і відображає дух народу. Попри те, дух мови відзначається стійкістю й залишається незмінним, хоч мова розвивається та збагачується. Німецька, наприклад, у творах певного письменника може втратити свою грубість, але вона ніколи не набуде м'якості італійської (хіба що стане іншою мовою). Мова завжди зберігає щось зі свого первинного характеру, саме в цьому ми впізнаємо її дух. Тому дух мови залишається її перманентною ознакою [Ibidem, p. 473].

Про переклад із близьких за духом мов

З іншого боку, Бітобе підходить до питання, так би мовити, діалектично й доводить можливість близькості між мовами «ad absurdum»: *«Якщо станеться неможливе, і дві мови виявляться досконало аналогічними, і треба збагатити одну твором з іншої — це буде не стільки переклад, скільки той самий твір. Для подібного перекладу не треба особливої геніальності, бо мови ніби зроблені за однією формою, і перекладач буде простим копіювальником, його руку риска за рисою буде водити вправна рука. Словник буде для нього палітрою, де він знайде вже розтертими всі необхідні кольори, йому залишиться тільки вмочити пензель»* [Ibidem]. Ще раз автор проводить метафоричну паралель між перекладом і малярством, наголошуючи в такий спосіб на сприятливій для перекладача ситуації, коли близькість мов дає йому вже готові фарби всіх необхідних барв.

Однак така аналогія щодо мов практично неможлива, оскільки вони повинні завжди чимось відрізнятися між со-

бою, принаймні звуками, що тягне за собою відмінності у формах слів, зворотах, тобто в дусі мов. Отже, єдиний можливий вислід із мисленнєвого експерименту, запропонованого Бітобе, полягає в тому, що між мовами є суттєві відмінності, а перекладач не є простим копіювальником, який має в словнику готову палітру кольорів і праця якого зводиться до механічного пошуку словникових відповідників. У подальшому тексті Бітобе ще повернеться до розгляду творчого аспекту перекладу й живописної метафори.

Про науковий переклад

Бітобе одним із перших у французькому перекладознавстві задумується також над особливостями науково-технічного перекладу в порівнянні з художнім. До нього деякі вчені торкались дотичних питань, таких як переклад історичних творів, творів ораторського мистецтва, тобто жанрів, близьких до художніх творів в площині перекладу. Автор трактату «Про національний смак і його вплив на переклад» відзначає передусім аналогію між мовами в цьому плані, які роблять легким переклад чисто наукових книг, адже слова й звороти для них є вже готові в усіх розвинених мовах. Пошук відповідника не вимагає від перекладача особливої геніальності, а просто праці. Бітобе загалом переконливо визначає перекладацьку специфіку такого тексту, переклад якого повинен бути ідентичним і повністю замінити собою оригінал. Від перекладача вимагається лише праця й знання. Окремо Бітобе наголошує на дидактичній вартості науково-технічного перекладу, як ефективної і не надто важкої справи, навіть для початківців [Ibidem, p. 474].

Про неможливість буквального перекладу

Неможливість повної відповідності між мовами дає Бітобе підстави для цілком вмотивованого висновку про те, що буквальний переклад зазвичай приводить до незрозумі-

лої нісенітничі [Ibidem]. У французькому тексті вжито слово «*galimatias*», яке означає «*discours, écrit confus, embrouillé, inintelligible*» (неясний, плутаний, незрозумілий усний чи письмовий дискурс) [Pt. Robert]. Неможливість буквально-го перекладу й, ширше, труднощі перекладу взагалі зумовлені розбіжностями між мовами. Адже мови різняться між собою не лише звуками. Навіть у розвинених мовах часом бракує слів, які є в інших мовах. Між ними нема відповідності в граматиці, хоч частини мови одні й ті ж, але конкретні дієслова чи прикметники часто відсутні. Мови різняться також синтаксисом, і це легко показати на прикладах. Проте основна відмінність — у зворотах і гармонії. У кожній мові є свої стислі звороти, які додають їй сили, є витончені звороти, вживання яких додає текстові більше почуття, краси, новизни, є сміливі звороти, які ніби виходять за межі її природних правил, але їх сміливість виправдана красою тощо. Тобто основні труднощі перекладу зумовлені відмінностями на риторико-стилістичному рівні. Таким є висновок Бітобе в цьому питанні.

Про місце та роль метафор

Особливе місце в цій системі засобів мовної експресії у кожній мові займають метафори, які збагачують її новими зворотами, роблять яснішою й чутливішою, оновлюють її, надають одній думці різних форм. Картини світу, на думку Бітобе, можуть по черзі позичати одна одній свої кольори, збагачуватися метафоричними образами. Такий обмін, якому сприяють переклади, зближує мови і в свою чергу сприяє перекладам [Ibidem, p. 475]. Бітобе в розумінні природи й функцій метафор спирається на здобутки класичної риторики, оновленої Дю Марсе. Його міркування про картини світу («*les tableaux de l'univers*»), які збагачують одна одну своїми кольорами, близькі до ідей, поширених у сучасних когнітивних теоріях метафори. Окремо потрібно зазначити, що автор трактату акцентує на ролі перекладу в процесах такого обміну.

Про труднощі перекладу й неперекладне

Таке становище Бітобе вважає природним для мов. Народи живуть у різних середовищах, за різних обставин, соціальних, моральних і фізичних. Це формує особливості їхнього словника й комбінування слів, дає кожній мові свій окремий неповторний дух. Природно також, що найбільша різноманітність спостерігається в поетичній і ораторській мові. Вона потребує сміливих, несподіваних асоціацій віддалених ідей, а вони різні в різних народів, тоді як звичайні предмети позначаються схожим чином у всіх мовах. Вони повинні відрізнятися пропорційно до свободи, з якою наша уява й почуття творять із власної волі ніби новий всесвіт, надають знакам наших думок сили й швидкості рівної силі та швидкості самих думок [Ibidem]. Розуміння природи образів поетичного дискурсу, на яке спирається у своїх міркуваннях Бітобе, насправді дуже близьке до сучасного. Порівняймо, наприклад: А. Бретон, який визначав художній образ, як несподіване зближення двох слів, між якими ніби проходить електричний струм.

Отже, в усіх мовах є значна кількість слів і виразів, які важко передати іншими мовами. Вони справляють таке саме враження, як чужоземці, які абсолютно не схожі на нас. Тому, на думку Бітобе, найважче перекладати поетів, ораторів і загалом письменників, які вирізняються багатством уяви й почуттів, бо в них такі вирази зустрічаються найчастіше [Ibidem, p. 476].

Ще один його висновок стосується окремого на тлі універсального, адже в кожній мові є свої національні красоти, такі ж справжні, як загальнолюдські. Вони не суперечать загальним принципам краси й утворились відповідно до них, а залежать лише від особливих обставин, у яких жив народ. Коли говорять про те, що та чи інша краса властива тій чи іншій мові, це означає лише, що таким є спосіб бачення й відчування, властивий даному народу. Якби на землі була одна мова, все рівно в різних її кутках існували б різні вирази, притаманні різним її діалектам. Це підтверджується діалектами існуючих мов [Ibidem].

Така ситуація, на переконання автора, є абсолютно природною і жодним чином не повинна бути перешкодою для перекладу. Отже, у кінці XVIII ст. французьке перекладознавство в особі Бітобе пробує розв'язати, принаймні в абстрактній філософській площині, один із основних естетичних конфліктів доби класицизму й просвітництва — конфлікт між загальнолюдським і національним французьким поняттям краси й доброго смаку, яке ідеологи французького перекладу мали тенденцію отожднювати з загальнолюдським.

Про пошук еквівалентів

Перекладачам накидають правило відшукувати в їхній мові вирази, які були б такими ж вдалимими, як вирази оригіналу. Стосовно цього так званого перекладу за допомогою еквівалентів позиція Бітобе чітка — він однозначно переконаний, що буде важко знайти такі вирази й врешті-решт доведеться шкодувати за виразами оригіналу, які не змогли зберегти. Переклад за допомогою так званих еквівалентів не вирішує проблеми, бо зазвичай така заміна веде до втрати образу, який був в оригіналі. Бітобе наводить відомий приклад використання еквівалента в перекладі Анакреонта Анною Дасье, яка не передала дослівно з грецької «широко розкрита паща лева», а замінила вираз оригіналу одним словом «*courage*» (відвага), легковажно додавши: «*Гадаю, що мені вибачать, що я не пішла за грецькою мовою*». Бітобе коментує: «<...>це не переклад, це вживання звичайного виразу замість вражаючого образу» [Ibidem, p. 476–477]. Відтворити такий образ у перекладі не просто, але мова може принаймні розкрити нам секрет, як наблизитися до її взірця. Однак, як визнає Бітобе, якому переклад уявляється боротьбою, часто доводиться його в неї виривати силою.

Філософське визначення перекладу

У другому «Мемуарі» Бітобе, намагаючись надати перекладові філософського виміру, доповнює своє попереднє визна-

чення перекладу (див. вище: с. 641): «<...>переклад повинен бути філософською операцією; це зусилля, тенденція звести дві мови до спільного принципу, наблизити їх до їхнього витоку, до їхніх коренів» [Ibidem, р. 477]. Це визначення є безперечно важливим кроком у теоретичному осмисленні сутності перекладу, однак зроблене воно в межах лінгвофілософських уявлень XVIII ст. про глотогенез, про спільне походження мов.

Гіпотеза про гнучкі й здатні до перекладу мови

Доповнюючи свої попередні міркування про твори легкі й складні для перекладу залежно від оригінальності й експресії авторського стилю, Бітобе пропонує більш загальну гіпотезу про різну здатність самих мов до перекладу, ставлячи її в складну залежність від ступеня їх розвитку. На його думку, є мови гнучкі, які легко перекладають звороти інших мов, і, напрооти, є мови, які опираються перу перекладача й не сприймають чужі звороти. Бітобе ставить досить контroversійне для перекладачів питання: чи ця здатність мови піддаватися, бути гнучкою й сприймати чуже є позитивною?

Безперечна заслуга автора полягає в тому, що відповідь на це питання він шукає, помістивши проблему в широкий історико-культурний контекст — у залежність від ступеня розвитку приймаючої мови й літератури. Культури, які знаходяться на стадії розвитку, зацікавлені в запозиченнях і зразках і тому сприяють перекладаві. Розвинені літератури опираються, бо мають свої власні шедеври, які нічим не уступають давнім, виробили свої естетичні канони та принципи й захищають їх від зовнішніх впливів. Такий підхід відображає тогочасну атмосферу літературного життя у Франції, позначену настороженою критикою та навіть неприйняттям Шекспіра, правлінням у перекладах англійських романів Г. Філдінга, Дж. Свіфта та ін. [Ibidem, р. 478–479].

Перша відповідь Бітобе на поставлене питання позитивна: здається, ця властивість збагачує мову. Вона відзначається різ-

номанітністю виразів, поєднує дух різних мов, здатна краще ніж інші виразити всі думки людського розуму, вона має перевагу в тому, що володіє вірними образами всіх письменників інших націй, а це справжній скарб. Хіба має якесь значення, що переклад нею не потребує якоїсь особливої геніальності? [Ibidem, p. 479].

Водночас у автора виникають певні сумніви: чи не буде така податлива мова мати менш оригінальний характер? Очевидно, що нація, яка володіє такою мовою, ще не дала достатньо геніїв, які нею послуговувалися, вона займалася скоріше перекладом, ніж власною оригінальною творчістю.

Про французьку мову як мову перекладу

У трактаті «Про національний смак і його вплив на переклад» і в передмові до «Іліади» Гомера Бітобе висловлює також своє ставлення до французької мови як мови перекладу. У межах запропонованої дихотомії між мовами, які надаються для перекладу, і мовами, які «опираються перу перекладача», він схильний віднести французьку мову до других: *«Якщо існує мова, що непокірна перекладові, то це французька — їй роблять закид, який здається обґрунтованим, і мене не здивує, що французькі перекладачі, роздратовані перешкодами, які вона їм чинить, стануть на бік тих, кому найбільше подобається її принижувати»* [Ibidem] (див. також [Bitaubé, 1822, p. 57]).

Бітобе звертає увагу на значну кількість геніальних письменників, які писали французькою мовою, і саме в цьому він бачить причину такої ситуації — французька мова має більші труднощі з перекладом якраз через те, що вона багата своїми власними особливими красотами. Так само важко перекладати італійською чи англійською мовою великих французьких авторів Ла Фонтена, Расіна, Босюе та багатьох інших. Отже, те, що на перший погляд здається її бідністю, насправді виявляється її багатством. Таким є парадоксальний висновок авто-

ра. Він бере на себе роль захисника французької мови від не-вправних перекладачів, яким вона чинить стільки перешкод. Звичайно, якщо прийняти ці вихідні позиції, то французька мова повинна опиратися перекладові, і цілком природно, що в цьому полягає її перевага, а не недолік.

Залежність думок від мови. Ситуація перекладача, який «мусить говорити чужою мовою, не спотворюючи власної»

Бітобе висловлює також свою позицію стосовно важливої для перекладу проблеми співвідношення думок і мови, яка опинилася в центрі недавньої філософсько-лінгвістичної дискусії між М. де Мопертюї і А.-Р.-Ж. Тюрго: *«Отже, ймовірно, якби автор писав іншою мовою, ніж його власна, він не завжди б сказав точно ті самі речі, і дух цієї мови мав би певний вплив на хід його думок, породив би іншого роду красоти. Хай після цього судять про становище перекладача, замкнутого у вузьке коло, змушеного, так би мовити, говорити іншою мовою, не спотворюючи власної»* [Bitaubé, II Mémoire, 1775, p. 479].

Суттєвим тут, на мій погляд, є те, що Бітобе залучає до розгляду проблеми співвідношення мови й мислення також і фігуру перекладача, на хід думок якого накладаються обмеження двох мов, перекладача, «замкнутого у вузьке коло» і змушеного одночасно «говорити іншою мовою, не спотворюючи власної».

Ставлячи в такий спосіб мислення в залежність від мови, Бітобе використовує для аналізу ситуації перекладу ідеї Мопертюї (див. докладніше: п. 2.8. Мопертюї й теорія лінгвістичної відносності), від якого починається лінгвістичний релятивізм. Співзвучність цих міркувань з поглядами Гумбольдта, до якого Бітобе близький використанням метафори вузького кола, замкнутого мовою довкола перекладача, очевидна. Варто нагадати також, що Гумбольдт через якихось два десятиліття після Бітобе доповідав на засіданнях тієї ж Берлінської академії про результати своїх лінгвістичних штудій.

Перекладати так, як писав би сам автор французькою мовою

Бітобе розглядає цю проблему більш конкретно на прикладі можливості для перекладача ідентифікувати себе з автором. Як і в першому «Мемуарі» він ставить під сумнів традиційне правило, яке приписує перекладачам: писати так, як би сам автор писав на їхній мові, вже тому, що не буває двох абсолютно однакових індивідів, тим більше, коли йдеться не про зовнішній вигляд, а про спосіб мислення.

Традиційне правило писати так, як писав би автор на мові перекладу, на думку Бітобе, нічого не дає перекладачеві й навіть може часом увести його в оману. Якщо виявляється, що автор створив зовсім інші за своєю природою красоти, перекладачеві буде важко вгадати, які це красоти, для нього краще наслідувати в міру своїх можливостей взірець, який він бачить, ніж ступати на невизначене поле можливого [Ibidem, p. 482].

Головний аргумент Бітобе проти цього правила полягає в тому, що автор оригінального твору й перекладач знаходяться в дуже різних ситуаціях — автор не обмежений наслідуванням, свобода, якою він користується, додає йому завзяття, підказує вдалі вирази. Перекладач же *«не повинен ані бути холодним, ані повністю віддаватися своєму запалу, він не повинен бути ані рабом, ані вільним»*.

Бітобе віддає перевагу іншому правилу для перекладачів — писати так, як би вони самі писали, якби були на місці автора в його часи. Це найкращий спосіб, щоб проїнятися духом оригіналу, ідентифікувати себе з ним, наскільки це можливо, коли пишеш іншою мовою. Якщо ж надавати надто великого значення першому правилу, як це зазвичай буває, часто виникає ризик, що на місці автора виявляється перекладач: *«Замість того, щоб нав'язувати перекладачам правило писати так, як писав би їх автор у цьому столітті, правило, яке дає слабкі й обкарнані копії, краще навпаки — нав'язати їм правило пи-*

сати так, ніби вони писали б на місці й в часи свого автора. Це був би принаймні засіб краще проїнятися духом оригіналу й ідентифікувати себе з ним, наскільки це можливо, коли пишеш іншою мовою, тоді як, надто проймаючись розповсюдженим приписом, автор ризикує надто часто виявитися лише перекладачем» [Ibidem, р. 482–483]. (Ідентичний текст повторено у передмові до Гомера [Bitaubé, 1822, р. 60]).

Отже, на відміну від традиційних сентенцій, які радять перекладати так, ніби це робить сам автор, перенесений в наші часи й країну, цього разу Бітобе пропонує перекладачеві протилежний хід — перенести себе в часи й в країну автора.

Метафоричний образ оригіналу як давніх руїн.

Про роль смаку при перекладі давніх авторів

Бітобе наполягає на тому, що для перекладу давніх авторів треба мати кращий смак, бо ми точно не можемо знати, як вони вимовляли свої звуки, на яких будується гармонія їх поезії. У цій ситуації перекладач може покладатися лише на власний смак і дати читачеві текст, відповідний за красою давньому оригіналу: *«Наше знання про характер [тобто стиль] письменника, якісь приховані красоти, які нам вдалося розпізнати, тонкість і часте використання цього відчуття, яке складає смак, можуть нам освітити шлях серед цих давніх руїн. Нічого дивного, що вчені, яким допомагала лише ерудиція, не мали такого великого успіху в перекладі давніх»* [Bitaubé, II Mémoire, 1775, р. 482].

Визначивши основним завданням перекладача вірне відтворення стилю й краси оригіналу, Бітобе не міг дійти іншого висновку в цьому питанні. Передання самого змісту твору для нього ще не є перекладом, особливо коли йдеться про давню поезію. Для її перекладу необхідно мати передусім добрий смак. У цьому контексті автор вживає ще один метафоричний образ, поширений у перекладознавчому дискурсі того часу, уподібнюючи давній оригінал до руїн, серед яких блукає пе-

рекладач. Саме здатність відчувати приховані красоти твору й вироблене почуття смаку дозволяють перекладачеві орієнтуватися в цих руїнах.

Переклад поезії: відступити від змісту заради гармонії

Бітобе, як перекладач Гомера, мусив визначитися зі своєю позицією щодо можливості віршового перекладу і його особливостей. Він допускає можливість пожертвувати змістом задля збереження гармонії при перекладі поезії. Кожна мова має тверді й м'які звуки, але не в однаковій пропорції і сполученнях. Письменник і поет добирає ті, які йому підходять. Якщо мова пропонує йому різкі звуки, а йому потрібні приємні, він шукає іншого поєднання думок. Це один із прикладів впливу мови на дух (геній) письменника. Так само перекладач не завжди знаходить звуки, які відповідали б тим, які він хоче наслідувати, однак він мусить передати ті самі думки. Тут маємо один із випадків, коли перекладач, не перестаючи бути вірним оригіналові, може відійти від його букви. Оскільки є віршові рядки, які мають лише чарівність гармонії, якщо її не знаходимо в перекладі, то, власне кажучи, не можна стверджувати, що вона були перекладена. Але коли перекладач, дбаючи про гармонію, приносить у жертву частину думки, він дуже вразливий для критики [Ibidem, p. 487]. Схожі думки про переклад поетичних творів висловлювали також сучасники Бітобе: Деліль, Сен-Сімон, Ла Арп.

Про труднощі передання стилю хороших авторів

Подібно до інших представників риторико-стилістичного напрямку в перекладознавстві із засадничого принципу, згідно якого основні труднощі перекладу зводяться до адекватного передання стилістичних особливостей оригіналу, його гармонії, краси виразів і т. ін., Бітобе робить логічно вмотивований висновок про те, що хороших авторів, передусім поетів і ораторів, перекладати найважче: *«Оскільки гармонія в найширшо-*

му сенсі, так само як гармонія наслідування, є однією з головних якостей поета, оратора і взагалі будь-якого красномовного письменника, ці автори, які відзначаються блискучою сміливістю й красою своїх зворотів, є найважчими для перекладу» [Ibidem]. Такої думки дотримуються практично всі автори, які переймаються перекладом стилю, зокрема Мармонтель, який виклав її у програмній статті до «Енциклопедії».

Концептуальні метафори перекладу в Бітобе

У тексті своєї праці Бітобе використовує дві достатньо характерні для перекладознавчого дискурсу XVIII ст. метафори перекладу, які добре відображають окремі риси цього процесу, — будівельно-архітектурну метафору й садівничу метафору щеплення. Переклад поетичного твору, зокрема такого як поеми Гомера, через відмінності між мовами у віршуванні й стилістичних фігурах, через багатство й оригінальність авторських мовно-стилістичних засобів вимагає значних змін у тексті, і Бітобе цілком природно осмислює його в метафоричних образах перебудови. Розкриваючи труднощі, що виникають при перекладі великих періодів, усі частини яких дуже щільно підігнані й утворюють одне ціле, в якому не можна порушити жодного складового елемента, бо вся конструкція втратить гармонію і красу, Бітобе проводить паралель з важким завданням будівничого, який має розібрати архітектурну конструкцію і потім на її місці звести з іншого матеріалу за новим планом подібну конструкцію. Таке ж важке завдання стоїть перед перекладачем: *«Льонгін та інші ритори зауважили, що, порушивши один зворот у періоді або лише замінивши в ньому одне слово на інше, ми бачимо, як зникає краса всього періоду — такими тендітними є красоти, що залежать від будови й гармонії! Яких тільки спотворень може зазнати період у перекладі! Починати треба з того, щоб зруйнувати всю будівлю й з інших матеріалів збудувати нову, яка подібна на першу, треба, порушивши план, знайти подібне аранжуван-*

ня» [Bitaubé, 1822, p. 62]. Для цього, на переконання Бітобе, потрібне не лише почуття смаку, але й, очевидно, талант генія.

Подібну архітектурно-будівельну метафору охоче використовували сучасники Бітобе, наприклад Дж. Феррі [Ferri, 1811, II, p. 215], але здебільшого в дещо іншому контексті — критикуючи конструктивні недоліки текстів молоді англійської літератури, твори якої їм уявлялися недостатньо ясними й впорядкованими, якимось хаотичним нагромадженням уламків і частин, що ніяк не відповідали суворим канонам класичної естетики (див. [Toussaint, 1752, p. IV–V]; [Le Tourneur, 1769, p. XXVIII]).

Друга засаднича для перекладацької концепції Бітобе садівнича метафора перекладу добре відома з часів А. д'Андії (див. докладніше: [Ласка, 2023]: п. 3.2. Правила перекладу А. Леметра й Р. Арно д'Андії). Однак на цей раз йдеться не про звичайну акліматизацію тендітних південних рослин до більш суворого північного клімату, а про щеплення фруктових дерев: «*Твір, переклад якого збагачує іншу мову, може розглядатися як фрукти, прищеплені на інше дерево; miratur non sua rota. Що ніжніші ці фрукти, то вправнішої руки вимагає їх щеплення*» [Bitaubé, II Mémoire, 1775, p. 488] (див також: [Bitaubé, 1822, p. 62]). Наведена латинська цитата «*miratur non sua rota*» — це рядок з «Георгік» Вергілія: «[дерево] з подивом виявляє не власні плоди». Коментар Бітобе щодо щеплення, яке звичайно не є сприятливим для ніжних фруктів, а, навпаки, йде їм на шкоду, свідчить про те, що він добре усвідомлює труднощі перекладу високопоетичних творів античності.

Звичайно, Бітобе не міг оминати й такої багатой асоціації живописної метафори. Переконливо розкриваючи труднощі перекладу найкращих авторів, які лежать передовсім у риторико-стилістичній площині, Бітобе пояснює, що вони виникають через особливе вміння змішувати кольори й отримувати нові відтінки, секретом яких володіють лише вони: «*Загалом, найкращих письменників перекладати найважче. Вони сприт-*

но розтерли всі фарби, які дає їм їхня мова, і отримали відтінки, секрет яких зберігають лише вони; або ж вони схожі на вправних музикантів, здатних добувати зі своїх інструментів цілком нові звуки, які нас дивують» [Bitaubé, II Mémoire, 1775, р. 488–489] (див також: [Bitaubé, 1822, р. 62]). Живописна метафора підсилюється тут музичною, яка прирівнює письменницький талант до творчої здатності вмілих музикантів добувати зі своїх інструментів цілком нові звуки. У такий спосіб концепт перекладу в Бітобе вибудовується в результаті синтезу синкретичних образів кількох мистецтв: зодчества, живопису й музики.

Виходячи з того, що завжди існує велика різниця в душі мов, а основні труднощі перекладу полягають у переданні стилістичних особливостей авторського оригіналу й найважче перекладати талановитих авторів, Бітобе наголошує на творчому характері самого перекладу. Розглядаючи переклад як «другу» творчість і підносячи перекладача до рівня справжнього творця, який має дати друге життя творові знаменитого автора, він усе ж застерігає його від надто гордовитої сміливості в поводженні з шедеврами минулого й нагадує йому історію з художником, який не зміг торкнутися пензлем картини Рафаеля: *«Якщо це правда і якщо існує така велика різниця в душі мов, що її не можна поставити під сумнів, переклад є багато в чому ніби другою творчістю. Ця думка далека від того, щоб додати гордощів перекладачам, мені здається, що вона, навпроти, повинна навіювати їм необхідну стриманість. Ми пригадуємо історію з художником, який хоч і сам був великим, не захотів торкнутися пензлем до картини Рафаеля, і з поваги до цього бога малярства відновив настеллю те, що час на ній пошкодив. Скільки перекладачів, хоч вони й не є в цілковито подібній ситуації, могли б якось скористати з цього прикладу! Якби вони думали, що повинні дати ніби друге життя картинам великого майстра, пензель випав би з їхніх рук, і вони не працювали б ані з такою впевненістю, ані з такою легковажністю»* [Ibidem,

р. 489]. Ось якого пієтету у ставленні до свого оригіналу вимагає Бітобе від перекладача. Наведені приклади переконливо свідчать про багатство й ефективність метафоричного перекладознавчого дискурсу автора у донесенні до читацького загалу, нового, глибшого бачення перекладу, яке сформувалося у Франції в кінці XVIII ст.

Третій «Мемуар».

Ще раз про користь перекладів

Ніби у відповідь Монтеस्क'є, який так знеславив переклад, висміявши його вустами свого персонажа, Бітобе докладає зусиль, щоб підняти його престиж і переконати читача в його корисності, показує суперечливість його критиків. З іншого боку, він прагне дати реальну картину перекладу, досить докладно зупиняючись на його вадах і недоречностях.

Зважаючи на кількість мов, які треба було б вивчити, щоб познайомитися з літературою різних народів, переклад, безперечно, дуже корисний, зокрема коли йдеться про наукові книги. Цього не можна заперечувати, але переклади, на думку Бітобе, мають певні незручності, особливо, коли мова йде про поетів і твори красномовства, бо ситуація тут дещо інша. У цьому випадку переклади є лише копіями й не можуть зайняти місце оригіналів. Вчені зобов'язані підніматися до джерел, а широкий читацький загал може вдовольнитися копіями [Bitaubé, III Mémoire, 1779, p. 456–457].

Отже, шукаючи відповіді на питання про корисність перекладу, Бітобе бере до уваги жанр твору, що перекладається й фактор адресата. Звичайно, корисність перекладів творів наукової літератури є безперечною. Коли йдеться про поезію чи твори ораторської майстерності, користь від їх перекладу, трактованого у межах традиційної живописної метафори копіювання, для Бітобе залежить від того, кому вони адресовані. Широкий загал напівзнавців може задовольнитися перекладами-копіями, тоді як учені повинні звертатися до першодже-

рел, так само, як колекціонери, справжні поціновувачі мистецтва, віддають перевагу оригіналам.

Визнаючи водночас, що переклади є результатом довгих студій і можуть бути корисними навіть ученим, Бітобе, однак, підтримує поширену з часів дискусії «давніх» і «нових», суперечливу думку про те, що вони *«теж винні в тому, що тепер менше цінується знання давніх мов, менше людей прагне піднятися до джерел»* [Ibidem, p. 457].

«Суперечка давніх і нових» — це війна через переклади.

Буквальний переклад — гидкий скелет

Бітобе, як перекладач Гомера, природно не міг обійти питання, довкола яких точилася «суперечка давніх і нових», і не висловити свою позицію стосовно основного з них: як слід перекладати поезію — віршем чи прозою? «Суперечка давніх і нових» уявляється йому передовсім як «війна через переклади давніх» («*la guerre sur les versions des anciens*»), бо її розпочали літератори, які читали «давніх» лише в перекладах і не знали достатньо грецьку й латинську мови, щоб судити про їхні твори. Бітобе оцінює переклади, до яких звертались противники античності, як «найменш поетичні», «найбільш буквальні, які завжди представляли лише гидкий скелет» замість твору [Ibidem].

Дехто гадає, що прозовий буквальный переклад нібито дозволяє краще пізнати автора, бо представляє його оголеним, він показує суть речей і не потребує великих зусиль, бо йдеться про обрізання зайвого, як гілок на дереві. Бітобе називає автора цієї думки алхіміком, для якого переклад є новим перегінним апаратом (алямбіком) і який марно розтринькує справжні вартості задля уявних багатств [Ibidem, p. 459].

Вжиті Бітобе в цьому контексті метафоричні образи — *«le faire voir tout nud»* («показати його оголеним»), *«un hideux squelette»* («гидкий кістяк»), *«élaguer»* («обрізати гілки»), *«alchimiste»* («алхімік»), *«alambic»* («перегінний апарат») —

мають аксіологічну природу й не залишають сумнівів щодо його негативного ставлення до розповсюдженої практики втручання в текст поетичного оригіналу, усунення з нього «зайвих» ознак стилю автора, зведення його до «кістяка» в буквальному прозовому перекладі.

Підводні камені перекладу

Прагнучи представити реальну ситуацію у французькому перекладі кінця XVIII ст., серед найбільш небезпечних підводних каменів перекладу Бітобе називає передусім брак по-справжньому знаючих і талановитих перекладачів. За переклад дарма беруться люди, які відчувають, що не можуть бути авторами, бо це здається їм легким. Вони насправді не мають необхідної підготовки. Вони наважуються перекладати авторів, яких вони ще недостойні читати, і дають читачам переклади, які ледве можна було б прийняти в стінах колежу [Ibidem, p. 459].

Бітобе досить переконливо пояснює, чому особливо багато перекладачів у великих поетів — усім здається, що легше вдасться зберегти в їхніх прекрасних творах печать генія. У результаті такого перекладу в руїнах, що залишаються, важко віднайти талант автора. Читача, який сам не може познаною митися з оригіналом, вводять в оману — він починає думати, що даремне вихваляли автора, робили з нього кумира. Саме завдяки своїй блискучій красі античні поеми зачаровують в оригіналі й через неї найбільше ризикують бути спотвореними при перекладі. Перекладач тут ставить великого поета в ситуацію людини, яка змушена говорити чужою мовою, якою не володіє достатньо, і якій бракує слів, щоб висловити думку. Бітобе застерігає, що перекладач має бути насправді талановитим, щоб читач не помітив, що автор говорить не своєю мовою [Ibidem, p. 455–456].

Серія метафоричних образів, використаних Бітобе, переконливо змальовує ситуацію такого перекладу, з усіма її

учасниками. Такі переклади уявляються йому чимось на зразок руїн, у яких читачі марно шукають видатних поетів (« *ils cherchent en vain le poëte distingué dans la plupart de ces especes de ruines* »); самі автори, виглядають у таких перекладах фальшивими кумирами, яким поклоняються педанти (« *la pédanterie a érigé des autels à ces auteurs qui leur semblent si peu divins* »); вони схожі на недотепних людей, приречених говорити чужою мовою, яка заважає їм висловлювати свої думки (« *comme d'un homme d'esprit, obligé de parler une langue qui ne lui est pas familiere; les termes manquent souvent à ses idées* »). Діяльність цієї юрби неспроможних перекладачів Бітобе уподібнює до вічної боротьби проти найкращих взірців поезії (« *cette espece de jouëte toujours recommencée d'une foule de traducteurs contre les meilleurs modeles* »). Автор знову дивує нас багатством і розмаїттям свого метафоричного перекладацького дискурсу.

Ще раз повертаючись до метафоричного образу перекладу як подорожі, Бітобе змальовує досить песимістичну картину перекладу взагалі й у Франції зокрема: «*Перекладачі подібні до мандрівників, розповіді яких не завжди заслуговують довіри. Певного роду читачам, які ніколи не відвідували чужих країв, про які йдеться, важко дізнатися правду, а ті, до кого вони звертаються за консультаціями, самі є мандрівниками*» [Ibidem, p. 461].

Критика критики перекладу

Не менше ніж перекладачам, які своїми перекладами спроможні дати лише приблизну картину оригіналу, перепадає від автора теоретикам і критикам перекладу: «*Ті, хто [через незнання мов] не може піднятися до джерел, не зможуть висловити впевненого судження ні про оригінал, ні про копію і змушені будуть покладатися в цьому на вчених, які або кидають лише похапцем погляд на переклади, або судять їх за своїми принципами перекладу, принципами щодо яких вони самі не можуть ніяк домовитись, або врешті-решт є лише напіву-*

ченими і, найбільш прискіпливі судді перекладачів, грішать або з боку знання, або з боку смаку» [Ibidem]. Метафоричний образ перекладачів як мандрівників, оповіді яких не викликають довіри, повторений стосовно вчених, які могли б проконсультувати читача, але виявляються такими ж мандрівниками, представляє переклад як досить непевний жанр літератури, який залишає читача в пасивній ситуації, змушуючи приймати на віру чужі оповіді через відсутність у нього критеріїв оцінки їхньої вірності. Бітобе справедливо констатує відсутність єдиного погляду на переклад і безконечні дискусії щодо його принципів.

Такою є не досить приваблива ситуація з перекладом в інтерпретації автора, який вочевидь усе ж трохи перебільшує. У Франції на кінець XVIII ст. не бракує знавців мов, кваліфікованих перекладачів, добрих перекладів і успішних спроб осмислити переклад як особливий вид міжкультурної комунікації.

Зіставлення перекладу з оригіналом.

Необ'єктивність критики

Бітобе, спираючись на ключове поняття мімезису, запозичене з поетики Арістотеля, пояснює відмінність між оригінальним твором і перекладом. Навіть якщо критика порівнює оригінал і переклад, усе в такому зіставленні інтерпретується на користь оригіналу й проти перекладача. Оригінальний поетичний твір оцінюється через співвідношення з природою. Оцінка ж перекладу йде іншим шляхом — зіставляються незначені мовні знаки з іншими мовними знаками, тому говорити про її об'єктивність не доводиться [Ibidem, p. 462].

На думку Бітобе, критика через свою хибну методологію схильна приписувати всі недоліки перекладачеві: *«Зважаючи на заслуги оригіналу, вчений критик надто настроєний на його користь і не бачить в ньому жодних недоліків, якщо ж він їх краще помічає в копії, він більше схильний звинуватити перекла-*

дача в тому, що є в них найбільш драстичним. Якщо, з іншого боку, перекладачеві вдалося часом перевірити свій зразок, що, звичайно, не є неможливим, йому ще поталанить, якщо погодяться визнати, що він дорівнюєся принаймні до нього. Я не буду говорити про вчених, які підносять на п'єдестал тільки античність і для яких кожне сказане давніми слово прирівнюється до оракула — їх у наші дні стає все менше. Хто міг би відповідно до їх бажання перекласти божественного Гомера чи божественного Платона? Чи може перекладач навіть надіятися колись бути причетним до такого апофеозу?» [Ibidem, р. 461–462]. Останні слова наведеного тексту свідчать про те, що навіть у кінці XVIII ст. були ще живими спогади про «суперечку давніх і нових», і позиція давніх мала ще своїх прихильників у середовищі вченої критики.

Зіставлення оригіналу й перекладу, на думку Бітобе, завжди ставить у вигідне положення оригінал, а перекладача в невідгдане. Автор завжди має перевагу, бо його авторитет вже встановився. Рідко хто з критиків об'єктивно оцінює, чи це відступ від оригіналу, викликаний відмінностями в мовах, чи це помилка перекладача. Вчені критики вишукують окремі помилки перекладача й ніколи не читають більші уривки, щоб оцінити цілість, відповідність впливу на читача до впливу, який мав оригінал, модель [Ibidem].

Викладене вище відкриває нам ще одну грань перекладознавчої концепції автора, який долучився до вироблення методологічних засад критики перекладу. Щодо цього Бітобе дотримується важливого методологічного принципу, згідно якого критик не повинен шукати окремих помилок в ізольованих від контексту фразах, а брати до уваги цілість, відповідність перекладу творові в цілому і його впливові на читача. Врешті-решт для Бітобе критика критики перекладу стає аргументом на користь самого перекладу, тобто вишукуючи суперечності й недоречності в критиці перекладу, він у такий спосіб реабілітує його в очах читацького загалу. Він прагне по-

вернути перекладові його дійсне й заслужене місце в літературі й культурі.

Якості ідеального перекладача

Бітобе зазначає, що більшість читачів гадає, що переклад — це легка справа, яка не потребує великих знань і зусиль. Насправді переклад вимагає від того, хто береться за його здійснення, непересічних якостей і талантів. Бітобе пропонує свою модель ідеального перекладача. Розглядаючи властивості перекладу, він намагається бути об'єктивним і більше наполюгає на його труднощах, ніж на його перевагах. Він обіцяє дотримуватися такого ж принципу при обговоренні необхідних перекладачеві талантів, з приводу яких думки теж досить непевні. Він застерігає, що все позитивне, що буде сказане, стосується лише досконалих перекладачів, а вони, так само як ідеальні оратори, про яких писав Цицерон, можливо зовсім не існують [Ibidem, p. 462].

Бітобе нагадує, що історія перекладу знає не мало випадків, коли майже бездоганні щодо філологічної точності перекладачі ерудитів не мали жодного успіху в читачів (напр., переклади Андре Дасьє). Причина, очевидно, в тому, що знання — лише передумова точності перекладу. Насправді у перекладі йдеться передусім про відтворення духу й стилю автора, тому він, на переконання Бітобе, вимагає передусім смаку: *«Легко можна погодитися, що незалежно від знання переклад вимагає впевненого й виробленого смаку, хоч, можливо, не думають достатньо про те, наскільки ця якість необхідна, щоб сприймати найбільш витончені красоти якогось автора, ці тонкі відтінки, які його характеризують і відрізняють від усіх інших, що працюють у його жанрі, щоб не надто їх спотворювати в перекладі, щоб збагачувати мову новими зворотами, не завдаючи їй ран, щоб створювати вдале поєднання духу двох мов [тобто переклад]. Цього можна досягти лише точно схоплюючи ту золоту середину, до якої і після якої завжди*

залишається бажати чогось кращого, і тут можна навести сентенцію Горация про чесноту: *Virtus est medium utrimque reductum* [Ibidem, p. 465–466] (укр. переклад Андрія Содомори: «Мужність, однак, — посередині; крайнощі хибні — обіруч» [Содомора, 1982]). Вишуканий смак зустрічається не так часто, тому, на переконання Бітобе, перекладач з таким смаком є не простим чорноробом, а справжнім творцем.

Отже, необхідність доброго смаку для відтворення краси та стилю твору й загальний підхід до перекладу, як вдалого поєднання духу обох мов, є тими двома чинниками, які визначають прихильність Бітобе до дотримання серединного шляху в перекладі.

На думку Бітобе, перекладач є радше імітатором, ніж копіїстом. Коли між двома мовами є велика аналогія, заслуга перекладача набагато менша, і здається йому достатньо керуватися смаком, але така аналогія трапляється рідко, звичайно між мовами спостерігаємо значні відмінності. Тоді перекладачеві доводиться самому шукати засоби відтворення мовних особливостей оригіналу: «Коли ж дві мови значно відрізняються між собою, хоч у нього є взірєць, не завжди він може дотримуватися його в рабський спосіб, він значно частіше наслідує, ніж копіює, він мусить знаходити звороти, які, хоч і відрізняються, є вдалим образом тих, які він хоче передати» [Bitaubé, III Mémoire, 1779, p. 466].

Тому для Бітобе переклад має безперечну творчу складову, і необхідною якістю перекладача є талант, не менший ніж у звичайного автора: «У цьому випадку, який трапляється дуже часто, не можна заперечувати, що перекладач має заслугу творчої вигадки. Скажуть, що він більше наслідує, ніж вигадує? Але ж наслідування є принципом усіх красних мистецтв. Поет наслідує природу. Його перекладач наслідує це наслідування. Безперечно, він наслідує словами інші слова, але, оскільки між більшістю мов панує велика неоднорідність, що він змушений робити? Треба, щоб, не втрачаючи з поля зору свій взірєць, він звертався часто до природи, щоб він питав у неї самої, щоб

він відчув усю силу враження, яке відчував поет і, надихнувшись ним і природою, став їхнім образом. Якщо він не запитувати природу, вона буде для нього німою, і він зможе лише мляво тягтися в юрбі перекладачів услід за своїм взірцем. Треба, щоб він розглядав природу з двох різних боків, такою, як її бачив автор, який її наслідує, і так, як її бачить він сам, разом зі своїм народом, і щоб він у своєму творі зближував ці різні точки зору, де впізнаємо одночасно два архетипи, які, без сумніву, різняться тільки нюансами, але часто значними. Хіба ми скажемо, що тут є лише зусилля праці?» [Ibidem, p. 467].

Отже, Бітобе пробує пояснити творчу сторону перекладу на основі засадничого для класичної поетики Арістотелевого поняття мімезису, тобто наслідування природи. Подібні думки знаходимо також у сучасників Бітобе Деліля, Ла Арпа та ін. Однак він іде далі, стверджуючи, що перекладач наслідує не безпосередньо природу, а наслідування природи автором, тобто йдеться про свого роду «метанаслідування». На думку Бітобе, він повинен мати подвійне «стереоскопічне» бачення природи — авторське й своє власне, яке співпадає з баченням його власного народу. У цьому випадку Бітобе знову позиціонує себе як прихильник «серединного шляху», вимагаючи від перекладача брати до уваги точку зору автора й водночас орієнтуватися на архетипи власної культури.

Міркування Бітобе про подвійне стереоскопічне бачення, необхідне для перекладача, суміщення в перекладі вихідної авторської картини зображуваної природи і її бачення перекладачем, як представником іншої, приймаючої культури, є важливим кроком в еволюції перекладознавства XVIII ст. на шляху створення синтетичної концепції перекладу як міжкультурної комунікації, яка бере до уваги обидва її полюси.

Перекладач і художник портретист: схожість і відмінність

Аналізуючи роль і можливості перекладача, Бітобе розвиває і уточнює запропоноване Дефонтеном метафоричне по-

рівняння творчості автора з творчістю митця історичного жанру й праці перекладача з працею художника-портретиста [Desfontaines, 1735, р. 247], пристосовуючи його до свого розуміння перекладу. Перекладач, на його думку, більше схожий на художника-портретиста, ніж на майстра історичного живопису, бо він сам не вигадує план і не збирає до купи риси, з яких складаються деталі його картини. Подібно до майстра портретного жанру, який повинен передати окремо кожну рису із природної сукупності рис моделі, надавши їй життя, перекладач мусить відтворити окремо кожну красиву деталь, таку важливу для успіху поетичного твору.

Пригадаймо, що автор статті про переклад до «Енциклопедії» Мармонтель творчо переосмислює традиційне метафоричне уподібнення перекладу до копіювання картини, особливо наголошуючи на творчій алхімії вправного художника-копіїста, який вміє працювати не лише з основними кольорами, а збагачує свою палітру, змішуючи їх, щоб отримати безконечну кількість напівтонів і відтінків так необхідних при переданні тонкощів поезії [Marmontel, 1777, р. 954].

Однак і ця паралель здається Бітобе недостатньо точною, бо художник-портретист має більше свободи для змішування фарб і отримання потрібних йому відтінків, а перекладач змушений перекладати певні красоти мовою, яка більше надається до висловлення інших красот [Bitaubé, III Mémoire, 1779, р. 467].

Розробляючи живописну метафору перекладу в іншому напрямку, Бітобе знаходить відмінності, які ставлять під сумнів аналогію між перекладачем і художником-копіїстом: *«Важко наслідувати кольори великих художників, хоч маємо в руках такі самі матеріали. Однак копіїсти можуть досягти такої досконалої імітації, що обманюють пересічних знавців і часом навіть найбільш вправних. Відомо, що багато художників помилялися з приводу власних творів і приймали копію за власноруч зроблений ними оригінал (див. Dubos. Réflexions sur la Poésie & sur la Peinture). Чим ідентичніші матеріали, тим лег-*

шим є наслідування. Оскільки перекладач не має точно тих самих матеріалів, що автор оригіналу, його не можна строго назвати художником-копійстом. Його праця не така рабська і, як наслідок, може зберігати більше тієї свободи й тієї відваги, які характеризують оригінальні твори і яких бракує скопійованим картинам» [Ibidem, р. 471–472]. Отже, логіка міркування Бітобе полягає в тому, що для художника-копійста важливо мати ті ж матеріали, що є в автора оригіналу. Тоді імітація може бути настільки досконалою, що не лише пересічні знавці можуть помилятися, але й сам автор часом приймає копію за власний твір. Перекладач же знаходиться в іншій ситуації, бо він у принципі працює з іншими матеріалами, ніж автор, він передає твір автора засобами іншої мови, і тому його праця вимагає не рабського повторення оригіналу, а справжньої творчості. Такий поворот в аналізі живописної метафори дозволяє вченому розгорнути аргументацію на користь тези про творчий характер перекладу.

Про тісний зв'язок перекладача з автором

Бітобе пропонує перекладачеві взяти за правило з виключною увагою підходити до обрання твору для перекладу, вивчити попередньо вплив, який справляє на нього твір і його автор, подумати, чи є якась схожість у тому, як вони бачать і відчують. Зв'язок між перекладачем і автором твору він метафорично уподібнює до кохання й спільного життя: «Зв'язок між перекладачем і його моделлю має щось від зв'язку двох людей, які проводять разом частину свого життя, цей зв'язок, як тільки вони не підходять один одному, не може бути щасливим і довгим. Якщо ж перекладач обирає свою модель за смаком і бажанням, вона стає його музою. Ми добре відчуваємо, що приглянутися до неї треба до початку роботи, бо якщо це буде потім, слід остерігатися, що його любов до автора (хай мені вибачать цей вираз) не буде достатньо чистою й безкорисною. Я б у цьому не покладався на передмови перекладачів, і найпишніші з них здаються мені найбільш

підозрілими» [Ibidem, p. 468]. Такої духовної близькості з автором і його твором вимагали від перекладача в XVII ст. А. Ле Метр [Le Maistre, 1649, p. X], д'Абланкур, який вживав термін метемпсихоз, щоб позначити таке перевтілення перекладача в свого автора [D'Ablancourt, 1661, p. 7], сучасники Бітобе Мармонтель і Сілуетт [Marmontel, 1777, p. 954]; [Silhouette, 1736b, p. III–IV], у XIX ст. Віктор Гюґо [Hugo, 1861, p. 22–26].

Метафора помийної ями для поганих перекладів і перекладачів

Як аргумент на підтримку своєї думки про те, що, щоб перекладати генія, самому треба бути геніальним, а робота над перекладом вимагає в однаковій мірі таланту й наполегливості, Бітобе наводить неспростовний факт існування лише невеликої кількості по-справжньому хороших перекладів у порівнянні з величезною кількістю прекрасних оригіналів. Його вердикт щодо поганих перекладів однозначний — їх місце на літературному смітнику: *«У літературній республіці є багато помийних ям, але та, про яку ми говоримо, одна з найзначніших, туди кидаються всі ті, які вважають, що не можуть інакше вгамувати свою манію писати. Вони далекі від думки, що переклад є важким, — у цьому немає нічого дивного, бо вони вміють перекладати без мистецтва. Ми покликаємося тут лише на тих, хто дав і талановиті переклади, і оригінальні твори»* [Bitaubé, III Mémoire, 1779, p. 470]. Це одна з найрізкіших метафор негативної конотації, адресованих недолугим перекладачам у французькому перекладознавчому дискурсі XVIII ст. Особливої сили впливу надає метафоричному образу те, що насправді йдеться не про погані переклади, місце яким на смітнику, а про перекладачів-графоманів, які самі кидаються у помийну яму.

Плагіат і невірний переклад

Бітобе пропонує ще одну несподівану й парадоксальну сентенцію, яка дозволяє краще збагнути сутність перекладу, вста-

новлюючи його схожість і відмінність з плагіатом: *«Плагіатор видає за свої чужі красоти, невірний перекладач напроти видає власний твір під чужим іменем»* [Ibidem, p. 470]. Отже, у створеному Бітобе новому концептуальному інтегрованому просторі невірний перекладач схожий на плагіатора тим, що також присвоює собі чуже, але об'єкт неправомірного заволодіння різний: плагіатор присвоює собі красоти чужого твору, а невірний перекладач — користується чужим ім'ям для власного твору. У цій площині невірний переклад виглядає як щось на зразок «плагіату навиворіт».

Насамкінець варто навести ще кілька цікавих міркувань Бітобе з передмови до його перекладу «Іліади» Гомера, які уточнюють і розвивають думки, викладені в трактаті «Про національний смак і його вплив на переклад».

Про необхідність адаптації перекладу до норм і смаків нового часу.

Проти перенесення в часі та просторі

Передусім Бітобе підтверджує свою тезу про необхідність пристосування тексту твору до норм і смаків нового часу. На його думку, при читанні оригіналу жорстокість і грубість звичаїв помітна менше, в оригіналі деякі думки й вирази нас не так би вразили, як у французькому перекладі, де вони абсолютно заборонені. Бітобе пояснює це тим, що настанова читача інша, коли він читає переклад — написане французькою мовою має відповідати французьким звичаям і правилам. Йому важко відійти від цього й перенестися в часі та просторі в давню Грецію. Тому, на переконання Бітобе, перекладач повинен пом'якшувати й адаптувати текст оригіналу, не порушуючи водночас вірності: *«Але в перекладі, крім того, що ми не отримуємо жодної аналогії для слова низького стилю, ми забуваємо майже на кожному рядку, що треба переноситися в далекі краї та часи — нам здається, що коли до нас говорять нашою власною мовою, нам повинні представляти наші смаки, наші*

звичаї, наші думки. Тому перекладач, не наражаючись на докір у невірності, повинен пом'якшувати часом, хоч і стримано, грубі звичаї, які, якби їх представляли точно так, як вони змальовані, обурювали б значно більше, ніж в самому оригіналі» [Bitaubé, 1822, p. 37].

Бітобе, на відміну від деяких критиків, не закликає заради вірності залишати в перекладі лайку чи інші подібні речі. З іншого боку, впадаючи в певну суперечність, він заявляє водночас, що навіть коли звичаї «давніх» неприємно вражають читача, їх треба терпіти, якщо хочеш насолоджуватися красотами «Іліади». Ще раз порівнюючи перекладача з мандрівником, який вгамовує свою надмірну чутливість і не залишає країну через дивовижні й шокуючі звичаї, які там панують, бо зацікавлений більше тим, що є в ній корисного й приємного, Бітобе засуджує перекладацькі принципи Ла Мотта, який був далеким від такої мудрої поведінки й дозволив собі навіть пародіювати грецького поета [Ibidem, p. 38].

Уникати обох крайнощів.

Порівняння надто вільного перекладача з авантюристом

Продовжуючи традицію попередників, зокрема перекладачів Пор-Руаяля, яка бере свій початок від Цицерона, Бітобе закликає уникати обох крайнощів у перекладі — рабського буквализму й надмірного пристосування до звичаїв і мови нового століття: «Якщо б переклад був по-рабськи буквальним, він зовсім не був би подібним до оригіналу, але якщо перекладач надто підлаштовується під звичаї і мову свого століття, він впадає в іншу крайність, яка заслуговує не меншого осуду» [Ibidem, p. 44]. Отже, результатом першого є переклад, мало подібний на оригінал. У другому випадку перекладач уявляється Бітобе у метафоричному образі авантюриста, який, скориставшись певними рисами схожості, видає себе за іншу особу, та врешті-решт буде неминуче викритим. На обкладинці такого перекладу нема жодних підстав ставити ім'я автора. «Навіщо тоді ставити ім'я автора,

якого перекладають, на обкладинці книги? Чи не є в цьому випадку перекладач якимось авантюристом, який, використовуючи певні риси схожості з якоюсь особою, видає себе за неї, приваблює на хвилину погляд, але врешті-решт його проганяють геть?» — з обуренням запитує Бітобе [Ibidem]. Саркастично загострений метафоричний образ перекладача-авантюриста, який неправомірно узурпував функції автора, спрямовано проти розповсюдженої практики «вдосконалення» оригіналу.

Однаково засуджуючи обидва надужиття, Бітобе усе ж більше акцентує на необхідності збереження авторської манери письма, звичаїв, які панували в його часи й навіть, по можливості, духу мови. У такий спосіб він орієнтує свою концепцію перекладу на вихідну мову й культуру: *«При перекладі необхідно прагнути передати манеру автора, звичаї, які панували в його часи, і навіть, наскільки це можливо, дух його мови. Завдяки цьому переклад буде більш оригінальним, більш правдивим, він зможе збагатити мову новими виразами. Якщо йому бракує такої вірності, він збіднить автора, якого перекладають і нічого не додасть мові, на яку його перекладають»* [Ibidem]. У концепції перекладу, розробленій Бітобе, саме ці три риси — збереження авторської манери письма, передання звичаїв його часу й духу його мови — потрапляють у фокус поняття вірності перекладу. Їх відсутність збіднює автора, позбавляє переклад оригінальності й можливості збагатити французьку мову новими виразами.

Ідеальний переклад поетичного твору: примирити вірність і елегантність

Ідеальний переклад поетичного твору, на думку Бітобе, має примирити вірність і елегантність, встановити рівновагу між двома мовами, показати схожість і відмінність їхнього духу: *«Переклад водночас вірний і елегантний може сприяти встановленню прекрасної паралелі між двома мовами, показати, в чому їх дух схожий, а в чому відмінний»*. Для досягнення

такого ідеалу перекладач мусить *«вичерпати всі ресурси власної мови, щоб наблизитись до мови оригіналу»*, і, змушуючи говорити свого автора, він повинен *«при потребі пам'ятати про народ, для якого він пише»* [Ibidem, p. 44–45].

Водночас мусимо відзначити певну роздвоєність позиції Бітобе. На цей раз він наполягає радше на потребі пам'ятати про народ, для якого працює перекладач, орієнтується на цільову мову й культуру. До цього він щойно заявляв про необхідність зберігати особливості оригіналу, переноситися в час і країну автора. Так, крок за кроком, вагаючись і шукаючи істини в різних напрямках, він визначає свій «серединний» шлях. Однак Бітобе у практиці перекладання, як показав Віктор Гюго, пішов усе ж тим самим шляхом, що Анна Дасьє, прикрашаючи Гомера й підганяючи його під смаки свого віку. У цьому він схожий на Рівароля (див. докладніше: п. 5.5. А. Рівароль про універсальність французької мови й переклад Данте).

Бітобе бачить усю трудність завдання, яке стоїть перед перекладачем, і застерігає його проти спотворень власної мови через надмірне намагання збагатити її невідповідними її духу елементами, нічим не кращими, ніж її власні: *«Я відчуваю, наскільки це делікатна й важка справа — прагнути збагатити мову, ми ризикуємо її спотворити. Що дало б привнесення нових харчів, які не можна використати, які не підходять ані кліматові, ані будові тіла місцевих мешканців і які зовсім не вартують тих, які вже маємо? Однак наважусь вірити, що примирити значною мірою вірність і елегантність все ж можливо»* [Ibidem, p. 45]. Отже, кінцевий його висновок усе ж оптимістичний — він вірить, попри всі застереження, у можливість погодити дві суперечливі вимоги до перекладу: вірність і елегантність.

Перенести читача у вік Гомера (метафора перекладу-подорожі)

Бітобе виокремлює дві характерних риси Гомера — енергію та простоту, які він прагнув передовсім зберегти при пе-

рекладі. Покладаючись на освічених і виrozumілих читачів, перекладач воліє скоріше переносити їх самих у часи Гомера, ніж прилаштовувати Гомера до їхніх часів: *«Освічені й розважливі читачі не будуть вимагати пом'якшити образ тих давніх часів аж до непізнаваності. Не Гомера ми хочемо перенести в його століття, а їх перенести у століття Гомера. Їм сподобається, так би мовити, подорожувати з ним по давній Греції — така подорож може відкрити багатючі джерела для роздумів і почуттів філософові, політикові, історикові, чутливій людині»* [Ibidem, p. 45–46].

До метафоричного образу перекладу як подорожі в часі та просторі звертається дещо згодом Гете, який був майже сучасником Бітобе. У промові, присвяченій пам'яті Віланда (1813), він зазначає, що існує два принципи перекладу. Один із них вимагає переселення чужоземного автора до нас, так, щоб ми могли побачити в ньому співвітчизника. Другий, навпаки, висуває нам вимогу, щоб ми вирушили до цього чужоземця і пристосувались до його умов життя, складу його мови, її особливостей. Переваги того й іншого відомі всім освіченим людям завдяки зразковим прикладам. Віланд, який шукав серединного шляху, намагався об'єднати обидва принципи, але в сумнівних випадках він, як людина почуття й смаку, віддавав перевагу першому з них (див. докладніше: [Кальниченко, Подміногін, 2017, p. 35–36]). Бітобе, який подібно до Віланда теж шукав серединного шляху, все ж більше схиляється до другого принципу. Зважаючи на те, що, з одного боку, Бітобе мав тісні контакти з Берлінською академією, членом якої він був і на засіданнях якої оприлюднив свій трактат «Про національний смак і його вплив на переклад» і, з другого, враховуючи інтерес Гете до проблем перекладу й до французької літератури, маємо підстави гадати, що Гете був знайомий з міркуваннями Бітобе з питань перекладу. Однак це лише гіпотеза, яка потребує документального підтвердження. Загалом проблема взаємних зв'язків і впливів французько-

го перекладознавства і теорій перекладу сусідніх країн Італії, Англії, Німеччини протягом XVI–XIX ст. повинна стати предметом окремого дослідження.

Метафоричне уподібнення перекладача до скульптора-археолога

Свою серію метафоричних образів перекладу, які належать до оптичної когнітивної парадигми й засновані на уподібненні перекладу до копіювання, Бітобе доповнює ще однією оригінальною паралеллю, на цей раз між роботою перекладача й скульптора-археолога: *«Якби ми знайшли серед якихось руїн дуже подібні портрети Агамемнона, Ахілла, Одиссея та ін., якби ці портрети мали трохи грубі риси, бо зображають людей мужніх і сильних, чи хотіли б ми, щоб митець їх пом'якшив? Ну от! Такі портрети існують у Гомера, і перекладач, який їх пропонує природними, ніби добуває їх в якийсь спосіб з глибини з-під руїн ціною великої праці»* [Ibidem, p. 46].

Отже, на думку Бітобе, образи героїв «Іліади» у Гомера схожі на реалістичні скульптурні портрети мужніх і сильних людей. Їхні риси, можливо, трохи грубі, але вони були саме такими, і читачам не потрібно, щоб перекладач їх прикрашав. Роботу перекладача, який добуває їх з-під руїн ціною великої праці, Бітобе прирівнює до праці археолога, піднімаючи в такий спосіб престиж ремесла, що стало вже справжнім мистецтвом.

Бітобе про свій перекладацький проєкт і своїх читачів

Про свій перекладацький проєкт Бітобе каже, що після зрілих роздумів він вирішив *«перекласти цього поета [Гомера] таким, як він є, з його красотами і недбалими місцями»*. Якщо в оригіналі блиск перших затьмарює другі, так само повинно бути і в його перекладі, але за умови, що йому вистачило таланту наблизитись до цих красот [Ibidem].

Щодо фривольних читачів, які мають зневажливий смак і яким бракує іскри поетичного вогню, якщо вони не можуть

наважитися на якийсь час прийняти інші звичаї і їм більше подобається вишукувати помилки у великого генія, ніж насолоджуватися його високою красою, то їм Бітобе радить полишити читання його перекладу.

Учені ж, які знають грецьку мову і не ставляться зверхньо до перекладів, зможуть порівняти оригінал і ретельно зроблену копію, перечитати ще раз автора й відкрити в нього нові красоти, встановити паралелі між смаками народів, духом їхніх мов. Врешті, вони можуть оцінити, які труднощі виникали перед перекладачем і як він зумів їх подолати. Тих учених, які не знають грецької мови, Бітобе запевняє, що доклав усіх зусиль, щоб вони могли скласти собі вірну уяву про Гомера й намагався зберегти, наскільки це було можливо, все, що може характеризувати його манеру й дух [Ibidem, p. 47]. Отже, Бітобе-перекладач чітко визначає для себе профілі своїх майбутніх читачів і завдання, які він ставив перед собою, щоб задовольнити інтереси кожної з читацьких категорій. У такий спосіб його концепт перекладу набуває завершеності завдяки включенню до нього необхідного другого актанта міжкультурного спілкування — його адресата, тобто читача.

Бажання подобатися аматорам поезії і красного письменства

Крім завдання зацікавити митців і бути корисним для тих, хто хоче пізнати давню літературу, Бітобе декларує ще своє, зрозуміле для будь-якого літератора, бажання подобатися читачам — аматорам поезії і красного письменства. Для його здійснення *«потрібно було схопити цю тонку лінію, яка ніби окреслює межі духу двох мов. Їх треба досягти, але долати можна лише з обережністю»* [Ibidem, p. 50]. Саме в цьому полягає, на його думку, мета перекладача, і якщо йому вдалося у своєму перекладі досягти цієї мети, то він заслуговує на поблажливість читачів. Отже, для Бітобе йдеться про переклад, який має стати фактом національної культури, повноцінним тво-

ром французької літератури, який подобається читачам. Тим самим він підносить мистецтво перекладу до рівня справжньої літературної творчості, а перекладача вважає творцем.

«Розумна» вірність серединного шляху

Натомість надто прискіпливим і дріб'язковим читачам-критикам, які, вишукуючи помилки, не бачать краси твору в цілості, Бітобе адресує відповідь, яка підтверджує ще раз його намагання уникнути крайнощів і дотримуватися «серединного» шляху: *«Отже, заявляю, що мій переклад є вірним лише в розумному сенсі слова, що я не хотів накинути собі ярмо, якого не міг би витримати, і що, попри обмеження, якому корився, я зберіг невимушеність і свободу»* [Ibidem, p. 51]. Розумна вірність для нього полягає, отже, у відмові від ярма дослівного перекладу й збереженні свободи у відтворенні краси оригіналу. Ще раз варто окремо наголосити на його баченні тексту перекладу як цілісного твору, який має справити на читача такий самий вплив, як оригінал, що вимагає від перекладача творчого підходу.

Про специфічну трудність перекладу Гомера

Основну трудність перекладу Гомера Бітобе бачить у тому, що йдеться про давнього автора, який описував звичаї, дуже далекі від французьких XVIII ст., поета, геній якого відзначається оригінальністю й мальовничістю, який створив, так би мовити, свою окрему поетичну мову. Він вимагає від перекладача, який взяв собі за правило якнайбільшу вірність, особливої уваги, бо є джерелом і взірцем для всіх інших поетів. Тому, на переконання Бітобе, цей творчий геній має бути переданий *«у своїй природній формі й величній простоті»* [Ibidem, p. 53–54]. Схожі думки висловлював Монтеस्क'є щодо перекладу Біблії, величних картин Старого Заповіту, даючи пораду жеванським перекладачам перекладати ці сцени так, як їх змальовували генії доби Відродження Мікеланджело й Рафаель

(див. докладніше: п. 3.4. Метафоричні паралелі перекладу з живописом у Монтеск'є).

Про ставлення до перекладу та якості перекладача

У французькій перекладознавчій літературі XVIII ст. не один раз відзначалося, що праця перекладача оцінюється несправедливо. Від нього вимагають бути великим письменником, та цей талант зустрічається нечасто. На думку Бітобе, є різні перекладачі, бо різні переклади вимагають різних талантів. Овідія легше перекладати, ніж Вергілія і Горация. Успіх творів забезпечують окремі красоти, які тісно пов'язані зі стилем і мовою. Щоб їх передати іншою мовою, щоб наблизитися до великого письменника і йти поруч із ним на рівних, треба якщо не бути подібним до нього, то принаймні теж бути не останнім письменником. На переконання Бітобе, дуже мало французьких перекладів того часу відповідають цій вимозі [Ibidem]. Так оцінює Бітобе, відповідно до своїх високих вимог, стан розвитку мистецтва перекладу у Франції у свої часи.

Критика перекладацької практики Бітобе

На завершення зупинимось коротко на рецепції перекладів Бітобе у французькій літературній критиці. Викладений вище матеріал свідчить про те, що назагал Бітобе в теорії говорить цілком розумні і виважені речі про переклад, прагне уникати крайнощів, робить акцент на повазі до чужого оригінального твору, збереженні авторської манери, звичаїв епохи тощо. Однак декларація принципів і практичне їх дотримання у реальних перекладах — це дві різні речі, сумістити які не так просто. Власна практика перекладу Бітобе дещо інша, не випадково його переклади стали об'єктом різкої критики, зокрема з боку Віктора Гюго.

У Шатобріана ім'я Бітобе стає символом неточного й посереднього перекладача класицистичного штибу: *«Часто, коли перечитував сторінки свого перекладу, вони здавалися*

мені неясними або млявими, я пробував перекласти краще — коли період уже був побудований елегантно або чітко, замість Мільтона я бачив лише Бітобе. Моя прозора проза здавалася лише пересічною й штучною, такою, як у всіх пересічних писаннях класичного жанру» [Chateaubriand, 1865, р. 5]. Отже, для автора «Генія християнства» і перекладача «Втраченого раю» Мільтона Бітобе є уособленням пересічності в перекладі.

Ще жорсткішою є критика, яка пролунала з боку Віктора Гюго. У своїй перекладацькій практиці, витриманій відповідно до загальної орієнтації на смаки приймаючої, тобто французької, культури й поетико-стилістичні правила класицизму, Бітобе віддавав перевагу «елегантному й сміливому стилю», а не «суворій вірності» оригіналу і, за словами Віктора Гюго, «перевершив» навіть Мадам Дасьє, бо там, де вона наважується написати «*Agamemnon parle de sa place sans se lever*» («Агамемнон каже не встаючи зі свого місця» (Іліада, пісня XIX), Бітобе виправляє вираз низького стилю «*sans se lever*» на «*sans porter ses pas au milieu de l'assemblée*» («не спрямувавши свої кроки посеред зібрання») [Hugo, 1865a, р. 343].

Ось ще кілька прикладів, що їх цитує Віктор Гюго. Там, де у Гомера Мінерва бере Ахілла за волосся, Бітобе перекладає: «*la déesse saisit la blonde chevelure du héros*» («богиня схопила героя за біляву шевелюру»), і робить він це, як коментує Гюго, від щирого серця, бо «не відає, що гарненьке, прикладене до Гомера, стає бридким» («*Et cela de bonne foi. Bitaubé ignore que plaqué sur Homère, le joli est laid*» [Ibidem, р. 342]. Там, де у Гомера звичайні слова: «каже Паллада» (тобто Афіна), Бітобе перекладає: «*elle l'accompagne de sa voix terrible*» (дослівно: «вона супроводжує його своїм грізним голосом»). Стріла потрапляє Клітусові в сідницю, у Бітобе слово сідниця викликає шок, і, не вагаючись, він перекладає: «*le frappe à la tête*» [Ibidem].

Така практика веде до суттєвих втрат, не лише семантичних, але й естетичних. Так, Плутарх спеціально звертає ува-

гу на те, що шкіра з убитого бика міцніша за шкіру з бика, що відійшов своєю смертю, і коли Гомер каже, що шолом Паріса прив'язувався ремінцем із шкіри убитого бика, то саме це він мав на увазі. Такі точні деталі Гюго оцінює як «красиві місця» в тексті оригіналу, які повинні бути збережені при перекладі: « *Ces exactitudes sont des beautés* ». Бітобе так не думає і перекладає просто: « *forte courroie* » («міцний ремінець»). У XXI пісні Іліади Юнона, повернувши Вулканове каліцтво на користь ніжності, по-жіночому ласкаво звертається до нього « *mon boiteux* » («мій кривенький»). Плутарх знову має рацію, захоплюючись і тут Гомером, а Бітобе перекладає, абсолютно не турбуючись про збереження стилістичної тональності оригіналу, « *ô mon fils!* » («О, сину мій!»). Нептун каже Аполлонові: «Лаомедон поклявся, що нам відріже вуха». Бітобе передає цю фразу словами: « *que son épée nous laisserait une marque ineffaçable d'ignominie* » («його меч залишить на нас незгладимий знак ганьби»). Гомер змальовує сцену біля подвійного джерела гарячої й холодної води на річці Скамандрі, де троянські жінки прали білизну. Для французької манірної публіки така звичайна сцена з щоденного життя виглядала б вульгарною, і Бітобе дає свій прикрашений переклад: «*<...> où, durant les jours fortunés de la paix, les dames troyennes, et leurs filles ornées d'appas, purifiaient leurs superbes vêtements* » («*<...> де в щасливих дні миру троянські дами та їх принадливі доні надавали чистоти своїм чудесним шатам*»), який дуже нагадує стиль мовлення Мольєрових смішних маніриць [Ibidem].

У своїй оцінці перекладачів, що підправляють Гомера на догоду «доброму густу» класицизму, Гюго безкомпромісний і нещадний. Він уподібнює таких перекладачів як Бітобе до цирюльників, ладних своїми ножицями обкарнати навіть сонячні промені Аполлона, поголити його. У Гомера сказано: «*нестрижений Аполлон*». Макроб насправді питає, якими ножицями можна б обрізати сонячні промені. У Бітобе такі ножиці є. Він прибирає «нестрижений». Він голить Феба. Перекладач стає

цирульником. Перекладач стає цензором. При такому способі перекладу «*свята риба*» перетворюється на «*величезного мешканця імперії рідини*», рожен стає «*списом*», а сідниці «*частинами тіла, присвяченими богові*» [Ibidem, p. 343].

Останні приклади з перекладів Бітобе теж надзвичайно схожі на пародійні фрази з жаргону Мольєрових «Смішних маніриниць». Такий підхід до перекладу античних текстів Віктор Гюго з обуренням кваліфікує як справжню цензуру з боку перекладача, що орудує, як йому заманеться, цензорськими ножицями. Отже, як ми бачимо, поет не приховує своєї громадянської позиції і дає нищівну суспільну оцінку перекладачам-цензорам і їхнім спробам урізати Гомера чи будь-якого іншого автора.

Підсумовуючи проаналізований вище матеріал, слід, на жаль, визнати, що перекладацька практика Бітобе, що стала об'єктом безкомпромісної критики з боку Шатобріана й Гюго, відвернула увагу від його теоретичних перекладознавчих міркувань, які містять багато справедливих і новаторських для свого часу думок.

6.4. Ж. де Сталь про мову, літературу та переклад

Жермена де Сталь (*Germaine de Staël-Holstein*, 1766–1817) займає особливе місце в історії французького перекладознавства. З одного боку, ідеологічно вона належить до доби Просвітництва. З іншого, виконуючи місію міжкультурного посередництва, своїми працями «Про Німеччину» («*De l'Allemagne* », 1813) і «Про дух перекладів» («*De l'esprit des traductions* », 1816) вона прокладає місток до новочасного знання про переклад, започаткованого німецькими романтиками.

У статті, присвяченій Ж. де Сталь, Юлія Крістева справедливо зауважила, що серед філософів-енциклопедистів не було жінок: «<...> ці освічені пани мали подруг лібертинок, довірених осіб, спільниць, культивованих, навіть дуже вчених, але ніколи рівних собі в амбіціях і універсальності» [Kristeva, 1988, р. 8]. На її переконання, Ж. де Сталь була «*ніби Енциклопедисткою*» (виділено Ю.К. — І.Л.), але «*Енциклопедисткою запізнилою*» — вона йшла услід за Монтеск'є і Вольтером, вплив яких відчувається в її текстах на політичні й літературні теми.

Ґіслен Дісбах, автор популярної біографії Ж. де Сталь, зазначає у передмові до своєї книги, що Коппе, фамільний замок Неккерів, де вона облаштувалася зі своїми друзями, «*став інтелектуальним Єлисеєм цілого покоління*» і штабом тих, хто ще наважувався кинути виклик Наполеонові (Словник TLFi подає визначення цього терміна: *Élysée MYTH. Région des enfers où séjournèrent après leur mort les héros et les hommes vertueux. P. ext. Lieu agréable, où il fait bon séjourner*). «*Подібно до Вольтера вона була універсальною і водночас унікальною*», — так підсумовує він свою характеристику пані де Сталь [Diesbach, 2011. Avant-propos].

Дещо парадоксальна сентенція Ж. де Сталь — «*Подорожі <...> — це одне з найсумніших задоволень життя*» — часто наводиться у словниках крилатих виразів. Самій письменниці довелося пізнати цю істину на власному гіркому досвіді за час довгих років вимушеного екзилу до Швейцарії і численних відвідин інших країн, серед яких Італія, Німеччина, Австрія, Англія, Швеція, Польща, Росія. Її власний досвід міжкультурного спілкування, виняткова ерудиція в питаннях літератури, історії, філософії безперечно позначилися на її поглядах на мову й переклад.

Ж. де Сталь про Україну та Росію

Постать Жермени де Сталь цікава українському читачеві зважаючи на її подорож через Україну до Москви й Санкт-Петербурга, після якої залишились короткі мемуа-

ри з враженнями, зокрема про природу України, про її селян, а особливо про Київ. Знаменитий український маляр, що працював у Петербурзі, Володимир Боровиковський подарував світові блискучий портрет французької письменниці, який дозволяє нам краще пізнати особистість цієї геніальної жінки. (Репродукцію твору можна подивитися за посиланням: https://uk.wikipedia.org/wiki/Боровиковський_Володимир_Лукич#/media/Файл:Germaine_de_Staël_by_Vladimir_Borovikovsky.png).

Отже, перш ніж перейти до безпосереднього розгляду поглядів Ж. де Сталь на переклад, щоб дати читачеві краще уявлення про неї, варто докладніше зупинитися на кількох делікатних аспектах її спогадів, бо власне авторка не дуже цікавилася Україною і навіть не надто розрізняла українців і московитів. Вона далека від українського питання, її симпатії вочевидь, і це зрозуміло, тяжіють до імперського Санкт-Петербурга, від якого залежала значною мірою антинаполеонівська коаліція і доля Європи. Кілька фрагментів з її описів дозволять нам краще зрозуміти стан її душі й сприйняття такої далекої реальності.

Ось що занотувала Ж. де Сталь, перетнувши російський кордон: *«Ми не звикли розглядати Росію як найвільнішу державу Європи, але ярмо, яке імператор Франції нависив на всі держави континенту, є таким, що знаходишся ніби в республіці, як тільки прибуваєш до країни, де не відчуваєш наполеонівської тиранії»* [De Staël, 1909, p. 136]. Як бачимо, все пізнається в порівнянні. Запис зроблено 14 липня 1812 р., у містичну для неї дату: *«<...> ця річниця першого дня Революції особливо мене вразила — так для мене замикалося коло історії Франції, яке почалося 14 липня 1789»*. (У примітці до цієї сторінки її син, який видав ці спогади, зазначає, що відійшла вона в кращі світи 14 липня 1817 року). Її душу терзають сумніви, чи зможе вона коли-небудь побачити «милу Францію».

Попри свої дуже революційні республіканські настрої, пані де Сталь пафосно заявляє: *«Насправді від цієї Російської імперії,*

яку так хибно називають варварською, я маю тільки шляхетні й ніжні враження — хай моя вдячність додасть ще благословень цьому народові і його правителю!». У цій ситуації, коли наполеонівська армія вже вторглася на територію Російської імперії, французька літераторка не відчула жодних перешкод чи переслідувань під час своєї подорожі, «настільки великою в Росії є гостинність дворян і народу!» [Ibidem, p. 137]. Вочевидь невинно на темному задньому тлі її портрета у В. Боровиковського з'являється тінь самодержки Катерини II.

Про свої враження від Галичини й Волині Ж. де Сталь пише дуже скупо: «Волинь, перша провінція, через яку нам треба було проїхати, є частиною російської Польщі. Це родюча земля, де повно жидів, як і в Галичині, але не така бідна» (у французькому тексті: «*c'est un pays fertile, inondé de juifs comme la Gallicie, mais beaucoup moins misérable*») (виділено мною. — I.Л.) [Ibidem]. Вжитий авторкою вислів «*inondé de juifs*» (буквально — «наводнена жидами») має очевидну негативну конотацію.

З приводу стосунків між поляками та Москвою, пані де Сталь обережно зазначає, що росіян вони люблять більше, ніж австрійців, але їй доводиться визнати, що на Волині поляки не приховують свого ставлення до приходу французів, і одразу ж наголосити, що їх за це не переслідують. Не загостріючи це дражливе питання, літераторка по-філософськи узагальнює, що народ, підкорений іншим, — це завжди важке видовище, і потрібні століття, перш ніж між ними встановиться справжня єдність, яка змусить забути, хто є переможцем, а хто переможеним [Ibidem, p. 137–138].

Про Київ та Україну

В історичній площині Ж. де Сталь не надто розрізняє Київську Русь, Росію й Україну: «Вирішивши продовжити подорож по Росії, я попрямувала до Києва, головного міста України, а колись і всієї Росії [Russie], бо ця імперія почалася з встанов-

лення своєї столиці на півдні. Росіяни [les Russes] мали тоді постійні стосунки з греками, що панували в Константинополі, і загалом з народами Сходу, звичай яких вони засвоїли у багатьох відношеннях» [Ibidem, p. 139].

Україна, через яку вона проїжджала по дорозі до Москви, їй радше не сподобалася: «Україна є дуже родючою землею, але зовсім неприємною — ви бачите широкі поля пшениці, які, здається, обробляють невидимі руки, настільки рідко зустрічаються житла й люди. Не треба думати, що поблизу Києва чи тих місць, що називають містами в Росії, ви побачите щось схоже на міста на Заході. Дороги тут недоглянуті, сільські будинки не свідчать про більш населену околицю» [Ibidem, p. 139–140]. На відміну від інших мандрівників, які відвідали наші землі в XVII–XVIII ст., якихось особливих відмінностей між Україною і Московщиною вона не побачила. Проте тональність її описів України й Росії свідчить усе ж про очевидні симпатії до Російської імперії.

Кілька штрихів до київського пейзажу тільки посилюють це враження: «Більшість будинків у Києві схожі на шатра, і здалеку місто виглядає як табір. Мимоволі думаєш, що за взірєць було взято рухомі татарські житла, щоб будувати будинки з дерева, які теж не виглядають надто міцними.<...> Серед цих хатин височіють, однак, палаци, а особливо церкви, зелені й золочені куполи яких понад усе вражають погляд. Коли ввечері сонце спрямовує свої промені на ці блискучі бані, здається, що бачиш святкову ілюмінацію, а не постійні будови» [Ibidem, p. 140]. Таким ефемерним постає перед нею Київ.

Підсумовуючи цю вступну частину, зазначимо, що Ж. де Сталь, подібно до Вольтера, який листувався з Катериною II і приймав від неї дорогоцінні дарунки, мала достатньо ілюзій щодо правителів Російської імперії і російського православ'я. Поруч із традиційною поетизацією зими, російських поштових «троек» з їхніми «ямщиками», чого варті її заяви про релігійну толерантність у Росії, чи шляхетне став-

лення до інших народів. Ця традиційна ідеалізація Росії з боку французьких інтелектуалів продовжилася в радянські часи. Нобелівські лауреати А. Жід і Р. Роллан, які відвідали СРСР у 30-ті роки XX ст., не побачили, чи не хотіли бачити, ні голоду в Україні, ні сталінського терору, а лише «позитивний результат» соціалістичних перетворень. Сьогоднішнє двозначне ставлення й загравання з путінським режимом з боку окремих представників французької влади й значної частини інтелігенції вочевидь є результатом глибоко вкоріненої традиції.

Зрозуміло, що всі ці подробиці вражень і міркувань Ж. де Сталь були наведені задля об'єктивності сприйняття цієї неоднозначної, але видатної постаті французького суспільно-культурного життя на зламі XVIII–XIX ст., але вочевидь вони не мали безпосереднього впливу на її погляди щодо перекладу.

«Про Німеччину»

Ж. де Сталь добре знала Німеччину, з 1800 р. вона розпочала вивчати німецьку мову, Б. Констан, який був поруч з нею в Коппе, вільно розмовляв німецькою. У 1803–1804 рр. вона здійснила першу велику подорож до Німеччини, у 1807, потім у 1812 р. вона перебувала у Відні. А.В. Шлегель був домашнім учителем її дітей.

Біограф Ж. де Сталь Г. Дісбах, зазначає, що її праця «Про Німеччину» мала значний вплив у Франції і в Європі. Попри певні прогалини й оминуті постаті, як наприклад Новаліс, ця книга відкрила Німеччину для Європи. Короткі резюме деяких творів, дібрані та перекладені нею уривки з текстів К.М. Віланда, А.В. Шлегеля, Г. Гайне, Й.-В. Гете, Й.-Г. Гердера, Г.Е. Лессінга, Й.-Ф. Шиллера, стали джерелом натхнення для нового покоління французьких літераторів. Завдяки своєму впливові, який книга Ж. де Сталь «Про Німеччину» справила на молоду французьку літературу, вона, за словами Гіслена Дісбаха, *«може розглядатися як Біблія французького романтизму»* [Diesbach, 2011. Avant-propos].

Ж. де Сталь, переконана антибонапартистка, змушена була у 1802 р. на вимогу властей залишити Париж, а потім і Францію, та облаштувалася у Швейцарії, у фамільному замку Неккерів Коппе, розташованому на березі озера Леман. Довкола Ж. де Сталь за час перебування в замку Коппе сформувалася група однодумців, у дискусіях і творах яких вироблялася філософія й естетика нової літератури доби романтизму, що звільнилася від зашкарублених догм класицистичного письма. Вражає вже сам перелік імен представників європейської інтелектуальної еліти, які впродовж десятиріччя, з 1802 по 1812 р., в той чи інший спосіб були причетними до «групи Коппе»: Б. Констан, А.В. Шлегель, Ф.Р. де Шатобріан, Ж. де Рекам'є, Й.-В. Гете, Г. Гайне, Й.-Ф. Шиллер, В. фон Гумбольдт, Дж. Байрон та ін. З цього міжкультурного діалогу народилася низка найкращих творів Ж. де Сталь, якими позначений початок XIX ст. у французькій літературі: «Корінна, або Італія» («*Corinne ou l'Italie* », 1807), «Про Німеччину» («*De l'Allemagne* », 1810), «Роздуми про головні події французької революції», («*Considerations sur les principaux evenements de la revolution francaise* », 1818).

Стендаль назвав «групу Коппе» «Генеральними штатами європейської думки»: «Мені розповіли, що цієї осені на берегах озера відбулося найдивніше зібрання: це були Генеральні штати європейської думки» (*Stendhal. Rome, Naples et Florence en 1817, 6 août 1817*) (цит. за: [Wilhelm, 2004, р. 693, note 1]). У Франції Генеральні штати — це дорадчий орган представників трьох станів, який король збирав для обговорення й вирішення важливих державних проблем. Стендаль вживає цей термін метафорично у значенні «широке зібрання, яке відображає різні напрямки європейської думки».

Лібералів з «групи Коппе» лякала перспектива тотального контролю з боку централізованої деспотичної держави над обміном думками, спілкуванням, і приватним життям людей [Ibidem, р. 695]. Гегемонії імперської влади вони про-

тиставляють силу нації, яку вона черпає у своєму природному оточенні, у своїй історії і традиціях. В умовах наполеонівської тоталітарної імперії, що уніформізувала більшу частину Європи, Ж. де Сталь і її однодумці з «групи Коппе» вбачали вихід для європейських націй і літератур в обміні культурними й мистецькими цінностями та надавали надзвичайного значення перекладові як ефективному засобу такої міжкультурної комунікації [Ibidem, p. 692].

Отже, у книзі «Про Німеччину» Ж. де Сталь описує ідеал космополітизму і вільного обігу думок, характерний для духу Коппе, підсумовує Дж. Е. Вільгельм, яка справедливо наголошує на важливості європейської ідеї в системі суспільно-політичних і естетичних поглядів авторки: *«Коппе став справжнім горнилом, в якому у вогні суперечок уже визрівали великі політичні питання сучасності, а саме єдність Європи у розмаїтті її культур, концепт нації, який народжувався і сьогодні іменується як “держава-нація”, а також стосунки між індивідом і суспільством»* [Ibidem, p. 693]. На підтвердження своєї думки швейцарська дослідниця наводить проголошену Мадам де Сталь знамениту формулу: *«У наші модерні часи слід мати європейський дух»*.

У листі до Ж. де Сталь міністр поліції при Бонапарті зазначає, що не слід гадати, що причиною заборони книги й наказу залишити Францію є те, що в тексті нової праці де Сталь не знайшлося місця для імператора, і пояснює справжню причину: *«<...> ваше вигнання є природним наслідком шляху, яким ви йдете вже кілька років. Мені здалося, що повітря цієї країни вам не підходить, і ми ще не дійшли до того, щоб брати за взірці народи, які вам подобаються»* Його вердикт книзі «Про Німеччину» звучить дуже категорично й відображає атмосферу того часу: *«Ваш останній твір не є французьким, і я наклав арешт на його друк»* [De Staël, 1838a, p. 2].

У своєму коментарі до листа міністра Ж. де Сталь з обуренням та іронією відкидає його твердження про те, що повітря

цієї країни їй не підходить: «<...> який гарний спосіб повідомити жінці, на жаль, матері трьох дітей, доньці людини, яка так вірно служила Франції, що її висилають назавжди з місця її народження без будь-якого дозволу оскаржити кару, що вважається найжорстокішою після смертного вироку!» [Ibidem, р. 3].

Мету своєї книги Ж. де Сталь визначає такими словами: «Я, отже, подумала, що можуть бути якісь переваги в тому, щоб познайомити з країною Європи, в якій навчання й розмисли пішли так далеко, що її можна вважати батьківщиною думки» [Ibidem, р. 7]. Свої міркування про Німеччину вона подає в чотирьох частинах. Перша представляє Німеччину й звичаї німців, друга — літературу й мистецтва, третя — філософію і мораль, четверта — релігію та ентузіазм. Звичайно, всі ці проблеми перетинаються між собою і розкриваються повністю лише об'єднані в цілість.

Проблематика, яку охоплює книга Ж. де Сталь досить широка. Кілька її розділів (1 частина: Розд. IX. Про іноземців, які хочуть наслідувати французький дух; Розд. XI. Про дух розмови; Розд. XII. Про німецьку мову в її стосунку до духу розмови; Розд. XIII. Про німецькі університети; 2 частина: Розд. I. Чому французи не віддають належне німецькій літературі?) містять цікаві перекладознавчі спостереження. У параграфах, присвячених німецьким авторам Г. Гайне, Й.-В. Гете, Й.-Ф. Шиллеру, А.В. Шлегелю та ін. авторка також торкається культурологічних, літературознавчих, мовних питань, які в той чи інший спосіб дотичні до перекладу. Їх умовно можна згрупувати докола кількох тем:

- престиж французької мови, літератури, культури; безперспективність наслідування, розвиток власної культури шляхом переосмислення й адаптації чужих культурних вартостей;
- порівняльна культурологія, лінгвокраїнознавство: особливості німецької нації, мови, літератури, театру;

- філософські й культурологічні основи перекладу, переклад як міжкультурне спілкування, обмін культурними цінностями, прийняття іншості, збагачення власної культури через засвоєння чужих цінностей;
- лінгвістичні основи перекладу: мова й соціум, особливості салонного дискурсу, мовні труднощі перекладу, дидактика навчання чужих мов;
- оригінальність нової німецької літератури, філософія та естетика романтизму, програма обміну цінностями для Європи.

Усі вони, як правило, трактуються у порівняльній площині з залученням лінгвістичного й історико-культурного матеріалу Німеччини, Франції, Італії, Іспанії, Англії.

Ж. де Сталь добре здає собі справу з того, що зміст її розмислів про літературу й філософію Німеччини суттєво відрізняється від домінуючих у Франції поглядів. З ними можна погоджуватись або ні, але в будь-якому разі вони стимулюють думку. Вона обґрунтовує свою позицію необхідністю свободи обміну культурними цінностями між європейськими націями: *«Бо маю надію, що ми ще не дійшли до того, щоб хотіти звести великий китайський мур довкола літературної Франції, щоб не дати туди проникнути ідеям ззовні»* [Ibidem, p. 8]. Нічого дивного в тому, що імператорська цензура вилучила ці надто сміливі слова, а тираж книги було знищено.

Женевська дослідниця творчості Ж. де Сталь Дж. Е. Вільгельм окреслює основний зміст книги «Про Німеччину» в такий спосіб: *«Проти шпаци їй залишається перо — вона тікає і залишає за собою право слова, написавши трактат «Про Німеччину», який анонсує романтизм, літературну революцію, яка стане інтелектуальним перекладом політичної реакції, виразом думки, заснованої на повазі до індивідуалізму й до чужого. Виступаючи проти тоталітарного політичного дискурсу, який прирівнював французьку гегемонію до універсальності, М–м де Сталь наголошує на необхідності відмінного й іншого як законних і необхідних*

складових будь-якого стану суспільства та всієї системи думки» [Wilhelm, 2004, p. 700].

Оцінюючи актуальність доробку «групи Коппе», Дж. Е. Вільгельм зазначає, що з теоретичної точки зору й на практиці *«вони є певним чином попередниками сучасного суспільства з його соціальними мережами, з обігом знаків і культурними обмінами через переклад чи адаптації, які є для них привілейованими інструментами посередництва»* [Ibidem, p. 701] (з посиланням на книгу П'єра Машере «Про що думає література: вправи з літературної філософії» (P. Macherey «À quoi pense la littérature ? : exercices de philosophie littéraire», P. 1990 : Presses Univ. de France, p. 23–25).

Свого часу один із провідних європейських теоретиків літератури Ян Старобінський надзвичайно високо оцінив винятковий внесок Ж. де Сталь у розвиток французького красного письменства. Він констатує, що в галузі літератури, незважаючи на вороже ставлення Наполеона, а можливо й завдяки йому та вигнанню, Ж. де Сталь у запеклій боротьбі отримала перемогу й надовго взяла владу [Starobinski, 1989, p. 83].

Ян Старобінський зокрема наголошував на важливості поняття іншості, поваги до чужого для Ж. де Сталь: *«Ризикуючи трохи порушити інтерпретацію знаменитої книги, скажу, що “Про Німеччину” є не стільки документальним свідченням про Німеччину, скільки довгим розмислом про те, що призначає літературу бути водночас висловом нашої самотньої інтимності й слуханням слова, що приходить ззовні. Позаяк “Про Німеччину”, адресована французьким читачам, у той момент, коли французька гегемонія перекриває всі інші голоси, має основною метою не прославляти націю-суперницю, а позначити необхідність уваги до того, що є радикально іншим. М-м де Сталь дуже добре підмітила, що вірність самому собі, якою користуються всі націоналізми, стає безплідною, якщо вона не підтримується глибокою повагою до чужоземного й до чужого слова»* (виділено автором — І.Л.) [Ibidem, p. 86].

Старобінський має більш ніж достатні підстави надавати такої ваги проблемі іншості й прийняття чужого у книзі Ж. де Сталь, оскільки вся її концепція модерної Європи вибудовується довкола взаємного збагачення націй через обмін культурними вартостями, зокрема через посередництво перекладу. У тексті своєї книги французька письменниця, розкриваючи складну природу відмінностей між націями, не один раз наполягає на важливості цієї ідеї (див., наприклад: [De Staël, 1838a, p. 329— 330]).

У своїй статті, присвяченій Ж. де Сталь, Вільгельм зазначає, що її розуміння культури іншого народу, суголосне до сучасних теорій перекладу як міжкультурної комунікації, зокрема до міркувань з цього приводу А. Бермана, який наполягав на тому, що переклад по своїй суті живиться бажанням *«відкрити чуже як чуже у власному просторі мови»* [Wilhelm, 2004, p. 701] (див також: А. Berman, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 75).

Радикальний досвід пізнання чужого через вигнання, інтерпретований в контексті нової ліберальної ідеології, дозволив Ж. де Сталь дійти подібних висновків: *«Досвід чужини в житті та творчості мадам де Сталь ніколи не був досвідом простого підпорядкування іншому відповідно до стосунку панування, який вона засуджує у Бонапарта. Чужина для неї має функцію відкриття національного духу або посередництва, і власне через переклад або адаптацію літературних творів виявляється цей привілейований спосіб спілкування між культурами»* [Ibidem].

Женевська дослідниця окремо наголошує на тому, яку роль відводить Ж. де Сталь перекладові у процесах становлення національної ідентичності: *«Переклад, у міру того як він є дійсно творчістю, а не просто наслідуванням, сприяє тим самим зміцненню національної ідентичності. Саме черпаючи з багатства інших народів, національна література може оновитися й дозволити новим культурним формам з'явитися*

на світ. Теорія перекладу, як і відношення між мовою й культурою спираються у м-м де Сталь на певну концепцію нації, і мистецтво та практика перекладу, який є **посередництвом** на її погляд, дозволяє нації стати повністю собою» (виділено авторкою. — І.Л.) [Ibidem, p. 697]. Ці міркування Ж. де Сталь залишаються абсолютно актуальними для сучасного українського перекладознавства, у фокусі інтересів якого знаходиться націєтворча функція перекладу (див., наприклад: [Стріха, 2004]).

Підсумовуючи, Дж. Е. Вільгельм дає надзвичайно високу оцінку внеску Ж. де Сталь у переклад: *«Вона зуміла завоювати виняткове місце в історії перекладу й залишиться назавжди в антологіях з перекладу тією, хто познайомив Францію з Німеччиною. Література, переклад і політика були завжди нероздільними, на її погляд, бо мистецтво перекладу представляло для неї привілейований засіб зміни естетичного, політичного й соціального порядку»* [Wilhelm, 2004, p. 702].

Книга Жермени де Сталь «Про Німеччину» є справжнім трактатом з порівняльного лінгвокультурознавства, ширшим за проблематику, глибшим за свою методологією, точністю спостережень, філософським осмисленням і проникненням у суть соціо- й етнокультурних відмінностей між французами та німцями, ніж подібного жанру праця швейцарця Б.Л. де Мюра «Листи про англійців і французів» (1725), яка набула великого розголосу на початку XVIII ст. (див. докладніше: п. 4.2. Порівняльне лінгвокраїнознавство Б.Л. Мюра).

У подальшому тексті буде розглянуто більш докладно низку проблем, дотичних до перекладу, які складають важливу частину змісту книги Ж. де Сталь «Про Німеччину».

Про салонний дискурс

Де Сталь на початку IX розділу «Про чужоземців, які хочуть наслідувати французький дух» нагадує, що французи на кінець XVIII ст. зажили слави в мистецтві розмови й в по-

рядних салонних товариствах майже всіх країн Європи, крім Іспанії й Італії, стало престижним наслідувати французький дух — моду, манери, літературу та спосіб спілкування [De Staël, 1838a, p. 40].

Звернення авторки до цього аспекту суспільно-культурного життя у Франції не випадкове. Вона добре знала цю тему, бо до її салону в Парижі вчашав не лише літературний бомонд, але й сам майбутній імператор, а тоді консул, молодий генерал Бонапарт. Варто взяти до уваги і той факт, що французька літературна еліта мала певну традицію узагальнення досвіду спілкування й видання посібників з правилами бонтону та порадами для успішного ведення світської бесіди, починаючи з популярного в XVII ст. трактату Антуана Гомбо (*Antoine Gombaud, chevalier de Méré, 1607— 684*) [Méré, 1687] і до есею Андре Морелле (*Morellet, André, 1727— 1819*) [Morellet, 1812], який вийшов того ж 1812 року, що й книга Ж. де Сталь. Принаймні з деякими з цих праць французька літераторка була вочевидь знайома.

Салони стали важливим феноменом літературного життя Франції ще за часів Людовика XIV. Спостереження Ж. де Сталь за стосунками й розмовами в салонах свідчать, що ситуація в суспільно-культурному житті Франції значно змінилася. У передреволюційній Франції салони були центрами формування не лише естетичних і літературних смаків, а й впливовими чинниками утвердження філософських і політичних ідей. Навіть провідні мислителі французького Просвітництва Вольтер і Руссо пройшли через випробування салонного спілкування. Проте у другій половині XVIII ст. салони поступилися місцем новим модним літературним кафе. В одному з них під вивіскою «Прокоп», де стрічалися Дідро, д'Аламбер, Мармонтель та їх однодумці, зародилася сама ідея видання «Енциклопедії» та обговорювався її проект.

Серед іншого Ж. де Сталь звертає увагу на неоднорідність французького салонного дискурсу, на відмінності у спілку-

ванні паризької і провінційної еліти — у модних паризьких салонах точаться бесіди про літературу й театр, а провінцію цікавлять радше плітки: *«У Парижі загалом ведуть бесіди про літературу, а спектаклі, які весь час поновлюються, дають поживу для вигадливих і мудрих міркувань. Але у більшості інших великих міст єдиною темою для розмов є щоденні пригоди й спостереження про осіб, з яких складається порядне товариство. Ці плітки, ушляхетнені згадуванням відомих імен, є однак у своїй основі такими ж, як плітки простого люду, бо, як не брати до уваги форму, вони обговорюють увесь день своїх сусідів і сусідок»* [De Staël, 1838a, p. 40].

Здебільшого французька літераторка налаштована не менш критично й щодо паризьких салонних бесід, де поруч із серйозними темами можна почути немало лихослів'я: *«У Франції справді ліберальним предметом розмови є думки і факти, що мають загальний інтерес. Звичне лихослів'я, що стало вже якоюсь необхідністю через салонне безділля й безпліддя розуму, може бути більш-менш модифікованим добротою характеру, але його все ж залишається достатньо, щоб на кожному кроці, у кожному слові ми чули довкола себе дзижчання дрібних фраз, які можуть як мухи докучати навіть левові»* [Ibidem, p. 40].

У своєму аналізі щоденних розмов як невід'ємної характеристики людського суспільства Ж. де Сталь виходить з кількох засадничих положень:

- про нації, їх особливості слід судити не за духовною елітою, а за масою пересічних людей;
- пересічні люди, а тим паче в провінції, розмовляють про щоденні справи, обговорюють сусідів, одним словом, пліткують;
- до цієї категорії щоденних розмов літераторка відносить і світські бесіди, які постійно ведуться від салонного безділля і мало чим відрізняються від звичайних пліток і лихослів'я («дзижчання дрібних фраз», які вона порівнює з набридливими мухами).

Назагал авторка трактує салонну бесіду як діяльність, що має свою динаміку і будується суб'єктами дискурсивної інтеракції за певною стратегією і з використанням певних тактик. Вона наголошує, зокрема, що у своїх салонних розмовах французи використовують як ефективний тактичний прийом висміювання опонента: *«У Франції використовують страшну зброю висміювання для боротьби між собою і захоплення території, на якій мають надію на успіхи свого самолюбства, деінде якась безсила балаканина зуживає мізки і відбиває охоту від енергійних зусиль будь-якого роду»* [Ibidem].

Отже, як видно з наведеного тексту, Ж. де Сталь розуміє розмову як боротьбу, у якій кожен з учасників захоплює територію для реалізації своїх амбіцій. Французи, на відміну від інших європейських націй, у цій боротьбі використовують страшну за своєю ефективністю зброю висміювання. Варто зазначити також, що в контексті метафори спілкування як боротьби, яка на той час вже стала справжнім топосом французького перекладознавчого дискурсу, авторка звертає увагу на проксематичну складову спілкування, яка потрапить у фокус інтересів соціальної психології лише в 60-х роках XX ст. після праць Е.Т. Холла (E.T. Hall).

До сильних сторін аналізу звичайної конверсації у Ж. де Сталь слід віднести також прагнення авторки помістити власне мовний дискурсивний феномен у ширший контекст соціокультурних відносин, прослідкувати його залежність від соціальної ієрархії, диктату салонного «суспільного» договору про добрий смак і елегантність бомонду, не лише в одязі й поведінці, але й у розмові, де влучні репліки важать значно більше, ніж зміст.

У подальшому тексті книги Ж. де Сталь уточнює ще інші аспекти приємної французької світської бесіди, виокремлює характерні риси цього жанру спілкування: *«Салонна розмова, навіть коли вона стосується дрібничок і коли тільки краса виразів додає їй шарму, приносить усе ще багато задово-*

лення — можна стверджувати без зарозумілості, що лишень французи здатні до такого роду бесіди. Це небезпечна, але пікантна вправа, у якій треба грати всіма темами, як м'ячем, який має відскочити вчасно просто в руку гравця» [Ibidem]. У такий спосіб Ж. де Сталь констатує, що навіть у її часи, попри революційні пристрасі й потрясіння, а потім наполеонівську імперську диктатуру, салонна розмова не втратила своїх формальних ознак і залишається приємною бесідою, у якій головне не глибокий зміст, а зовнішній шарм.

У наведеному вище відтинку авторка пропонує читачеві ще іншу, «лудичну» метафору розмови. Концептуалізуючи французьку салонну розмову як гру, вона акцентує на кількох характерних ознаках, які стосуються передовсім її протагоніста. Ідеальний завсідник салонів має володіти майстерністю гравця в м'яч, жонглюючи будь-якими темами, адже справа не в змісті, а у формі. Він сміливо наражає себе на небезпеку насмішок з боку інших і отримує особливо пікантне задоволення, коли після його вдалого словесного удару м'яч вчасно повертається йому просто в руки.

Сучасна комунікативна лінгвістика, зокрема французька теорія вербальних інтеракцій, розвиваючи ідеї Л. Вітгенштайна про мовні ігри, охоче використовує аналогічні метафоричні образи, які належать до цієї ж когнітивної парадигми, для концептуалізації взаємодії партнерів по комунікації (метафора розмови як танцю, як змагання з різних видів спорту тощо).

Сміхова культура французького салону

Жермена де Сталь не лише добре знала звичаї французького інтелектуального бомонду, але й мала достатньо можливостей спостерігати впливи французької салонної культури в різних країнах Європи: «Французи залякали всю Європу, а понад усе Німеччину, своєю спритністю в схопленні й виставленні на показ смішного: була якась невідома магічна сила в елегантному й красивому слові, яка роз'ятрювала особливо само-

любство. Можна б подумати, що почуття, поступки, врешті саме життя повинні були бути піддані цьому витонченому суду доброго вжитку світського товариства, який є ніби пактом між самолюбством індивідів і самолюбством самого суспільства, пактом, у якому марнославство кожної зі сторін отримало республіканську конституцію, за якою остракізм застосовується проти всього, що є занадто сильним і вираженим» [Ibidem, p. 41].

За термінами етичного й політичного вокабуляру доби, якими рясніє цей текст, не губиться прискіпливий аналіз суспільних стосунків у паризькому бомонді спостережливої учениці Жана-Жака Руссо. Добрий смак бомонду й елегантність у бесіді є частиною суспільного договору, який регулює стосунки між членами цієї частини французького суспільства. Варто ще раз звернути увагу на актуальність використаного Ж. де Сталь евристичного концепту «пакт» у цьому контексті. Сучасна французька дискурсивна лінгвістика, теорія вербальних інтеракцій, конверсаційний аналіз охоче звертаються до аналогічних концептів: «contrat de lecture», «contrat de communication», «contrat de conversation».

Запропонований Ж. де Сталь аналіз негативного впливу цих салонних відносин на морально-етичний клімат у суспільстві, її міркування про деградацію фундаментальних для людства цінностей теж вибудовані у межах парадигми суспільної моралі Руссо: «Ці форми, ці ніби легкі на позір і глибоко деспотичні по своїй суті умовності, насправді існують, вони підірвали поступово кохання, ентузіазм, релігію, усе, за винятком егоїзму, якого іронія не може дістати, бо він вразливий до осуду, а не до висміювання» [Ibidem].

Її аналіз сміхової культури французького салону на межі XVIII—XIX ст., встановлення її особливостей у зіставленні з функціонуванням сміху в німецькому соціумі продовжує античну риторичну традицію, витоком якої є праці Платона й Арістотеля. Книга Ж. де Сталь «Про Німеччину» має зайня-

ти своє, належне їй місце в історії досліджень європейської сміхової культури поруч з працями Дефонтена, Вольтера, Дідро, Анрі Бергсона, Ніцше, М. Бахтіна та ін.

Про іноземців, що пробують наслідувати французів

Ж. де Сталь влучно підмітила, що *«іноземці, коли вони хочуть наслідувати французів, награно подають себе більш аморальними й легковажними, ніж самі французи, зі страху, що серйозність зашкодить красі, а їхні почуття й думки не мають паризького акценту»* [Ibidem, p. 40].

На думку літераторки, австрійці загалом надто прямі й щирі, щоб перебирати чужоземні французькі манери, які їм ідуть тільки на шкоду: *«У Відні надто сильно вірять, що добрий смак є в тому, щоб говорити лише по-французьки, тоді як слава і навіть привабливість кожної країни завжди полягає у національному характері й дусі»* [Ibidem, p. 41]. Таким є засадничий принцип оцінки, на який спирається у своїй концепції міжкультурного обміну європейських націй Ж. де Сталь. Він залишається безперечним і непорушним і сьогодні у новій Європейській спільноті, яка мислиться як Європа націй і культур.

Не менш недолугими виглядають німці, які намагаються наслідувати французьку легкість у бесіді: *«Німецький розум пристосовується набагато менше, ніж будь-який інший до цієї розрахованої легковажності, він майже ніякий на поверхні, йому треба заглибитися, щоб зрозуміти, він нічого не схоплює на льоту, і німці марно (і шкода, якби це сталося) розчарувалися б у якостях і почуттях, які їм притаманні, бо втрата глибинної суті не зробила б їх легшими у використанні форм, і вони стали б радше німцями без чеснот, ніж люб'язними французами»* [Ibidem].

Заслужовують на увагу міркування Ж. де Сталь про національний характер як зброю проти французького впливу. Саме такі національні риси характеру німців, як багата уява й чут-

ливість, коли вони дослухаються до своїх природних схильностей і порухів, дозволяють їм досягти краси у літературних творах.

Ж. де Сталь окремо наголошує на особливому характері веселості німців, зовсім не схожій на французьку. Тірольські жарти, які забавляють у Відні великих панів і простий люд, більше схожі на італійську буфонаду, ніж на французькі кпини, вони представляють правдиво людську натуру, а не відображають суспільство з французькою вишуканістю [Ibidem, p. 41–42].

Порівняння розуму й національного характеру німців і французів у цій площині не на користь останніх — німецькому розуму властива глибина, а французи вдовольняються зовнішньою легковажністю в розмові. Ж. де Сталь застерігає німців від приреченого на неуспіх бездумного наслідування французької фривольності у бесіді. Ще раз у її словах звучить заклик проти наслідування французів, за збереження національного характеру, традицій і звичаїв: *«Перевага манер французів, можливо, навіяла чужоземцям думку про їх непереможність. Немає іншого способу опиратися цій перевазі, крім рішучих національних звичаїв і традицій. Як тільки починають наслідувати французів, вони перемагають усіх геть у всьому»* [Ibidem, p. 42]. Невипадково власне ці міркування викликали незадоволення імперської цензури й частину цього тексту було вирізано.

Добрим прикладом такого спротиву можуть бути англійці, які не побоялися бути виставленими на посміховисько й повернули цю зброю проти самих французів: *«Англійці не боялися насмішок, які так добре вміють роздавати французи, зуміли не один раз повернути ці насмішки проти своїх учителів, і справді англійські манери не здалися негарними, навіть у Франції такі наслідувані всіма французи почали наслідувати у свою чергу, і Англія стала надовго такою ж модною в Парижі, як Париж у всіх інших місцях»* [Ibidem].

Особливо цікаві для нас міркування Ж. де Сталь щодо спроб поляків і росіян перейняти французькі манери: *«Поляки та росіяни, які були окрасою віденського товариства, говорили лише по-французьки і сприяли усуненню з нього німецької мови. Проте, навіть коли йдеться про слов'янські народи, найбільш гнучкі з усіх, наслідування ними французького стилю викликає дуже часто втому — французькі вірші поляків і росіян схожі, за винятком кількох виразів, на середньовічні латинські вірші»* [Ibidem, p. 42— 43]. На переконання французької літераторки, *«чужа мова є завжди у багатьох відношеннях, мертвою мовою»*.

Вона пояснює, що справа не у відмінностях правил версифікації, бо це залежить від пам'яті й володіння технікою віршування. Насправді йдеться про значно глибші й важливіші речі: *« <...> треба спочатку подихати повітрям країни, подумати, порадуватись і постраждати її мовою, щоб змалювати у поезії те, що відчуваєш. Чужоземці, які з самолюбства ставлять поперед усього вміння правильно говорити по-французьки, не наважуються судити про наших письменників інакше, ніж судять про них літературні авторитети, зі страху, щоб не подумали, що вони їх не розуміють. Вони вихваляють здебільшого стиль, а не думки, тому що думки належать усім народам, а суддями стилю у своїй мові є лише французи»* [Ibidem, p. 43].

На неможливості досконало володіти давніми мертвими мовами: гебрійською, грецькою чи латинською, зокрема розуміти достеменно значення окремих слів, пов'язаних зі способом життя, почуттями чи реаліями суспільств і культур, віддалених у часі та просторі, наголошував свого часу опонент Анни Дасье Удар де Ла Мотт (див.: [Ласка, 2023] (п. 4.6. Дискусія про переклад Гомера між А. Дасье та А. де Ла Моттом)). До цих міркувань про недосконалість завченої іноземної мови Ж. де Сталь повертається знову кілька разів в розділі про літературу, звертаючи увагу, зокрема, на невідповідність театральної дикції.

Так само, на думку Ж. де Сталь, свої відмінності має розмова таких «офранцужених» іноземців: *«Коли стрінете справжнього француза, отримаєте задоволення від бесіди з ним про французьку літературу, ви будете себе почувати як удома і обговорите з ним разом ваші справи. А офранцужений чужоземець не дозволить собі ні думки, ні фрази, які не були б ортодоксальними, і здебільшого цю застарілу ортодоксальність він приймає за сучасну думку. У багатьох північних країнах живі ще придворні анекдотичні історії часів Людовика XIV. Іноземці, що наслідують французів, оповідають про сварки мадмуазель де Фонтанж з мадам де Монтеспан з подробицями, які виглядали б набридливо, навіть коли б йшлося про вчорашні події»* [Ibidem].

Спостереження французької літераторки над особливостями засвоєння та функціонування чужої культури й мови дозволяють їй винести рішучий і остаточний вердикт цим не до кінця «офранцуженим» чужоземцям: *«Ця будуарна ерудиція, ця вперта прив'язаність до кількох загальних думок через невміння поновити запас висловів цього роду втомлює і навіть шкодить, бо справжня сила країни — це її природний характер, а наслідування чужоземців, під будь-яким оглядом, є браком патріотизму»* [Ibidem].

Мабуть, Ж. де Сталь усе ж трохи ідеалізує «справжніх французів». Звичайно, є винятки й з одного, й з іншого боку, але в головному вона має рацію — «офранцужений» іноземець завжди буде відчувати комплекс меншовартості й ніколи не встигне за пульсом культурного життя. Хоч ми сьогодні вже не оповідаємо про сварки мадемуазель де Фонтанж з мадам де Монтеспан, однак все ще посилаємось на застарілі публікації, боїмось схибити, висловлюючи свою думку про сучасні твори чи фільми. Марними є всілякі потуги засвоїти на заняттях з практики мови арго, жаргони тощо, бо вони є щоденною творчістю і старіють уже до того, як їх зафіксували автори книг, а тим більше словники й підручники.

Проте в Ж. де Сталь йдеться не про це, її кінцевий висновок актуальний для нас сьогодні як ніколи, *«бо справжня сила країни — це її природний характер, а наслідування чужоземців, під будь-яким оглядом, є браком патріотизму»*. Лозунг М. Хвильового *«Геть від Москви!»* — невід'ємний від соціокультурного контексту України 20-х років XX ст. і наступних десятиріч — органічно продовжує ідеї Ж. де Сталь. У дальшій часовій перспективі актуальним стає завдання, проголошене ще в XVI сторіччі Ж. дю Белле — не наслідувати, а на основі засвоєння шедеврів чужих літератур (античних авторів у Дю Белле) створювати свої, які перевершать їх. Таким є урок Ж. де Сталь для ще не зовсім «офранцузених» чужоземців, зокрема українців.

Про французький культурний експорт: паралель з модою

Ж. де Сталь у цьому контексті проводить сміливу паралель між модою і способом мислення (у цьому є щось від семіології моди Р. Барта!). На її переконання, краса й елегантність у мисленні подібно до елегантності в моді досягається через вірність національному характеру, засвоєння й використання самобутніх національних елементів і ознак. *«Освічені французи, коли подорожують, не люблять стрічати серед чужоземців французький дух і пошукують особливо людей, які поєднують у собі національну самобутність і індивідуальну самобутність. Продавчині модних товарів у Франції надсилають у колонії Німеччини і північних країн те, що вони звичайно називають крамничними решитками [le fonds de boutique], і водночас вони вишукують найбільш ретельно предмети національного вбрання цих країн і справедливо розглядають їх як дуже елегантні моделі. Те, що є слушним щодо оздобы, є слушним також стосовно розуму»* [Ibidem, p. 43–44].

Подібно до експорту модних товарів Франція пропонує іншим народам також застарілу й вже непотрібну їй самій продукцію культури: *«Ми маємо цілий вантаж мадригалів, калам-*

бурів, водевілів, який ми відвозимо за кордон, коли у Франції з цим нема вже що робити» Проте, як зазначає Ж. де Сталь, «самі французи поважають у чужих літературах лише місцеві красоти» [Ibidem, p. 44].

На цій підставі вона знову рішуче відкидає як абсолютно непридатну стратегію простого наслідування у міжкультурному спілкуванні, використовуючи на цей раз для підсилення своєї аргументативної позиції запозичену з поеми Аріосто «Шалений Роланд» досить комічну цитату: «У наслідуванні немає жодної природності, жодного життя, і загалом до всіх цих розумників, до всіх цих творів, наслідуваних з французької, можна б використати похвалу, що її Роланд у поемі Аріосто робить своїй кобилі, яку тягне за собою: **Вона має усі разом якості, які тільки можна собі уявити, та, однак, ще й одну ваду — бо вона мертва**» (виділено в авторському тексті. — І.Л.) [Ibidem]. Йдеться про епізод, у якому божевільний Роланд пропонує зустрічному пастухові поміняти його коня на свою кобилу, яка лежить мертва на другому боці річки (див. переклад Панкука: [Panckoucke, 1787, VII, p. 182]).

До цих міркувань Ж. де Сталь теж варто дослухатись ще не зовсім «офранцуженим» українцям, які мають такий багатий національний одяг, ужиткове мистецтво й фольклор і так мало роблять для популяризації цих багатств у світі, і так поспішають доганяти чи то французьку, чи американську, чи ще якусь моду.

Ж. де Сталь про особливості розмовного дискурсу

Біограф Ж. де Сталь Гіслен Дісбах висловлював жаль з приводу неможливості почути її саму у справжній розмові: «Шкода, що не можемо здати собі справу зараз з того, чим була її розмова. Усі говорили, що це було щось сліпуче, щось чарівне». У передмові до своєї книги він представляє її як майстерну співбесідницю: « <...> але віддаючи перевагу перед усім іншим насолоді від розмови, в якій вона недосяжно блискуча і, безпе-

речно, ніколи не була перевершена, так помітно натхненна, коли імпровізує на тему, дорогу її серцю, така колюча, коли кидає репліку Констанові, що свідки цих незабутніх бесід пізніше скажуть, що її твори, що виблискують ще її рисами, лише попіл того великого внутрішнього вогню, яким вона жила» [Diesbach, 2011. Avant-propos].

Її інтелект, категоричність і нестримний характер, з приводу якого Бежамен Констан зазначив: «Якби вона вміла керувати собою, то керувала б світом» (« Si elle avait su se gouverner, elle aurait gouverné le monde »), позначились на стилі розмови самої Мадам де Сталь. Вона мала що сказати, була гострою на язик і блискучою співрозмовницею, вміла нав'язати свою думку, і останнє слово завжди було за нею. Під цим оглядом їй не було рівних, хоч задля справедливості згадаймо, що Шатобріан свого часу наголошував: «Я не знаю жодної жінки й навіть жодного чоловіка, який був би більше переконаний у своїй величезній вищості над усіма і хто б менше тиснув вагою цього переконання на інших».

Проте головне для нас полягає в тому, що вона сама прекрасно розуміла природу звичайної розмови і її роль у французькому інтелігентному соціумі тих часів.

Порівняльна характеристика французів і німців як комунікантів у звичайній розмові

Ж. де Сталь пропонує важливий для порівняння мовно-культурних особливостей народів методологічний принцип. Вона наголошує, що геніальні люди різних націй подібні між собою, всі вони є ніби співвітчизниками. Для того ж щоб судити про характер якоїсь нації, порівнювати її з іншими, наприклад французів і німців, треба приглянутись до загальної маси, до переважної більшості людей, які їх складають.

Так, коли йдеться про особливості щоденного спілкування цих двох народів, такий підхід дозволяє французькій літераторці зробити цікаві й слушні спостереження щодо від-

мінностей у комунікативній поведінці учасників звичайної розмови у французькому й німецькому салоні: «Француз уміє ще говорити, навіть коли в нього нема думок, у німця в голові завжди їх більше, ніж він може висловити. З французом можна розважатися, навіть коли йому бракує гострого розуму. Він вам розкаже, все що робив, усе що бачив, усе добре, що він думає про себе, похвали, які отримав, про знатних панів, з якими він знайомий, про успіхи, на які він надіється. Німець, якщо він не думає, не може сказати нічого, він плутається у виборі форм, які хотів би зробити ввічливими і які ставлять у незручне становище інших і його самого» [De Staël, 1838a, p. 44]. Цей уривок за стилістичною тональністю дуже схожий на порівняння французів і англійців у Б.Л. де Мюра, з текстом якого Ж. де Сталь безперечно була знайома (див. докладніше: п. 4.2. Порівняльне лінгвокраїнознавство Б.Л. Мюра).

Пересічні французи мають певну перевагу в таких ситуаціях завдяки використанню висловлювань-кліше. «На кожному темі у Франції є стільки готових фраз, що навіть телепень за їх допомогою може досить добре говорити певний час і буде навіть схожим моментами на людину гострого розуму», — не без іронії зазначає з цього приводу Ж. де Сталь [Ibidem, p. 45].

Іншою, на думку авторки, є також обмежувальна роль цензури з боку партнерів і самоцензури в комунікативних стратегіях, які домінують у німецькому й французькому салоні: «У Німеччині неосвічений не наслідатиметься висловити впевнено свою точку зору на що-небудь, бо жодна думка не приймається як незаперечна, і не можна висловити жодної думки, якщо ти не в стані її відстоювати. Тому пересічні люди здебільшого мовчазні й не викликають у суспільстві жодної привабливості, крім увічливої доброзичливості. У Німеччині тільки видатні люди вміють вести розмову, тоді як у Франції всі якось виходять з положення. Визначні люди у Франції поблажливі, визначні люди в Німеччині дуже суворі, зате у французів те-

лепні чорнороті й заздрісні, а німці, якими б обмеженими вони не були, вміють усе ж показати себе підбадьорливими і зачарованими» [Ibidem]. Саме ці особливості спілкування вирізняють французів серед інших націй і забезпечили їм таке виключне місце в європейському культурному та літературному просторі на межі XVIII і XIX ст.

Про сутність невимушеної бесіди та природу задоволення від неї

У спеціальному розділі, присвяченому аналізу розмови як окремого виду спілкування (Chapitre XI. De l'esprit de conversation.), Ж. де Сталь наголошує на особливій ролі бесіди у французькому суспільстві. На її переконання, Париж є містом, де скрізь панує дух і смак до розмови, а для французів туга за батьківщиною — це не тільки туга за друзями, які там залишились, а передовсім за задоволенням від розмов, якого французи не знаходять стільки, як у себе вдома. Ця потреба розмовляти й мати від цього задоволення є визначальною рисою французів як нації: *«В усіх класах у Франції відчувається потреба розмовляти — слово є тут не лише, як деінде, засобом поспілкування про свої думки, почуття і справи, але також знаряддям, яким люблять гратися і яке оживляє уми, як музика у деяких народів чи міцні напої в інших»* [Ibidem, p. 46]. Отже, за спостереженнями Ж. де Сталь, живе слово у Франції є не просто засобом передання інформації, а щось більше. Вона наголошує на ігровому використанні мови, на задоволенні від цієї гри. Слово служить для встановлення тісніших стосунків, для стимулювання розумової активності комунікантів.

Коли читаєш ці міркування Жермени де Сталь, мимоволі згадується знаменитий вислів Антуана де Сент-Екзюпері про розкіш людського спілкування. Проте у Сент-Екзюпері мова йде про стосунки, які виникають у співпраці між людьми однієї професії: *«Велич професії полягає, можливо, передов-*

сім в об'єднанні людей: є лише одна справжня розкіш, і це розкіш людських стосунків» («*La grandeur d'un métier est peut-être, avant tout, d'unir des hommes: il n'est qu'un luxe véritable, et c'est celui des relations humaines*» (Antoine de Saint-Exupéry. *Terre des hommes*). У Жермени де Сталь контекст дещо інший — спілкування у світському салоні, яке стало єдиним заняттям і порятунком від безділля, як вона сама про це каже.

На переконання Ж. де Сталь, жвава розмова приносить особливого роду задоволення. Воно полягає не в її темі, яка обговорюється. Думки й знання, які можна в ній розвинути, не складають її головного інтересу. Визначаючи сутність невимушеної французької бесіди, літераторка наголошує саме на її привабливій формі: «<...> це певний спосіб впливу одних на інших, спосіб приносити собі взаємне й швидке задоволення, говорити відразу, як тільки подумаєш, насолоджуватися собою негайно, отримати оплески без труда, показати свій розум у всіх його відтінках наголосом, жестом, поглядом, щоб виробляти скільки заманеться ніби якусь електрику, що сипле іскрами, приносити полегшення одним від самого надміру їхньої жвавості й пробуджувати інших від їхньої важкої апатії» [Ibidem]. Порівняймо схожий вислів А. Бретона, який говорить про необхідний для народження поетичного образу струм, що пробігає від зближення двох слів. Визначаючи гедоністичну природу розмови, Де Сталь цитує також Бекона, котрий дуже влучно зазначив, що «розмова — це не дорога, яка веде додому, а стежина, по якій гуляють навмання і з задоволенням» [Ibidem].

Отже, Ж. де Сталь підходить до аналізу цього різновиду вербальної інтеракції з гедоністичних позицій, ставлячи на перше місце негайне задоволення мовців, кожен з яких отримує насолоду передовсім від своєї участі в ній, від можливості блиснути дотепністю, невимушено кидати влучні репліки, сипати іскрами гумору. Якщо взяти за шкалу відліку запропоновану Р. Якобсоном схему комунікативного акту й функцій мови

(див.: [Jakobson, 1963, p. 213–221]), то Ж. де Сталь передовсім робить акцент на емотивній функції, орієнтованій на мовця, конативній функції, орієнтованій на адресата, а особливо на фатичній функції, спрямованій на підтримку стосунків між комунікантами. Проте вочевидь найважливішою для неї є поетична функція, тобто зосередження уваги на самому повідомленні, гра з формами й словами, у якій мовці реалізують свій творчий потенціал. У фокус її аналізу потрапляють також психотерапевтичні функції невимушеної бесіди, яка знімає напругу, виводить з апатії. Розгляньмо щодо цього працю засновника психоаналізу Зигмунда Фрейда «Дотепність та її відношення до несвідомого» (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 1905).

Актуальність висловлених Ж. де Сталь думок безперечна в контексті студій щоденного мовлення у працях американських етнометодологів (Е. Гофмана та ін.) та представників французької школи конверсаційного аналізу (А. Траверсо та ін.). Подібно до них Ж. де Сталь робить акцент на прагматичній стороні розмови, взаємному емоційному впливі, залучає до свого аналізу не стільки слова, скільки паралінгвістичний їх супровід — наголос, жести, погляд.

Німцям на перешкоді до отримання задоволення від розмови стає їхня надмірна серйозність, прагнення мати від усього конкретний практичний результат: *«Нема нічого більш чужого для цього таланту [розмовляти й отримувати задоволення від розмови], як характер і вид розуму німців, вони прагнуть серйозного результату в усьому. <...> Німці дають усьому необхідний час, але в розмові необхідна розвага, і якщо перебрати міру, впадаєш у дискусію, у серйозну розмову, яка є радше корисним заняттям, ніж приємним мистецтвом. Треба також визнати, що схильність до духу товаришкості і сп'яніння від нього роблять особливо неспроможними до старанності та навчання, і якості німців залежать певним чином від відсутності цього духу»* [Ibidem, p. 46–47]. Отже, на переконан-

ня Ж. де Сталь, позитивні на загальну якість німців, їхня серйозність, практичність, ретельність вступають у суперечність з основною характерною ознакою легкої світської розмови — її ігровою гедоністичною природою.

Про німецькі формули ввічливості, вживання титулів

Ж. де Сталь звертає увагу ще на одну особливість спілкування у німців, яка шкодить простому фамільярному тону звичайної розмови. Вони мають дещо архаїчну тенденцію до надмірного вживання формул ввічливості й набридливого повторення різного роду титулів: *«Старі формули ввічливості, які все ще у вжитку майже всюди в Німеччині, опираються природності й фамільярності розмови. Найменший, однак найдовший у вимові, титул там дається й повторюється двадцять разів протягом обіду, треба пропонувати всі страви й всі вина з великою ретельністю та наполегливістю, яка втомлює чужоземців. В основі всіх цих звичаїв є добродушність, але вони не збереглися б і на мить у країні, де можна дозволити собі жарту з цього приводу, не зачепивши чийось вразливості. І як разом з тим може існувати грація й шарм у товаристві, якщо в ньому не дозволена легка насмішка, яка дає волю розумові і надає самій доброзичливості якогось пікантного способу виразу?»* [Ibidem, p. 47].

У такий спосіб французька літераторка залучає до аналізу характерних особливостей розмови ще один її важливий аспект — вживання формул ввічливості, який після праць П. Браун і С.К. Левінсона та Дж. Ліча теж знаходиться в епістемологічному полі сучасної комунікативної лінгвістики.

Про іншу роль розмов у добу Просвітництва.

Стратегія кокетування

Салонна розмова в XVII ст. будувалася за правилом взаємної адорації, ніхто ні з ким не сперечався, всі погоджувались одне з одним, говорили одне одному компліменти й розкланю-

валися. Таким був конверсаційний дискурс вихованих людей («gentils hommes»). У XVIII ст., як уже було зазначено, розмови освіченої частини суспільства вийшли за межі салонів бомонду. У моду ввійшли кафе, де збиралися інтелігенти. Там точилися розмови й суперечки на літературну та суспільну тематику. У дискусіях в одному з таких кафе зародилася сама ідея видання знаменитої «Енциклопедії» Дідро і д'Аламбера. Ж. де Сталь добре відчула цю різницю й відобразила її: *«Хід думок впродовж століття повністю скеровувався розмовою. Думали, щоб говорити, говорили, щоб отримати оплески, і все, що не можна було висловити, здавалося зайвим у душі»* [Ibidem].

Водночас учасникам французької салонної бесіди й в цьому новому столітті властиве бажання подобатися та бути коханим, у якому є певна доля кокетства, властивого не тільки жінкам: *«Бажання подобатися є дуже приємною диспозицією, однак вона дуже відрізняється від бажання бути коханим — бажання подобатися робить залежним від [чужої] думки, бажання бути коханим звільняє від неї»*.

Можна хотіти подобатися навіть тим, кому ми зробили багато поганого, і це є якраз те, що називаємо кокетством. Це кокетство не належить виключно жінкам, воно присутнє в усіх манерах, які служать для того, щоб засвідчити більше прихильності, ніж маємо насправді» [Ibidem].

Така комунікативна стратегія кокетування абсолютно чужа для німців. Порядність, яка є їхньою характерною національною рисою, змушує сприймати слова серйозно, з наслідками, розмова для них не забава для задоволення, а частина діяльності: *«Порядність німців не дозволяє їм нічого схожого, вони розуміють грацію буквально, вони сприймають шарм вислову як зобов'язання щодо поведінки, і звідси їхня вразливість, бо вони не можуть почути слово, щоб не зробити з нього якогось висновку, і не розуміють, що можна ставитись до висловлення як до вільного мистецтва, що має метою і результатом лише задоволення, яке в ньому знаходять»* [Ibidem].

Французька веселість і кокетування в розмові, на думку авторки, мають негативні наслідки в морально-етичній площині: *«Дух розмови є часом незручним, бо спотворює щирість характеру, це не є розрахований обман, а імпровізований, якщо можна так сказати. Французи захопилися такою веселістю, і вона робить їх люб'язними. Проте, безперечно, те, що є найсвятішим на цьому світі, було порушене грацією, принаймні тією, яка нічому не надає важливості й обертає все на кпини»* [Ibidem, p. 47–48]. Отже, Ж. де Сталь, вірна послідовниця Ж.-Ж. Руссо, критично ставиться до цієї французької веселості, яка може й додає французам привабливості в очах чужоземців, проте, на її переконання, розмиває засадничі моральні вартості суспільства.

Мистецтво моніторингу власного дискурсу

Виключна ерудиція, інтуїція та спостережливість письменниці дозволяють Жермені де Сталь запропонувати читачам розгорнуту характеристику французів як вправних комунікантів: *«Влучні вислови французів повторювались з одного кінця Європи в інший. В усі часи вони показували свою блискучу вартість і живо та пікантно втішали в нещастях, в усі часи вони мали потребу одне в одному як в альтернативних слухачах, які навзаєм підбадьорювали себе, в усі часи вони були найкращими в мистецтві того, що треба сказати й навіть того, що треба замовчувати, коли велика зацікавленість перемагала їхню природну живість, в усі часи вони мали талант жити швидко, скорочувати свої довгі промови, уступати місце своїм наступникам, які жадібно очікували своєї черги говорити, в усі часи, врешті-решт, вони вміли брати з почуття й думки рівно стільки, скільки треба, щоб оживити розмову й не втоми-ти водночас легковажну цікавість, яку мають звичайно одні по відношенню до інших»* [Ibidem, p. 48].

Такими є у викладі Ж. де Сталь основні принципи й складові французької салонної комунікативної стратегії. Серед них

привертають увагу характеристики, спрямовані на постійний моніторинг і керування вербальною інтеракцією: показати себе, втішити партнера, навзаєм підбадьорювати одне одного, вчасно передавати слово партнеру, контролювати зміст того, що говориться, і того, що не варто говорити, стежити за кількістю інформації, не перевантажувати повідомлення зайвими подробицями і т. ін. Не можна не помітити, що вони безпосередньо перегукуються з ідеями сучасної комунікативної лінгвістики й теорії вербальних інтеракцій, зокрема з конверсаційними максимами П. Грайса й принципами ввічливості Дж. Ліча.

За спостереженням Ж. де Сталь, французи у розмові дотримуються принципу не втомлювати співбесідника. Вони ніби постійно носять маску веселості й невимушено спілкуються навіть про не дуже приємні для них речі: *«Французи завжди з легкістю говорять про свої нещастя через побоювання набриднути друзям. Вони вгадують наперед втому, яку можуть викликати власною втомою, яку вони відчують. Вони поспішають елегантно показати безтурботність з приводу власної долі, щоб мати її за честь, а не отримати у приклад. Бажання бути люб'язним підказує їм, що треба надати собі виразу веселості, яким би не був внутрішній стан душі. Вираз обличчя поступово впливає на те, що ми відчуваємо, а те, що ми робимо, щоб подобатись іншим, невдовзі полегшує те, що ми в собі відчуваємо»* [Ibidem]. Сучасна практична психологія повністю підтверджує ці інтуїтивні здогадки Ж. де Сталь щодо можливості керування емоціями й пропонує відповідні тренінги та вправи для корекції свого емоційного стану.

Конверсаційна прагматика.

Образ мовця та партнера по розмові

Постійний моніторинг власного образу й емоційного враження від партнера як необхідні умови успішного спілкування в тексті Ж. де Сталь проаналізовано не гірше, ніж у Е. Гофмана

та інших етнометодологів ХХ ст.: *«Талант і звичка до товариства дуже допомагають у пізнанні людей: щоб мати успіх у розмові, треба пильно спостерігати за враженням, яке ми на них справляємо в кожному мить, за враженням, яке вони хочуть від нас приховати, за враженням, яке вони намагаються перебільшити, за стриманим задоволенням одних і вимушеною посмішкою інших. Ми бачимо, як на чолі тих, хто нас слухає, пробігає ще непевна тінь осуду, якого можна уникнути, поспішивши його розвіяти, перш ніж до нього додасться самолюбство. Ми там бачимо також, як народжується схвалення, яке слід підсилити, однак не вимагаючи від нього більше, ніж воно нам хоче дати. Немає жодної іншої арени, де марнославство виявляло б себе у більш розмаїтих формах, ніж у розмові»* [Ibidem, р. 48–49]. Цей текст сприймається абсолютно актуально й міг би прикрасити будь-яку сучасну роботу з прагматики дискурсу чи конversaційного аналізу.

Різні вияви марнославства в розмові

Ж. де Сталь — прекрасний спостерігач і психолог. Ось як вона представляє два різних типи невдалої поведінки комунікантів: *«Я знала одного чоловіка, якого похвали збуджували до такої міри, що коли його хвалили, він перебільшував те, що щойно сказав і намагався так додати до свого успіху, що завжди його втрачав. Я не насмілювалася йому аплодувати зі страху, щоб не підштовхнути його до надмірної вдаваності і щоб він не виставив себе смішним через своє наївне самолюбство. Інший настільки боявся показати своє бажання справити враження, що він кидав свої слова ніби знехочу й зневажливо. Його удавана байдужість зрадливо показувала ще одну претензію, а саме — відсутність претензій. Коли марнославство себе виявляє, воно є доброзичливим, коли воно приховується, страх перед викриттям робить його гірким, і воно прикидається байдужим, пересиченим, вреши-решит усім, що може переконати інших, що вони йому не потрібні. Ці різні комбіна-*

ції є потішними для спостерігача, і ми завжди дивуємось, що самолюбство не обирає такий простий і природний шлях, як признатися у бажанні подобатися і використати наскільки це можливо красу й правду, щоб цього досягти» [Ibidem, p. 49]. Обидва представлених у цьому тексті профілі комунікантів, вибудовані на основі відмінностей у використовуваних ними стратегіях і тактичних прийомах спілкування в різних ситуаціях, є достатньо універсальними й не втратили своєї актуальності для сучасної психології спілкування.

Особливості дипломатичного дискурсу

У новому соціокультурному контексті, коли Франція закріпилася на міжнародній арені, а французька мова стала мовою дипломатії, Ж. де Сталь не могла оминати цей новий аспект її функціонування: *«Французи є найдільш спритними дипломатами в Європі, і ці люди, яких звинувачують у нетактовності й зухвалості, вміють краще, ніж інші, приховувати таємницю і приваблювати тих, хто їм потрібен. Вони не подобаються лише тоді, коли цього хочуть, тобто коли їхнє марносластво виграє більше від презирства, ніж від доброзичливості. Дух розмови надзвичайно розвинув у французів більш серйозний дух політичних перемовин.*

Нема жодного іноземного посла, який міг би позмагатися з ними в цьому жанрі, хіба що, відкинувши повністю будь-яку претензію на витонченість, він пішов би напролом у справах, як той, що вступив би у бій, не маючи поняття про фехтування» [Ibidem, p. 49–50]. Цей комунікативний досвід, що становить надбання французької нації, її представники успішно використовують і в щоденному спілкуванні з носіями інших культур. Аргументацію авторки підкріплено метафоричним порівнянням спілкування зі змагальним поединком, до якого Ж. де Сталь долучає яскравий національно забарвлений образ фехтування як символ ефективної дипломатії, в якому французи мають безперечну преференцію перед іншими народами.

Про роль розмови у встановленні та підтриманні соціальних відносин

Водночас не можна не зауважити, що картина соціальних відносин у французькому суспільстві, змальована Ж. де Сталь, виглядає дещо ідеалізованою: *«Взаємини між різними класами також сприяли розвитку у Франції кмітливості, почуття міри й відповідності духу суспільства. Ранги тут не були зовсім позначені позитивно, і претензії постійно вирували в певному просторі, де кожен міг по черзі здобувати або втрачати. Права третього стану, парламентів, знаті, навіть могутність короля — ніщо не було визначеним незмінно, усе залежало, так би мовити, від спритності розмови: найсерйозніші труднощі залагоджувались за допомогою тонких відтінків слів і манер, і рідко відбувались зіткнення чи уступки, настільки ретельно уникали одного й другого!»* [Ibidem, p. 50]. Вочевидь французька літераторка перебільшує роль світського спілкування як регулятора соціальних стосунків у тогочасному французькому суспільстві, особливо, коли йдеться про права третього стану, парламентів, знаті й навіть могутність короля.

У площині соціальних відносин, їх динаміки й ролі щоденного спілкування авторка зовсім по-іншому бачить німецьке інтелігентне суспільство: *«У Німеччині кожен має свій ранг, своє місце, є ніби на своєму посту, і не потрібно спритних виразів, зауважень у дужках, недомовок, щоб висловити переваги походження чи титулу, які маєш у порівнянні з сусідом. Добре товариство в Німеччині — це [королівський] двір. У Франції це були всі ті, хто міг йому дорівнятися, і всі могли надіятися, а також побоюватися, що ніколи цього не досягнуть. Результат був таким, що кожен прагнув мати такі манери, як це придворне товариство. У Німеччині диплом вам відкривав двері, у Франції брак смаку зачиняв їх перед вами, і всі прагнули більше бути схожими на придворних, ніж відрізнятися від них навіть своєю власною вартістю»* [Ibidem,

р. 50–51]. Важко втриматися від захоплення цією блискучою за формою й парадоксальною за змістом порівняльною характеристикою німецького та французького придворного товариства.

Про критерії оцінки людей у Франції та в Німеччині

Так само відмінними є критерії оцінки людей у французькому й німецькому суспільстві. У Франції при старому режимі про людину судили не по заслугі, а по належності до стану, не по думці, а по манерах: *«Аристократична могутність, добрий тон і елегантність мали перевагу перед енергією, глибиною, чутливістю й навіть розумом. Вона [елегантність] заявляла енергійній людині: “Ви прив’язуєте занадто інтересу до осіб і до речей”, глибокій людині: “Ви у мене забираєте надто багато часу”, чутливій людині: “Ви дуже виняткові», врешті-решт розумній людині: “Ви дуже індивідуальний випадок”.* Потрібні були переваги, які залежать більше від манер, ніж від думок, і важливим було визнавати в людині належність до якогось класу, а не заслуги, які вона мала» [Ibidem, р. 51]. Доба Просвітництва поставила під сумнів цю кастову систему цінностей, а Велика французька революція її фактично зруйнувала.

Дух товариськості та комунікабельність

У французькому освіченому суспільстві, на думку авторки, панує дух товариськості та комунікабельності й велику роль відіграє громадська думка: *«Вам загрожує осуд оточуючих, самотність, покинутість, якщо ви не йдете вслід за панівною більшістю <...>».* Ж. де Сталь порівнює цю ситуацію з можливістю вибору між смертю й успіхом, яка існує у воюючих арміях. Для французів, які зовсім не бояться першої і пристрасно люблять другий, така ситуація є надзвичайно привабливою: *«Поставте моду, тобто оплески, поруч з небезпекою і ви побачите, як французи нехтують нею у будь-якій формі.*

Дух товариськості існує у Франції від першого до останнього рангу — треба чути схвалення тих, хто нас оточує, ні за яку ціну ми не хочемо виставляти себе на осуд і посміховище, бо в країні, де розмова є такою важливою, звук слів заглушує часто голос сумління» (виділено мною. — І.Л.) [Ibidem, p. 51–52]. Таким є підсумок вірної учениці Ж.-Ж. Руссо.

Ще раз про моніторинг мовцем ситуації спілкування, сприйняття його слів слухачами

Як приклад такої надмірної залежності від думки більшості й дослуховування до того, що кажуть інші, Ж. де Сталь наводить анекдотичну історію про чоловіка, який весь час вносив поправки до своїх оцінок: *«Усі знають історію про чоловіка, який почав з того, що захоплено вихваляв одну актрису, яку недавно почув, він помітив посмішку на устах присутніх і змінив свої похвали, та вперта посмішка не щезала, а страх перед насмішками змусив його врешті-решт сказати: “Бідолашна! Ну що ж, вона зробила все, що змогла”»* (виділено в авторському тексті. — І.Л.) [Ibidem, p. 52].

Надмірна залежність від думки інших, страх стати об'єктом жартів і насмішок, виглядати недолугим чи безглуздим визначають тут поведінку індивіда й мають наслідком постійну мінливість загальноприйнятих поглядів: *«Тріумфи жартування безперервно поновлюються у Франції. Часом потрібно бути релігійним, а часом не потрібно, часом потрібно любити свою дружину, а часом не з'являтися з нею. Були навіть моменти, коли можна було боятися виглядати телепнем, якщо ти проявив людяність, і цей страх показати себе смішним, який у вищих верствах зазвичай виявляється у марнославстві, перетворився на лютість у нижчих»* [Ibidem]. У критиці такої безпринципної мінливості суспільної моралі з боку авторки знову відчувається вплив Ж.-Ж. Руссо з його ідеєю близькості до природи, загостреним відчуттям соціальної несправедливості, культом щирих почуттів.

Порівняння французів і німців у площині наслідування

Жермена де Сталь однозначно застерігає німців проти наслідування французів, яке приводить до втрати ними своїх очевидних переваг — незалежності розуму, індивідуальності, природної уяви, глибини розуму: *«Якої тільки шкоди цей дух наслідування не наробив німцям! Їхня перевага полягає у незалежності розуму, у любові до усамітнення, в індивідуальній оригінальності. Французи є всемогутніми тільки тоді, коли їх маса, а їх генії самі завжди спираються за загальноприйняті думки, коли хочуть піти далі. Вреїсті, нетерплячість французького характеру, такого ключого в розмові, позбавила б німців головного шарму — природної уяви, цієї спокійної мрійливості, цього глибинного бачення, яке з допомогою часу й наполегливості прагне все збагнути»* [Ibidem]. І цього разу порівняння знову не на користь французів.

Позитивна оцінка короля Пруссії Фрідріха

Діяльність короля Пруссії Фрідріха II Ж. де Сталь оцінює назагал позитивно й зазначає, що він *«розглядав своїх підданих як чужоземців, а освічених французів як своїх співвітчизників»*, і додає, що він зробив би ще більше для слави своєї країни, якби зрозумів і розвинув особливі здібності народу, яким він правив [Ibidem, р. 70]. Отже, французька літераторка усе ж дорікає монархові за недостатню увагу до розвитку позитивних сторін німецького духу у своїх підданих, що відповідає загальній ідеї її книги, спрямованої на реалізацію самобутньої ідентичності кожної європейської нації. Фрідріх II не міг опиратися впливові свого часу, бо, на її переконання, дух людини багато в чому є продуктом доби, яка її сформувала.

Живість французів і темп розмови.

Порівняння з музикою

Згадані вище переваги німців, на думку Ж. де Сталь, є несумісними з французькою живістю розуму, яка додає люб'язності в розмові. За її спостереженнями, темп мислення

й розмови у німців дещо інший, а коли дискусія стає важкою, а оповідь надто довга, нас охоплює якесь нетерпіння, подібне на те, яке відчуваєш, коли музикант надто сповільнює темп мелодії [Ibidem, p. 52–53]. Ця сторона спілкування — звучання й особливий ритм мовлення потрапляють у фокус інтересів сучасного французького перекладознавства, зокрема у працях А. Мешонніка й при обґрунтуванні стратегії нового перекладу Біблії, запропонованого Н.А. Шуракі (1985), та перекладу «Енеїди», здійсненого П. Клосовським.

Ж. де Сталь пропонує читачам портрет ще іншого комуніканта, типового для описуваного нею французького соціуму, психолінгвістичний профіль якого можна визначити як «нетерплячий мовець»: *«Можна бути набридливим і через живість, так само, як через надмірну повільність. Я знала дуже мудрого чоловіка, але настільки нетерплячого, що він викликав у всіх, хто з ним розмовляв, бентежність, яку повинні відчувати балакучі люди, коли вони відчують, що набридли. Він підсакував на стільці, коли з ним розмовляли, завершував чужі речення зі страху, що їх будуть продовжувати. Він спочатку бентежив, а врешті втомлював і приголомшував, бо як би швидко не перебігала розмова, коли нема можливості обмежитися необхідним, думки й почуття гнітять через брак простору, щоб їх висловити»* [Ibidem, p. 53].

Надзвичайно точними є спостереження авторки такого комуніканта спілкування, зокрема її зауваження стосовно ролі паралінгвістичних складових — міміки й жестів. Інтерпретуючи цей приклад, вона наголошує на важливості говорити тільки необхідне, бути стислим у розмові. Сучасна прагматика в особі П. Грайса, формулюючи комунікативні максими, фактично розробляє далі ідеї Ж. де Сталь.

Комунікативний профіль французького оповідача

Різним у Франції і в Німеччині є також статус оповідача. Талант оповідача, на думку Ж. де Сталь, зустрічається дуже

рідко серед німців, слухачі там благодюшні й терпеливі й не швидко впадають у нудьгу. Німецький оповідач зручно облаштовується у своїй ролі й спокійно користується своїми заздалегідь визнаними правами. У Франції той, хто говорить, є узурпатором, який в оточенні ревливих суперників, хоче утриматися завдяки успіху [Ibidem].

Авторка подає ще один вочевидь ідеалізований образ французького оповідача з його шармом і повним контролем над усіма аспектами спілкування, яке все ще зберігає характерні риси салонної бесіди XVII ст.: *«Напроти, ніщо не може дорівнятися до привабливості оповіді натхненного француза з добрим смаком. Він усе передбачає, усім керує та водночас не приносить у жертву нічого, що могло б викликати інтерес. Його обличчя, менш виразне, ніж у італійця, виказує веселість і зовсім не шкодить гідності поведінки й манер. Він зупиняється, коли слід, і навіть ніколи не перестає розважати. Він стає жвавішим та, однак, добре тримає в руках віжки свого розуму й веде його надійно та швидко. Невдовзі слухачі теж долучаються до бесіди, тоді він оцінює у свою чергу тих, хто щойно йому зааплодував, він не пропускає жодного вдалого виразу, не підхопивши його, жодного пікантного жарту, не відчувши його, і принаймні на хвилю всі подобаються одне одному й насолоджуються, так, ніби панує повна злагода та симпатія на світі»* [Ibidem, p. 54].

У підсумку цього порівняльного аналізу салонної бесіди Ж. де Сталь пропонує освіченим німецьким читачам цілу систему вдосконалення навичок успішної комунікації: *«Німцям варто було б скористатися у загальних рисах кількома перевагами французького суспільного духу: вони повинні б навчитися бути менш дратівливими з приводу дрібниць, щоб зберегти усі сили для більших okazій, вони повинні б навчитися у французів не плутати впертість з енергійністю, грубість з твердістю. Вони повинні б також, коли вони здатні на цілковиту відданість на все життя, не розмінювати її на дрібниці через*

свою надто прискіпливу особистість, на яку б собі не дозволив справжній егоїзм. Врешті-решт вони повинні б черпати в самому мистецтві розмови звичку надавати своїм книгам ясність, яка зробила б їх доступними для більшості, цей талант до стислості, вигаданий народами, які радше розважаються, ніж тими, які вічно зайняті, і цю повагу до певних умовностей, яка не вимагає приносити в жертву свою природу, а стримувати уяву. Вони вдосконалили б свій спосіб письма завдяки деяким спостереженням, які народжуються з таланту до розмови. Але вони дарма б претендували на такий самий талант, як мають французи» [Ibidem]. Запропонована Ж. де Сталь програма виходить далеко за межі дискурсивного жанру світської бесіди на широкі терени літературної комунікації.

Про користь навчання мов.

Про граматику та переклад

Цікавими у площині розгляду еволюції знання про переклад і так чи інакше дотичними до традуктологічних проблем є педагогічні ідеї Ж. де Сталь, викладені в розділі «Про німецькі університети». Вона не підтримує поширену на той час в Європі систему виховання, засновану на розважальному методі, у якій навчання розпочинають з природничих наук. Дітей оберігають від будь-яких зусиль, пропонуючи їм як іграшки колекції з природознавства і як видовища досліди з фізики. Заперечуючи спроби звести все навчання до лінійного накопичення знань, Ж. де Сталь наполягає на необхідності привчати дітей до свідомих зусиль у навчанні, до подолання труднощів. Під цим оглядом особливо корисним є, на її думку, навчання мов: «Не без причини навчання давніх і нових мов було основою всіх закладів виховання, які підготували найбільш здібних людей Європи. Значення фрази чужою мовою є граматичною й інтелектуальною проблемою, і ця проблема є цілком пропорційною для розуміння дитини — спочатку вона розуміє лише слова, потім піднімається до розуміння цілої фра-

зи. Потім дуже швидко краса виразу, його сила, гармонія, врешті все, що є в людській мові, починає поступово відчуватися дитиною, яка перекладає. Вона сама себе випробовує на труднощах, які створюють їй одночасно дві мови, проникає по черзі в одну думку за другою, порівнює і комбінує різного роду аналогії й вірогідності, і спонтанна діяльність розуму, єдина, що дійсно розвиває здатність думати, дуже сильно стимулюється таким навчанням. Кількість здібностей, які вона застосовує одночасно, дають їй перевагу над будь-яким іншим видом роботи, і дуже вдалим є використання гнучкої пам'яті дитини, щоб засвоїти цей рід знань, без якого вона була б замкнута все життя у колі своєї власної нації, у колі вузькому, як і все, що є винятковим» [Ibidem, p. 77–78]. Отже, у цьому відтинку тексту Ж. де Сталь окремо наголошує на особливій ефективності практикування в перекладі, яке вимагає різних видів інтенсивної розумової діяльності, постійного порівняння слів, форм і конструкцій двох мов, знаходження аналогій і вибору варіантів.

Варто також звернути увагу на використання авторкою в цьому контексті все того ж метафоричного образу вузького кола, в якому людина замкнута своєю мовою і культурою і з якого вона може звільнитися, засвоюючи чужу мову та культуру (пор. використання цієї метафори у Бітобе, а потім у Гумбольдта).

Вочевидь під впливом універсальної філософії мови й мислення Кондільяка, коли йдеться про ефективність розвитку розумових здібностей дитини, французька літераторка віддає перевагу не математичним наукам, а граматиці, логіка якої безпосередньо відображає мислення: «Вивчення граматики вимагає такої ж послідовності й такої ж сили уваги, як і математики, але воно набагато ближче до мислення. Граматика пов'язує одну з одною думки так само, як рахунок поєднує цифри, граматична логіка така ж точна, як логіка алгебри, і водночас вона стосується всього живого, що є в на-

шому розумі — слова є одночасно цифрами й образами, вони є рабами й вільними, підпорядкованими дисципліні синтаксису й всемогутніми своїм природним значенням. Так у метафізиці граматики знаходимо поєднаними разом точність судження й незалежність думки. Усе пройшло через слова й усе там можна віднайти, якщо вмієш їх розглядати, — мови нероздільні для дитини, як і для дорослого, і кожен може взяти з них те, що йому потрібно» [Ibidem, p. 78].

Ці міркування Ж. де Сталь вступають у дисонанс із поширеним сьогодні ставленням в дидактиці навчання чужих мов до граматики і перекладу, з утвердженням полегшеного лудично-розважального принципу навчання. Проте вони, на мій погляд, усе ж вирізняються здоровим реалізмом. Важко не погодитися з її закликком привчати учнів до зусиль, подолання труднощів і серйозної праці.

Водночас книга Ж. де Сталь змушує сучасного читача замислитися окрім того над проблемою змісту освіти в добу глобальної інформатизації з її абсолютним пріоритетом для точних наук і наївними ілюзіями щодо можливостей штучного інтелекту в гуманітарній галузі.

Про трудність перекладу німецької літератури у Франції

У заголовку до першого розділу II частини книги, присвяченої літературі та мистецтву, Ж. де Сталь ставить запитання «Чому французи не віддають належне німецькій літературі?», на яке не шукає легких відповідей. Звичайно, найпростіше було б пояснити це тим, що мало французів знають німецьку мову, перекласти ж її поетичні красоти французькою, на її думку, — неможливо. Зрештою, нова німецька література, що вирізняється оригінальністю, виникла якихось сорок чи п'ятдесят років до того, а французам в останні десятиліття через політичні потрясіння було не до літературних студій. Авторка, уникаючи поверхового пояснення несправедливості французів у стосунку до німецької літератури через їхнє незнання, шукає

натомість глибших його причин у смутному відчутті відмінностей у світосприйнятті двох націй [Ibidem, p. 90].

Увесь текст Ж. де Сталь побудований за принципом анти тези: з одного боку, Франція з її традиціями красного письменства, а з іншого, Німеччина з такою несхожою на французьку літературою. Відмінності стосуються різних аспектів і складових функціонування літератури в суспільстві — відносини між автором і читачами, між автором і критикою, критерії оцінки твору критикою й читачами, ставлення автора до свого тексту, його змісту та форми (стилю), знаменита французька ясність та німецька заглибленість і заплутаність тощо: *«У Німеччині нема ні в чому встановленого смаку, все є незалежним, все є індивідуальним. Твір оцінюють за враженням, яке він справляє, і ніколи за правилами, бо загальноприйнятих правил не існує — кожен автор вільно творить собі нову сферу правил. У Франції більшість читачів ніколи не прагнуть хвилюватися, ні навіть розважатися за рахунок своєї літературної свідомості — у ній приховане їхнє сумління. Німецький автор формує своїх читачів, у Франції читачі командують авторами. Позаяк у Франції знаходимо набагато більше духовно освічених людей, ніж у Німеччині, читачі там набагато більш імпульсивні, тоді як німецькі письменники помітно вищі за своїх суддів і керують ними, а не ті диктують їм закон. Через це ці письменники не вдосконалюють себе через критику, нетерплячість читачів чи глядачів не змушує їх скорочувати надто довгі місця в їхніх творах, і рідко вони вчасно зупиняються, бо автор ніколи не втомлюється від своїх власних концепцій, а попередити його про момент, коли вони перестають бути цікавими, можуть лише інші»* [Ibidem, p. 91–92].

Порівняльна психологія французького та німецького читача

На думку Ж. де Сталь, у Франції книгу читають, щоб про неї говорити, а ясність вважається однією з найперших за-

слуг письменника, бо тут головне — не надто перетруджуватися, схопити під час ранкового читання те, чим можна буде блиснути ввечері в салонній розмові.

У Німеччині, де живуть майже самотньо, хочуть, щоб сама собою книга була за компанію. Проте яке душевне товариство можна скласти собі з книжкою, яка сама є лише відлунням товариства. У тиші прихистку ніщо не здається сумнішим, ніж світський дух. Самотня людина має потребу, щоб щиросерді емоції замінили їй зовнішні порухи, яких їй бракує [Ibidem, p. 92].

Про традиційну французьку ясність і німецьку туманність (розвінчання стереотипів)

З приводу знаменитої французької ясності Ж. де Сталь зазначає, що Монтеск'є не так легко зрозуміти, як Вольтера, проте його тексти настільки ясні, наскільки це дозволяє предмет його розмислів. Безперечно, світло слід спрямовувати в глибину, але ті, хто дбає про окраси розуму й гру слів, набагато певніші, що їх зрозуміють, адже вони не наближаються до жодної таємниці, то як же вони можуть бути неясними? [Ibidem].

За спостереженням Ж. де Сталь, зовсім іншим є ставлення до цієї якості тексту з боку німецьких літераторів. Вони добре знають, що ясність може бути лише відносною заслугою — книга є ясною залежно від теми й залежно від читача. Їм властивий протилежний недолік — їм подобається неясність. Часто вони кидають темінь на те, що було ясным при денному світлі. Замість того щоб іти битим шляхом, вони мають таку відразу до загальних думок, що коли доводиться їх повторювати, вони їх оточують абстрактною метафізикою, яка може дати їх за нові, аж до того моменту, поки їх не розпізнали.

Німецькі письменники не церемоняться зі своїми читачами, їхні твори сприймаються як пророцтва оракула. Вони можуть огортати їх хмарами, скільки хочуть, читачам вистачить терпцю, щоб розвіяти ці хмари, але треба, щоб в кінці мож-

на було побачити божество, бо найменше німці толерують обмануте очікування. Самі їхні зусилля та їхня наполегливість роблять необхідними для них великі результати. Як тільки в якійсь книзі нема сильних і нових думок, нею дуже швидко нехтують. Талант автора дозволяє німецьким читачам усе йому вибачити, водночас вони не надто цінують різного роду спритності, якими пробують підмінити талант [Ibidem, p. 92–93].

Представляючи в такий спосіб ставлення французів і німців до стилю викладу в літературному тексті, Ж. де Сталь відходить від стереотипних уявлень про французьку ясність і німецьку схильність до огортання простих думок у метафізичний туман і уточнює уявлення про відносини автора й читачів у соціокультурному просторі обох країн.

Про важливість стилю у французьких авторів і недбалість у німців

Ж. де Сталь зазначає, що часто німецька проза надто неохайна. У Франції стилеві приділяють значно більше уваги, ніж у Німеччині. Головною метою французького письменника є не предмет, про який він пише, а ефект, який він справляє на читача. Авторка вважає таку ситуацію природним наслідком інтересу, який надають слову, і ціни, яку воно повинно мати в країні, де домінує суспільство, в якому кожна розумна людина є арбітром вірності й доречності будь-якої фрази. Крім того, значно простіше жартувати з приводу слів і виразів, ніж заглиблюватися у зміст. Зрештою, на її переконання, краса стилю є не просто зовнішньою перевагою, а в художньому творі вона безпосередньо пов'язана зі змістом, і правдиві почуття навіюють письменнику шляхетні вирази [Ibidem, p. 93]. У цьому тексті знову відчувається відлуння ідей Ж.-Ж. Руссо.

Найбільш очевидними, на думку Ж. де Сталь, є відмінності в драматичному мистецтві, які вона пояснює різним характером обдарованості двох народів: *«Усе, що стосується дії, ін-*

триги, інтересу до подій, у французів задумано й вибудовано стократ краще. Усе, що спрямоване на відтворення почуттів, прихованої бурі пристрастей — набагато глибше у німців» [Ibidem].

Що віграють французи від знайомства з німецькою літературою.

Про вплив німецької літератури на Руссо, Шатобріана

Письменники обох країн погано знають одне одного й несправедливі у своїх судженнях про сусідів. Проте, на думку Ж. де Сталь, «французи виграли б однак більше, якби досягнули німецький геній, ніж німці, якби вони піддалися французькому доброму смаку. Кожного разу, коли в наші дні спромоглися додати до французької підпорядкованості правилам трохи чужоземного соку, французи захоплено аплодували. Ж.-Ж. Руссо, Бернарден де Сен-П'єр, Шатобріан та ін. у деяких своїх творах належать, навіть не відаючи цього, до німецької школи, тобто черпають свій талант з глибини власної душі» [Ibidem, p. 94]. Це міркування дає підстави для висновку, що авторка однією з перших у французькому літературознавстві констатує благотворний вплив німецької літератури на становлення естетики нового романтичного напрямку у французькому красному письменстві.

Підсумок порівняння французької та німецької літератур

Підбиваючи підсумок порівняльного аналізу французької та німецької літератур, Ж. де Сталь зазначає, що геніальні люди всіх країн створені, щоб розуміти одне одного, а з приводу пересічних письменників і читачів обох націй, між якими так мало спільного, вона нагадує ситуацію з відомої байки Ла Фонтена, де бузькові не вдається поласувати з плоскої тарілки, а лисиці з високого дзбана. «Зовнішні враження й духовна зосередженість, знання людей і вивчення абстрактних думок, діяльність і теорія дають цілком протилежні резуль-

тати. Література, мистецтва, філософія, релігія двох народів засвідчують цю відмінність, і вічна межа Рейну розділяє два інтелектуальних регіони, які, не менше ніж дві географічні області, є чужими одне одному», — таким є реалістичний і остаточний вердикт французької літераторки [Ibidem].

Екскурс в історію німецької літератури.

Про Лютера та його переклад Біблії

У своєму короткому екскурсі в історію німецької літератури Ж. де Сталь передовсім високо оцінює виняткову роль М. Лютера та його перекладу Біблії у становленні німецької нації і культури: *«Лютер надзвичайно вдосконалив свою мову, використовуючи її в теологічних дискусіях, його переклад Псалмів і Біблії залишається і зараз чудовим взірцем. Справжність і поетична стислість, які притаманні його стилю, повністю відповідають німецькому генію, і саме звучання слів має якусь енергійну щирість, на яку довірливо покладаєшся»* [Ibidem, p. 99].

Авторка ще раз повертається до цієї теми в кінці розвідки, зазначаючи, що з винаходом книгодрукування, поширенням знань і філософських пошуків істини релігія більше не могла спиратися лише на сліпу віру й потребувала нового осмислення. У цій площині неоціненною є заслуга М. Лютера, який своїм перекладом зробив Біблію загальнодоступною. Водночас він дав імпульс вивченню античності, бо вивчення гебрійської мови, щоб читати Біблію, і греки, щоб читати Новий заповіт, сприяло популярності давніх мов і зацікавило до історичних студій [Ibidem, p. 463]. Вже сам перелік позитивних характеристик перекладацького стилю Лютера — справжність, поетична стислість, відповідність національному генію, звучання слів, енергійна щирість — свідчить про глибину перекладознавчого аналізу й переконливість критеріїв оцінки, використаних Ж. де Сталь.

Авторка з жалем констатує, що потім внутрішні політичні й релігійні війни відвернули німців від літератури, а коли вони

повернулися до цього заняття, настав уже вік Людовика XIV, коли всю Європу охопило бажання наслідувати французів.

Нова німецька літературна школа

Після недовгого періоду наслідування, чого німцям вочевидь не варто було робити, з-під попелу, від іскр Божого вогню, властивого тевтонським націям, як зазначає Ж. де Сталь, звертаючись до традиційної архетипної метафори, зродилася нова німецька література. Спочатку Клопшток розбудив уяву й особливий характер німців, потім Вінкельман у мистецтвознавстві, Лессінг у критиці й Гете в поезії заснували «справжню німецьку школу» (якщо цей термін доречний попри всі відмінності між їхніми особистостями й талантами) [Ibidem, p. 100].

У подальшому тексті Ж. де Сталь кількома точними штрихами пропонує читачеві влучні портрети провідних німецьких авторів, кожен з яких вирізняється своїм індивідуалізованим стилем.

Крістоф Мартін Віланд (1733–1813)

Ж. де Сталь виділяє передусім Віланда за освіченість і ерудицію. Попри впливи Аріосто, він залишався вглибині справді німецьким поетом. Близький до Вольтера у своїх прозових творах, він першим познайомив німців з французькою літературою Просвітництва: *«У ньому є водночас німецький поет і французький філософ, які по черзі сердяться одне на одного, але ці вияви гніву легко сприймаються, а його бесіда, сповнена думок і знань, могла б служити тлом для спілкування багатьох розумних людей у різних галузях»* [Ibidem, p. 102].

Готгольд Ефраїм Лессінг (1729–1781)

Лессінга Ж. де Сталь називає «новим і сміливим умом» і цінує його особливо за «німецький спосіб бачення», поєднаний з «європейським способом вислову». В аналізі п'єс французь-

кого театру Лессінг виходить із психології почуттів і характерів (*«його критика — це трактат про людське серце»*, *« sa critique est un traité sur le coeur humain »*) і пропонує справжню поетику театрального дискурсу [Ibidem, p. 108].

Однак головне, на переконання Ж. де Сталь, полягає в тому, що Лессінг першим переконав німців, що в кожній країні є свій національний смак, природна краса, а її література має право на оригінальність. Під його впливом німці почали читати Шекспіра, наважились називати себе німцями. Так високо Ж. де Сталь оцінює роль Лессінга у становленні національної самосвідомості німців.

Йоганн Вольфганг фон Гете (1749–1832)

Найвищої оцінки у Ж. де Сталь заслуговує, безперечно, Й.В. фон Гете, як справжнє уособлення німецького національного духу: *«Гете міг би представляти німецьку літературу всю повністю, не тому, що не було інших письменників, вищих за нього під певним оглядом, але він сам поєднує все, що вирізняє німецький дух, ніхто не є таким чудовим завдяки особливому роду уяви, на жодну частку якої італійці, англійці чи французи не можуть претендувати»* [Ibidem, p. 108].

Особисте знайомство з Гете дозволило авторці краще зрозуміти літературу його країни. Де Сталь надає особливої ваги потребі й вмінню письменника розмовляти, комунікувати з іншими: *«Гете — людина з чудовим розумом у розмові, і щоб там не казали, розум має вміти розмовляти. <...> Коли вмієш розговорити Гете, він чудовий, його красномовство переповнене думками, його жарти водночас повні краси й філософії, його уява вражена зовнішніми предметами, як уява митців античності, однак його розум має аж занадто зрілості нашого часу. Ніщо не порушує силу його розуму, і навіть недоречності його характеру, поганий настрій, ніяковість, вимушеність пливуть, ніби хмари, біля підніжжя гори, на вершині якої знаходиться його геній»* [Ibidem, p. 112–113].

У цій площині Ж. де Сталь пропонує читачеві дуже влучну порівняльну характеристику двох геніїв — Гете і Дідро: «Те, що нам розказують про розмову Дідро, могло б нам дати якесь уявлення про розмову Гете, та якщо судити по творах Дідро, відстань між цими людьми напевне безконечна. Дідро перебуває під ярмом свого розуму, Гете панує навіть над своїм талантом. Дідро надуманий через бажання справити ефект, у Гете помічаємо зневагу до успіху в такій мірі, що вона особливо подобається, навіть тоді, коли з нетерпимістю ставимось до його недбальства. Дідро має потребу доповнювати, через філантропію, релігійні почуття, яких йому бракує. Гете волів би бути радше гірким, ніж солодкавим, але він є передовсім природним, а без цієї якості, справді, що є в людині, що могло б зацікавити іншу?» [Ibidem, p. 113]. При всій повазі до Дідро симпатії авторки вочевидь на боці Гете. У ньому вона бачить поєднання всіх основних рис, властивих німецькому генію, — велику глибину думок, красу, яка народжується уявою, врешті часом якусь фантастичну чуттєвість: «Я сказала, що Гете має сам один основні риси німецького генія; у нього ми їх знаходимо всі у великій кількості; велику глибину думок, красу, яка народжується уявою, красу оригінальнішу, ніж та, яку дає дух суспільства; врешті часом якусь фантастичну чуттєвість, але вже цим більше пристосовану, щоб зацікавити читачів, які шукають у книгах, як змінити свою одноманітну долю, і хочуть, щоб поезія замінила їм справжні події. Якби Гете був французом, його б змушували говорити з ранку до вечора, всі автори сучасники Дідро приходили б черпати думки з його розмов і давали б йому звичну радість від захоплення, яке він навіює» [Ibidem, p. 114].

Невипадково в Німеччині існує справжній фанатичний культ Гете, і німці дуже ревниво ставляться до спроб чужоземців долучитися до цього культу й надто пильно вивчати його твори: «У Німеччині є купа людей, які могли б побачити щось геніальне в адресі, написаній його рукою на листі. Захоплення

Гете — це щось на зразок братства, у якому прихильники пізнають одне одного за певними об'єднуючими словами. Коли іноземці теж хочуть ним захоплюватися, їх з презирством відштовхують, якщо певні обмеження дозволяють припустити, що вони дозволили собі пильно вивчати якісь його твори, які однак багато виграють від вивчення. Людина не може викликати такого фанатизму, якщо не має великих якостей у добрій злі; бо у будь-чому є лише могутність, якої людині достатньо боятися, щоб так любити» [Ibidem, p. 115].

Йоганн Крістоф Фрідріх Шиллер (1759–1805)

Зовсім в іншому напрямку розгортається портрет Шиллера: *«Шиллер був людиною рідкісного генія й досконалої доброчесності — ці дві якості повинні бути нероздільними, принаймні у літератора. Думка може бути прирівняна до дії тільки тоді, коли вона в нас викликає образ правди, неправда ще більш огидна у написаних творах, ніж у поведінці. <...> Твори залишаються нудною купою порожніх слів, коли вони не виходять зі щирого переконання» [Ibidem]. Шиллер втілює для Ж. де Сталь моральний ідеал письменника. Вона особливо наголошує на його виключно високих моральних якостях, його внутрішній цільності, щирості й чесності: «Шиллер був найкращим другом, найкращим батьком, найкращим чоловіком, жодної якості не бракувало цьому м'якому й спокійному характеру, який горів лише талантом. Любов до свободи, повага до жінок, захоплення мистецтвами, замилювання Божественним живили його геній, і в аналізі його творів буде легко показати, до якої чесноти ці шедеври мають стосунок» [Ibidem, p. 116].*

Єдність між переконаннями й написаним надає особливої вартості його творам, забезпечує їх вплив на читача: *«І ніколи жодне міркування, зроблене на основі успіху, моди, упереджень, ні врешті всього, що кажуть інші, не змогло б змусити його змінити те, що він написав, бо його твори — це він сам, вони висловлюють його душу, і він не допускав можливості змі-*

нити якийсь вираз, якщо внутрішнє почуття, що його навіяло, не змінилося» [Ibidem, p. 115–116].

Ж. де Сталь, аналізуючи твори Шиллера, позиціонує себе переконаною прихильницею нової романтичної філософії мистецтва, протиставляючи її естетиці класицизму, заснованій на картезіанському раціоналізмі: *«Багато говориться про те, що розум може все надолужити; я в це вірю, коли йдеться про твори, де домінує вміння, але коли хочеш змалювати людську натуру в її бурях і безоднях, навіть уява недостатня, потрібна душа, яка пройшла через бурі, але яку небо привело до спокою»* [Ibidem, p. 116].

Варто навести ще один уривок, у якому Ж. де Сталь згадує про свій перший досвід спілкування з Шиллером: *«Уперше я побачила Шиллера в салоні герцога й герцогині Веймарських, де зібралося освічене й імпозантне товариство. Він дуже добре читав по-французьки, але ніколи не говорив. Я гаряче підтримувала переваги нашої драматичної системи перед іншими. Він не став уникати суперечки зі мною, і не переймаючись труднощами й повільністю, які відчував, коли висловлювався по-французьки, не побоюючись думки слухачів, яка була протилежною до його власної, його внутрішнє переконання змушувало його говорити. Я спочатку використала для відхилення його думки французьку зброю — живість і жарти, але невдовзі я вгледіла через перешикоду слів у тому, що говорив Шиллер, стільки думок, я була так вражена простою характеру, яка спонукала цю геніальну людину вступити у боротьбу, в якій її думкам бракувало слів, я побачила його таким скромним і безтурботним в тому, що стосувалось лише його власних успіхів, таким гордим і сильним у захисті того, що він вважав правдою, що з цього моменту я почала відчувати до нього дружнє почуття, сповнене захоплення»* [Ibidem, p. 117].

У цьому спогаді відображено всі складові вербальної інтеракції: комуніканти, їх характеристики, аудиторія, яка підтримує одну зі сторін, предмет дискусії (французька драма-

тична система). Інтерацію подано в динаміці. Протагоністка Ж. де Сталь спостерігає за її перебігом, прискіпливо придивляється до свого партнера, бачить його слабкі й сильні сторони. Недостатнє володіння мовою, брак слів у нього компенсовані багатством думок і внутрішньою переконаністю у своїй правоті. В описі інтерації чітко виокремлені два етапи. Перший, у якому де Сталь пробує взяти верх у дискусії, застосовуючи типово французькі тактичні прийоми — живість і жарти. Другий, на якому змінюється сприйняття партнера, акцент перенесено на багатство й глибину його думок, яким не шкодить навіть обмежений словник.

До сильних сторін віднесено й стратегію Шиллера. Внутрішня переконаність у своїй правоті змушує його вступити в дискусію, попри недостатнє володіння розмовною французькою, він відстоює правду, а не свої інтереси, не шукає власного успіху. Це дає йому перевагу, і де Сталь змінює думку про нього, вибудовує інший образ свого партнера по комунікації. Їхня подальша конверсаційна історія розвивається вже по-іншому.

Про німецьку версифікацію.

Важливість просодії

У навчанні чужих мов, на переконання Ж. де Сталь, особливе місце має займати робота над вимовою, оволодіння звуковою музикою мови, яка найкраще втілює національний характер: *«Засвоївши просодію якоїсь мови, ми входимо глибше в дух народу, який нею говорить, ніж при будь-якому іншому можливому способі її вивчення. Саме тому так потішно вимовляти чужомовні слова, слухаєш так, ніби говорить хтось інший, але нема нічого такого делікатного, такого важкого для схоплення, як акцент — ми засвоюємо сто разів легше найскладніші музичні мелодії, ніж вимову одного складу. Лише довга послідовність років, або перші дитячі враження можуть зробити нас здатними наслідувати цю вимову, яка належить*

до найбільш тонких і невизначених речей в уяві й в національному характері» [Ibidem, p. 117–118]. До цього міркування Ж. де Сталь варто дослухатись деяким надто прагматично налаштованим фахівцям з дидактики навчання чужих мов, які переконані, що головне у спілкуванні полягає в тому, щоб вас зрозуміли, а тонкощі вимови, інтонації, засвоєння справжньої мелодики чужої мови вважають несуттєвими.

Порівняння мов.

Мови Півдня й мови Півночі

У порівнянні мов вихідною для Ж. де Сталь є кліматична гіпотеза, у викладі якої, протиставляючи мови Півночі й Півдня, вона посилається передовсім на Ж.-Ж. Руссо: «Ж.-Ж. Руссо говорив, що мови півдня є доньками радості, а мови півночі — доньками потреби. Італійська й іспанська мають модуляції гармонійного співу, французька, як усі знають, надається для розмови, парламентські дебати й природна енергія нації надали англійській чогось експресивного, що доповнює просодію мови. Німецька мова є набагато більш філософською, ніж італійська, більш поетичною завдяки своїй сміливості, ніж французька, більш сприятливою для ритму віршів, ніж англійська, але в ній залишається щось жорсткого, можливо, через те, що нею майже не користувалися ні в товаристві, ні публічно» [Ibidem, p. 119]. Щодо німецької мови авторка окремо наголошує водночас на складності її граматики, яка робить її значно важчою для засвоєння у порівнянні з італійською чи англійською.

Мистецтво перекладу в Німеччині

Ж. де Сталь віддає належне німецьким літераторам, констатуючи їхні заслуги на царині перекладу: «Мистецтво перекладу значно краще розвинене німецькою мовою, ніж будь-яким іншим європейським діалектом. Фосс переклав своєю

мовою грецьких і латинських поетів з дивовижною точністю, а Шлегель англійських, італійських та іспанських з такою справжністю колориту, прикладу якої не знайдеш раніше» [Ibidem, p. 120]. Особливий акцент у цих характеристиках зроблено на двох якостях перекладу, у яких німецькі автори мають безперечну першість — на дивовижній точності у Фосса і безпрецедентній справжності колориту у Шлегеля.

У поле зору французької літературки потрапляють передовсім переклади Гомерових поем, здійснені Фоссом, на прикладі яких вона розкриває першопричину труднощів перенесення творів античності на германський ґрунт: «Коли німецька використовується для перекладу з англійської, вона не втрачає свого природного характеру, бо обидві ці мови є германського походження. Проте яких би заслуг не посідав переклад Гомера, виконаний Фоссом, він робить “Іліаду” й “Одіссею” поемами, стиль яких є грецьким, хоч слова є німецькими. Знання про античність у цьому виграє, оригінальність мови кожної нації в ньому неминуче втрачена» [Ibidem].

З цього приводу варто згадати Тома Гійо, який зазначав, що при перекладі листів Цицерона достатньо не приписувати римському ораторові жодних інших думок, окрім його власних, і водночас необхідно уникати переносити у французький переклад елементи латини, тобто «змушувати Цицерона говорити по-латинськи французькими словами» (цит. за: [Carré, 1887, p. XXVI–XXVII]).

Типологічні риси німецької мови в порівнянні з французькою

На думку Ж. де Сталь, німецька мова має певні переваги перед французькою, коли йдеться про переклад поезії: «Однією з великих переваг германських діалектів у поезії є розмаїття й краса епітетів. Німецьку мову під цим оглядом теж можна прирівняти до грецької. В одному слові тут відчувається багато образів, так, як у одній головній ноті акорду чується інші звуки, з яких він складається, або як певні кольо-

ри поновлюють у нас відчуття інших, які від них залежать. По-французьки кажемо лише те, що хочемо сказати, і не бачимо, щоб довкола слів крутилися хмари тисячі різних форм, які оточують поезію у мовах півночі й будять юрбу спогадів» [Ibidem, p. 122]. Крім епітетів, утворених об'єднанням в одне складне слово кількох прикметників, до таких переваг авторка зараховує також можливість утворення іменників від інфінітивів шляхом додавання артикля. Так само сприятливою для поезії є легкість, з якою німецька мова, подібно до давніх, може вдаватись до змін у порядку слів.

Окремо наголосимо на важливості, якої Ж. де Сталь надає конотаціям, що супроводжують слово («в одному слові тут відчувається багато образів», «довкола слів крутилися хмари тисячі різних форм»), використовуючи для цього порівняння з музичними акордами й асоціаціями кольорів у малюванні.

Ж. де Сталь зазначає, що німці, які поєднують у собі водночас уяву й споглядальне зосередження, більш здатні, ніж інші нації, зокрема французи, до ліричної поезії, де головне не весифікація, а високе натхнення, без якого не буває справжнього поетичного твору: «Буало, вдосконалюючи смак і мову, налаштував французький дух (і цього не можна заперечити) дуже несприятливо для поезії. Він говорив лише про те, чого слід уникати, він наполягав лише на приписах розуму й мудрості, які запровадили до літератури якусь педантичність, шкідливу для піднесеного пориву мистецтв. Ми маємо французькою мовою шедеври версифікації, але як можна називати версифікацію поезією! Перекласти віршем те, що призначене залишатися прозою, висловити в десятих складах, як Поуп, гру в карти і її найменші подробиці, або як в останніх поезіях, що з'явилися у нас, партію в тріктрак, шахи, хімію — це справжній словесний фокус-покус. Це все одно, що складати зі слів як з нот сонати й називати їх поемами» [Ibidem, p. 126].

Про природу поетичної творчості

Своє бачення природи поетичної творчості Ж. де Сталь розкриває в таких словах: *«Справжній поет задумує, так би мовити, всю свою поему водночас углибині своєї душі. Якби не мовні труднощі, він імпровізував би, як Сивілла і пророки, святі гімни генія. Він приголомшений своїм задум як подією життя, перед ним відкривається новий світ, піднесений образ кожної ситуації, кожного характеру, кожної природної краси вражає його погляди і його серце б'ється задля небесного щастя, яке блискавкою розриває темряву долі. Поезія є миттєвим оволодінням усім тим, чого наша душа забажає. Талант стирає межі суцього й перетворює на сяючі картини смутну надію смертних»* [Ibidem, p. 127]. У подібних тонах змальовують поетичну творчість пізніші поети-романтики, зокрема Віктор Гюго, який визначає поезію як переклад з Божої мови на людську.

Принагідно Ж. де Сталь наголошує, що саме німцям належить першість у вживанні терміна «романтична поезія»: *«Назва “романтична” [поезія] була запроваджена в Німеччині для позначення поезії, в основі якої були пісні трубадурів, поезії, яка народилася з рицарства й християнства»* [Ibidem, p. 126].

Про труднощі перекладу поезії

Водночас французька літераторка здає собі справу з надзвичайної складності перекладу поезії. На її думку, втрати при перекладі поезії є неминучими: *«Герман і Доротія»* [поема Гете] перекладена французькою й англійською, проте не можна собі скласти думку на основі перекладу про чарівність, яка панує в цьому творі. М'яка, але постійна емоція відчувається в ній з першого вірша до останнього, і в найменших деталях є природна гідність, яка підійшла б і героям Гомера. Попри те, слід визнати, персонажі та події не відзначаються важливістю, сюжет достатньо цікавий, коли читаєш оригінал, у перекладі ж інтерес розсіюється. Стосовно епічної поеми, мені зда-

ється, дозволено вимагати певної літературної шляхетності, вже сама гідність персонажів і історичних спогадів, які поєднані з нею, може піднести уяву на висоту твору цього жанру» [Ibidem, p. 143].

Так само важко, а навіть практично неможливо, перекласти французькою поетичні твори Шиллера. У французькому перекладі Адольфа Крафта заголовок його вірша «Das Lied von der Glocke» передано як «Le chant de la cloche» [Schiller, 1884]. Український перекладач Микола Лукаш пропонує читачеві ближчий йому варіант «Дума про дзвона» [Шиллер, 1967], який надає творові Шиллера історико-фольклорного звучання. Крім того, замість звичної форми знахідного відмінка (дзвін) у заголовку вжито форму родового відмінка (дзвона), яка вирізняє живих істот і відповідає особливій персоналізованій концептуалізації цього артефакту в української ментальності. У контексті української православної релігійної культури дзвін набував символічного значення — дзвонили на службу Божу, на свята, на сполох, на важливі події людського життя. Відливання дзвона було ритуальним дійством, дзвони проходили обряд хрещення і їм давали людські імена, говорячи про них, вживали антропоморфну лексику.

Цей твір, як зазначає Ж. де Сталь, складається з двох цілковито відокремлених частин: «<...> строфи рефрену передають працю, яка відбувається в кузні, і між кожною з цих строф є чудові вірші про урочисті обставини чи надзвичайні події, про які сповіщають дзвони, такі як народження, одруження, смерть, пожежа, бунт і т. ін.»

Ж. де Сталь докладно аналізує природу труднощів, що виникають перед перекладачем, коли йдеться про відтворення складної музики віршових рядків німецького поета: «Можна б перекласти французькою сильні думки, красиві й зворушливі образи, нав'язні Шиллеру визначними періодами людської долі, але неможливо шляхетно відтворити строфи коротких віршів, що складаються зі слів, дивний і швидкий звук яких, зда-

ється, передає подвійні удари й швидкі кроки робітників, котрі направляють розплавлену лаву бронзи. Чи можна скласти собі думку про поему такого роду на основі прозового перекладу? Це все одно, що читати музику замість її чути, і навіть легше собі уявити звук інструментів, які знаємо, ніж акорди й контрасти ритму та мови, якої не знаємо. Часом регулярні короткі ритми передають працю ковалів, обмежену, але постійну енергію, яка вправляється в матеріальних заняттях, а часом поруч з цим важким і сильним гупанням чути в повітрі мелодії ентузіазму й меланхолії» [De Staël, 1838a, p. 145]. Оригінальність цієї поеми втрачається, коли її відділяють від враження, яке справляють уміло підібраний віршовий розмір і рими, що перегукуються. На думку Ж. де Сталь, французам важко передати цю ритмомелодику, бо вони, на відміну від інших народів, не мають двох мов, однієї для прози, другої для віршів, тобто у французькій мові недостатньо розмежовані функціонально-стилістичні засоби поетичної та звичайної мов.

Такою є позиція французької літераторки в дискусії про переклад поезії, яка не вщухала у французькому перекладознавстві з часів суперечки Анн Дасье та Удара де Ла Мотта, суперечки, відлуння якої відчувається і по сьогодні.

Про поезію Гете

В оцінці поезії Гете Ж. де Сталь окремо наголошує на його здатності передавати особливості національного поетичного дискурсу будь-якого народу, віддаленого в просторі й часі: «<...> його поезія легко приймає кольори чужих країв, він схоплює з унікальним талантом те, що подобається в національних піснях кожного народу, він стає, коли хоче, греком, індійцем, морляком [народ, що проживав колись у Далмації]. Ми часто говорили про те, що характеризує поетів півночі — меланхолію і медитацію — Гете, як усі геніальні люди, поєднує в собі дивовижні контрасти. У його поезії знаходимо багато

слідів характеру мешканців півдня, він більше в процесі існування, ніж мешканці півночі, він відчуває природу з більшою силою і спокоєм, його розум від цього не стає менш глибоким, але його талант набуває більше життя. У ній знаходиш якусь певну наївність, яка нагадує водночас античну й середньовічну простоту, це не є наївність невинності, це наївність сили» [Ibidem, p. 147].

Про переклади романсу Бюргера «Ленора»

Цікавою для історії перекладознавства є думка Ж. де Сталь про переклади романсу Г.А. Бюргера «Ленора» (*Gottfried August Bürger, Gottfried August Bürger, 1747–1794*). Із чотирьох англійських перекладів літераторка віддає перевагу перекладові Спенсера, який найкраще відчував справжній дух чужих мов: «Аналогія між англійською та німецькою мовами дозволяє в ньому повною мірою відчути оригінальність стилю й версифікації Бюргера, і в перекладі можна знайти не тільки ті самі думки, що в оригіналі, але й ті самі відчуття. Ніщо не може бути більш необхідним для пізнання твору красномовного мистецтва. Важко було б отримати подібний же результат французькою мовою, де ніщо дивовижне не є природним» [Ibidem, p. 152–153]. Це зауваження Ж. де Сталь свідчить про те, що в її концепції перекладу поезії найважливішим є не донесення думок, а передання відчуттів, досягнення того самого впливу на читача через відтворення оригінального авторського стилю та версифікації. Аналогія між мовами сприяє вирішенню цього завдання, а відмінності стоять на перешкоді.

Про переклад театральних текстів

Де Сталь застерігає проти нав'язування при перекладі драматичних творів, що належать до інших національних традицій, норм і правил французького класичного театру: «Нема нічого більш абсурдного, ніж бажання накинути під цим оглядом усім націям одну систему — коли мова йде про те, щоб пристосувати

сувати універсальне мистецтво до смаку кожної країни, безсмертне мистецтво до звичаїв часу, неминучі дуже великі зміни» [Ibidem, p. 161].

Визнаючи безперечні заслуги французького класичного театру, Ж. де Сталь наголошує на необхідності виходу за межі дещо зашкарублої традиції і засвоєння нового досвіду, зокрема нового німецького театру: *«Не можна заперечити, що французи є нацією найбільш вправною в комбінуванні театральних ефектів, вони переважають також усіх інших у гідності ситуацій і трагічному стилі. Проте, визнаючи цю подвійну перевагу, можна відчувати глибші емоції від менш впорядкованих творів. Концепція чужоземних п'єс є часом більш вражаючою і більш сміливою, і часто вона містить в собі не знаю яку могутність, що говорить більш інтимно з нашим серцем і глибше зачіпає почуття, які ми особисто пережили»* [Ibidem, p. 162]. Водночас німецькому театрові, на думку авторки, яка проводить паралель з живописом, бракує перспективи в зображенні сцен: *«Німецькі п'єси зазвичай схожі на картини давніх художників — обличчя красиві, виразні, зосереджені, але всі фігури зображені в одній площині, часом розмиті, часом розташовані одна коло іншої, як на барельєфах, не об'єднані у групи для глядачів. Французи слушно думають, що театр, як і живопис, повинен підпорядковуватися законам перспективи»* [Ibidem]. Варто відзначити запропоновану Ж. де Сталь досить очевидну метафоричну паралель між театральними сценами й образотворчим мистецтвом, важливу для розуміння особливостей німецького та французького театального тексту. Диференційною ознакою для протиставлення двох національних традицій обрано перспективу.

Свого часу французький класичний театр XVII ст., надихаючись високими античними зразками, надав досконалості театральному дискурсу, пристосував його до нових культурно-естетичних вимог. Водночас шедеври французького театру, на переконання Ж. де Сталь, неминуче втрачають пере-

дусім стилістичну красу при перекладі іншою мовою: «<...> однак, не задовольнившись оживленням грецьких п'єс, ми надали персонажам наших звичаїв і почуттів, сучасної витонченості в поведінці [в авторському тексті вжито іменник “la politique”, для якого TLFi подає в історичній довідці значення « *habileté, subtilité dans la conduite* », проілюстроване прикладом з Паскаля] і галантності, і тому так багато чужоземців не розуміють чарівності, яку нам навіюють наші шедеври. Справді, коли чуєш їх іншою мовою, коли їх позбавили магічної краси стилю, дивуєшся, як мало емоцій вони викликають, і скільки в них знаходять недоречностей, бо те, що не відповідає часові, ні національним звичаям персонажів, яких представляють, хіба це теж не є недоречністю, і хіба смішним може бути лише те, що на нас не схоже?» [Ibidem, p. 163–164].

Ж. де Сталь здається досить проблематичним пристосувати жорсткі правила французького класичного театру до нових потреб і смаків, які поширилися разом із знайомством глядачів з п'єсами Шекспіра: «П'єси, сюжети яких є грецькими, нічого не втрачають від суворості наших драматичних правил, але якщо б ми хотіли як англіїці отримати задоволення від історичного театру, бути зацікавленими нашими спогадами, схвилюваними нашою релігією, як тоді було б можливим, з одного боку, суворо дотримуватися трьох єдностей, а з другого, того жанру помпезності, який став законом у наших трагедіях?» [Ibidem, p. 164].

Програма створення нового романтичного театру для Франції

Авторка добре усвідомлює необхідність оновлення французького театру, який на той час уже вичерпав можливості класичної культурно-естетичної парадигми, і пропонує свою програму створення нового романтичного театру для Франції, засновану на засвоєнні здобутків театрального мистецтва сусідніх країн: «Бажано було б, отже, щоб ми могли вийти за межі муру, який піввіриш

і рими звели довкола мистецтва. Слід дозволити більше сміливості, слід вимагати більше знання історії, бо якщо дотримуватись виключно цих все більш блідих копій тих самих шедєврів, ми закінчимо тим, що побачимо в театрі лише героїчних маріонеток, які приносять кохання в жертву обов'язку, які воліють краще смерть, ніж рабство, які надихаються антитезою у своїх діях і у своїх словах, але не мають жодного відношення до цієї дивовижної істоти, що називається людиною і має грізну долю, яка по черзі її вабить і переслідує» [Ibidem, p. 169]. Цей чорний список стереотипів французького театрального дискурсу є безперечним свідченням новаторського бачення перспектив розвитку театру й дає підстави для висновку про те, що Ж. де Сталь долучилася до демонтажу естетики класицистичного літературного письма.

Для неї це лише частина оновлення французької літератури й культури, через обмін культурними вартостями, в якому провідне місце належить перекладові: «Знайомлячи з театром, заснованим на принципах, дуже відмінних від наших, я, звичайно, не претендую, що ці принципи найкращі, ні особливо, що їх необхідно прийняти у Франції. Проте чужоземні твори можуть викликати нові думки. І коли бачиш, яке безпліддя загрожує нашій літературі, мені здається важким не побажати, щоб наші письменники трохи розсунули межі копальні своєї кар'єри — чи не було б для них добре стати й собі завойовниками імперії уяви? Це не надто буде коштувати французам, якщо вони дослухаються до цієї поради» [Ibidem]. Ось чого, на переконання Ж. де Сталь, бракує французькій літературі.

Про переклади п'єс Шиллера

Одним з авторів, які могли б бути корисними для оновлення французького театру, Ж. де Сталь вважає Шиллера, «нового Шекспіра», п'єси якого вражають живістю почуттів: «Про п'єсу Шиллера не можна судити по французькому перекладу. У ньому збережено, так би мовити, лише пантоміму дії, оригінальність характерів зникла, а тільки вона може зробити вигад-

ку живою. Найгарніші трагедії стали б мелодрамами, якби їх позбавили живої картини почуттів і пристрастей. Сили подій недостатньо, щоб встановити зв'язок між глядачем і персонажами. Хай вони люблять одне одного або вбивають одне одного, нам байдуже, якщо автор не викликав нашої симпатії до них» [Ibidem, p. 177]. У такий спосіб Ж. де Сталь ще раз наголошує на головному у п'єсах Шиллера, що має бути збережене при перекладі, — автентичності почуттів і пристрастей, без якої вистава не справить бажаного впливу на глядачів.

Про паралінгвістичні засоби театрального дискурсу

Саме паралінгвістичні засоби — модуляції голосу, інтонація, погляд, вираз обличчя, жести — є головними у донесенні до глядача правди почуттів і емоцій на театральній сцені: «У житті рідко вдається проникнути в потаємні почуття людини — штучність і фальшивість, холодність і скромність перебільшують, викривляють, стримують чи вуалюють те, що відбувається в глибині серця. Великий актор відкриває симптоми правди в почуттях і в характерах, показує нам певні знаки схильностей і справжніх емоцій. Стільки осіб ідуть крізь життя й не здогадуються про пристрасті та їх силу, і часто театр відкриває людині людину й навіює їй святий жах перед бурями в душі. Справді, які слова могли б їх змалювати так, як наголос, жест, погляд! Слова про них кажуть менше ніж наголос, наголос менше ніж обличчя, і невимовне є якраз тим, що піднесений актор доносить до нас» [Ibidem, p. 287]. Власне на важливості опанування системою паралінгвістичних засобів спілкування Ж. де Сталь наголошувала й у своїй дидактиці навчання чужих мов.

Про переклад комічного роману

Окремо французька літературка зупиняється на труднощах перекладу творів комічного жанру на зразок роману «Жиль Блас» Алена Лесажа (« Histoire de Gil Blas de Santillane », 1715–

1735). У німецькій літературі важко знайти щось аналогічне, зате тут достатньо творів, написаних з гумором, схожим на англійський. Проте їх переклад наштовхується на значні труднощі, природу яких Ж. де Сталь пояснює у досить переконливий спосіб: *«Поважну веселість, яка ніщо не перетворює на жарт, а забавляє ніби з нехочу і смішить не посміявшись, веселість, яку англійці називають гумором, теж можна знайти в багатьох німецьких творах, але їх майже неможливо перекласти. Коли жарт полягає у вдало висловленій філософській думці, як у “Гулливері” Свіфта, зміна мови йому не шкодить, а “Трістрам Шанді” Стерна втрачає в перекладі французькою майже всю свою красу. Жарти, які полягають у грі мовних форм, більше у стократ кажуть розумові, ніж думки, та однак неможливо передати чужоземцям ці живі враження, викликані такими тонкими відтінками»* [Ibidem, p. 307]. Міркування з приводу особливостей перекладу текстів окремих жанрів вигідно вирізняють працю Ж. де Сталь на загальному тлі французького перекладознавства XVII–XVIII ст., де домінують радше поради, вимоги, правила стосовно «перекладу взагалі».

Про європейську універсальність і німецьку специфіку (Де Сталь у пошуках рівноваги)

Зважаючи два можливі напрямки еволюції літератури — європейську універсальність і національну специфіку, Ж. де Сталь однозначно підтримує перший. *«У наші модерні часи слід мати європейський дух; німці надто захоплюють у своїх авторів цю непослідовну зухвалість, яка, хоч і здається сміливою, завжди не позбавлена вдаваності»* [Ibidem, p. 308], — зазначає вона з приводу здібного німецького автора Й.-П. Ріхтера, твори якого не надаються для поширення в перекладах. Слова про те, що «в наші модерні часи слід мати європейський дух» звучать напрочуд актуально й стали найбільш цитованим висловом Ж. де Сталь, її візитівкою.

Причини труднощів перекладу творів комічного жанру Ж. де Сталь вбачає у відмінностях у характері веселості в різних народів і пояснює їх з позицій свого роду інтуїтивної порівняльної психології, яку можна було б назвати «Völkerpsychologie», використовуючи пізніший термін В. Вундта («La Psychologie des peuples», 1904–1923): *«Веселість французів іде від товариського духу, веселість італійців — від уяви, веселість англійців — від оригінальності характеру, веселість німців є філософською. У їхніх головах хаос знань, який незалежна і примхлива уява комбінує в тисячу різних способів, часом оригінальних, часом неясних, але в яких завжди відчувається сила розуму й душі»* [Ibidem, p. 309].

Зокрема літераторка констатує, що Ж. Поль за своїм духом часто схожий на Монтеня. Підсумовуючи, вона слушно проводить паралель, згідно якої французькі автори давніх часів мають назагал більше відношення до німецьких, ніж письменники віку Людовика XIV, бо з цього часу французька література набула класицистичного характеру.

Ще раз про взаємозбагачення через обмін культурними цінностями

До сильних сторін німецької літератури, які можуть позитивно вплинути на весь європейський культурний простір, Ж. де Сталь відносить її змагальний дух: *«Вигадування з кожним днем зустрічається все рідше, і зрештою дуже важко, щоб романи, які змальовують звичаї, подобалися в різних країнах. Велика перевага, яку може дати вивчення німецької літератури, полягає у цьому русі змагання, який вона дає, у ній треба шукати радше сил, щоб творити самому, а не готові твори, які можна б перенести в інше місце»* [Ibidem, p. 313]. Зрештою, свого часу Дю Белле говорив про те саме, закликаючи французьких літераторів не перекладати з давніх мов, а творити самим, щоб дорівнятися античним авторам і навіть перевершити їх (див. докладніше: [Ласка, 2023])

(п. 1.4.6. Ж. Дю Белле про переклад у контексті риторики та поетики).

Про переклади Гердера з іспанської та португальської.

Інтерес до фольклору як джерела літературної творчості

Постать Й.Г фон Гердера вражає Ж. де Сталь різноманітністю своїх знань. Дещо перебільшуючи, вона зазначає, що йому були відомі всі мови, а твором, у якому видно якнайкраще його такт по відношенню до чужоземних націй, вона вважає його працю «Нарис про гебрайську поезію». На її думку, ніколи ще так не виражали геній народу-пророка, для якого поетичне натхнення було в тісному зв'язку з Божеством. Мандрівне життя цього народу, його звичаї, думки, на які він був здібним, образи, які для нього були звичними, визначені Гердером з дивовижною мудрістю. Описуючи щире захоплення Гердера Сходом, вона наголошує на важливості передання при перекладі запаху, властивого оригіналові, віддаленому у часі і просторі: «Його уяві було тісно в західних краях, йому подобалося дихати запахами Азії та передавати у своїх творах чисті пахощі, яких там назбирала його душа» [Ibidem, p. 320].

Подібний образ використовує пізніше Леконт де Ліль, який перекладаючи Данте, на відміну від Рівроля, виявляє абсолютну повагу до «запаху часу, властивого кожному століттю» (див. докладніше: [Mounin, 1955, p. 105]).

Гердер першим познайомив німців з іспанською і португальською поезією. Його збірка «Народні пісні» містить ромansi та поезії, проникнуті національним характером і уявою цих народів. По ній можна вивчати природну поезію, поезію, яка існувала до освіченості. Окультурена література, на думку Ж. де Сталь, так швидко стає штучною, що часом варто повернутися до витоків усякої поезії, тобто до враження, яке справляє на людину природа, перш ніж вона почала аналізувати природу й саму себе. Звернення до народної поезії надає перекладам Гердера особливої вартості: «Можливо, сама лише

гнучкість німецької мови дозволяє перекласти ці наївності мови кожної країни, без яких не отримувеш жодного враження про народну поезію. Слова в цій поезії мають самі по собі певну грацію, яка нас зворушує, як квітка, яку ми побачили, як пісню, яку ми чули в дитинстві. Ці неповторні враження містять не лише таємниці мистецтва, але й душі, з якої мистецтво їх черпає» [Ibidem]. У цьому тексті Ж. де Сталь чітко формулює одну з фундаментальних особливостей естетики нової романтичної літератури — її інтерес до усного фольклорного слова як природного джерела будь-якої літературної творчості. Стилистична тональність наведеного уривка свідчить про те, з яким захопленням і пієтетом французька літераторка ставиться до цього виду творчості.

Де Сталь відкриває Німеччину для Європи

Одна з ключових ідей трактату Ж. де Сталь полягає в тому, що в німців є чому повчитися всім європейським націям: «Трактати з красних мистецтв, наукові й філософські праці, хоч вони безпосередньо не належать до літератури, повинні бути захищені до її багатств. У Німеччині є такі багатства думок і знань, що інші народи Європи їх довго ще не вичерпають. Поетичний геній, якщо небо нам його подарує, міг би також отримати щасливий імпульс від любові до природи, мистецтв і філософії, яка вирує в німецьких краях. Але принаймні я наважусь стверджувати, що будь-хто, хто захоче тепер присвятити себе будь-якій серйозній роботі, чи то з історії, філософії чи з античності, не зможе обійтися без знання німецьких авторів, які цим займалися» [Ibidem, p. 321–322]. Саме Жермена де Сталь відкриває своєю книгою і своїми перекладами німецьких авторів культурно-мистецькі багатства Німеччини для всієї Європи. У цьому полягає безперечна заслуга цієї непересічної постаті в історії розвитку європейської культури.

Згадуючи про своє особисте відкриття культурних багатств Німеччини, Ж. де Сталь зазначає, що їй здавалося, що вона

входить у новий світ, у якому з дивовижною ясністю проявилось все те, що вона досі лише смутно відчувала: «<...> у німецьких книгах на найбільш абстрактні теми знаходимо той інтерес, який змушує шукати добрі романи, тобто вони нам відкривають наше власне серце. Німецька література вирізняється тим, що вона все співвідносить з внутрішнім існуванням, а оскільки в цьому криється таємниця з таємниць, до неї спрямована наша безмежна цікавість» [Ibidem, p. 322].

Про братів Шлегелів

У попередньому тексті вже було згадано про тісні контакти Ж. де Сталь зі знайомими німецькими літераторами, філологами й перекладачами братами Августом Вільгельмом і Фрідріхом Шлегелями. Старший з братів Август Вільгельм Шлегель (*August Wilhelm von Schlegel*, 1767–1845) — провідний теоретик романтизму, перекладач Шекспіра, Кальдерона, Данте, Сервантеса, один із засновників романістики (« *Observations sur la langue et la littérature provençales* », 1818; « *De l'origine des romans de chevalerie* », 1846) і сходознавства. Молодший брат Фрідріх Шлегель (1772–1829) перекладав і коментував твори Гомера, Гесіода, Аристофана, Софокла, Платона та ін. Завдяки своїй праці «Про мову і мудрість індійців» (« *Über die Sprache und Weisheit der Indier* », 1808) він увійшов в історію як один із засновників порівняльно-історичного мовознавства. Август Вільгельм був найближчим другом і однодумцем Ж. де Сталь, мав безперечний вплив на її творчість і сприйняття німецької культури та літератури, був вихователем її сина й супроводжував її у вимушеній подорожі до Австрії, Польщі, Росії та Швеції.

Відхиляючи звинувачення братів Шлегелів у недооцінці французької літератури, які не один раз лунали на їх адресу, Ж. де Сталь наголошує радше на їх заслугах: «<...> не було однак інших письменників, які б говорили з більшим захопленням про геній наших трубадурів, про це французьке лицарство,

якому нема рівних в Європі, коли воно єднає у найвищій мірі дух і вірність, красу й щирість, відвагу й веселість, найзворушливішу простоту та найневиннішу наївність» [Ibidem, p. 328]. Їм доводилось захищати французьку класичну літературу від нападок німецьких критиків, які стверджували, що за час правління Людовика XIV визначальні риси французького характеру, стерлися, а література втратила в оригінальності те, що виграла у правильності.

Віддавши належне А.В. Шлегелю за виключну літературну ерудицію й переклади Шекспіра та Кальдерона, Ж. де Сталь окремо наголошує на його замилюванні Середньовіччям і пропонує читачам два його станси у власному перекладі. Наведемо уривок одного з них: *«Європа була єдиною в ці великі віки, і земля цієї спільної для всіх батьківщини була родючою на щедрі думки, які можуть служити провідником у житті й смерті. Те саме рицарство перетворювало воїнів на бойових побратимів — вони ставали до зброї, щоб боронити ту саму віру, те саме кохання надихало всі серця, і поезія, що оспівувала цей союз, висловлювала те саме почуття різними мовами»* [Ibidem, p. 327]. Безперечно, вибір цього тексту не є випадковим для французької літераторки, яка не просто ностальгує за цією колишньою єдністю, а пропонує читачам амбітний проєкт нового єднання європейських націй через обмін культурних вартостей, в якому провідне місце відведено перекладу.

Про культурний взаємообмін між націями

Культурний взаємообмін між націями, на переконання Ж. де Сталь, підсилює їхні переваги й дозволяє компенсувати слабкі сторони. Вона закликає *«звертатися до французького доброго смаку проти сильного перебільшення деяких німців, так само як до глибини німців проти догматичної легковажності деяких французів»* [Ibidem, p. 329].

Отже, беззаперечний підсумок для Ж. де Сталь полягає в тому, що обмін культурними вартостями є взаємовигідним,

і кожен раз при цьому виграє передусім приймаюча сторона, яка в такий спосіб збагачується: *«Нації повинні служити провідниками одні для одних, і всі вони були б неправими, якби позбавили себе світла знань, які вони можуть надати одні одним. Є щось дуже особливе у відмінності між двома народами: клімат, вигляд природи, мова, врядування, врешті особливо події історії, сили ще більш надзвичайної, ніж усі інші. Вони сприяють цій різноманітності, і жодна людина, якою б вищою за інших вона не була, не може вгадати те, що природно розвивається у мозку того, хто живе на іншій землі й дихає іншим повітрям. Отже, добре буде для кожної країни приймати чужоземні думки, бо такого роду гостинність є багатством того, хто приймає»* [Ibidem, p. 329–330].

Об'єднана Європа уявляється Ж. де Сталь як спільний інтелектуальний простір, як царство думки, яке тримається на культі правди: *«Врешті залишається ще одна річ на правду красива й моральна, якою незнання й легковажність не можуть насолоджуватись — це об'єднання всіх мислячих людей з одного кінця Європи по інший. Часто вони не мають між собою жодних стосунків, вони часто розкидані на великій відстані одне від одного, але коли зустрічаються, достатньо одного слова, щоб вони пізнали одне одного. Їх об'єднує не якась релігія, не якась думка, не якийсь вид навчання, а культ правди. Часом, як шахтарі, вони докопуються до глибин землі, щоб у лоні вічної ночі проникнути в таємниці світу темряви, часом вони піднімаються на вершину Чимборасо [гірська вершина в Андах (Еквадор) 6 263 м], щоб відкрити на найвищій точці земної кулі якісь невідомі явища, часом вони вивчають мови Сходу, щоб віднайти там початкову історію людини, часом вони прямують до Єрусалима, щоб добути зі святих руїн іскру, яка оживляє релігію й поезію, врешті вони на правду є божим народом, ці люди, які не зневірилися у людському роді й хочуть зберегти для нього царство думки»* [Ibidem, p. 456]. Вочевидь коли Ж. де Сталь говорить про європейських ін-

телектуалів, які в пошуках іскри, що оживляє вогонь поезії, вивчають східні мови й культури, до їх кола вона включає і братів Шлегелів. Август Вільгельм Шлегель у другій половині своєї наукової кар'єри зажив слави провідного сходознавця. Серед іншого йому належать переклади «Bhagavad-Gîtâ» (1823), «Rāmāyana» (1829) і наукові розвідки «Réflexions sur l'étude des langues asiatiques» (1832), «De l'Origine des Hindous, revue des langues affiliées au sanscrit», (1834). Його молодший брат Фрідріх Шлегель є автором основоположної для компаративістики праці «Про мову й мудрість індійців» (1808).

Про мову кохання (задовго до Барта)

До запропонованого вище портрета французької літераторки в ролі дослідниці мови варто додати ще один штрих. Задовго до Р. Барта Ж. де Сталь з натхненням і захопленням говорить про особливості мови кохання: *«Якої тільки магії не запозичає мова кохання у поезії і красних мистецтв! Як це гарно любити серцем і думкою! І в тисячу способів видозмінювати почуття, яке може виразити одне слово, але для якого всі слова на світі лише марнота! Проникнутися [поетичними] шедеврами уяви, які всі говорять про кохання, і знаходити в чарах природи й генія ще кілька виразів, щоб відкрити власне серце!»* [Ibidem, p. 523].

Підсумок до розгляду книги «De l'Allemagne»

Проаналізований вище матеріал з книги «Про Німеччину» дозволяє зробити висновок про те, що перекладознавча концепція Ж. де Сталь спирається на солідну основу лінгвістичних знань, зокрема розуміння загальних принципів комунікації, національних особливостей спілкування в різних суспільних групах і ситуаціях. Не менш важливим підґрунтям її перекладознавчих поглядів є поетика різних жанрів літературно-художньої творчості. До цього слід долучити унікальну загальну культуру Ж. де Сталь, її величезний досвід між-

культурного спілкування (Франція, Швейцарія, Італія, Греція, Велика Британія, Німеччина, Австрія, Польща, Росія...), її власну літературну творчість і особливу атмосферу, що існувала в «групі Коппе», до якої були звернуті погляди європейської інтелектуальної еліти.

В основі її перекладознавчої концепції лежить нове розуміння літератури, її функціонування в суспільстві, ролі письменника, його місця, природи самого художнього твору як єдності змісту й форми, важливості стилістичних характеристик авторського тексту.

Книгу Ж. де Сталь «Про Німеччину» не слід оцінювати з позицій сучасної соціальної антропології, соціології спілкування чи комунікативної лінгвістики. Це не є наукове дослідження з теорії вербальних інтеракцій. Авторка ставила перед собою зовсім іншу мету — розширити французький культурний простір і познайомити французів з літературою сусідньої Німеччини, де зароджувалась нова ідеологія й естетика романтизму. Саме в цьому контексті з'являється у книзі аналіз конверсаційного дискурсу, порівняння особливостей салонної бесіди чи звичайної щоденної розмови у Франції і в Німеччині. Вони мають переконати читача у можливості іншого, цікавого йому погляду на світ, суспільство, спілкування в ньому. Для цього для кожної з країн було достатньо запропонованого читачеві радше ідеального конструкту бесіди з ідеальними профілями комунікантів (слухача й оповідача), з ідеальною взаємодією між ними. Водночас текст Ж. де Сталь завдяки її непересічній ерудиції і виключному літературному таланту містить масу цікавих міркувань і спостережень, що не втратили своєї вартості і сьогодні.

«Про дух перекладів».

Суспільна роль перекладу як обміну культурними вартостями

У 1816 році Ж. де Сталь надрукувала в одному з міланських журналів нарис «Про дух перекладів». У цій короткій,

але важливій для історії перекладознавства праці французька літераторка, підбиваючи підсумки своїх багаторічних розмислів над перекладом, надає надзвичайного значення цьому літературному жанрові як найважливішому різновиду міжкультурної комунікації й наголошує на його виключній ролі в обміні ідей і взаємному збагаченні модерних націй: *«Не існує видатнішої послуги, яку можна зробити літературі, як перенести з однієї мови до іншої шедеври людського духу. Існує так мало першорядних творів, а геній у будь-якому жанрі є настільки рідкісним явищем, що якби кожна модерна нація була обмежена тільки своїми власними ресурсами, вона була б завжди бідною. Зрештою, обіг ідей є з усіх видів обміну таким, що має найпевніші переваги»* [De Staël, 1838b, p. 601].

Ж. де Сталь нагадує, що в добу Відродження вчені й навіть поети почали писати латинською мовою, щоб бути зрозумілими без перекладу для всіх інших народів. Це давало очевидні переваги науці, розвиток якої не потребує стилєвих прикрас, але йшло на шкоду красному письменству. В Італії, до прикладу, склалася дивна ситуація, коли більшість населення, яка не володіла латиною, не мала доступу до багатств власної літератури. Доводилось перекладати поетів італійською на їх власній батьківщині — *«настільки природним є віддавати перевагу мові, яка вам нагадує емоції вашого власного життя, а не мові, яку засвоїли так-сяк шляхом навчання»* [Ibidem]. Низка латиномовних італійських поетів, що брали за взірєць шедеври Вергілія та Горация, здобули собі чільне місце в літературі. *«Однак сумною є їх літературна слава, заснована на наслідуванні»*, — підсумовує Ж. де Сталь.

Ці міркування французької літераторки сприймаються як відлуння ідей Дю Белле, який ще у XVI ст. накреслив шляхи засвоєння античної спадщини й визначив для французької літератури амбітне завдання, взявши за зразок шедеври античних авторів, перевершити їх своїми творами, написаними такою ж багатою і знаменитою французькою мовою.

Про знання мов і прагнення до універсального.

Користь для літератури натуралізації через переклад

У своїх розмислах над літературою та перекладом Ж. де Сталь виходить з просвітницького філософського принципу універсальності. Звичайно, можна було б обійтися без перекладів, але для цього треба було б добре опанувати всі мови, якими написано твори великих поетів — греку, латину, італійську, французьку, англійську, іспанську, португальську, німецьку [Ibidem, р. 601–602]. Цей перелік виглядає як свого роду «пальмарес», або «табель про ранги». У ньому важливе передусім розташування мов — на першому місці класичні, а далі італійська (!), французька, англійська, іспанська. Прикметним є місце, відведене французькій, попри гучні заяви, що лунали під кінець Великого віку про вищість французької літератури над античною. Варто звернути також увагу на місце італійської, яка дається перед французькою, і на місце англійської, яка випередила іспанську. Це відображає нову ситуацію в європейському культурному просторі, що склалася на кінець XVIII ст. Не можна не помітити й знакову відсутність східних мов, зокрема перської й арабської, хоч переклади з них почали поширюватися в Європі, зокрема у Франції.

Вочевидь усе це говорить не лише про місце, відведене різним літературам у системі культурних вартостей самої авторки, але й у сприйнятті літературного пейзажу новим поколінням французької еліти на зламі XVIII–XIX ст.

У цій новій ситуації особливого значення, на переконання Ж. де Сталь, набуває переклад як засіб міжкультурної комунікації та взаємного збагачення літератур, посилення в них універсального й загальнолюдського: *«А коли хочеш зробити добро людям, слід прагнути до універсального. Скажу більше: навіть якщо б ми добре розуміли чужі мови, ми мали б можливість, завдяки добре зробленому перекладові на нашу власну мову, отримувати насолоду, крім того, від більш знайомого й більш інтимного задоволення. Ці натуралізовані красоти*

дають національному стилю нових зворотів і більш оригінальних висловів. Переклади чужомовних поетів можуть більш ефективно, ніж будь-який інший засіб, уберегти літературу країни від банальних зворотів, які є найпевнішими ознаками її занепаду» [Ibidem, p. 602]. Отже, крім усього іншого, переклад як обмін літературними цінностями з іншими націями є найкращим засобом проти занепаду власної літератури й мови.

Швейцарська дослідниця творчості Ж. де Сталь Вільгельм нагадує, що саме в цей час Ф. Шлеєрмахер і Й.В. Гете висловлюють подібні міркування щодо перекладу як акту, який якнайкраще ілюструє інтелектуальний обмін і засвоєння чужоземних вартостей в європейському культурному просторі [Wilhelm, 2004, p. 697–698].

Проти офранцуження при перекладі

Водночас Ж. де Сталь рішуче відкидає перекладацький метод одомашнення, вироблений у XVII ст. для перенесення творів античності на французький ґрунт (переклади жанру «les belles infidèles» Перро д'Абланкура та його адептів), поширений у XVIII ст. на переклади з англійської: *«Але, щоб отримати від цієї праці справжню перевагу, не слід, як це роблять французи, надавати свого власного кольору всьому, що перекладаємо. Бо все рівно в такий спосіб ми перетворювали б у золото все, до чого торкнулися, і в результаті не могли б цим жити. Ми не знайшли б там нової поживи для думок і бачили б одне й те саме обличчя з ледве відмінними прикрасами»* [De Staël, 1838b, p. 602].

Варто звернути увагу на особливу метафоричність перекладознавчого дискурсу французької літераторки. Як аргумент проти офранцуження оригіналу при перекладі в тексті есею використано античну легенду про царя Фрігії Мідаса, який отримав у дар від Діоніса здатність перетворювати на золото все, до чого торкався, і мало не помер з голоду. У межах поретнетної метафори Ж. де Сталь прирівнює одноманітні, при-

крашені на французький лад переклади, які не дають нової поживи для розуму, до зображень майже ідентичного обличчя.

Причину такого стану речей Ж. де Сталь вбачає у різного роду перешкодах для написання віршів, які існують у французькій мові, в суворих правилах французької версифікації, які обмежують поетичну свободу: *«Недостатня кількість рим, одноманітність вішових рядків, труднощі з інверсіями замикають поета в якесь коло, яке неминуче нав'язує якщо не однакові думки, то принаймні подібні піввірші і якусь монотонність поетичної мови, з якої геній виривається, коли підноситься дуже високо, але від якої не може звільнитися у перехідних місцях, у розвитку [думок], врешті в усьому, що готує і зв'язує до купи великі ефекти [стилю]»* [Ibidem].

Французька мова, як мова перекладу з латини, на думку Ж. де Сталь, має певні переваги: *«<...> французька мова може легше асимілюватися до латини, ніж будь-яка інша — вона від неї походить і зберегла її помпезність і велич. Сучасні ж мови вирізняються такою різноманітністю, що французька поезія не зможе з витонченістю пристосуватися до них»* [Ibidem, р. 602–603].

Тому авторка есею дивиться радше песимістично на саму можливість поетичного перекладу: *«Важко, отже, знайти у французькій літературі добрий вішовий переклад, хіба що "Георгіки" у перекладі абата Делілля. Є гарні наслідування, здобутки, що назавжди стали національним надбанням, але важко назвати вішовий твір, у якому жодним чином не проглядав би чужоземний характер. Я навіть гадаю, що така спроба не зможе ніколи бути вдалою»* [Ibidem, р. 602].

Варто звернути окрему увагу на словник майже сучасних європейських культурологічних понять з оцінними конотаціями, які використовує у цьому контексті Ж. де Сталь: *diversité, l'universel, universalité, caractère étranger, uniformité, uniformisation, richesses nationales, les beautés naturalisées.*

Про англійські, німецькі й італійські переклади Гомера

Де Сталь дорікає видатним англійським авторам за брак інтересу до перекладу, попри меншу кількість обмежень в англійській версифікації, яка мала б сприяти поширенню цього жанру. Зокрема, з приводу «Іліади» й «Одіссеї» вона зазначає, що в хорошому назагал перекладі Поупа зовсім не збережено *«тієї античної простоти, в якій відчуваємо таємницю вищості»* [Ibidem, p. 603].

Авторка есею прекрасно розуміла, в чому полягає неповторність Гомера й шедеврів античності і що втрачається при перекладі: *«Справді, малоюмовірно, щоб геній однієї людини перевершив геній усіх інших поетів. Але було щось первинне у традиціях, звичаях, поглядах, у самій атмосфері цієї епохи, чарівність якої невичерпна. І саме цей початок людського роду, ця юність часу поновлює кожен раз у нашій душі, коли читаємо Гомера, якесь почуття, подібне до того, яке ми відчуваємо, згадуючи дитинство. Змішане з мріями про золотий вік воно змушує нас віддати перевагу найдавнішому з поетів перед усіма його наступниками. Якщо ви позбавите його твір цієї простоти перших днів світу, зникне те, що в ньому є унікального»* [Ibidem].

Після гордих заяв, що лунали з кінця XVII ст., про розвиненість французької мови й вищість французької літератури, яка перевершила шедеври античності, після зверхнього ставлення до Шекспіра й нової англійської літератури з боку Вольтера і значної частини перекладачів XVIII ст. слова Ж. де Сталь сприймаються як реабілітація Гомера й заклик інтегрувати античність до нової європейської культури.

Ж. де Сталь високої думки про молоду німецьку перекладацьку школу, зокрема німецький переклад «Іліади» Гомера, зроблений Фоссіусом і визнаний найточнішим серед усіх існуючих перекладів на різні мови. Попри те, вона слушно зазначає, що недостатньо відтворити якнайближче віршовий розмір гексаметра, бо гармонія звуків двох мов не може бути тою самою. Тому німецький вірш втрачає природність, наслідую-

чи грецький розмір: *«Чи можна бути певним, що чарівність, для якої недостатньо ні правил, ні навчання, була повністю перенесена до німецького перекладу?»* [Ibidem, p. 604].

На думку Ж. де Сталь, італійська серед усіх сучасних мов підходить найкраще, щоб передати усі відчуття, які викликає Гомер грецькою. Вона не дає, насправді, такого ж ритму, що й оригінал, бо гекзаметр не може бути запроваджений до сучасних мов, довгі й короткі звуки в них протиставлені недостатньо, щоб дорівнятися під цим оглядом до давніх мов. Але італійські слова мають гармонію, яка може обійтися без симетрії античних віршових розмірів, і граматична будова італійської мови досконало надається для наслідування грецьких інверсій, а *«versi sciolti»* (верлібри, неримовані вірші) не перешкоджають думці й водночас зберігають красу та ритм поезії [Ibidem].

Італійський переклад Гомера, здійснений Монті, зазначає Ж. де Сталь, з усіх в Європі найбільше наближається до оригіналу за приємністю. Він вирізняється пишністю й простою водночас. Щоденні звичаї, одяг, гостини набувають піднесеності завдяки природній шляхетності виразів, а найбільші торжества стають близькими нам завдяки справжності картин і легкості стилю. *«Більше ніхто в Італії не буде тепер перекладати “Іліаду”. Гомер тут залишиться назавжди в костюмі від Монті <...>»,* — підсумовує авторка й навіть радить представникам інших народів, де мало знають грецьку мову, читати Гомера в італійському перекладі, щоб мати вірну уяву про задоволення від оригіналу [Ibidem]. Отже, переклад Монті є остаточним для італійців і відповідає перекладацькому ідеалові, вибудованому Ж. де Сталь, бо найкраще передає задоволення від «Іліади», а це основна її вимога до перекладу.

Проти буквального перекладу

Переклад для Ж. де Сталь не є механічним копіюванням під циркуль: *«Перекласти якогось поета — це не означає взяти циркуль і скопіювати розміри будівлі. Це — оживити тим*

самим життєдайним подихом інший інструмент. Вимогою [до перекладу] є дати ще більше насолоди такого ж роду, ніж досконало подібних рис» [Ibidem, p. 604–605]. Водночас варто наголосити, що коли Ж. де Сталь говорить про насолоду від читання перекладу, вона далека від завдання, яке стояло перед перекладачами XVII ст. — розважати читача, і рішуче відкидає практику офранцуження, як було показано вище.

У новому перекладознавстві романтичної доби зовсім не всі прийняли таке бачення перекладу, прагматично орієнтованого на відтворення того ж впливу на читача, на отримання того ж задоволення від читання, яке давав оригінал. Зважаючи на значно глибше знання давніх мов і літератур і на престиж нового порівняльно-історичного мовознавства, зрозумілим є повернення Р. де Шатобріана до вимог поваги й досконалої вірності оригіналові, яку може забезпечити, на його думку, лише дослівний переклад. На противагу своїй знаменитій співвітчизниці близький до неї Шатобріан скаже про свій метод перекладу поеми Мільтона: «<...> я здійснив буквальний переклад у повному значенні цього слова, переклад, який дитина й поет зможуть звірити з текстом, рядок за рядком, слово за словом, як у відкритому перед ними словнику» [Chateaubriand, 1861, p. 3] і підсумує: «Я скопіював поему Мільтона через скло» [Ibidem, p. 5].

Насамкінець ще раз відзначимо багатство образів перекладознавчого дискурсу Ж. де Сталь, яка у цій невеликій за обсягом праці «Про дух перекладів» звертається до метафори пеєодягання, архітектурної і музичної метафори.

Програма перекладу для Італії і для європейських країн взагалі

На переконання Ж. де Сталь, для розвитку італійської громадської думки й прогресу італійської літератури італійцям вкрай необхідно вийти з замкнутого кола наслідування взірців античності та звернутися до перекладу поетичних тво-

рів нових європейських літератур: «Було б дуже бажаним, щоб італійці зайнялися пильним перекладом різних нових поезій англійців і німців. У такий спосіб вони б познайомили з новим жанром своїх співвітчизників, які здебільшого тримаються за образи з давньої міфології, а вони починають вичерпуватися, і поганство в поезії не збереглося майже ніде в Європі. Для поступу думки в милій Італії важливо частіше заглядати за Альпи, не для того, щоб запозичувати, а щоб знати, не для того, щоб наслідувати, а щоб звільнитися від певних усталених форм, які утримуються в літературі, так само як офіційні фрази в суспільстві, і які водночас позбавляють її природної правди» [De Staël, 1838b, p. 605].

У книзі «Про Німеччину» Ж. де Сталь, як ми бачили, пропонує таку ж програму й для французів — зосередитись на перекладі шедеврів нових літератур сусідніх народів. Отже, таким вона бачить магістральний шлях розвитку й збагачення літератури на європейських обшарах, у якому надважливу функцію виконує переклад як міжкультурний обмін і спілкування.

Особливого значення в новому європейському соціокультурному контексті, як наголошує Ж. де Сталь, набувають переклади театральних текстів: «Якщо переклади поем збагачують красне письменство, переклади театральних п'єс мають ще більший вплив, адже театр є напrawdę виконавчою владою літератури» [Ibidem, p. 605].

Авторка есею дає надзвичайно високу оцінку перекладові Шекспіра, здійсненому А.В. Шлегелем, який завдяки поєднанню точності й натхнення став цілком національним у Німеччині. Перекладені в такий спосіб англійські п'єси ставлять у німецьких театрах, і Шекспір та Шиллер стали там співвітчизниками.

Німців де Сталь ставить у приклад італійцям. Такого ж результату, як вони досягли, можна б досягти і в Італії, перекладаючи твори французьких драматичних авторів, які так само близькі до смаку італійців, як Шекспір до смаку німців,

і «Аталі» Расіна йшла б із таким же успіхом у Міланському театрі в супроводі чудесного італійського хору.

Завдання для італійської і всієї європейської літератури

Виходячи з так важливого для Просвітництва принципу можливості вдосконалення людини («principe de perfectibilité»), Ж. де Сталь відстоює у суспільстві, де панує фривольність і кожен намагається розважитись за рахунок інших, необхідність поширення якихось ідей і почуттів через задоволення, щоб привчити розум до чогось серйозного, що може надати йому врешті справжньої вартості [Ibidem].

Ситуація в італійській літературі, на думку авторки, виглядає радше катастрофічною: *«Італійська література зараз розділена між ерудитами, які знову й знову пересипають попіл минулого, щоб віднайти в ньому ще якісь блискітки золота, і письменниками, які покладаються на гармонію своєї мови, щоб добути якісь акорди без думок, щоб зібрати докупи вигукки, декламації, заклики, у яких нема жодного слова, що виходить з серця і досягає його глибин»* [Ibidem, р. 606]. Не менш жалюгідною є і розважальна ситуація в італійському театрі, де сценою заволодів смак до сентиментальної драми, а замість пікантної веселості, яка тут панувала колись, замість комічних персонажів, що стали класичними у всій Європі, показують з перших дій цих драм сцени вбивств, абсолютно позбавлені смаку, якщо можна так висловитись, що має жалюгідне видовище. *«Хіба часте повторення такого примітивного задоволення може сприяти якомусь вихованню значної частини глядачів?»* — запитує авторка.

Зважаючи на добрий смак і багатий досвід італійців у мистецтві, вона ставить перед італійською літературою завдання дорівнятися до нього простотою і шляхетністю: *«Смак італійців у мистецтві є водночас простим і шляхетним, але ж слово теж є одним із мистецтв, і йому потрібно б надати такого ж характеру. Воно дуже близьке людині, і простіше обійти-*

ся без картин і пам'ятників, ніж без почуттів, яким вони повинні бути присвячені. Італійці — дуже великі ентузіасти по відношенню до своєї мови, видатні літератори надали їй вартості, і здобутки розуму були єдиною насолодою, а часто навіть єдиною розрадою італійської нації. Щоб кожна людина відчувала в собі мотив для власного розвитку, потрібно, щоб усі нації дотримувалися активного принципу зацікавленості: одні є військовими, інші — політичними. Італійці повинні виділятися літературою і мистецтвами, інакше їх країна впаде в якусь апатію, з якої ледве зможе її розбудити навіть сонце» [Ibidem]. Тоді Італія займе своє справжнє оригінальне місце серед розвинутих європейських націй. У такий спосіб Ж. де Сталь бачить майбутнє не тільки для італійців та їхньої країни, але й для всіх європейських націй. Наведений уривок з тексту Ж. де Сталь дуже близький за своїм ідеологічним спрямуванням до порад Монтеск'є женецьким перекладачам Біблії брати за взірець простоту та шляхетність живопису Микеланджело й Рафаеля.

На завершення зазначимо, що в нарисі «Про дух перекладів» як і у книзі «Про Німеччину» Ж. де Сталь надає літературному жанрові перекладу особливого значення як найважливішому різновиду міжкультурної комунікації і наголошує на його виключній ролі в обміні ідей і взаємному збагаченні модерних європейських націй, яким вона пропонує зосередитись на перекладі шедеврів нових літератур сусідніх народів. Таким вона бачить магістральний шлях розвитку й збагачення літератури на європейських обшарах. Назагал постать Ж. де Сталь завдяки «європейськості» її поглядів на переклад займає своє особливе місце в історії перекладознавства, а її концепція міжкультурної комунікації прокладає шлях до новочасної науки про переклад, яку започаткували зокрема німецькі романтики.

Висновки

На зламі XVIII–XIX ст. маємо принаймні дві праці, цікаві для історії перекладознавства тим, що їх автори кожен у свій спосіб узагальнюють здобутки науки про переклад в добу Просвітництва, — дисертацію Ф. Вольтьє «Про переклад» (1812) і підручник Дж. Феррі «Начала перекладу або мистецтво перекладати латину французькою мовою» (1808).

6.1. Підсумки розвитку французького перекладознавства в дисертації Ф. Вольтьє

У визначенні природи перекладу Вольтьє відмовляється від спрощеного уявлення про мови як простих систем знаків-етикеток, характерного для раціоналістичної граматики XVII ст., при якому переклад зводиться до простого перекодування з однієї системи знаків на іншу. Він орієнтується радше на філософську граматику Кондільяка, в якій мови розглядаються як аналітичні знакові системи, які відображають думку.

Цінність скромної за обсягом дисертації Вольтьє полягає передовсім у тому, що вона відбиває нові тенденції у розвитку теорії перекладу XVIII ст., відображає ускладнення уявлень про його можливість і вірність, фіксує зміщення акцентів у мистецтві перекладу на відтворення риторико-стилістичних особливостей тексту оригіналу, неповторності авторського письма. Безперечно, міркування Вольтьє з цього приводу свідчать про очевидний прогрес перекладацької думки на межі доби Просвітництва та романтизму.

На основі критичного аналізу й узагальнення поглядів на переклад, висловлених античними авторами, і змісту праць своїх сучасників (Батте, Дефонтена, Ла Арпа, Ла Маля, Мармонтеля) Вольтьє виокремлює кілька правил перекладу, які, на його переконання, є безсумнівними і які він подає як обов'язки перекладача (точне передання змісту та форми думок, збереження їх сили й краси, збереження логічного порядку думок і смислового зв'язку між ними тощо).

Автор дисертації сумлінно аналізує і каталогізує труднощі перекладу та їх причини — відмінності в історико-культурному контексті, розходження між мовами в їх будові, особливо наполягає на різному стилістичному потенціалі мовних знаків. Варто наголосити окремо, що Вольтьє спирається в цьому випадку на здобутки нового порівняльно-історичного мовознавства, зокрема використовує типологію мов Шлегеля.

Загалом скромна брошура Вольтьє, яка увійшла в історію як перша дисертація з перекладознавства, не вирізняється великою оригінальністю ідей. Попри те, сам факт захисту дисертації з перекладознавства в Імператорському університеті Парижа є переконливим свідченням певної інституціоналізації знання про переклад на порубіжжі XVIII–XIX ст., за яким визнано офіційний статус наукової дисципліни.

6.2. Питання теорії перекладу в підручнику Джованні Феррі

Джованні Феррі по праву належить окреме місце в історії французького перекладознавства як автору одного з небагатьох для даного періоду підручників з перекладу, який вигідно вирізняється солідним теоретичним обґрунтуванням. Концепція перекладу, запропонована Дж. Феррі, відображає стан розробки теорії перекладу в добу Просвітництва. На відміну від своїх попередників і багатьох сучасників автор пропонує розширене визначення перекладу, не обмежуючи його перекладом з давніх мов і перекладом лише літературних текстів.

У теоретичній частині свого підручника Дж. Феррі, спираючись на ідеї Кондільяка, Дю Марсе та Бозе, чітко відмежовує поняття «*version*» і «*traduction*», розкриває сутнісні характеристики власне перекладу, характеризує його основні функції, серед яких мовотворча, цивілізаційно-культурна, когнітивна, естетична, просвітницька й дидактична. На цій основі він пропонує профіль досконалого перекладача, який повинен досконало знати обидві мови, мати гострий розум і достатньо знань,

щоб зрозуміти й передати зміст оригіналу, мати вироблений смак, щоб сприйняти й відтворити красоти автора, бути вірним у переданні думок і стилю.

Розроблена Феррі модель перекладу представляє його як складну психолінгвістичну діяльність, сценарій якої включає чотири складових дії: на лексичному рівні — заміну слів на їх відповідники в цільовій мові; на синтаксичному рівні — розташування слів відповідно до правил французької мови; на морфосинтаксичному рівні — надання французькому слову відповідних форм і вживання необхідних службових часток; на стилістичному рівні — вживання зворотів і виразів, які відповідають духові французької мови.

Категорія вірності перекладу, на думку Феррі, вимагає від перекладача: 1) зберігати порядок речей і думок; 2) передавати все, що сказав автор; 3) нічого не додавати до тексту; 4) передавати те, що сказав автор, і так, як він сказав, тобто точно передавати його думки, зберігати його образи, виражати його почуття. Крім того, Феррі надає методологічного значення розрізненню двох видів точності в перекладі — точність думок і точність слів. Включаючи до категорії вірності перекладу необхідність збереження образно-стилістичних засобів оригіналу, Феррі позиціонує себе як переконаний прихильник риторико-стилістичного напрямку в перекладознавстві XVIII ст.

6.3. П.-Ж. Бітобе про національний смак як основу перекладу

Вихідними для теоретичного осмислення перекладу для П.-Ж. Бітобе, автора значної за обсягом теоретичної праці «Про національний смак і його вплив на переклад» (1775–1779), є три наріжних для перекладознавства XVII ст. поняття — духу народу, духу мови й національного смаку. Він інтерпретує їх у межах філософсько-естетичних концепцій французьких енциклопедистів, а також під впливом молодого ідеології німецького романтизму.

Визначивши переклад як вдале поєднання духу двох народів на основі їх близькості, зумовленої спільним походженням їхніх мов, подібними природними та суспільно-політичними умовами їхнього існування, тісними історико-культурними контактами, Бітобе вбачає основне джерело його труднощів у різниці в душі народів і мов, у відмінностях їх національних смаків. Він акцентує на необхідності збереження авторського духу й стилю твору, наполягає на творчій природі перекладацького мистецтва, яке вимагає таланту та бездоганного смаку.

На відміну від прихильників раціоналістичного універсалізму, які ототожнювали національний французький смак із загальнолюдським добрим смаком і практикували офранцуження оригіналів при перекладі, Бітобе шукає більш поміркованого шляху, наполягаючи на необхідності розуміння й прийняття чужого. Використовуючи відому метафору перекладу як подорожі, подібно до Вілянда і Гете, він вимагає перенесення читача в часи й на місце подій твору.

Бітобе є автором оригінальної ідеї порівняння перекладів творів одного й того ж автора на різні мови, яка, на жаль, досі не знайшла повного втілення в перекладознавстві. Теоретична значущість досліджень у цьому напрямку очевидна, зокрема для встановлення особливостей національних традицій і шкіл перекладу.

Безперечної уваги заслуговує внесок Бітобе в розробку методологічних засад критики перекладу. Його вимога щодо необхідності для критика не лише вказати перекладачеві на недоліки, але й бути конструктивним і запропонувати свій кращий варіант, залишається актуальною і сьогодні, в часи безпрецедентного зростання маси перекладних текстів і їх безконечного поширення в мережі «Інтернет».

Насамкінець, слід наголосити на багатстві й оригінальності метафоричного перекладознавчого дискурсу Бітобе, який майстерно й творчо оновлює традиційні метафори перекладу,

збагачуючи їх новими змістами та надаючи їм нового життя, і не вагаючись пропонує при потребі свої оригінальні метафоричні образи, що відповідають запитам нової доби (метафора перекладу як живописних руїн, архітектурну метафору перекладу як перебудови, садівничу метафору щеплення та ін.).

На жаль, перекладацька практика самого Бітобе, що стала об'єктом безкомпромісної критики з боку Шатобріана і Гюго, дещо відвернула увагу від його теоретичних перекладознавчих міркувань, які містять багато справедливих і новаторських для його часу думок. Зокрема, недооціненою залишається його роль у підготовці ґрунту для плідних контактів французького й німецького перекладознавства, що визначатимуть розвиток теорії перекладу в Європі в добу романтизму.

6.4. Ж. де Сталь про мову, літературу та переклад

Жермені де Сталь по праву належить особливе місце в історії французького перекладознавства. З одного боку, ідеологічно вона належить до доби Просвітництва. З іншого, виконуючи місію міжкультурного посередництва, своїми працями «Про Німеччину» і «Про дух перекладів» вона прокладає місток до новочасного знання про переклад, започаткованого німецькими романтиками.

Постать Жермени де Сталь знайома українському читачеві завдяки блискучому портрету Володимира Боровиковського і цікава, зважаючи на її подорож через Україну по дорозі до Москви й Санкт-Петербурга. Проте її спогади містять поверхові заяви про релігійну толерантність росіян і шляхетне ставлення до інших народів. Вони є виявом традиційної ідеалізації Росії з боку французьких інтелектуалів, яка й сьогодні присутня у двозначному ставленні й заграванні з путінським режимом з боку влади та певної частини інтелігенції.

Довкола Ж. де Сталь за час перебування в замку Коппе сформувалася група однодумців (Б. Констан, А.В. Шлегель, Ф.Р. де Шатобріан, Й.-В. Гете, Г. Гайне, Й.-Ф. Шиллер,

В. фон Гумбольдт, Дж. Байрон та ін.), у дискусіях і творах яких вироблялася філософія та естетика нової літератури доби романтизму. В умовах наполеонівської імперії, що уніформізувала більшу частину Європи, мадам де Сталь і її однодумці бачили вихід для європейських націй і літератур в обміні культурними й мистецькими цінностями та надавали надзвичайного значення перекладові як ефективному засобу такої міжкультурної комунікації.

У книзі «Про Німеччину» Ж. де Сталь наголошує на важливості європейської ідеї, конденсовано представивши її у знаменитій формулі: «*У наші модерні часи слід мати європейський дух*». Ці слова звучать сьогодні напрочуд актуально й стали найбільш цитованим висловом Ж. де Сталь, її візитівкою. Де Сталь є спадкоємицею Просвітництва й вирізняється широким філософським поглядом на перекладознавчі проблеми.

Ж. де Сталь пропонує читачеві унікальний за своєю глибиною аналіз особливостей салонного дискурсу й щоденної конверсації. Актуальність висловлених Ж. де Сталь думок з цього приводу безперечна в контексті студій щоденного мовлення у працях американських етнометодологів та представників французької школи конверсаційного аналізу.

Ж. де Сталь неодноразово звертається до проблем перекладу в кількох розділах книги «Про Німеччину», присвячених німецькій мові й новій німецькій літературі. Презентуючи постаті провідних письменників, вона аналізує їх тексти з погляду можливостей і труднощів перекладу, дає оцінку існуючим перекладам, пропонує власні переклади окремих творів і фрагментів.

Ж. де Сталь рішуче заперечує обидві крайності — дослівний переклад і надмірне одомашнення і утверджує творчу прагматичну концепцію перекладу, орієнтовану на збереження впливу на читача й задоволення від читання перекладу. Переклад для неї не є механічним копіюванням під циркуль.

Отже, у підсумку маємо всі підстави вважати, що поряд з текстами Шатобріана і Гюго книга Жермени де Сталь «Про Німеччину» є одним із фундаторських текстів, що заклав основи філософської ідеології й естетики романтизму, і разом з нарисом «Про дух перекладів» прокладає місток до новочасної традуктології, започаткованої німецькими романтиками.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Особливості французького перекладознавства XVIII сторіччя

У монографії викладено результати другої частини дослідження, проведеного в межах ширшого дослідницького проекту, який охоплює період XVII–XVIII ст. (Перша частина дослідження, присвячена становленню французького перекладознавства впродовж XVII ст., відображена в попередній книзі автора [Ласка, 2023]). Мета цієї частини полягає у встановленні цілісної картини сукупності знань про переклад у французькій перекладознавчій традиції XVIII ст.

У книзі з'ясовано тенденції розвитку французької традуктології в добу Просвітництва, проаналізовано її зв'язки з загальною граматикою та риторикою (Е.Б. де Кондільяк, С.Ш. Дю Марсе, Ш. Батте), відстежено впливи філософії енциклопедистів Дідро, д'Алмабера, Монтеск'є, Вольтера, Руссо на вироблення принципів перекладу, визначено роль «Енциклопедії» та її авторів Дю Марсе, Мармонтеля, Бозе в оновленні теоретико-філософських засад перекладу, відслідковано зміни у знанні про переклад, зумовлені розширенням практики перекладу (шедеврів Данте, Сервантеса, Шекспіра, творів східної літератури), встановлено тенденції оновлення концептуального апарату та метафоричного метадискурсу, викликані необхідністю вирішення нових завдань перекладознавства. На цій основі виокремлено домінантні риси французької традуктології в добу Просвітництва, які позначилися на становленні нової стратегії перекладу на зламі XVIII–XIX ст.

Визначальним для вибору теми став основоположний принцип історіографії перекладу, згідно якого нема теорії перекладу без його історії і нема історії перекладу, яка не потребувала б його теорії. Вибір теми й інтерес до цього періоду в історії французької науки про переклад зумовлені необхідністю звернення до минулого досвіду для вирішення актуальних проблем сучасної теорії і практики перекладу, відсутністю узагальнюючих історіографічних праць про особливості й тенденції розвитку знання про переклад у цей період.

Актуальність проведеного дослідження визначається серед іншого необхідністю продовження діалогу сучасного українського перекладознавства з іншими національними традиціями в загальному контексті світової науки. Проблеми, якими переймалися майстри перекладу доби Просвітництва — «вічна» проблема вірності перекладу, співвідношення буквально-го й вільного перекладу, орієнтованість перекладу на вихідну чи цільову мову й культуру, герменевтика тексту оригіналу, регулярні відповідності й перетворення при переході від оригіналу до тексту перекладу, переклад реалій тощо — залишаються у фокусі інтересів сучасних фахівців з перекладознавства.

Історичні перекладознавчі студії набувають особливо-го значення в сучасному світі, з його глобалізацією, новітніми інформаційними технологіями, інтернетом, штучним інтелектом, у світі, якому загрожує нівеляція й уніформізація. Сьогодні перекладознавство, долаючи обмеженість вузько лінгвістичного підходу попередніх років, все частіше звертається до власного історичного досвіду для визначення своїх теоретичних засад, вироблення методів аналізу й системи понять, що складають його суть як наукової дисципліни.

Підсумок огляду літератури.

Гіпотеза

Аналіз літератури з досліджуваної теми показав, що, попри значну кількість публікацій різного жанру й проблемати-

ки, праці синтетичного узагальнюючого характеру серед них практично відсутні. На сьогодні немає спеціального монографічного дослідження, яке б мало предметом розгляду становлення та розвиток французького перекладознавства XVIII ст., в якому б історія французького перекладознавства XVIII ст. розглядалася комплексно, в діалектичній єдності всіх його частин: теорії, історії, критики та дидактики перекладу.

Огляд праць з історії французького перекладознавства XVIII ст. дозволив накреслити напрямки цього дослідження, з'ясувати коло проблем і конкретизувати завдання. На його підставі була сформульована гіпотеза про те, що XVIII ст. у Франції слід вважати перехідним періодом в еволюції знання про переклад, визначальними для якого є деконструкція класицистичної моделі літературного письма й перекладу як одного з його жанрів і перехід до нової романтичної ідеології, яка концептуалізує переклад як засіб міжкультурної комунікації і взаємозбагачення європейських націй. Відповідно до цієї гіпотези формувались мета й завдання дослідження, які полягали у встановленні цілісної картини сукупності знань про переклад у французькій перекладознавчій традиції XVIII ст., яка включає проблемні ситуації, принципи й підходи до перекладу, динаміку розвитку ідей, напрямів і тенденцій, особливості становлення терміносистеми й перекладознавчого дискурсу, роль окремих особистостей у цих процесах. Відповідно до реалізації завдань нижче подано основні результати дослідження.

Про теоретичні засади й методологію дослідження

Теоретичні засади цього дослідницького проекту, який охоплює історію французького перекладознавства XVII–XVIII ст., були визначені у попередній монографії (див.: [Ласка, 2023], п. 1.1. Методологічні засади історіографії перекладознавства). Його вихідні методологічні принципи зводяться до такого.

1. Під перекладознавством відповідно до вже усталеної вітчизняної наукової традиції і прийнятого більшістю західних

дослідників визначення мається на увазі комплексна загальнофілологічна дисципліна, що сформувалася на перетині лінгвістики, естетики, поетики, літературознавства, психології, культурології й інших гуманітарних наук і вивчає теоретичні та методологічні засади міжкультурного спілкування за посередництвом перекладача. Вона включає як інтегровані в цілість складові частини: історію перекладу, теорію перекладу, психологію перекладу, соціологію перекладу, герменевтику перекладу, дидактику перекладу тощо

Французький перекладач і філософ перекладу А. Берман визначає перекладознавство як рефлексію перекладу над собою, над власним досвідом і позначає терміном «*traductologie*». Основна особливість дискурсивної рефлексії перекладачів про своє мистецтво полягає у її метафоричності. Таке визначення якнайкраще відповідає тому стану науки про переклад у Франції, в якому вона перебувала в XVII–XVIII ст.

2. Загалом у сучасній історіографії науки можна виділити два напрямки: перший — більш традиційний і описовий за своїми методами і прийомами дослідження — зосереджений на осмисленні історичних подій, фактів, документів і ролі особистостей, які стоять за ними, і другий — інноваційний, заснований на ідеях Г. Башляра, Т. Куна, М. Фуко, С. Ору, який спирається на корпус текстів епохи («архів» — у термінології М. Фуко) і має завдання реконструкції структур знання, виявлення змін «епістем» чи «парадигм», аналізу метамови науки.

Протиставляти ці два напрямки, які не лише не суперечать один одному, а й взаємно доповнюються, в конкретному історіографічному дослідженні не варто. Зважаючи на те, що обидва аспекти історії французького перекладознавства XVIII ст. на даний момент розроблені недостатньо, у нашому дослідженні представлені й взаємодіють елементи обох напрямків.

3. Методологія історичної науки наголошує на зв'язку історії і сучасності, на відсутності прірви між ними. Історичне дослідження передбачає постановку запитань до минулого, актуаль-

них і важливих з позицій сучасної науки. Між історією і теорією перекладу нема герметичної перегородки, вони тісно між собою поєднані й фактично мають справу з різними аспектами одного об'єкта. Історія перекладознавства є невід'ємною частиною історії перекладу та розглядається в монографії як персоніфікована теорія перекладу, як науковий діалог особистостей, в якому кожне теоретичне положення має свого автора й висловлене в певний час і за певних обставин. Вона спрямована на вивчення процесів становлення знання про переклад, боротьби думок і напрямків, спадковості традицій, динаміки зв'язків перекладу з літературою, його місця в культурно-історичному процесі.

4. Проведене дослідження історії французького перекладознавства XVIII ст. містить відповіді на низку запитань щодо текстів перекладознавчого характеру: Хто їхні автори? Де, коли і за яких обставин вони були створені? Кому вони адресовані і як поширювалися? У який спосіб в них визначається переклад, його стратегії, завдання і обов'язки перекладача? Як формувалося знання про переклад, на основі яких аксіоматичних припущень, з використанням якої аргументації, за допомогою яких когнітивних засобів (метафор, порівнянь)? Чому саме так трактуються проблеми перекладу?

5. Основний метод роботи історіографа полягає у порівнянні перекладознавчих текстів в межах одного або різних напрямків, шкіл і традицій в синхронії або діахронії. Встановлення паралелей та розбіжностей між окремими текстами, авторами, школами дозволяє виявити спільне знання й оригінальний внесок кожного, визначити роль і місце кожного учасника в еволюції перекладознавства.

Про історико-культурний контекст доби Просвітництва

Історія перекладознавства XVIII ст. невіддільна від історико-культурного контексту доби Просвітництва. З величезного розмаїття подій і фактів історії політичного, ідеологічно-

го, релігійного, культурного й літературного життя Франції виокремлено головні чинники, які справили суттєвий вплив на еволюцію перекладознавства. Виділимо деякі з них.

Нова соціокультурна й філософська атмосфера Просвітництва — прагнення до свободи, антиклерикалізм, віра в можливість соціальних змін, поширення знань, глибше розуміння природи, суспільства, пізнання, співвідношення мови й картини світу тощо.

Інша ситуація з перекладом — скорочення долі перекладів сакральних текстів, творів античної літератури, розширення географії перекладів, урізноманітнення їх жанрової специфіки. переклади шедеврів Данте, Сервантеса, Шекспіра, Гете тощо.

Інша ситуація з французькою мовою і літературою — французька мова нічим не уступає давнім (кодифікація граматики, створення словників, впровадження її в усі сфери спілкування, міжнародний престиж); література французького класицизму не лише дорівнялася античній, але й перевершила її зразки; зростає вплив молодого німецької літератури та її ідеологів Віланда, Лессінга, Гете, Шиллера.

Дія цих чинників позначилася передусім на новому філософському підході до перекладу, значно глибшій теоретизації його сутності й процесів, природи труднощів і шляхів їх подолання. Ці зміни для перекладачів стали причиною нових викликів: передання афективної енергії твору, відтворення «чужих» реалій текстів віддалених у часі й просторі.

Підсумки розвитку перекладознавства у XVIII ст.

Доба Просвітництва у Франції — дуже багатий період в історії розвитку знання про переклад, хоч великих спеціальних трактатів з перекладознавства, на зразок трактата П.-Д. Юе у XVII ст., практично немає. Дослідження узагальнюючого характеру Бітобе, Вольтьє, Феррі де Сен-Констана, які підсумовують еволюцію традуктології впродовж цього періоду,

з'являються лише під кінець XVIII ст. — на початку XIX ст. Однак ця доба надзвичайно багата на праці з філософії, логіки, граматики, риторики, поетики, лексикографії (словники), дидактики, в той чи інший спосіб дотичні до перекладу.

На відміну від перекладачів попереднього століття, які зосереджувались головню на виробленні правил і приписів, необхідних для здійснення вірного перекладу, перекладачі доби Просвітництва більше розмірковують про загальні принципи перекладу в широкому філософсько-культурному контексті, що свідчить про безперечну еволюцію перекладознавства від прикладної до теоретичної науки. У XVIII ст., з його вірою у всемогутність розуму, практикою поширення і обігу знань і прагненням узагальнити й каталогізувати всі людські знання з різних галузей, переклад стає справжнім об'єктом теоретичного розгляду, зокрема в статтях «Енциклопедії». Підсумок теоретичного осмислення перекладу в добу Просвітництва підводить спеціально присвячена перекладові дисертація Вольє.

Епістемологічний оптимізм Просвітництва, нагромадження й компіляція знань, їх ущільнення в енциклопедіях, ширший обіг знань і текстів сприяли прогресові теорії перекладу. Тенденція розвитку філософської граматики від універсалізму до визнання різниць і специфіки культур і мов, які є перешкодою в перекладі, позначилася на еволюції практики перекладу, де спостерігається поступове зміщення акцентів на пошук і збереження місцевого колориту, прийняття чужості, на відтворення особливостей оригіналу, які протистоять тенденції до акліматизації, натуралізації, офранцузення.

Подібно до XVII ст., у XVIII ст. прослідковується такий же тісний зв'язок розвитку теорії перекладу з розвитком теорії мови (філософської граматики) і з розвитком теорії літератури, риторики, практики навчання. Водночас результати дослідження дозволяють констатувати нову тенденцію у межах переосмислення класичної риторики, яка полягає в зміщенні

фокусу з орнаментальної функції фігур на їхню функцію впливу на адресата. Дідро, д'Аламбер, Дю Марсе прагнуть пояснити саму природу красномовства, «через психологічне прочитання дискурсу», його енергії, ролі пристрастей і емоцій, використання риторико-стилістичних засобів мови для ефективного впливу.

Про демонтаж ідеалів класицизму

Якщо переклад у XVII ст. в особі д'Абланкура та ін. відіграв основоположну роль в закладенні підвалин літературної естетики класицизму й виробленні принципів класицистичного письма, як це переконливо показав Р. Зюбер у своїй фундаментальній праці «“Невірні красуні” і формування класичного смаку», то переклади XVIII ст. виконали свою історичну місію з демонтажу канонів класицизму, розмивання класицистичного ідеалу та розчищення шляху для нового романтичного літературного дискурсу. Літератори нової хвилі — Ж. де Сталь, Б. Констан, Ф.Р. де Шатобріан і, пізніше, Віктор Гюго — продовжать цю справу.

Про внесок енциклопедистів в теорію перекладу

Безперечна заслуга енциклопедистів д'Аламбера, Бозе, Дідро, Мармонтеля та близьких до них Батте, Жедуена, Дюбо, Сен-Сімона, на яких охоче посилається «Енциклопедія», полягає в тому, що вони узагальнили, систематизували й теоретизували на основі загальних філософських, історико-культурних, естетичних і граматичних принципів, які відображають методологічний рівень тогочасної науки, великий обсяг емпіричних у своїй основі знань про переклад, здобутих практичною діяльністю десятків перекладачів. Саме вони дали визначення самого концепту перекладу, чітко відмежувавши його від суміжних понять (версія, тлумачення, коментар, переспів), встановили не стільки правила перекладу, скільки його принципи, окреслили його функції, пояснили його труднощі.

У перекладознавчих працях XVIII ст. (Н. Жедуен, Дж. Феррі) утверджується розширене розуміння перекладу, який більше не обмежується сферою давніх мов.

Переклад став частиною загальної практики обігу текстів, перенесення й поширення знань, властивої для доби Просвітництва з його оптимістичною філософською ідеєю пізнаності світу, можливістю створити загальний інвентар усіх наукових відомостей, універсальну енциклопедію всіх накопичених людством знань. У цьому полягає одна з особливостей загального філософсько-культурного клімату Просвітництва у Франції, яка справила значний вплив на практику й теорію перекладу. Уже самі по собі спроби перекладачів дати визначення свого предмета — перекладу — свідчать про те, що осмислення ними своєї практики досягло певного теоретичного рівня, достатнього, щоб говорити про перекладознавство як зрілу наукову дисципліну.

Від універсалізму до ідей лінгвістичної відносності.

Про спроможність французької мови

Основна тенденція розвитку теорії перекладу, яка поступово встановлюється протягом XVIII ст., пролягає від картезіанської ідеї універсальності мови до розуміння мов як «аналітичних методів» (Кондільяк) і визнання різниць в категоризації дійсності мовними засобами. Праці Дюбо, Деліля, Мопертюта й ін. містять думки про відмінності в мовних картинах світу, які є джерелом труднощів перекладу, і знаменують суттєвий крок вперед у розвитку традуктології. Встановлені ними результати зіставлення французької і давніх чи екзотичних мов — зовсім не завжди на користь французькій мові. Вона багато в чому уступає давнім (в лексичному багатстві, в жорсткості порядку слів, у можливостях віршування тощо), однак загальний висновок практично всюди оптимістичний: французька мова досягла достатнього розвитку й зрілості і будь-який шедевр літератури може бути перекладений фран-

цузькою, якщо перекладач достатньо володіє нею. Отже, перекладачі XVIII ст., на відміну від своїх попередників XVI–XVII ст., остаточно позбулися комплексу меншовартості щодо давніх мов і літератур. На переконання енциклопедистів д'Аламбера, Дідро, французька мова має достатньо засобів, щоб виразити будь-який зміст, відтворити будь-які емоції і краси. Уся справа в тому, хто нею користується. З-під пера геніального автора чи талановитого перекладача завжди виходять шедеври, а посередність продукує сірі безбарвні тексти. Звідси вимога до перекладача бути справжнім творцем, розуміння самого перекладу як творчого акту, змагання перекладача зі своїм автором і навіть можливість перевершити його.

Французьку граматику XVIII ст. не випадково називають універсальною і філософською. Її кращі представники, Кондільяк, Бозе та ін., переймалися головно філософськими проблемами співвідношення мови й мислення, універсального й етноспецифічного у мовах як класифікаційних системах, розробили вчення про природний порядок слів і його вплив на будову речення, про протиставлення основних і додаткових ідей, через які пояснювали, зокрема, фігуративні значення та особливості їхнього перекладу.

Поглиблення рефлексії щодо перекладу

Рефлексія перекладачів другої половини XVIII століття Бітобе, Ле Турнера, Ла Маля, Панкука щодо своєї практики мистецтва перекладу стає все більш глибокою і набуває ознак наукового аналізу. Вони ставлять важливі для становлення теорії перекладу проблеми, які залишаються актуальними й по сьогодні. Розроблені ними теоретичні підходи до вирішення цих проблем безперечно збагатили перекладознавство. Окремої уваги заслуговує запропоноване Дж. Феррі розмежування чотирьох аспектів в операціях перекладу: на лексичному рівні — заміна слів на їх відповідники, на синтаксичному рівні — розташування слів відповідно до норм французької

мови, на морфосинтаксичному рівні — надання словам відповідних форм, вживання при них необхідних детермінантів, на стилістичному рівні — використання еквівалентних за своїм потенціалом виразів, які відповідають духові французької мови.

Етнокультурна тенденція еволюції знання про переклад

Перекладознавство XVIII ст. поволі відходить від картезіанського оптимізму щодо можливості перекладу як простого перекодування з однієї системи знаків на іншу й акцентує увагу на труднощах і проблемі перекладності. Поступово виимальовується етнокультурна тенденція розвитку теорії перекладу від ідеї універсалій до поняття духу мови. Вона особливо відчутна в кінці століття, ближче до доби романтизму. Перекладачі й теоретики перекладу XVIII ст. виокремили цілий арсенал труднощів перекладу, який включає практично все, що знаходимо у XX ст. в авторитетній книзі Мунена. У їхніх працях не тільки даються переліки труднощів перекладу, головно риторико-стилістичних, але й обговорюються їх культурно-мовні причини, визначаються межі перекладу, окреслюється поняття «неперекладного», розвивається поняття компенсації. Іншими словами, маємо підстави констатувати очевидну динаміку росту знання про переклад не лише кількісну, але й якісну: розширюється епістемологічне проблемне поле (коло проблем), поглиблюється їх аналіз, більш насиченими й різноманітними стають зв'язки з суміжними науковими дисциплінами.

Про тяглість науки про переклад свідчить, зокрема, той факт, що перекладознавство XVIII ст., за невеликими винятками, переносить на англійських авторів критичні закиди, які так щедро роздавали Ла Мотт та ін. на адресу античних авторів (Шекспіра звинувачують в такому ж варварстві, як у XVII ст. звинувачували Гомера), і ще більш настійно застосовує подібну перекладацьку стратегію одомашнення, нату-

ралізації, пристосування до французького смаку. Практика офранцузення й виправлення набирає подекуди крайніх форм справжньої політичної і релігійної цензури, яку відверто виправдовують деякі автори (Дефонтен, Прево, Сілуетт).

Порівняльно-типологічне спрямування перекладознавчої думки

Ще одна особливість перекладознавчої думки XVIII ст. полягає у її порівняльно-типологічному, здебільшого контрастивному, спрямуванні (енциклопедична стаття Мармонтеля, праці Деліля, Дефонтена, Мопертюї, дисертація Вольтьє). Вона зумовлена лінгвістичним контекстом, а саме розширенням кола мов в європейській науці, інтересом філософської граматики до проблеми універсального й особливого у мові. У перекладознавстві чітко спостерігається зміщення акцентів з універсалізму й принципової можливості перекладу на проблеми іншості мовних картин світу, особливостей духу націй і мов, прийняття й засвоєння «чужого», інтерес до зіставно-типологічних студій, для яких залучався матеріал не лише давніх мов, а й екзотичних мов відмінної структури (східних, африканських, індіанських). Народження порівняльного лінгвокраїнознавства сприяло глибшому усвідомленню природи труднощів перекладу й виробленню ефективних стратегій їх подолання.

Звичайно, порівняння французів, італійців, англійців, особливостей їх спілкування у працях Мюра, Дю Ренеля, Рівароля та інших авторів XVIII ст. не варто інтерпретувати як наукові тексти з сучасної порівняльної чи когнітивної антропології, етнопсихології чи лінгвокультурології. Вони здебільшого досить поверхневі й суб'єктивні, не підтверджені фактами, отриманими на основі переконливих наукових методик, і цілком справедливо не раз ставали об'єктом обґрунтованої критики (див., наприклад, розділ, присвячений Ріваролі у VIII томі «Історії французької мови» Ф. Брюно). Для історії перекла-

дознавства вони представляють інтерес радше як документи, в яких зафіксовано стереотипні уявлення освіченої частини французького суспільства XVIII ст. про сусідні народи, їх культуру, літературу, мову, ментальність і характер їх мешканців. Вони складають важливу частину історико-культурного контексту, на тлі якого вироблялися концепції і стратегії перекладу. Крім того, вони, поряд з критикою недоліків творів певних авторів, є, як правило, частиною виправдальних аргументативних структур, які мають на меті обґрунтування права перекладача вносити зміни й поправки до тексту недосконалого твору, який без цього не буде адекватно сприйнятий французьким читачем.

Переклади з англійської: англоманія і стратегія офранцуження

Французький переклад доби Просвітництва фактично функціонує в контексті розширення цивілізаційних контактів і навіть конфлікту культур, зокрема, коли йдеться про переклад з англійської. Упродовж століття спостерігається певна еволюція в літературному середовищі від повного неприйняття й зверхнього ставлення до справжньої англоманії. Переклад, особливо англійських романів, завдяки стратегіям «пом'якшення культурного шоку», часткового офранцуження, пристосування до смаків і культурних кодів приймаючої нації виконував функцію своєрідного буфера, яку пробували обґрунтувати в передмовах перекладачі, виправдовуючи внесені зміни.

Діалог із сучасністю

Цей «рух притягування й відштовхування стосовно чужого» є однією з визначальних рис соціально-культурного контексту Франції XVIII століття, в якому розвивалася теорія перекладу. Питання, які вона ставить стосовно чужоземних творів, що їх належить запровадити до іншої мови й культу-

ри, залишаються цілком актуальними й сьогодні, більше ніж через два століття. Отже, головний висновок полягає в тому, що проблеми вірності перекладу, збереження чужого, духу автора й твору, його стилю тощо залишаються актуальними для всіх часів, і кожна епоха має дати на них свою відповідь. «Проблеми перекладу не надто змінилися від XVIII ст. до нашого». (А.О. Олдрідж). Фактично у працях перекладознавців XVIII ст. маємо широкий комплекс теоретичних питань перекладу, які залишаються в полі уваги сучасної теорії перекладу.

Коли сучасні автори говорять про динамічну еквівалентність (Ю. Найда), про переклад як «другий оригінал» (А. Мешоннік) чи пропонують скопос-теорію (К. Райс, Г. Фермеєр), яка стверджує, що переклад повинен передавати мету вихідного тексту, його авторську інтенцію, вони мають на увазі фактично те саме, про що говорили ще у XVIII ст. Дідро, Бітобе, Деліль, Сен-Сімон та ін., котрі наполягали на творчому характері перекладу й бачили основне завдання перекладача у створенні тексту, який має ту саму енергію впливу на читача, що й оригінал.

Про переосмислення спадку класичної риторики.

Риторико-стилістичний поворот у перекладознавстві

На початку XVIII ст. французький переклад поступово полишає інституційні, політичні, юридичні терени. Теоретики й літератори-практики, повертаючись до витоків античної епопеї та драми, починають цікавитися, що в дискурсі надає висловам сили, здатності впливати на читача, хвилювати його. Ось чому в літературній практиці, зокрема в перекладі, приходять до концепцій, які більшою мірою беруть до уваги точку зору адресата. Тепер більше ніж «правилами» цікавляться «пристрастями», «можливим психологічним прочитанням дискурсу». З трактату Дю Марсе «Про тропи» починається перегляд спадку античної риторики, фігури втрачають свою орнаментальну привабливість. Натомість акценти зміщу-

ються на їхню функцію впливу. Філософи й літератори прагнуть збагнути та пояснити мистецтво красномовства — Дідро у «Листі про глухих і німих», д'Аламбер у «Роздумах про ораторське красномовство і загалом про стиль» і т. ін. У науковому дискурсі цієї сфери знань з'являються нові концепти, як наприклад, поняття «енергія» у Сен-Сімона.

Перекладознавство XVIII ст. відрізняється від науки про переклад XVII ст. зміщенням акцентів на риторико-стилістичну проблематику. Воно виходить з того, що основні труднощі перекладу лежать у риторико-стилістичній площині й полягають у відтворенні індивідуального авторського стилю, риторико-стилістичних фігур тексту, духу автора, тексту, мови. Риторико-стилістичний напрямок у перекладознавстві XVIII ст. започаткував Дюбо. Дюро де Ла Маль узагальнив здобутки перекладачів у цій царині, і його можна вважати справжнім засновником стилістики перекладу. Назагал основні автори, що гуртувалися довкола «Енциклопедії», представляють риторико-стилістичний напрямок у перекладознавстві XVIII ст., яке відрізняється від науки про переклад XVII ст. саме цим усвідомленням важливості відтворення неповторного авторського стилю, зафіксованого в тексті оригіналу.

Про переклад як творче змагання з автором

З інтересом до чужого, зміщенням акцентів на риторико-стилістичну проблематику пов'язана зміна ставлення до перекладу й ролі перекладача. Переклад здебільшого розглядається не як технічне ремесло, для опанування якого достатньо знання десятка правил, як у це вірили в XVII ст., зокрема де Танд, педагоги Пор-Руаяля, а як справжня творчість, яка вимагає не меншого, а навіть більшого таланту, ніж звичайна, а перекладач отримує статус повноправного автора. Водночас, на відміну від д'Абланкура і його послідовників, які вільно поводилися з оригіналом, перекладачі XVIII ст. (Ла Маль, Бітобе та ін.) визначають більш чіткі межі обов'язків і творчої сво-

боди перекладача. Отже, один із головних здобутків перекладознавства XVIII ст. полягає в усвідомленні творчого характеру перекладу (Монтеск'є, Руссо, Ла Арп, Бітобе): перекладач повинен мати роль автора-творця, дати оригінальний твір для своєї мови, другий оригінал. Переклад метафорично концептуалізується як творче змагання, як поєдинок перекладача з автором, в якому перекладач може не лише дорівнятися, а й перевершити автора. Про це не йшлося ні в перекладачів, що гуртувалися довкола Академії, ні в перекладачів Пор-Руаяля. Принципова відмінність від прихильників жанру «невірних красунь» полягає в тому, що перекладачі XVIII ст. ставили собі за мету створити саме другий оригінал, а не інший твір для приємного читання за мотивами оригіналу.

Критика тенденційних поглядів на французьке перекладознавство XVIII ст.

Наведений у монографії матеріал спростовує відверто тенденційну за своїм антифранцузьким спрямуванням тезу Шлеєрмахера про те, що французькою мовою ніколи нічого не було перекладено ні з класичних мов, ні з германських. Перекладацький пейзаж доби Просвітництва суттєво складніший і значно змінився у порівнянні з XVII ст., коли домінував метод одомашнення, асиміляції, а іномовного автора змушували мандрувати за кордон до читача цільової мови.

Оцінки стану перекладу й рефлексії щодо нього в добу Просвітництва з боку сучасних традуктологів теж не завжди переконливі. Не варто беззастережно погоджуватись з відомим перекладачем і теоретиком перекладу Антуаном Берманом, коли він досить однозначно кваліфікує метод перекладу, який переважав у добу Просвітництва, як етноцентричний і гіпертекстуальний. Французький дослідник у своїй аналітиці перекладу літературної прози визначає тринадцять «згубних» деформуючих тенденцій, суть яких, на його думку, полягає в систематичному руйнуванні «букви оригіналів»

заради «змісту» й «красивої форми». Серед них: раціоналізація, прояснення, подовження, ушляхетнення й вульгаризація, кількісне збідніння, гомогенізація, руйнування ритмів, руйнування прихованих семантичних мереж, руйнування текстових систематизмів тощо. Більшість із них, як показав проведений вище аналіз, знаходять свій вияв у французьких перекладах англійської прози XVIII ст., і, більше того, перекладачі у своїх рефлексіях з приводу таких перекладацьких практик, намагаються їх теоретично обґрунтувати і виправдати. Частина з перерахованих тенденцій (ушляхетнення й вульгаризація, руйнування виразів і ідіоматизмів і т. ін.) концептуалізуються в перекладознавчому дискурсі XVIII ст. як труднощі перекладу, що свідчить про те, що перекладачі добре усвідомлювали їх небезпеку й намагалися уникнути.

Невідповідність моделі зміни наукових парадигм Куна

Еволюція знання про переклад у XVIII ст. переконливо свідчить, що модель зміни наукових парадигм Куна не надто надається для історіографії гуманітарних наук, зокрема перекладознавства. Поширена в навчальній літературі чорно-біла логіка спрощеного протиставлення двох ліній — буквального й вільного перекладу — вступає в суперечність з багатством відтінків конкретних перекладацьких концепцій. Насправді у французькому перекладознавстві XVIII ст. існувало кілька силових ліній розвитку знання про переклад: філософська, граматична, літературна, риторико-стилістична, дидактична. Вони перетинаються, накладаються, взаємно доповнюються в багатовимірному епістемологічному просторі тогочасної науки про переклад. Плюралізм підходів, шкіл, напрямків, точок зору складає неповторне багатство французького перекладознавства, що народжується з їх діалогу.

У підсумку викладений в дослідницьких розділах монографії матеріал дає підстави для висновку про відсутність єдиної стратегічної лінії в засвоєнні чужого. Прихильників

буквального перекладу стає все менше, його функція обмежується до дидактичної, і він використовується здебільшого як достатньо ефективний прийом в навчанні греки й латини. Спостерігається очевидна тенденція переходу від жорсткої критики та повної орієнтації на приймаючу літературу до пошуків серединного шляху. Навіть безкомпромісні критики, на зразок Прево, визнавали привабливість англійських романів для читача, вони заповнили нішу на ринку, яку добре відчували видавці: втома читача від зашкарублених класичних стандартів, творів, де основним є внутрішній конфлікт між обов'язком служити королю й почуттям, в якому обов'язок перемагає, потреба в звичайних людських емоціях. Тим самим вони, разом з Руссо, збагатили французьку літературу новим жанром сентиментального роману й долучилися до демонтажу ідеалів класицистичного письма. З діалогу між цими різними стратегіями перекладу народжувалося перекладознавство нової романтичної доби, яке розуміє переклад як міжкультурну комунікацію європейських націй задля їх взаємного культурного збагачення, яке відкрите до прийняття й засвоєння чужого, і орієнтується на перенесення перекладача та читача в простір і час оригіналу, зобов'язує перекладача стати на місце автора, проїнятися його думками й духом, відтворити енергію і стиль авторських слів і дати другий оригінал, рівноцінний за своїм впливом на читача.

Поглиблене розуміння природи вихідного та перекладного літературного тексту

Перекладознавство доби Просвітництва вирізняється глибшим розумінням самої суті тексту для перекладу, адже тексти відрізняються за жанром і стилем і, відповідно, труднощі перекладу різні. Енциклопедисти розуміють художній текст як цілість, особливу єдність змісту й форми. У них знаки звичайної мови використовуються для побудови нових образних кодів. Поезія відзначається саме такою емблематичніс-

тю (Дідро). Найважче перекладати тексти, у яких на першому плані якраз неповторний авторський геній і дух, що виражається у риторико-стилістичному оздобленні, невіддільному від змісту. З іншого боку, перекладений твір є фактом приймаючої культури й літератури. Його функція не розважальна, а просвітницька. Отже, у загальному філософському контексті Просвітництва на перший план виходить функція впливу на читача, його виховання, у фокус потрапляють моральні обов'язки перекладача в стосунку до автора оригіналу, до читача й до суспільства.

Про дидактику перекладу

Доробок традуктологів доби Просвітництва в царині дидактики виглядає дещо скромнішим. У французькому перекладознавстві XVII ст. в межах школи Пор-Руаяля було закладено наукові основи дидактики навчання класичних мов, запроновано нові методики й посібники, зокрема Гаспар де Танд створив перший у Європі справжній підручник з перекладу. Один із небагатьох фахівців XVIII ст., хто продовжив дидактичну традицію перекладознавства Великого віку, Ш. Батте, педагог за покликанням, викладач риторики та філософії, пропонує конкретні правила перекладу, виходячи з різниці в порядку слів між французькою і латинською мовою. Він наголошує на особливій дидактичній функції перекладу як найкращого засобу опанування чужої мови, зокрема для засвоєння синтаксичних структур у мовах з вільним порядком слів. У працях Дю Марсе пропонуються оригінальні методичні ідеї стосовно оволодіння фігуративними значеннями слів чужої мови, використання буквального підрядника як ефективного засобу навчання латини. У низці шкільних посібників подається стисла інформація узагальнюючого характеру про види перекладу й особливості перекладання різножанрових текстів. Проте лише на початку XIX ст. з'являється докладно розроблений підручник пере-

кладу з латини Дж. Феррі, побудований на великому корпусі старанно дібраного ілюстративного матеріалу.

Про прагматичний поворот у перекладознавстві

Результати аналізу стану знання про переклад, наведені в дослідницьких розділах, дають підстави говорити про прагматичний поворот в рефлексії про переклад у XVIII ст. Метою перекладу визначено створення вторинного тексту, який справляє такий же вплив, як оригінал. Наслідком цього повороту стало оновлення концептуального апарату перекладознавства, впровадження в науковий обіг понять «дух мови», «дух (геній) автора», «енергія твору». Нова ситуація вимагала оновлення традиційних перекладознавчих метафор (живописної портретної метафори, метафори перенесення, акліматизації, переодягання тощо) і запровадження нових метафоричних паралелей, які збагачили перекладознавчий метадискурс (метафора обрізання зайвих гілок, скульптурна метафора відсікання зайвого, архітектурна метафора перебудови тощо).

Комунікативність та інтернаціоналізація науки про переклад

Ще однією дистинктивною рисою перекладознавства доби Просвітництва є його комунікативність. Авторитет філософів, літераторів, знавців мов і перекладу, які гуртувалися довкола «Енциклопедії», безперечно, сприяв поширенню знань про переклад в читацькому середовищі. Близкучі за стилем твори Вольтера, Монтеск'є, Дідро, Рівароля приваблювали культурну еліту Європи. Діалог національних традицій, початок якого позначений впливом італійського перекладознавства (зокрема трактату Бруні), переростає в плідні контакти й взаємний обмін ідеями з англійським, а пізніше з німецьким перекладознавством нової романтичної школи. У XVIII ст. йдеться не лише про впливи, але й про безпосередні особисті контакти, поширення практики авторизованих перекладів,

участь французьких перекладознавців у науковій діяльності академічних установ сусідніх країн. В інтернаціональній «групі Коппе», що сформувалася довкола Ж. де Сталь, народжується справжній європейський проект обміну культурними цінностями між європейськими націями за посередництвом перекладу. Ця інтернаціоналізація перекладознавства свідчить про те, що воно досягло рівня, коли ставляться загальні проблеми, безвідносно до вирішення конкретних завдань конкретного перекладача *ad hoc*. Тобто ця галузь знань стала справді окремою науковою дисципліною.

Оновлення концептуального апарату.

Нові концепти перекладацького дискурсу

При розгляді взаємозв'язку мови й мислення Кондільяк, як і багато інших його сучасників, звертається до понять духу нації і духу мови, які стали засадничими для перекладознавства XVIII ст. Розвиваючи загальну ідею своєї філософської граматики про те, що мови є різними способами аналізу й членування світу, він наголошує, що кожна нація цілком природно комбінує думки відповідно до свого духу. Дух мови, на думку Кондільяка, складають комбінації певного фонду загальних і різних додаткових ідей, закріплені довгим вживанням у прийнятих зворотах, від яких не можна відійти. Своєю чергою Батте, аналізуючи роль порядку слів при перекладі, теж спирається на ключове для філософії мови XVIII ст. поняття духу мови, виділяючи в ньому універсальне й окреме, особливе.

Вольтер у «Філософському словнику», услід за Кондільяком і Батте, дає кілька визначень наріжних для теорії перекладу XVIII ст. понять «дух нації» і «дух мови». Духом нації він називає «характер, звичаї, основні таланти, навіть вади», які відрізняють один народ від іншого. Під духом мови, він має на увазі її здатність сказати найпростішим і найбільш гармонійним способом те, що інші мови висловлюють менш вдало.

Вольтерові визначення цих понять не втратили своєї вартості по сьогодні і цитуються багатьма сучасними авторами.

Врешті-решт Бітобе дає визначення перекладу як вдалого поєднання духу двох народів на основі їх близькості, зумовленої спільним походженням їхніх мов, подібними природними та суспільно-політичними умовами їх існування, тісними історико-культурними контактами. Він вбачає основне джерело труднощів перекладу в різницях у душі народів і мов, у відмінностях у їхніх національних смаках.

Суттєво поглиблюється також розуміння категорії вірності перекладу. Запропоноване Дю Ренелем розмежування двох її аспектів — точності в переданні думок і точності в доборі слів — має безперечне методологічне значення для теорії перекладу. Точність у переданні думок залишається аксіомою з часів античності, проте відтепер акцент зміщується саме на точність в доборі слів. У такий спосіб Дю Ренель дає теоретичне обґрунтування риторико-стилістичному повороту в традуктології доби Просвітництва.

Назагал концепт перекладу, який вибудовується впродовж XVIII ст., насичується новими змістовими ознаками, рисами, які торкаються усіх учасників сценарію перекладу.

Оновлення метафор перекладу у французькому перекладознавчому дискурсі XVIII ст.

Садово-паркова метафора обрізання гілок

Нові стратегії перекладу, що утверджуються на зламі XVII–XVIII ст., потребують нових засобів переконання, нових оригінальних метафор, серед яких чільне місце займають метафори перекладу як обрізання зайвого галуззя, архітектурно-будівничої метафори перебудови, метафори переплавлення та ін.

Однією з яскравих рис оновлення перекладознавчого дискурсу XVIII ст. стала садівнича метафора перекладу як обрізання зайвих гілок (Вольтер). Вона набула особливої популярності в критично налаштованих перекладачів англійської літератури, що віддавали перевагу стратегії «офранцуження» її творів. Цей варіант садівничої метафори не був забутий і в перекладознавчому дискурсі XIX ст. Зокрема, до неї звертається 1822 року відомий літератор і ерудит Шарль Нодьє, який дає надзвичайно високу оцінку перекладові «1001 ночі» Антуана Галлана.

Метафора «обстругування» тексту рубанком.

Скульптурна метафора видалення зайвого з брили мармуру

До цієї ж метафоричної парадигми, поруч з метафорою обрізання зайвих гілок, належить оригінальна метафора перекладу як обстругування тексту оригіналу (Г. Бремон, А.-Р. Лесаж) та скульптурна метафора видалення зайвого з брили мармуру (А.Ф. Прево). Вони побудовані на однаковій когнітивній моделі «видалення зайвого з метою приведення у відповідність до зразка», обидві мають схожі конотації «надання правильної форми», «прикрашання», обидві влучно передають суть цієї стратегії перекладу, яка домінувала у Франції принаймні до середини XVIII ст. і була органічним продовженням «невірних красунь».

Натомість А. Рівароль використовує, так би мовити, «обернену» метафору — не обрізання зайвого, а його додавання. Він пропонує читачеві доповнити французький шедевр Корнеля різного роду зайвими персонажами та сценами, щоб його зіпсувати й в такий спосіб отримати «найпрекраснішу трагедію Шекспіра».

Архітектурно-будівнича метафора

Серед нових метафоричних образів чільне місце займає також архітектурно-будівнича метафора, яка прирівнює переклад до демонтрування будівлі й створення з тих самих мате-

ріалів нової, за іншими кресленнями. Вона набуває у XVIII ст. особливої популярності в аргументативних контекстах для підсилення критичних закидів на адресу модних творів англійської літератури. Зокрема, П. Ле Турнер уподібнює свою працю перекладача до ролі будівничого-реставратора, який повинен перетворити купу матеріалів на красивий будинок. Під кінець сторіччя П.-Ж. Бітобе пропонує мальовничий метафоричний образ перекладача, що блукає серед руїн давнього оригіналу й орієнтується серед них завдяки своєму просвітленому смаку та здатності відчувати приховані красоти твору. Урешті Дж. Феррі прагне донести до своїх учнів безперечну істину: літературний твір має свою архітектуру, він вибудований за певним планом, і перекладач повинен дотримуватися цього плану.

Музична та театральна метафора

У добу Просвітництва музична метафора перекладу стає однією з домінант перекладознавчого дискурсу. Вона представлена кількома варіантами: метафоричне уподібнення перекладу до виконання музичного твору різними інструментами, його переспів різними голосами, звучання в різних тональностях. У перекладознавчому дискурсі XVIII ст. музичні метафоричні образи з'являються передовсім, коли йдеться про мелодійність мов і важливість відтворення звукової форми оригіналу (д'Аламбер, Вольтер). У контексті дискусій про можливість віршового перекладу поезії вони пояснюють труднощі у відтворенні її милозвучності, гармонії і ритму. Для Ж.-Ф. де Ла Арпа віршовий переклад — це та сама музика, виконана на інструменті іншої мови. Сучасна теорія і практика перекладу повертається до «вічної» проблеми відтворення автентичної «музики» оригіналу (П. Клосовський, А. Шуракі).

Інший, близький шлях концептуалізації перекладу, характерний для XVIII ст., полягає у його метафоричній асоціації з різними аспектами театрального мистецтва. Її популярність пояснюється

передовсім блискучими успіхами французького класичного театру. Важливим для розуміння театральної метафори є «Парадокс про актора» Д. Дідро, у якому філософ наголошує, що великий актор здатний відтворювати будь-які акорди на будь-яких інструментах, якщо цього вимагає його роль. Цю думку театральна метафора проєктує на перекладача. Близький до гурту енциклопедистів Ш. Батте нагадує перекладачам, що ораторська промова невіддільна від свого театралізованого виконання і цей аспект ораторського дискурсу має бути присутнім уже в перекладі текстів цього жанру. Ш.-Ж. Панкук наголошує, що відтворення емоційно-вольової сфери авторського стилю вимагає від перекладача якостей актора, здатного перевтілюватися у свого персонажа, переживати його емоції, говорити його голосом, переймати його жести. Популярність обидвох метафор, музичної і театральної, свідчить передовсім про нове ставлення до перекладацтва як до справжньої творчості

Оригінальні метафори

Водночас упродовж XVIII ст. перекладознавчий дискурс збагатився низкою оригінальних метафор, у фокус яких потрапляють різні фасети невичерпного у своєму різноманітті концепту ПЕРЕКЛАД. Так, Андре Дасье метафорично асоціює чудову античну поезію з золотом і порфірою, а їхні віршові переклади французькою — з лахміттям із грубої тканини. Д'Аламбер протиставляє ситуацію автора, який є вільним у своєму виборі, і метафоричну фігуру перекладача, що йде вузькою і слизькою стежкою, яку не обирав, а часом мусить кидатися вбік, щоб уникнути прірви. Е. де Сілуєтт, задовго до В. Беньяміна, пропонує метафоричну паралель між перекладом, який повинен вірно передавати зміст, та історією, яка не може спотворювати факти. П.-А. де Ла Плас порівнює споживацький стосунок зманіжених і лінивих читачів до творів красного письменства із ставленням до кулінарних страв, якими прагнуть насолоджуватись швидко й без перешкод.

Рівароль використовує метафоричний образ перекладу як пропускання тексту через перегінний апарат, ставлячи під сумнів можливість відтворення неповторного колориту оригіналу й «запаху його сторіччя». До цього ж образу звертається П.-Ж. Бітобе, називаючи прихильників прозового перекладу поезії алхіміками, для яких переклад є новим алямбіком і які марно розтринькують справжні вартості задля уявних багатств. Крім того, Бітобе пропонує ще один оригінальний метафоричний образ, представляючи невірний переклад як щось на зразок «плагіату навиворіт»: плагіатор присвоює собі краси чужого твору, а невірний перекладач користується чужим ім'ям для власного твору. Для Ж.-Ф. де Ла Арпа, який наполягав на необхідності врахування стилістичного забарвлення слів при перекладі, термін «*durillon*» (мозоль) стає узагальненим метафоричним символом недолугого дослівного перекладу. Цей перелік не є вичерпним і свідчить про невпинні пошуки нового метафоричного метадискурсу, необхідного для поглибленої концептуалізації знання про переклад в добу Просвітництва.

Критика та творче переосмислення традиційних метафор. Живописна портретна метафора

Безперечною особливістю французького перекладознавчого дискурсу XVIII ст. є неприйняття й критика традиційних метафор у контексті нового бачення перекладу. Зокрема, Д. де Ла Маль обурено відкидає серію поширених традиційних метафор перекладу, які нав'язують перекладачам пасивну роль рабського наслідування оригіналу, роблять з них копіїстів, дзеркала, що повинні відбивати предмети, які перед ними поставлять, посудину, в яку переливають рідину з іншої посудини, зворотній бік килима. Нова ситуація у перекладі, нові завдання, які ставили перед собою перекладачі, вимагали принаймні їх оновлення. Найбільш репрезентативними в цій площині є варіації оптичної візуальної метафори, зокрема її

різновиду живописної портретної метафори. Вважаючи основною якістю перекладу його точність і схожість з оригіналом, перекладачі XVIII ст., кожен у свій спосіб, використовують цю традиційну метафору.

Насправді метафоричний образ перекладу «точної копії» внаслідок семантичного вивітрювання став банальним стереотипом, механічно повторюваним у передмовях і коментарях. Тому серйозні автори налаштовані до нього критично й добре бачать обмеженість цієї метафоричної паралелі. Уже Ж.-Б. Дюбо (1733) порівнює переклад з естампом, у якому нічого не залишилося від картини-оригіналу, хіба що розташування й пози фігур, і навіть вони спотворені.

Попри те, метафора продовжує функціонувати. Наприклад, Н. Жедуен прирівнює багатство стильових відтінків до палітри художника. Перекладач, який не зуміє точно пристосувати свій стиль до стилю різних частин авторського тексту, дасть однобарвний переклад. П. Ле Турнер, подаючи свій переклад Шекспіра як вірну копію, у якій можна знайти «розташування, пози, колорит, красоти й недоліки картини», наполягає, що саме з цієї причини переклад не має бути строго буквальним, а має передавати дух тексту.

М.-А. де Сен-Сімон бачить обмеженість порівняння перекладача з копіїстом, розвиває й уточнює цей метафоричний образ. Так само як художник не має права ані спотворювати риси свого оригіналу, ані змінювати його кольори, так само перекладач повинен зберегти риси оригіналу, вірно передати образи, фрази та навіть пунктуацію свого автора, бо «крапки для дискурсу — це те саме, чим є контури для картин».

Критичне ставлення до живописної метафори перекладу як копіювання було закріплене в статтях про переклад в «Енциклопедії» і в працях енциклопедистів. Ж. д'Аламбер вносить суттєве уточнення до цього образу, наполягаючи на творчому началі мистецтва перекладу: перекладач не обмежується роллю художника-копіїста, якому потрібне лише

рабське наслідування, а творчо використовує свої власні, властиві лише йому кольори і може навіть перевищити свого автора.

Інший автор статей до «Енциклопедії» Ж.-Ф. Мармонтель творчо переосмислює образ перекладу як копіювання, акцентуючи на здатності вправного копіїста не лише працювати з основними кольорами, а збагачувати свою палітру, змішуючи їх і отримуючи нескінченну кількість напівтонів і відтінків, так необхідних при перекладі тонкощів поезії.

Багаті критичні варіації на тему живописної метафори перекладу знаходимо в П.-Ж. Бітобе. Перекладач, на його думку, більше схожий на художника-портретиста, ніж на майстра історичного живопису. Подібно до портретиста перекладач мусить окремо відтворити кожну красиву деталь, так важливу для успіху поетичного твору.

На переконання Ж.-Б. Дюро де Ла Маля, перекладач не є копіїстом, а представником автора в іншій мові, в іншому столітті й для іншого народу, він має свободу в ім'я збереження краси й стилю оригіналу.

Не менш цікаві приклади творчого використання в різних аргументативних контекстах іншого варіанту оптичної метафори перекладу як дзеркала знаходимо у Д. де Ла Маля, П. Ле Турнера, П.-Ж. Бітобе.

Назагал концептуальні метафори, які переосмислюються в новому епістемологічному контексті перекладознавства доби Просвітництва, належать до різних парадигматичних рядів: парадигматичний ряд метафор перенесення (переклад-подорож, перенесення в часі й просторі, автор, який заговорив по-французьки, акліматизація рослин в новому кліматі); парадигматичний ряд тілесних метафор перекладу (метафора хворого автора, протиставлення мертвий / живий переклад, оживлення автора, збереження в перекладі духу й життєвої енергії автора); концептуальні метафори перекладу як поєдинку з автором, боротьби з текстом та ін.

Подальші перспективи дослідження

Поглиблене дослідження контактів французького перекладознавства доби Просвітництва з іншими національними традиціями і школами є, на мій погляд, одним із перспективних напрямків продовження розробки епістемічного поля, окресленого в монографії. Окремі монографічні дослідження варто присвятити провідним постатям доби Просвітництва, передовсім Вольтерові, Руссо, колективу авторів статей на перекладознавчу тематику до «Енциклопедії», їх внескові в розробку теорії перекладу й становлення перекладознавства як науки. Окремих дисертаційних досліджень і есеїв заслуговує доробок інших знаних філологів і перекладачів XVIII ст., передовсім Ш. Батте і Ж. де Сталь, які залишились поза увагою історіографії перекладознавства.

Варто було б на основі матеріалів цього монографічного дослідження запропонувати навчальний посібник з теорії й практики перекладу з хрестоматією найбільш репрезентативних перекладознавчих текстів доби Просвітництва, відомостями про їх авторів, стислим аналізом їхніх концепцій перекладу. На часі також видання словника метафор перекладацького метадискурсу XVIII ст. з докладним аналізом їх використання й сприйняття сучасниками, з узагальненням тенденцій їх еволюції й оновлення.

Саме в пору створення повної франко-української і українсько-французької комп'ютерної бази різножанрових перекладних текстів. Доступ до такого корпусу текстів з використанням можливостей сучасних технологій, зокрема штучного інтелекту, відкрив би величезне поле для конкретних досліджень практики міжкультурного посередництва наших народів і, що не менш важливо, став би основою для нового покоління двомовних словників. Особливо цікавими обіцяють бути студії з історії українського перекладознавства, виконані на основі такого корпусу текстів: еволюція принципів пе-

рекладу текстів французької літератури у XIX–XX ст., збереження риторико-стилістичних особливостей французького поетичного дискурсу в перекладі українською, проблеми перекладу французької філософської та інших терміносистем українською мовою, відтворення дискурсивних особливостей текстів французького постструктуралізму тощо. Варто подумати також про узагальнення на цій основі різних аспектів досвіду перекладу українських текстів французькою мовою, що безумовно буде сприяти поширенню здобутків української суспільно-політичної думки, науки, культури та літератури на теренах франкофонії.

Загальний підсумок

Результати першої частини нашого дослідницького проєкту, викладені у книзі «Французьке перекладознавство XVII сторіччя» [Ласка, 2023], і підведені вище підсумки розвитку традуктології у Франції в XVIII ст. дають підстави для подвійного висновку про спадковість національної традиції між віком класицизму та добою Просвітництва й водночас про суттєве творче оновлення знання про переклад у XVIII ст., яке стало перехідним містком до нової перекладацької філософії доби романтизму.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена. Переклад І. Огієнка. Лондон, 1962.
2. Буало Н. Мистецтво поетичне. Київ, 1967. Переклад М.Т. Рильського. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2385> (дата звернення: 16.10.2024).
3. Вергілій. Публій Вергілій Марон. Еклоги (Буколіки). Перша еклога. Переклад М. Зерова. Вибране. Київ, 1966. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Zerov/Vybrane_vyd_1966.pdf? (дата звернення: 16.10.2024).
4. Горацій. Квінт Горацій Флакк. Послання. Переклад А. Содомори. Горацій. Твори. Київ, 1982. URL: <http://ukrkniga.org.ua/ukrkniga-text/482/> (дата звернення: 16.10.2024).
5. Данте Аліґ'єрі. Божественна комедія. Переклад Є. Дроб'язка. Харків, 2001. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Dante_Aligieri/Bozhestvenna_komedia.htm?PHPSESSID=sqf3m5t9rpi46uckdf92dj8ea2 (дата звернення: 16.10.2024).
6. Данте Аліґ'єрі. Божественна комедія. Пекло. Переклад М. Стріхи. Львів, 2013. URL: <http://poetyka.uazone.net/default/pages.phtml?place=strikha&page=peklo05&alist=skip> (дата звернення: 16.10.2024).
7. Дідро Дені. Парадокс про актора. Київ, 1966. Переклад М. Іванова, Ю. Назаренка. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Diderot_Denis/Paradoks_pro_aktora/ (дата звернення: 16.10.2024).
8. Шиллер Йоганн-Фрідріх. Лірика. Переклад М. Лукаша. Київ, 1967. Дума про дзвона. С. 156–171. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Friedrich_Schiller/Liryka/ (дата звернення: 16.10.2024).
9. Ablancourt N. Perrot d' (tr.). Arrian. Les guerres d'Alexandre. Paris, 1646. Préface. Vues 15–22. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58007915/f5.item.texteImage> (дата звернення: 16.10.2024).
10. Ablancourt N. Perrot d'Lucien. A monsieur Conrart Conseiller & Secrétaire du Roy (1654). Lettres et préfaces critiques. Paris, 1972. P. 176–189. Delisle J. et Lafond G. (éd.). Histoire de la traduction. CD-ROM. Université d'Ottawa, 2005.

11. Ablancourt N. Perrot d' (1661). Thucydide. Préface. Zuber. Nicolas Perrot D'Ablancourt. Lettres et préfaces critiques. Paris, 1972. P. 193–209. Delisle J. et Lafond G. (éd.). Histoire de la traduction. CD-ROM. Université d'Ottawa, 2005. P. 1–6.
12. Arnauld A., Nicole P. (1662). La logique ou l'art de penser. Paris, 1992. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k574432/f1.item> (дата звернення: 16.10.2024).
13. Arnauld d'Andilly R. (tr.). Les vies des Saints pères traduites en françois par Mr Arnauld d'Andilly. T. 1. Paris, 1647. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9609944b/f1.vertical> (дата звернення: 16.10.2024).
14. Baretti, Joseph (1777). Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire. Londres, Paris, 1777. P. 3–21. URL: <https://archive.org/details/discoursurshak00baregoog> (дата звернення: 26.10.2024).
15. Barthes R. Littérature et signification. R. Barthes. Essais critiques. Paris, 1991. P. 257–275.
16. Batteux Ch. Cours de belles-lettres (1763). French Translators, 1600–1800: An Online Anthology of Prefaces and Criticism. Paper 7. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/13601855.pdf> (дата звернення: 16.10.2024).
17. Batteux Ch. Principes de la littérature. Nouv. édition. T. V. Paris, 1775. URL: <https://books.google.co.uk/books?id=38oDAAAAQAAJ&hl=fr&pg=PP3#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
18. Bauzée N. Traduction, s.f. Version. s.f. Synonymes. Diderot D., D'Alembert. Encyclopédie... Édition Numérique... T. XVI. Paris, 1765. P. 510–512. URL: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/volume/16?n=511> (дата звернення: 16.10.2024).
19. Bitaubé P.-J. (Bitaubé, I Mémoire, 1775). Du goût national considéré dans son influence sur la traduction. Nouveaux mémoires de l'Acad. Royales des sciences et belles lettres. Berlin, 1775. I Mémoire. P. 453–468. URL: https://books.google.co.in/books?id=u-IPs_Xc0Q8C&vq=Nouveaux%20m%C3%A9moires%20de%20l'Acad%C3%A9mie%20royale%20des%20sciences%20et%20belles-lettres%201777&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q (дата звернення: 16.10.2024).
20. Bitaubé P.-J. (Bitaubé, II Mémoire, 1775). Du goût national considéré dans son influence sur la traduction. Nouveaux mémoires de l'Acad. Royale des sciences et belles lettres. Berlin, 1775. II Mémoire. P. 469–489. URL: https://books.google.co.in/books?id=u-IPs_Xc0Q8C&vq=Nouveaux%20m%C3%A9moires%20de%20l'Acad%C3%A9mie%20royale%20des%20sciences%20et%20belles-lettres%201777&hl=fr&pg=PP2&output=embed (дата звернення: 16.10.2024).
21. Bitaubé, P.-J. (Bitaubé, III Mémoire, 1779). Du goût national considéré dans son influence sur la traduction. Nouveaux mémoires de l'Acad. Royale

- des sciences et belles lettres. Berlin, 1779. III Mémoire. P. 454–477. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=Vx4xQAAMAAJ&hl=ru&pg=RA3-PA454&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).
22. Bitaubé, P.-J. *Réflexions sur la traduction des poètes. Œuvres d'Homère. Iliade. Tome I.* Paris, 1822. P. 44–64. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=ofvc9lNsbvYC&hl=fr&pg=PP8&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).
23. Brumoy P. (1730). *Preface to Le Théâtre des Grecs. French Translators, 1600–1800: An Online Anthology of Prefaces and Criticism. Paper 14.* URL: http://scholarworks.umass.edu/french_translators/14 (дата звернення: 16.10.2024).
24. Condillac E.B. de. *Cours d'étude pour l'instruction du prince de Parme. Tome I. Grammaire.* Parme, 1775. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42605n.texteIma> (дата звернення: 16.10.2024).
25. Coustel P. *Les règles de l'éducation des enfants. Tome II.* Paris, 1687. URL: https://books.google.com.ua/books?id=PuQ_AAAAcAAJ&dq=inauthor%3A%22Pierre%20Coustel%22&hl=fr&pg=PP2#v=onepage&q (дата звернення: 16.10.2024).
26. Dacier André (1721). *Préface. La vie des hommes illustres de Plutarque... traduites en françois... Tome 1.* Paris, 1721. P. I–XLIX. URL: <https://books.google.fr/books?id=JPJaAAAcAAJ&hl=fr&pg=PP11&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).
27. Dacier Anne (1711). *L'Iliade d'Homere, traduite en françois, avec des remarques.* Nouv. éd. Paris, 1711. URL: https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1016&context=french_translators (дата звернення: 16.10.2024).
28. Dacier Anne (1766). *Les oeuvres de Homere traduites du grec par Mad. Dacier, en sept volumes. T. I. Leide, 1766. Préface de l'Iliade de M. Pope. P. 218–241. Reflexions de Mad. Dacier sur la Préface précédente. P. 242–249.* URL: <https://books.google.fr/books?id=TW4lswPVjk8C&hl=fr&pg=PP11#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
29. Dacier Anne (1771). *L'Iliade d'Homere, traduite en françois ... Nouvelle édition. T. 2. Leide, 1771.* URL: https://books.google.com.ua/books?id=VLC6N2U_lYC&hl=uk&pg=PP5#v=onepage&q (дата звернення: 16.10.2024).
30. D'Alembert (1759). *Observations sur l'art de traduire. Œuvres complètes. T. IV, 1-re partie.* Paris, 1822. P. 29–42. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/D%E2%80%99Alembert_-%C5%92uvres_compl_%C3%A8tes%2C_%C3%A9d._Belin%2C_IV.djvu (дата звернення: 16.10.2024).

31. D'Alembert (1776). *Éloge de Sacy. Œuvres*. T. III, 1-re partie. Paris, 1821. P. 61–82. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=wT0qUiX9-0C&lpq=PA61&ots=0oeTETXCVS&dq=D'Alembert%20%C3%89loge%20de%20Sacy&hl=fr&pg=PA61&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).
32. D'Alembert (1786). *Éloge de J.-B. Dubos. Œuvres*. T. III, 1-re partie. Paris, 1821. P. 203–210. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=wT0qUiX9-0C&lpq=PA476&dq=D'Alembert%20%C3%89loge%20de%20Du%20Bos&hl=fr&pg=PP7&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).
33. Fontanes J.L.P., marquis de. Preface to *L'Essai sur l'homme de Pope* (1783). French Translators, 1600–1800. An Online Anthology of Prefaces and Criticism. URL: https://scholarworks.umass.edu/french_translators/30 (дата звернення: 16.10.2024).
34. Delille J. *Les Géorgiques de Virgile, traduction nouvelle en vers français*. 4-e éd. Paris, 1770. Discours préliminaire. P. 3–66. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=sQdfyGDFV84C&hl=uk&pg=PA1#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
35. Desfontaines, Abbé P.Fr. Guyot. Preface to *Les Voyages de Gulliver* (1727). French Translators, 1600–1800. An Online Anthology of Prefaces and Criticism. URL: http://scholarworks.umass.edu/french_translators/23 (дата звернення: 16.10.2024).
36. Desfontaines, Abbé P.F. Guyot. Lettre XLI 17 décembre 1735. Nouvelle édition de la Traduction du Tasse [de Mirabaud]. *Observations sur les écrits modernes*. T. III. P. 241–255. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=1AZkAAAAcAAJ&hl=fr&pg=PA1#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
37. Desfontaines, Abbé P.F. Guyot (1743a). Preface to *Les Oeuvres de Virgile*. French Translators, 1600–1800: An Online Anthology of Prefaces and Criticism. URL: http://scholarworks.umass.edu/french_translators/21 (дата звернення: 16.10.2024).
38. Desfontaines, Abbé P.F. Guyot (1743b). Preface to *Les Aventures de Joseph Andrews*. French Translators, 1600–1800. An Online Anthology of Prefaces and Criticism. URL: http://scholarworks.umass.edu/french_translators/22 (дата звернення: 16.10.2024).
39. Diderot D. Discours préliminaire de Shaftesbury. *Principes de la philosophie morale ou Essai de M.S. sur le mérite et la vertu ...* P. 11–16. *Oeuvres complètes*. T. I. Paris, 1875. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5544966d.texteImage> (дата звернення: 16.10.2024).
40. Diderot D. (1751). Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui voient. *Oeuvres complètes*. T. I. Paris, 1875. P. 349–394.

- URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5544966d.texteImage> (дата звернення: 16.10.2024).
41. Diderot D. *Réflexions sur Térence. Œuvres complètes*. T. V. Paris, 1875. P. 228–238. URL: <https://www.e-theca.net/bibliothecavirtualis/autori/diderot/opere/DiderotOeuvres5.pdf> (дата звернення: 16.10.2024).
 42. Diderot D. *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers...* T. 1, 2, 3, 4. Amsterdam, 1776–1777. URL: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/205238#page/9/mode/1up> (дата звернення: 16.10.2024).
 43. Diderot D. *Paradoxe sur le comédien*. Paris, 1830. URL: http://www.theatreclassique.fr/pages/pdf/DIDEROT_PARADOXECOMEDIEN.pdf (дата звернення: 16.10.2024).
 44. Diderot D., D'Alembert. *Édition Numérique Collaborative et Critique de l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. XVII volumes de texte (1751–1765), XI volumes de planches (1762–1772). URL: <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/> (дата звернення: 16.10.2024).
 45. Dolet E. *La maniere de bien traduire d'une langue en avtre*. Lyon, 1540. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505680/f2.item> (дата звернення: 16.10.2024).
 46. Doras-Cubières M. de. *Du Parnasse, de l'Europe, de l'Eglise et de Cythère ou les quatre poèmes politiques*. Paris, 1791. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k433124v> (дата звернення: 16.10.2024).
 47. Dubos J.-B. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Nouv. éd. 2 partie. Paris, 1733. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62795731> (дата звернення: 16.10.2024).
 48. Du Marsais C.Ch. (1760). *Logique et principes de grammaire*. Paris, s.a. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=3bZBAAAACAAJ&hl=fr&pg=PP4#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
 49. Du Marsais C. Ch. *Les Tropes... avec un commentaire raisonné ...* par M. Fontanier. T. I. Paris, 1818. Avertissement. P. III–XVII. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50577z> (дата звернення: 16.10.2024).
 50. Du Resnel J.-F. *Discours préliminaire du traducteur. Les principes de la morale et du goût...* de M.Pope. Paris, 1737. P. V–LI. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109240n#> (дата звернення: 16.10.2024).
 51. Estienne H. *Apologie pour Hérodote*, 1566. Au lecteur. P. I–XX URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52376j> (дата звернення: 16.10.2024). (Нумерація сторінок моя. — *І.І.*).
 52. Ferri de St. Constant, J.L. *Rudimens de la traduction ou l'art de traduire le latin en français*. Paris, 1808. URL: <https://books.google.com.ua/books>

- ?id=rSwVAAAAQAAJ&hl=fr&pg=PR3&output=embed (дата звернення: 16.10.2024).
53. Ferri de St.-Constant J.L. Rudimens de la traduction ou l'art de traduire le latin en français. Angers, Paris, 1808. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=rSwVAAAAQAAJ&hl=fr&pg=PR3&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).
 54. Ferri de St. Constant J.L. Rudimens de la traduction, ou l'Art de traduire le latin en français. Seconde édition. T. I. Paris, 1811. Avertissement de l'éditeur. P. I–VII. Notice sur les traductions des auteurs latins. P. VIII–LXXXVIII. Rudimens de la traduction, ou l'Art de traduire le latin en français. P. 1–291. URL : https://books.google.com.ua/books?id=_FYi7DRzcUoC&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q (дата звернення: 16.10.2024).
 55. Ferri de St. Constant J.L. Rudimens de la traduction, ou l'Art de traduire le latin en français. Seconde édition. T. II. Paris, 1811. P. 1–466. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=E0ZAAAAcAAJ&hl=fr&pg=PP7&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).
 56. Filleau de Saint-Martin, F. (tr.). Michel de Cervantes. Histoire de l'admirable Don Quichotte de La Manche. En VI Volumes. Nouvelle Edition. Francfort, 1750. Avertissement du traducteur. In: Delisle J. et Lafond G. (éds.). Histoire de la traduction. CD-ROM. Université d'Ottawa, 2005.
 57. Florian J.-P. Claris de (tr.). Galatée, roman pastoral imité de Cervantès... 3-e éd. Paris, 1784. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9773702m/f12.vertical> (дата звернення: 16.10.2024).
 58. Florian J.-P. Claris de (tr.) Don Quichotte de la Manche, traduit de l'espagnol de Michel de Cervantes... T. I. Avertissement du traducteur. P. 1–10. Paris, 1802. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=Bbp1ZDk9DDkC&hl=fr&pg=PP5#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
 59. Fontaine N. Mémoires pour servir à l'histoire de Port-Royal. T. II. Cologne, 1738. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15222645> (дата звернення: 16.10.2024).
 60. Fontanes J.L.P., marquis de. Preface to L'Essai sur l'homme de Pope (1783) French Translators, 1600–1800: An Online Anthology of Prefaces and Criticism. URL: http://scholarworks.umass.edu/french_translators/30 (дата звернення: 16.10.2024).
 61. Galland A. Les mille et une nuits, contes arabes, traduits en français par M. Galland. Nouvelle édition corrigée. T. I. Paris, 1788. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=FHMVAAAAYAAJ&hl=uk&pg=PR3#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
 62. Gedoyn N. Apologie des traductions. Œuvres diverses de M. l'abbé Gedoyn. Paris, 1745. P. 317–363. URL: <https://books.google.fr/books?i>

- d=GenUAlwdTboC&hl=fr&pg=PA317#v=onepage&q (дата звернення: 16.10.2024).
63. Godeau A. Lettres de M. Godeau, Évêque de Vence sur divers sujets. Paris, 1713. Lettre CXXXIV A Monsieur Vaugelas sur l'utilité d'apprendre à bien parler. Remarques sur la langue. P. 382–391. URL: https://books.google.com.ua/books?id=XzovNFe_GuoC&vq=page%20383&dq=Antoine%20godeau%20lettres&hl=uk&pg=PP5&output=embed (дата звернення: 16.10.2024).
64. Godeau A. Préface de Louis Giry (tr.). Dialogue Des Causes de la corruption de l'éloquence. Paris, 1636. (1-e éd. 1730). P. I–XXV URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5853929t> (дата звернення: 16.10.2024). (Нумерація сторінок моя. — I/I.).
65. Godeau A. Poésies chrestiennes. Discours sur les ouvrages contenus dans ce volume. Paris, 1660. P. 11–51. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57558c> (дата звернення: 16.10.2024).
66. Goujet C.-P. Bibliothèque françoise ou histoire de la littérature françoise. T. I. Paris, 1740. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k506448/f2.item> (дата звернення: 16.10.2024).
67. Gourdin F.-Ph. De la traduction considérée comme moyen d'apprendre une langue, et comme moyen de se former le goût. Rouen, 1789. URL: <https://books.google.fr/books?id=vLFDAAAAcAAJ&hl=fr&pg=PR2#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
68. Grimm F.M. Freiherr von. Compte rendu sur la nouvelle édition de l'« Essai sur la vie de Sénèque ». Grimm. Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot... Tome 11. Paris, 1830. P. 78–79. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=cnaUrId6BHgC&hl=fr&pg=PP9&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).
69. Grimm F.M. Freiherr von. Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot... Tome 8. Paris, 1830. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=QcZmlhOPfFYC&lpg=PA22&ots=5bNQdwpS8l&dq=Grimm%20Tacite%20De%20la%20Bletterie&hl=fr&pg=PP1> (дата звернення: 16.10.2024).
70. Guyot Th. Au lecteur. Nouvelle traduction des Bucoliques de Virgile... Paris, 1666. P. 9–20. URL: <https://scholarworks.umass.edu/entities/publication/faf7d356-640f-411a-b705-ab088c5f8208> (дата звернення: 16.10.2024).
71. Guyot Th. Au lecteur. Billets que Cicéron a écrits... Paris, 1668. In: Cadet F. (Éd.). L'éducation à Port-Royal : Saint-Cyran, Arnauld, Lancelot, Nicole, de Saci, Guyot, Coustel, Fontaine, Jacqueline Pascal. Paris, 1887. P. 185–202. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55002531/f193.item> (дата звернення: 16.10.2024).

72. Huetii P.D. De Interpretatione libri duo, quorum prior est De optimo genere interpretandi, alter De claris interpretibus. Paris, 1661. URL: <https://books.google.co.ao/books?id=MDWV0YcrIrkC&hl=fr&pg=PP5#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
73. Humboldt W. von. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschen geschlechts. Berlin, 1836. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10904366?page=5> (дата звернення: 16.10.2024).
74. La Harpe J.-F. de (1770). Les Douze Césars. Préface. French Translators, 1600–1800 : An Online Anthology of Prefaces and Criticism. URL: http://scholarworks.umass.edu/french_translators/38 (дата звернення: 16.10.2024).
75. La Harpe J.F. Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne. T. 1. Paris, 1813. URL: <http://ia601209.us.archive.org/4/items/lyceoucoursdelit01laha/lyceoucoursdelit01laha.pdf> (дата звернення: 16.10.2024).
76. La Malle, Dureau de (1776). Discours sur la traduction. Traité des bienfaits de Sénèque. Précédé d'un Discours sur la traduction... Paris, 1776. P. I–LII. URL: <https://books.google.fr/books?id=QII9AAAACAAJ&hl=fr&pg=PR12-IA11#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
77. La Malle, Dureau de (1805). Discours de réception de Jean-Baptiste Dureau de La Malle (Académie française. Le 1 mai 1805) [s.p.]. URL: <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jean-baptiste-dureau-de-la-malle> (дата звернення: 16.10.2024).
78. La Motte Houdar de. Discours sur Homère. L'Iliade, avec un Discours sur Homère, par Monsieur de La Motte. Paris, 1714. P. IX–CLXXII. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111566k/f1.image.vertical> (дата звернення: 16.10.2024).
79. La Motte Houdar de. Discours à l'occasion d'une scène de Mithridate. Œuvres. T. 4. Paris, 1754. P. 406–420. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6494817x#> (дата звернення: 16.10.2024).
80. Lancelot C. (1738). Mémoires touchant la vie de Monsieur de S.Cyran. T. II. Cologne, 1738. URL: http://books.google.com.ua/books?id=80pPhKjKJhgC&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q (дата звернення: 16.10.2024).
81. Lancelot C. (1662) Nouvelle méthode pour apprendre la langue latine. Paris, 1662. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510380q/f5.image> (дата звернення: 16.10.2024).
82. La Place P.A. de. Discours du théâtre anglois. Le Théâtre anglois (1745). French Translators, 1600–1800: An Online Anthology of Prefaces and Criticism. P. I–CXVIII. URL: http://scholarworks.umass.edu/french_translators/40 (дата звернення: 16.10.2024).

83. La Place P.A. de. Lettre à Madame la comtesse de ***. Théâtre Anglois. Volume V. Paris, 1747. In: Delisle J. et Lafond G. (éd.). Histoire de la traduction. CD-ROM. Université d'Ottawa, 2005.
84. La Place P.A. de (tr.). Préface de Tom Jones, ou L'Enfant trouvé. Imitation de l'anglois de M. Fielding. Paris, 1783. P. 7–10. French Translators, 1600–1800: An Online Anthology of Prefaces and Criticism. URL: http://scholarworks.umass.edu/french_translators/39 (дата звернення: 16.10.2024).
85. La Valterie de (tr.). L'Iliade d'Homère. Nouv. traduction. T. I. Paris, 1681. Préface. P. I–VI. URL: https://books.google.com.ua/books?eqvZ003mzd0C&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage (дата звернення: 16.10.2024). (Нумерація сторінок передмови моя. — *І.І.*).
86. Lesage, Alain-René (tr.). Mateo Alemáns. Histoire de Guzman d'Alfarache. Paris, 1732. Préface du traducteur. P. VII–X.I. In : Delisle J. et Lafond G. (éd.). Histoire de la traduction. CD-ROM. Université d'Ottawa, 2005.
87. Le Maistre A. (tr.) Traduction de trois excellens ouvrages de S. Bernard. Paris, 1649. Avant-propos sur ces trois ouvrages de S. Bernard. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=Ht8stBnR7UcC&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
88. Le Maistre A. (tr.). Les Sermons de S. Bernard. Paris, 1658. Préface. P. I–XII. URL: http://books.google.com.ua/books?id=l7Y8AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q (дата звернення: 16.10.2024).
89. Le Maistre de Sacy I.-L. (tr.). Préface du Poeme de S. Prosper contre les ingrats. Paris, 1647. French Translators, 1600–1800: An Online Anthology of Prefaces and Criticism. URL: https://scholarworks.umass.edu/french_translators/5 (дата звернення: 16.10.2024).
90. Le Maistre de Sacy I.-L. (tr.) Poeme de s. Prosper contre les ingrats. Paris, 1647. Avant-propos. P. I–XV. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=gLnjNzZyh4MC&hl=fr&pg=PP6#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024). (Нумерація сторінок передмови моя. — *І.І.*).
91. Le Tourneur P. (tr.). Les nuits d'Young traduites de l'anglois par M. Le Tourneur. T. I. Paris, 1769. Discours préliminaire. P. I–LXXXVI. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205437p.texteImage> (дата звернення: 16.10.2024).
92. Le Tourneur P. Preface to Méditations d'Hervey (1771). French Translators, 1600–1800: An Online Anthology of Prefaces and Criticism. Paper 45. URL: http://scholarworks.umass.edu/french_translators/45 (дата звернення: 16.10.2024).

93. Le Tourneur P. (tr). Shakespeare traduit de l'anglois... T. I. Paris, 1776. Avis sur cette traduction. P. CXXXIX–CXLIV. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62906719/f4.item> (дата звернення: 16.10.2024).
94. Le Tourneur P. Preface to Ossian, fils de Fingal... (1777). French Translators, 1600–1800: An Online Anthology of Prefaces and Criticism. Paper 47. Discours préliminaire. P. I–LXVIII. URL: http://scholarworks.umass.edu/french_translators/47 (дата звернення: 16.10.2024).
95. Marmontel J.-F. Traduction. Supplément à L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences , des arts et des métiers. Amsterdam, 1777. T. IV. P. 952–954. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50553z> (дата звернення: 16.10.2024).
96. Mauperetuis P.-L. Moreau de. Réflexions philosophiques sur l'origine des langues & la signification des mots. Paris, 1740. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626902w/f13.image> (дата звернення: 16.10.2024).
97. Méré A. G. Discours de l'esprit, de la conversation, des agréments, de la justesse, ou Critique de Voiture... Amsterdam, 1687. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109779n/f1.item> (дата звернення: 16.10.2024).
98. Miramion M. Discours de la Traduction. Regole della traduzione (testi inediti di Port-Royal). Napoli, 1991. P. 128–139.
99. Montaigne M. de (tr.). La théologie naturelle de Raymon de Sebon... Paris, 1569. URL: https://books.google.fr/books?id=sZFaRp6aM_YC&hl=fr&pg=PP5&output=embed (дата звернення: 16.10.2024).
100. Montaigne M. de Essai. Paris, 1965. Livre II. Chap. XII : Apologie de Raimond Sebond. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Essais/Livre_II/Chapitre_12 (дата звернення: 16.10.2024).
101. Montesquieu Ch.L. de. Lettres persanes. Paris, 1828. Lettre CXXVIII. Rica à Usbeck, le dernier de la lune de Rebiab, 2, 1719. P. 314–317. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6334100b/f370.item.zoom> (дата звернення: 16.10.2024).
102. Montesquieu Ch.L. de. Copie d'une Lettre de Monsieur le Président de Montesquieu. Vernet Jacob. Lettres sur la coutume moderne d'employer le Vous au lieu du Tu... La Haye, 1752. P. 157–160. URL: <https://books.google.fr/books?id=7I1DAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
103. Montesquieu Ch.L. de. Fragment sur le GOÛT ajouté à l'article de l'Encyclopédie. Diderot D., D'Alembert J. le Rond. Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Paris, 1757. T. 7. P. 762–770. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/GOUT (дата звернення: 16.10.2024).

104. Montesquieu Ch.L. de. De l'esprit des lois. Livre VII. Chapitre X. Du tribunal domestique chez les Romains. Paris, 1777. URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/Esprit_des_lois_\(1777\)/L7/C10](https://fr.wikisource.org/wiki/Esprit_des_lois_(1777)/L7/C10) (дата звернення: 16.10.2024).
105. Montesquieu Ch.L. de. Voyage en Italie. Voyages de Montesquieu publiés par le Baron Albert de Montesquieu. T. I–II. Bordeaux, 1894. T. I. P. 193–380. T. 2 (Suite). P. 3–126. URL: <https://archive.org/details/voyagesdemontesq01mont> (дата звернення: 16.10.2024).
106. Montesquieu Ch.L. de. Pensées. Édition électronique des Pensées de Montesquieu. Caen, 2013. URL: <https://www.unicaen.fr/puc/sources/montesquieu/> (дата звернення: 16.10.2024).
107. Morellet A. Essai sur la conversation. Éloges de Madame Geoffrin ..., par MM. Morellet, Thomas et d'Alembert, suivis ... d'un Essai sur la conversation..., par M. Morellet. Paris, 1812. P. 155–226. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k647781> (дата звернення: 16.10.2024).
108. Muralt B.L. de. Lettres sur les Anglois et sur les François. Berne, Paris, 1897. (1-éd.1725). URL: gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k814855 (дата звернення: 16.10.2024).
109. Nodier Ch. Notice sur Galland. 1001 nuits. Paris, 1822. URL: http://classiques.uqac.ca/collection_documents/galland_antoine/galland_antoine_photo/galland_antoine_photo.html (дата звернення: 16.10.2024).
110. Olivétan P.R. (tr). La Bible qui est toute la sainte Esriture. En laquelle sont contenus, le Vieil Testament & le Nouveau, translatez en francoys. Neuchâtel, 1535. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040534s/f9.image> (дата звернення: 16.10.2024).
111. Olivet Thoulier d'. Préface. Philippiques de Demosthene et Catilinaires de Ciceron. Nouvelle Edition. Paris, 1777 (1 éd. 1736). P. 5–24. URL: <https://books.google.fr/books?id=7GmJWVQLU9MC&hl=fr&pg=PP6#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
112. Panckoucke, Ch.-J. (tr.). Jérusalem délivrée, poème du Tasse. Nouvelle traduction. T. I. Paris, 1785. Préface. P. 5–50. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=f3qqRtJHe7cC&hl=fr&pg=PA8&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).
113. Panckoucke Ch.-J. Sur l'art de traduire. L'Arioste. Roland furieux. Nouvelle traduction. T. I. Paris, 1787. P 1–52. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=CKQTAAAAQAAJ&hl=fr&pg=PP7&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).
114. Panckoucke Ch.-J. (1787). Roland furieux. Poème héroïque de l'Arioste. Nouvelle traduction. T. 7. Paris, 1787. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=TcT0it6EZmoC&hl=fr&pg=PA182&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).

115. Pellisson-Fontanier P. et Olivet P.-J. d'. Histoire de l'Académie française. T. 2. 1858. Genève, 1989. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k78736/fl.item> (дата звернення: 16.10.2024).
116. Prévost A. François (tr.). Richardson, Pamela, ou la vertu récompensée. Préface. T. I. Londres (Paris), 1742. P. I–III. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1513181c> (дата звернення: 16.10.2024).
117. Prévost A.F. Manuel lexique ou dictionnaire portatif des mots françois dont la signification n'est pas familière à tout le Monde. Paris, 1750. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50841s> (дата звернення: 16.10.2024).
118. Prévost A.F. (tr.). Preface to Lettres angloises, ou Histoire de Miss Clarisse Harlove (1751). French Translators, 1600–1800: An Online Anthology of Prefaces and Criticism. Paper 78. URL: http://scholarworks.umass.edu/french_translators/78 (дата звернення: 16.10.2024).
119. Prévost A.F. (tr.). Introduction des Nouvelles lettres angloises ou Histoire du chevalier Grandisson. 4 vols. Amsterdam, 1755. French Translators, 1600–1800: An Online Anthology of Prefaces and Criticism. Paper 79. URL: http://scholarworks.umass.edu/french_translators/79 (дата звернення: 16.10.2024).
120. Proust M. À la recherche du temps perdu (1927). Le Temps retrouvé (1-e partie). Paris, 1927. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Temps_retrouv%C3%A9 (дата звернення: 16.10.2024).
121. Puisieux Ph.F. de. Amelie, Histoire Angloise. Traduite fidèlement de l'Anglois de M. Fielding. Londres et Paris, 1762. Delisle J. et Lafond G. (éd.). Histoire de la traduction. CD-ROM. Université d'Ottawa, 2005.
122. Raynal G.-T. Histoire philosophique et politique des établissemens et du commerce des Européens dans les deux Indes. T. 10. Genève, 1781. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5405912t> (дата звернення: 16.10.2024).
123. Rivarol A. de. De l'universalité de la langue française. Berlin, 1784. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81622t.texteImage> (дата звернення: 16.10.2024).
124. Rivarol A. de (tr.) L'Enfer du Dante. Nouvelle traduction. Londres, Paris, 1783. URL: <https://books.google.ca/books?id=qudbAAAAQAAJ&hl=fr&pg=PR3#v=onepage&q&f> (дата звернення: 16.10.2024).
125. Rousseau J.-J. Traduction du premier livre de l'Histoire de Tacite. Collection compl. des oeuvres de J.-J. Rousseau. Genève, 1782. T. VII. Avertissement. P. 233–377. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96143581> (дата звернення: 16.10.2024).
126. Rousseau J.-J. Œuvres complètes. T. 14. Correspondance. Tome 1. Paris, 1832. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=DdkydbLr7XUC&hl=fr&pg=PP7&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).

127. Rousseau J.-J. Œuvres complètes et lettres. Éd. thématique du tricentenaire. Genève, 2012. URL: http://rousseauetudies.free.fr/rousseau_prospectus.pdf (дата звернення: 16.10.2024).
128. Saint Augustin. La Doctrine chrestienne de St. Augustin divisée en quatre livres. Tr. par G. Colletet. Paris, 1636. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9736017g/f9.item> (дата звернення: 16.10.2024).
129. Saint-Simon M.-H. de. Essai de Traduction litterale et énérgique. Préface à l'Essai sur l'homme par A. Pope. Harlem, 1771. P. I–XVIII. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=ZaYTAAAAQAAJ&dq=Saint-Simon%20%20Essai%20de%20%20traduction&pg=PR3&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).
130. Saint-Simon M.-H. de (tr.). Temora. Poème épique en VIII chants composé en langue erse ou gallique par Ossian fils de Fingal. Amsterdam, 1774. Discours préliminaire. P. 1–54. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9753977g> (дата звернення: 16.10.2024).
131. Schleiermacher F.D.E. (1813). Des Différentes méthodes du traduire, trad. A. Berman. Paris, 1999. URL: https://www.pierre-legrand.com/ewExternalFiles/schleiermacher_1813.pdf (дата звернення: 16.10.2024).
132. Schiller F. von. Le chant de la cloche (Das Lied von der Glocke) de Friedrich von Schiller; en vers français par Adolphe Krafft. Paris, 1884. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68335m.texteImage> (дата звернення: 16.10.2024).
133. Silhouette E. de (1736a). Essai sur l'homme par M. Pope. 1736, s.l. Préface du traducteur. P. III–XXX. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=uYteH81jTjMC&hl=fr&pg=PR1&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).
134. Silhouette E. de (1736b) Essai sur la critique. Par M. Pope. Ouvrage traduit de l'Anglois en François par M. D. S. ****. Paris, 1736. Préface du Traducteur. P. III–XXIX. URL: http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080029983/1080029983_04.pdf (дата звернення: 16.10.2024).
135. Silhouette E. de (1737). Réflexions préliminaires sur le goût des traductions. Essais sur la critique et sur l'homme, par M. Pope. Nouvelle Edition. Londres, 1737. P. 3–16. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=ZMMuY2ChkesC&pg=PA28&ots=j7XKKcdCaM&dq=essais%20sur%20la%20critique%20et%20sur%20l'homme%2C%20par%20m%20pope.&hl=fr&pg=PA1&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).
136. Silhouette E. de, (1753) Réflexions préliminaires sur le goût des traductions. Œuvres diverses de M. Pope. Amsterdam et Leipzig, 1753. P. 3–48. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=LLqFgLQd8vQC&hl=fr&pg=PA3&output=embed> (дата звернення: 16.10.2024).

137. Sorel Ch. La bibliothèque françoise. Paris, 1664. URL: <https://books.google.de/books?id=TwPEZScqbR0C&hl=fr&pg=PP5#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
138. Staël-Holstein, Germaine de (1838a). De l'Allemagne. Oeuvres de madame la baronne de Staël-Holstein. T. 3. Paris, 1838. P. 1–525. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61031422/f12.image> (дата звернення: 16.10.2024).
139. Staël-Holstein, Germaine de (1838b). De l'esprit des traductions. Oeuvres de madame la baronne de Staël-Holstein. T. 3. Paris, 1838. P. 601–606. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61031422/f12.image> (дата звернення: 16.10.2024).
140. Staël-Holstein, Germaine de. Dix années d'exil. Paris, 1909. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5787795z> (дата звернення: 16.10.2024).
141. Tacite. Les Annales et Les Histoires. Avec La Vie de Jul. Agricola. Traduction nouvelle par M. Guérin. Paris, 1742. Tome 1. URL: <https://books.google.fr/books?id=HZg9AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q>. Tome 2. URL: <https://books.google.fr/books?id=-x8VAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q>. Tome 3. URL: <https://books.google.fr/books?id=DiAVAAAAQAAJ&hl=fr&pg=PP5#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
142. Turreil J. de. Harangue d'Eschine et de Démosthène sur la couronne. Préface. Oeuvres de Monsieur de Turreil. Tome 2. Paris, 1721. P. 3–51. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96354142/f9.item> (дата звернення: 16.10.2024).
143. Turgot A.-R.-J. (1913) Remarques critiques sur les Réflexions philosophiques de M. de Maupertuis sur l'origine des langues et la signification des mots. Œuvres de Turgot et documents le concernant, édition Schelle. Tome I. Paris, 1913. P. 157–179. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k112907d/f165.item> (дата звернення: 16.10.2024).
144. Toussaint F.-V. (tr.) Coventry Francis. La vie et les aventures de Petit Pompée. Londres, 1752. T. 1. Préface du traducteur. P. III–VI. URL: <https://books.google.it/books?id=PggUAAAAQAAJ&dq=La%20vie%20et%20les%20aventures%20du%20Petit%20Pomp%C3%A9&hl=it&pg=PP7&ouptut=embed> (дата звернення: 16.10.2024).
145. Vaultier M.-C.-F. De la traduction. Université impériale. Académie de Paris. Faculté des lettres. Thèse de littérature ancienne et moderne. Paris, 1812. URL: http://books.google.fr/books/about/De_la_traduction.html?hl=fr&id=xmuOZEQKopYC (дата звернення: 16.10.2024).
146. Vauvilliers J.-F. Discours sur Pindare. Essai sur Pindare. Paris 1772. P. 1–32. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=fWwTAAAAQAAJ&hl=fr&pg=PP8#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).

147. Voltaire (1727). *Lettres philosophiques*. Lettre 22. Sur M. Pope et quelques autres poètes fameux. Paris, 1879. T. 22. P. 168–179. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_philosophiques/Lettre_22 (дата звернення: 16.10.2024).
148. Voltaire (1728). *Essai sur la poésie épique*. Oeuvres de Voltaire. T. X. La Henriade. Paris, 1834. P. 395–493. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=dg44AQAIAAJ&hl=uk&pg=PP9#v=onepage&q> (дата звернення: 16.10.2024).
149. Voltaire (1734). Dix-huitième lettre. Sur la tragédie. *Lettres philosophiques*. Amsterdam, 1734. P. 211–223. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72251b.r=.langEN> (дата звернення: 16.10.2024).
150. Voltaire (1744). *La Mérope française, avec quelques petites pièces de littérature*. Paris, 1744. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8618428r.image> (дата звернення: 16.10.2024).
151. Voltaire (1749). *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*. La tragédie de Sémiramis, par M. de Voltaire. Paris, 1749. P. 3–30. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5783896g.texteImage> (дата звернення: 26.10.2024).
152. Voltaire (1759a). *Précis de l'Ecclésiaste*. Œuvres complètes de Voltaire. T. 9. Paris, 1877 (Avertissement pour le Précis de l'Ecclésiaste, p. 481–482; Epître dédicatoire au roi de Prusse, p. 483; Avertissement de l'auteur, p. 484). URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411325t.r=Voltaire+Oeuvres+compl%C3%A8tes++t+9+Garnier+.langFR> (дата звернення: 26.10.2024).
153. Voltaire (1759b). *Précis du Cantique des cantiques*. Œuvres complètes de Voltaire. T. 9. Paris, 1877 (Avertissement de l'auteur, p. 496; Lettre de M. Eratou à M. Clopitre, p. 497–500). URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411325t.r=Voltaire+Oeuvres+compl%C3%A8tes++t+9+Garnier+.langFR> (дата звернення: 26.10.2024).
154. Voltaire (1761). *Appel à toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais, ou manifeste au sujet des honneurs du pavillon entre les théâtres de Londres et de Paris*. (S. l.), 1761. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1268592r.texteImage> (дата звернення: 26.10.2024).
155. Voltaire (1764a). *Dictionnaire Philosophique*. Tome II. Œuvres complètes. Tome XXVII. Paris, 1829. Art dramatique. P. 65–117. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k37534z/f3.item> (дата звернення: 26.10.2024).
156. Voltaire (1764b). *Dictionnaire philosophique*. Tome III. Œuvres complètes. T. XIX. Paris, 1879. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4113355/f3.item> (дата звернення: 26.10.2024).
157. Voltaire (tr.), (1764c). *Jules César, Tragédie de Shakespear*. Théâtre de Pierre Corneille... Tome 2. Paris, 1764. (Avertissement de l'éditeur. P. 325–329; Reflexions sur ladite pièce. P. 408–413). URL: <https://books.google.com.bz/>

- books?id=GGI-OM24R60C&hl=it&pg=PP9&output=embed (дата звернення: 26.10.2024).
158. Voltaire (1765). Lettre CXXXV à Bernard Joseph Saurin, 4 décembre 1765. Œuvres complètes de Voltaire. Tome 64. Paris, 1789. P. 235–236. URL: http://books.google.com.ua/books?id=FnHVoJyg_t8C&dq=Voltaire+Lettres+1765&hl=uk&source=gbs_navlinks_s (дата звернення: 26.10.2024).
159. Voltaire (1766). À un journaliste. Mélanges littéraires II. Œuvres complètes. Tome 37. Paris, 1821. P. 208–213. URL: https://books.google.com.bz/books?id=_YE-AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q (дата звернення: 26.10.2024).
160. Voltaire (1776a). Lettre à M. le Comte d'Argental, du 19 juillet 1776. Œuvres complètes de Voltaire. Tome 11. Correspondance générale. Paris, 1817. P. 953–954. URL: <https://books.google.fr/books?id=ZLILSSbgYBAC&hl=fr&pg=PR3&output=embed> (дата звернення: 26.10.2024).
161. Voltaire (1776b). Lettre à M. le Comte d'Argental, du 30 juillet 1776. Œuvres complètes de Voltaire. Tome 11. Correspondance générale. Paris, 1817. P. 955. URL: <https://books.google.fr/books?id=ZLILSSbgYBAC&hl=fr&pg=PR3&output=embed> (дата звернення: 26.10.2024).
162. Voltaire (1776c). Lettre à M. de La Harpe, du 15 août 1776. Œuvres complètes de Voltaire. Tome 11. Correspondance générale. Paris, 1817. P. 957–958. URL: <https://books.google.fr/books?id=ZLILSSbgYBAC&hl=fr&pg=PR3&output=embed> (дата звернення: 06.12.2023).
163. Voltaire (1776d). Lettre à l'Académie, 23 août 1776. Mélanges littéraires II. Œuvres complètes. Tome. 37. Paris, 1821. P. 332–355. URL: https://books.google.com.bz/books?id=_YE-AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q (дата звернення: 26.10.2024).
164. Voltaire (1778). Lettre de Voltaire à l'Académie, 19 mars 1778. Œuvres complètes. Tome 2. Paris, 1835. P. 240–243. URL: <https://books.google.fr/books?id=H2wjAQAAIAAJ&hl=fr&pg=PP9&output=embed> (дата звернення: 26.10.2024).
165. Voltaire (1789). Lettre à M. le comte d'Argental, du 30 juillet 1776. Œuvres complètes de Voltaire. Tome 64. Paris, 1789. P. 355. URL: http://books.google.com.ua/books?id=FnHVoJyg_t8C&dq=Voltaire+Lettres+1765&hl=uk&source=gbs_navlinks_s (дата звернення: 26.10.2024).
166. Voltaire (1878). Siècle de Louis XIV. Œuvres complètes. Tome 14. Paris. URL: <https://books.google.fr/books?id=uVQaAAAAYAAJ&hl=fr&pg=PA66#v=onepage&q> (дата звернення: 26.10.2024).
167. Yart Antoine (1753). Idée de la Poésie Angloise, ou Traduction des meilleurs Poètes Anglois... Paris, 1753–1756. URL: <https://books.google.fr/books?id=hp mixAEACAAJ&hl=fr&pg=PR5#v=onepage&q> (дата звернення: 26.10.2024).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беньямін В. (1923). Завдання перекладача. Переклад В. Подміногіна і О. Кальниченка. Збірник наукових праць В.О. Подміногіна з історії та теорії перекладу. Харків, 2017.
2. Кальниченко О.А., Подміногін В.О. Трактат Фрідріха Шлейєрмахера «Про різні методи перекладу» («Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens») та його значення для перекладознавства. Збірник наукових праць В.О. Подміногіна з історії та теорії перекладу. Харків, 2017. С. 26–49.
3. Кочур Г. Література і переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю. Т. 1. Київ, 2008.
4. Крючков Г.Г. Современная орфография французского языка. Київ, 1987.
5. Кун Т. Структура наукових революцій. Київ, 2001. URL: <http://litopys.org.ua/kuhn/kuhn.htm> (дата звернення: 26.10.2024).
6. Ласка І.В. (2002). Розробка теорії метафори в сучасній французькій лінгвістиці: концепція Р. Мартена. *Вісник КиМУ*. Серія: Іноземна філологія. 2002. Вип. 1.
7. Ласка І.В. (2010а). Концепт «ПЕРЕКЛАД» у творчій спадщині Віктора Гюго. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2010. Вип. 30.
8. Ласка І.В. (2010б). Становлення критики і деонтології перекладу: Кльод-Гаспар Баше де Мезір'як. *Українське мовознавство*. КНУ ім. Т. Шевченка. 2010. № 1. С. 338–343.
9. Ласка І.В. (2011). Елементи контрастивної семантики в «Трактаті про переклад» Гаспара де Танда. *Studia Linguistica*. 2011. № 1. URL: http://studia-linguistica.knu.ua/wp-content/uploads/files/2011-5-vol_all.pdf (дата звернення: 26.10.2024).
10. Ласка І.В. (2013а). Концептуальні метафори французького дискурсу о переводі XVII століття. *Вестник МГУ*. Сер. 22: Теория перевода. 2013. № 2. URL: http://esti.msu.ru/netcat_files/userfiles/Files/vestnik/Teoriya%20perevoda%202013.pdf (дата звернення: 26.10.2024).
11. Ласка І. (2013б). Метафора перекладу як портрета-копії у французькому перекладознавчому дискурсі XVII ст. *Наук. записки КДПУ ім. В. Винниченка*. 2013. Вип. 116. URL: https://www.cuspu.edu.ua/download/nz_2013_116.pdf (дата звернення: 26.10.2024).

12. Ласка І.В. (2013с). Категорія «верности» в метафорах французького перекладчеського метадискурсу XVII століття. *Наукові відомості Белгородського ГУ*. Серія: Гуманітарні науки. 2013. № 13. С. 101–106. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20885304> (дата звернення: 26.10.2024).
13. Ласка І.В. Метафора перекладу як портрета-копії у французькому перекладознавчому дискурсі XVIII ст. *Вісник КНЛУ*. Сер. «Філологія». 2015. № 2. URL: <http://philmessenger.knlu.edu.ua/article/view/84394/79930> (дата звернення: 26.10.2024).
14. Ласка І.В. С. Дюмарсе про фігуративні значення і переклад. Художньо-публіцистичний дискурс: функціонал і декодування: колективна монографія. Київ, 2018. С. 72–95.
15. Ласка І.В. Філософія і естетика перекладу Ж.-Б. Дюбо. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Сер. «Філологія». 2019. Вип. 8. С. 91–94. DOI: [https://doi.org/10.25264/2519-2558-2019-8\(76\)-91-94](https://doi.org/10.25264/2519-2558-2019-8(76)-91-94) (дата звернення: 26.10.2024).
16. Ласка І.В. (2020а). Творча складова концепту перекладу у французькому перекладознавстві XVII ст. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Сер. «Філологія». 2020. Вип. 9. С. 204–207. DOI: [https://doi.org/10.25264/2519-2558-2020-9\(77\)-204-207](https://doi.org/10.25264/2519-2558-2020-9(77)-204-207) (дата звернення: 26.10.2024).
17. Ласка І.В. (2020b). Французькі філософи-енциклопедисти про переклад як творчість. *Нова філологія*. 2020. № 79. С. 71–77. DOI: <https://doi.org/10.26661/2414-1135/2020-79-12> (дата звернення: 26.10.2024).
18. Ласка І.В., Пархоменко О.М. Концепція «енергійного перекладу» Сен-Сімона. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. Серія «Перекладознавство та міжкультурна комунікація». 2016. № 4. С. 30–35.
19. Ласка І.В., Пархоменко О.М. Монтеск'є про переклад: метафоричні паралелі із живописом Мікеланджело і Рафаеля. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2017. № 9. С. 78–82.
20. Ортега-і-Гассет Хосе. Убогість і блиск перекладу. *Vsesvit*. 2009. № 11–12. С. 148–154. URL: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/659/41/> (дата звернення: 26.10.2024).
21. Плющ Олесь. Німота і безпам'ятство. Про франко-українські стосунки. Част. 1. *Історична правда*. 12.03.2013. URL: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2013/03/12/117032/> (дата звернення: 26.10.2024).
22. Подміногін В.О. Збірник наукових праць В.О. Подміногіна з історії та теорії перекладу. Нар. укр. акад. Харків, 2017.
23. Пруст М. У пошуках утраченого часу. VII Віднайдений час. Пер. А. Перепаді. Київ, 2002. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Prust_

- Marsel/U_poshukakh_utrachenoho_chasu_Tom_7_Vidnaidenyi_chas/ (дата звернення: 26.10.2024).
24. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ, 2006.
 25. Alexéyève A. Essai de stylistique contrastive. Vinnitsia, 2010.
 26. Auroux S. (1979). La Sémiotique des Encyclopédistes. Paris, 1979.
 27. Ballard M. (1992). Concepts méthodologiques pour la mesure de l'équivalence. *Turjuman*. 1992. № 2. P. 17–30.
 28. Ballard M. De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions. Villeneuve d'Ascq, 2007.
 29. Ballard M., D'hulst L. (éds). La traduction en France à l'âge classique. Villeneuve d'Ascq, 1996.
 30. Balliu C. Les traducteurs transparents. La traduction en France à l'époque classique. Bruxelles, 2002.
 31. Balliu C. Compte rendu de Yves Chevrel, Annie Cointre, & Yen-Maï Tran-Gervat (dir.). Histoire des traductions en langue française, XVIIe et XVIIIe siècles, 1610–1815. *Parallèles*. 2017. Vol. 29. № 1. URL: https://www.paralleles.unige.ch/files/4215/2839/0410/Paralleles_29-1_2017.pdf (дата звернення: 26.10.2024).
 32. Benjamin Walter (1991). La tâche du traducteur. Tr. par Martine Broda. *Poésie*. 1991. № 55. P. 150–158. URL: <https://po-et-sie.fr/texte/la-tache-du-traducteur/?poetes=walter-benjamin> (дата звернення: 26.10.2024).
 33. Berman A. L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Paris, 1984. URL: https://ia803003.us.archive.org/27/items/BERMANAntioneLEpreuveDeLEtranger/BERMAN-Antione_L-epreuve-de-l-etranger.pdf (дата звернення: 26.10.2024).
 34. Berman A. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. A. Berman et al. Les Tours de Babel. Paris, 1985. P. 33–150.
 35. Berman A. La terre nourrice et le bord étranger. *Communications*. 1986. № 43. P. 205–224. URL: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1986_num_43_1_1648# (дата звернення: 26.10.2024).
 36. Bianchi L. (2013a). Bible. Dictionnaire Montesquieu, sous la direction de Catherine Volpillac-Augier. ENS de Lyon, 2013. URL: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1367167406/fr> (дата звернення: 26.10.2024).
 37. Bianchi L. (2013b). Athéisme. Dictionnaire Montesquieu, sous la direction de Catherine Volpillac-Augier. ENS de Lyon, 2013. URL: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1367167156/fr> (дата звернення: 26.10.2024).
 38. Billaz André. Voltaire traducteur de Shakespeare et de la Bible: philosophie implicite d'une pratique traductrice. *Revue d'histoire littéraire de*

- la France*. 1997. № 3. P. 372–380. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5623690d.image.f22.pagination> (дата звернення: 26.10.2024).
39. Brunot F. Histoire de la langue française, des origines à 1900. T. 8. Le français hors de France au XVIII-e siècle. Paris, 1935. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57102294.texteImage> (дата звернення: 26.10.2024).
40. Bury E. Traduction et classicisme. Postface à la seconde édition de Belles infidèles de R. Zuber. Paris, 1995. P. 495–505.
41. Carré I. Les pédagogues de Port-Royal. Paris, 1887. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k504917/f1.image> (дата звернення: 26.10.2024).
42. Cary E. (1963a). Pour une théorie de la traduction (suite et fin). *Journal des traducteurs / Translators' Journal*. 1963. № 1. P. 3–11. DOI: <https://doi.org/10.7202/1060988ar> (дата звернення: 26.10.2024).
43. Cary E. (1963b). Les Grands traducteurs français, Genève, 1963.
44. Chateaubriand F.-R. de. Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne. T. 2. Paris, 1802. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1054580j.texteImage> (дата звернення: 26.10.2024).
45. Chateaubriand F.-R. de. Œuvres complètes. T. 11. Paris, 1861. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5730007d/f5.item> (дата звернення: 26.10.2024).
46. Chevrel Y. et al. (s.l.d.). Histoire des traductions en langue française XVII-e et XVIII-e siècles. HTLF XVII–XVIII, 1610–1815 (s.l.d. d'Yves Chevrel, Annie Cointre et Yen-Mai Tran-Gervat). Paris, 2014.
47. Chevrel Y. et al. (s.l.d.). Histoire des traductions en langue française. Présentation générale. Paris, 2019. URL: <https://editions-verdier.fr/wp-content/uploads/2019/03/HTLF-presentation-generale.pdf> (дата звернення: 26.10.2024).
48. Collani T. La traduction / création du Vathek de William Beckford et la théorie de la traduction au XVIII-e siècle. *Séminaire d'analyse textuelle. Traductologie*. 2005. URL: https://rilune.org/images/Fantastique/Traductologie/COLLANI_Tesinatraduttologia.pdf (дата звернення: 26.10.2024).
49. Croze J. de. Tacite. Encyclopédie du dix-neuvième siècle. T. 23. Paris, 1843. P. 293–296. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=GowPAAAAQAAJ&lpg=PA296&ots=HWKQxWxRO8&dq=Traductions%20fran%C3%A7aises%20de%20Tacite%20XVI-XVIII%20s.&hl=fr&pg=PP9#v=onepage&q> (дата звернення: 26.10.2024).
50. Curtis J.-L. Shakespeare et ses traducteurs français. La traduction plurielle. Textes réunis et présentés par Michel Ballard. Lille, 1990. P. 19–31.
51. Daneš F. A Three Level Approach to Syntax. *Travaux Linguistiques de Prague*. 1964. P. 225–234. URL: <https://romanistik.uni-freiburg.de/raible/>

- Lehre/2006/Materialien/Danes_Three_Level2.doc (дата звернення: 26.10.2024).
52. Delisle J. Compte rendu de Lieven D'Hulst. Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748–1847). Lille, 1990. *TTR*. 1992. Vol. 5, № 1. P. 265–271. DOI: <https://doi.org/10.7202/037116ar> (дата звернення: 26.10.2024).
53. Delisle J. L'évaluation des traductions par l'historien. *Meta*. 2001. Vol. 46, № 2. P. 209–226. DOI: <https://doi.org/10.7202/002514ar> (дата звернення: 26.10.2024).
54. Delisle J. Histoire de la traduction. CD-rom pour PC, en collaboration avec G. Lafond. École de traduction et d'interprétation. Univer. d'Ottawa, 2005.
55. Delisle J. La traduction en citations. Florilège. University of Ottawa Press, 2017. URL: <https://books.google.fr/books?id=Uf0wDwAAQBAJ&lpq=PT164&dq=C'est%20tuer%20un%20auteur%20que%20de%20mal%20traduire&hl=fr&pg=PT164#v=onepage&q> (дата звернення: 26.10.2024).
56. Delisle J. Notions d'histoire de la traduction. Québec, 2021.
57. Delon M. L'idée d'énergie au tournant des Lumières. Paris, 1988.
58. Diesbach G. de. Madame de Staël. Paris, 2011.
59. D'Hulst L. (éd.). Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748–1847). Lille, 1990.
60. D'Hulst L. Observations sur l'expression figurée en traductologie française (XVIII-e — XIX-e siècles). *TTR*. 1993. Vol. 6. № 1. P. 83–111. DOI: <https://doi.org/10.7202/037139ar> (дата звернення: 26.10.2024).
61. D'Hulst L. Unité et diversité de la reflexion traductologique en France (1722–1789). Ballard M., D'Hulst L. (éds). La traduction en France à l'âge classique. Villeneuve d'Ascq, 1996. P. 83–100.
62. D'Hulst L. Historicité des traductions. Actes du séminaire national « Enseigner les œuvres littéraires en traduction ». Paris, le 23 et 24 octobre 2006. Contributions réunies par Yves Chevrel. Paris, 2007. P. 78–99.
63. Duhain G. Jacques de Turreil traducteur de Demosthène. Paris, 1910. URL: <https://archive.org/details/jacquesdeturrei00duha/page/n7/mode/2up> (дата звернення: 26.10.2024).
64. Dotoli G. Littérature et société en France au XVII-e siècle. Vol. 4. Paris, 2004. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=hEjL8f2h1QUC&lpq=PP1&hl=fr&pg=PP1&output=embed> (дата звернення: 26.10.2024).
65. Eigeldinger F. S. Fragments inédits de J.-J. Rousseau relatifs à sa traduction de Tacite et au Discours sur l'origine de l'inégalité. *Dix-huitième siècle*. 2006. № 38. P. 529–540. URL: <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2006-1-page-529.htm> (дата звернення: 26.10.2024).

66. Fauvergue C. Diderot traducteur de Leibniz. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 36. 2004. DOI: <https://doi.org/10.4000/rde.285> (дата звернення: 26.10.2024).
67. Fauvergue C. Diderot, lecteur et interprète de Leibniz. Paris, 2006.
68. Fili-Tullon T., Géal F. (Éds). *Les Métaphores de la traduction*. Artois, 2021.
69. Fónagy I. *La vive voix. Essai de psycho-phonétique*. Paris, 1983.
70. Fort C. Qu'imite-t-on dans une traduction? *Sillages critiques*. 2012. № 14. DOI: <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.3353> (дата звернення: 26.10.2024).
71. Foucault M. «Les mots qui saignent». Sur la traduction, par P. Klossowski, de L'Énéide, de Virgile. *L'Express*. 1964. № 688, 29 août 1964. P. 21–22.
72. Foucault M. Dits et écrits I (1954–1969). Paris, 1994. URL: <https://funambule.org/lectures/philo/Foucault%20-%20Dits%20et%20ecrits%20I%201954-1969.pdf> (дата звернення: 26.10.2024).
73. Foz C. et Córdoba Serrano M.S. Dynamique historique des (re)traductions du Quijote en français : questions méthodologiques et premiers résultats. *Meta*. 2005. Vol. 50. № 3. P. 1042–1050. DOI: <https://doi.org/10.7202/011613ar> (дата звернення: 26.10.2024).
74. Garnier B. La traduction de la tragédie grecque en France : le tournant décisif de la période 1660–1780. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*. 1998. Vol. 11. № 1. P. 33–64. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/037315ar> (дата звернення: 26.10.2024).
75. Gallica. Les Essentiels. Littérature XVIII^e siècle. Lumières et Révolutions. BnF, 2023. URL: <https://gallica.bnf.fr/essentiels/chronologie/xviii-e-siecle> (дата звернення: 26.10.2024).
76. Géal F. Le traductologue dans le filet ou dans le miroir de la métaphore... Hommage critique à Antoine Berman. Fili-Tullon T., Géal F. (Éds). *Les Métaphores de la traduction*. Artois, 2021.
77. Genette Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, 1982.
78. Génie national et traductions en français aux siècles classiques (1610–1815). Colloque international... Paris, 19–20 mai 2011. URL: http://www.fabula.org/actualites/genie-national-et-traductions-en-francais-aux-siecles-classiques_41350.php (дата звернення: 26.10.2024).
79. Gillet J. Une approche sensualiste de la traduction : le marquis de St-Simon. *Revue de littérature comparée*. 1989. № 2. P. 155–164.
80. Girardin Saint-Marc. Jean-Jacques Rousseau : sa vie et ses ouvrages. Tome 1. Paris, 1875. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97772395.texteImage> (дата звернення: 30.10.2024).
81. Gorp H. van. Traductions, versions et extraits dans la Nouvelle Bibliothèque des romans et la Bibliothèque Britannique (1796–1802). Ballard M., D'hulst

- L.(éds) La traduction en France à l'âge classique. Villeneuve d'Ascq, 1996. P. 201–304
82. Graeber W. Le charme des fruits défendus: les traductions de l'anglais et la dissolution de l'idéal classique. Ballard M., D'hulst L. (éds). La traduction en France à l'âge classique. Villeneuve d'Ascq, 1996. P. 305–319.
83. Guillermin L. L'intertextualité démontée: le discours sur la traduction. *Littérature*. 1984. № 55. P. 54–63 URL: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2234 (дата звернення: 26.10.2024).
84. Guillermin L. Les Belles Infidèles, ou l'Auteur respecté (de Claude de Seyssel à Perrot d'Ablancourt). Ballard M., D'hulst L. (éds.). La traduction en France à l'âge classique. Villeneuve d'Ascq, 1996. P. 23–42.
85. Hammann Ch. La Vie de Jean-Jacques Rousseau ou l'éternel retour du Tasse. *Revue d'histoire littéraire de la France*. 2006. № 4. URL: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2006-4-page-859.htm> (дата звернення: 26.10.2024).
86. Heilbron J., Sapiro G. La traduction littéraire, un objet sociologique. *Actes de la recherche en sciences sociales*. 2002. Vol. 144. Traductions: les échanges littéraires internationaux. P. 3–5. URL: https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2803 (дата звернення: 26.10.2024).
87. Hermann L. Jean-Jacques Rousseau traducteur de Sénèque. *Annales de la Société J.-J. Rousseau*. T. 13. Genève, 1921. P. 215–224. URL: https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Annales_de_la_soc (дата звернення: 26.10.2024).
88. Horguelin P.A. Anthologie de la manière de traduire: domaine français. Préface. Montréal, 1981. Delisle J. et Lafond, G. (éds.). Histoire de la traduction. CD-ROM. Université d'Ottawa, 2005.
89. Hugo V. Littérature et philosophie mêlées. Œuvres complètes 1819–1834. Vol. 1. Paris, 1834. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=svwFAAAAQAAJ&lpg=PA86&ots=SVykwF4AZh&dq=hugo%20oeuvres%20compl%C3%A8tes%20v.%201%20p.1834&hl=fr&pg=PP8#v=onepage&q> (дата звернення: 26.10.2024).
90. Hugo V.W. Shakespeare. Paris, 1864. URL: <https://archive.org/details/williamshakespe02hugogoog> (дата звернення: 26.10.2024).
91. Hugo V. (1865a). Les Traducteurs. Proses philosophiques des années 1860–1865. Paris, 1865. P. 337–355. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Proses_philosophiques/Les_Traducteurs (дата звернення: 26.10.2024).
92. Hugo V. (1865b). Préface des Œuvres complètes de Shakespeare. Tr. par François-Victor Hugo. Paris, 1865. Tome 1. P. 6–31. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_de_Shakespeare/Hugo,_1865-1872/Pr%C3%A9face_par_Victor_Hugo (дата звернення: 26.10.2024).

93. Jaquier C. Au pays des traducteurs irresponsables. L'écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe. Sous la direct. de M. Graf. Carouge, 1998. P. 225–230.
94. Képès S. Pour un traducteur, il n'est de bon auteur que mort. *La Revue des Ressources*. 2004. URL: <https://www.larevuedesressources.org/pour-un-traducteur-il-n-est-de-bon-auteur-que-mort,307.html> (дата звернення: 26.10.2024).
95. Kerbrat-Orecchioni C. La connotation. Lyon, 1977.
96. Kingston R. Tolérance. Dictionnaire Montesquieu, sous la direction de Cathérine Volpilhac-Auger. Lyon, 2013. URL: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1377637092/fr> (дата звернення: 30.10.2024).
97. Kristeva J. Gloire, deuil et écriture. Lettre à un « romantique » sur Mme de Staël. *Romantisme*. 1988. № 62. L'amour. P. 7–14. URL: https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1988_num_18_62_5543 (дата звернення: 30.10.2024).
98. Jakobson R. Essais de linguistique générale. Paris, 1963. Chap. IV. Aspects linguistiques de la traduction. P. 78–86.
99. Ladmira J.-R. Sourciers et ciblistes. *Revue d'esthétique*. 1986. № 12. P. 33–42.
100. Ladmira J.-R. Rhétorique, métaphores et traduction. Fili-Tullon T., Géral F. (Éds). *Les Métaphores de la traduction*. Artois, 2021. P. 19–28.
101. Lakoff G. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Chicago, 1987. URL: <https://books.google.fr/books?id=CfCnzSF9de8C&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q> (дата звернення: 30.10.2024).
102. Lambert J. (1996) Le discours implicite sur la traduction dans l'Encyclopédie. Ballard M., D'Hulst L. (éds). *La traduction en France à l'âge classique*. Villeneuve d'Ascq, 1996. P. 101–129.
103. Lamy L. La déshérence du clandestin: les rites de l'interprétation autour de l'essai sur la traduction de Walter Benjamin. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*. 1997. Vol. 10. № 2. P. 87–150. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/1997-v10-n2-ttr1487/037301ar/> (дата звернення: 30.10.2024).
104. Langue française. La ponctuation. 1980. № 45. URL: https://www.persee.fr/issue/lfr_0023-8368_1980_num_45_1?sectionId=lfr_0023-8368_1980_num_45_1_5266 (дата звернення: 30.10.2024).
105. Larbaud V. *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Paris, 1946.
106. Larzul S. Les Mille et une nuits de Galland ou l'acclimatation d'une « belle étrangère ». *Revue de littérature comparée*. Toronto, 1995. № 3. P. 309–322.

- Delisle J. Histoire de la traduction. CD-rom pour PC, en collaboration avec Gilbert Lafond. Université d'Ottawa, 2005.
107. Lautel A. La fortune française de six auteurs anglais du XVIII-e siècle fondée sur des appréciations numériques. Ballard M., D'Hulst L. (éds). La traduction en France à l'âge classique. Villeneuve d'Ascq, 1996. P. 135–148
108. Le Breton. A. Rivarol. Sa vie, ses idées, son talent. Paris, 1895. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1174464w/f17.item.texteImage> (дата звернення: 30.10.2024).
109. Leclerc A. Le problème de la traduction au siècle des Lumières: obstacles pratiques et limites théoriques. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*. 1988. Vol. 1. № 1. P. 41–62. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/037003ar> (дата звернення: 30.10.2024).
110. Leconte de Lisle (tr.). Homère. Iliade. Paris, 18... URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208054t/f1.item.texteImage> (дата звернення: 30.10.2024).
111. Léger B. Soumission et assujettissement: la fidélité chez les traducteurs et « théoriciens » de la traduction française dans la première moitié du XVIII-e Siècle. *TTR*. 1996. Vol. 9. № 2. P. 75–101. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/037259ar> (дата звернення: 30.10.2024).
112. Léger B. La 'voltairisation' des *Voyages* de Gulliver en France. A. Cointre et al. (eds). La Traduction romanesque au XVIIIe siècle. Arras, 2003. P. 57–78. Delisle J. Histoire de la traduction. CD-rom pour PC, en collaboration avec Gilbert Lafond. Université d'Ottawa, 2005.
113. Littré E. (tr.) L'enfer mis en vieux langage françois et en vers. Paris, 1879. Préface. P. I–XV. URL: <ark:/12148/bpt6k5627356k> (дата звернення: 30.10.2024).
114. Loisel G. La Musique au défi du drame-Berlioz et Shakespeare. Paris, 2016.
115. Lombard A. L'abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne. Paris, 1913. URL: <https://archive.org/details/labbdubosunini00lombuoft/page/n5/mode/2up> (дата звернення: 30.10.2024).
116. Mall L. Traduction, langue-culture et langue-corps au XVIII-e siècle. *Revue de littérature comparée*. 2007. Vol. 1. № 321. P. 5–19. DOI: <https://doi.org/10.3917/rlc.321.0005> (дата звернення: 30.10.2024).
117. Mercier D. La problématique de l'équivalence des langues aux XVII-e et XVIII-e siècles. Ballard M., D'hulst L. (éds). La traduction en France à l'âge classique. Villeneuve d'Ascq, 1996. P. 63–81.
118. Mercier R. Maupertuis et les problèmes du langage. *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*. 1976. Tome 83. № 4. P. 763–769. URL: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/abpo_0399-0826_1976_num_83_4_4653 (дата звернення: 30.10.2024).
119. Meschonnic H. Poétique du traduire. Paris, 1999.

120. Mounin G. Les Belles Infidèles. Paris, 1955.
121. Muntéano B. Port-Royal et la stylistique de la traduction. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 1956. № 8. P. 151–172. URL: https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1956_num_8_1_2091 (дата звернення: 30.10.2024).
122. Müller Ch. Muralt, Bêat Louis de. Dictionnaire historique de la Suisse, version du 02.09.2010. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/011258/2010-09-02/> (дата звернення: 30.10.2024).
123. Nardis L. de. Un trattato inedito sulle metafore e i tropi di Antoine Le Maistre. *Quaderni del Seminario di Filologia Francese*. Febbraio 1995. P. 47–71. URL: <https://filologiafrancese.it/wp-content/uploads/Un-trattato-inedito-sulle-metafore-e-i-tropi-di-Antoine-Le-Maistre-Luigi-de-Nardis.pdf> (дата звернення: 30.10.2024).
124. Nodier Ch. Notice sur Galland. Les Mille et Une Nuits. Contes arabes. T. I. P. V–XV. Paris, 1832. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62231275/f15.item> (дата звернення: 30.10.2024).
125. Nouss A. Perspectives transhistoricistes. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*. 2007. Vol. 20. № 1. P. 141–170. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/018501ar> (дата звернення: 30.10.2024).
126. Oseki-Dépré I. Théories et pratiques de la traduction littéraires en France. *Le français aujourd'hui*. 2003. Vol. 3. № 142. P. 5–17. URL: <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2003-3-page-5.htm> (дата звернення: 30.10.2024).
127. Owen Aldridge A. Le problème de la traduction au XVIII-e siècle et aujourd'hui. *Revue belge de philologie et d'histoire*. 1961. Tome 39, fasc. 3. P. 747–758. URL: https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1961_num_39_3_2374 (дата звернення: 30.10.2024).
128. Placial C. Voltaire lecteur du Cantique des cantiques: de la parodie à l'émergence de la critique biblique. *Traduire, trahir, travestir*. J.-P. Martin et al. Arras, 2001. P. 23–40. URL: <http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/602/files/2013/03/2011-Voltaire-lecteur-du-Cantique-des-cantiques-1.pdf> (дата звернення: 30.10.2024).
129. Placial C. Métaphores, 2. « Les mots sont là, oiseaux de feu » (5 février 2012/13 mars 2012). URL: <https://languesdefeu.hypotheses.org/57> (дата звернення: 30.10.2024).
130. Placial C. Le « traducteur “jardinier de l'improbable” ». Sur quelques métaphores horticoles. (11 mai 2014). URL: <http://languesdefeu.hypotheses.org/77> (дата звернення: 30.10.2024).
131. Pralon D. Traductions Françaises de l'Iliade (1519–1989). *Cahiers du Claix (Cercle de Linguistique d'Aix en Provence)*. 1993. Travaux 10. P. 135–179.

- URL: http://iliadeodysee.texte.free.fr/aacompar/compiliade/compiliad/compiliad03/01armeavance/pralon.htm#_ftn52 (дата звернення: 30.10.2024).
132. Proust M. À la recherche du temps perdu. XV. Le Temps retrouvé. Deuxième partie. Paris, 1927. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2083766/f1.item#> (дата звернення: 30.10.2024).
133. Prunghaud J. La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII-e siècle. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*. 1994. Vol. 7. № 1. P. 11–46. URL: <http://id.erudit.org/iderudit/037167ar> (дата звернення: 30.10.2024).
134. Puech P.-F. et Puech B. Jean-Jacques Rousseau et l'Apocoloquintose: Il faut tuer son ennemi une deuxième fois. *Anthropologie et Archéologie*. Avril, 2013. URL: <http://homini.hypotheses.org/date/2013/04> (дата звернення: 30.10.2024).
135. Rey, A., Duval, F., Siouffi G. Mille ans de langue française. Histoire d'une passion. II. Nouveaux destins. Paris, 2011.
136. Richter A. La non-reconnaissance de la dette: Walter Benjamin et la traduction. *A contrario*. 2017. № 24. P. 21–34. URL: <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2017-1-page-21.htm> (дата звернення: 30.10.2024).
137. Ricken U. Grammaire et philosophie au siècle des Lumières: controverse sur l'ordre naturel et la clarté du français. Villeneuve-d'Ascq, 1978.
138. Ricoeur Paul. Sur la traduction. Paris, 2004.
139. Risset J. Traduire Dante. Dante. La Divine comédie. L'Enfer, texte original, trad. de Jacqueline Risset. Paris, 1995. P. 17–24. URL: <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1474#section2> (дата звернення: 30.10.2024).
140. Roddier H. L'Abbé Prévost et le problème de la traduction au XVIII-e siècle. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 1956. № 8. URL: https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1956_num_8_1_2092 (дата звернення: 30.10.2024).
141. Rosch E. (1974a). The nature of mental codes for color categories. En instance de publication, 1974.
142. Rosch E. (1974b). Cognitive representations of semantic categories. En instance de publication, 1974.
143. Rotta S. L'Homère de Montesquieu (1999). Scritti scelti di Salvatore Rotta. URL: http://www.eliohs.unifi.it/testi/900/rotta/rotta_omero.html (дата звернення: 30.10.2024).
144. Sainte-Beuve C.-A. Premiers lundis. Tome I. Paris, 1886. Tacite 26 juin 1827, P. 231–240. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201417w/f241.itemI> (дата звернення: 30.10.2024).
145. Sainte-Beuve C.-A. Port-Royal. T. 2. Paris, 1867. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209404m> (дата звернення: 30.10.2024).

146. Schlegel, A.-G. de. Les mille et une nuits. Recueil des contes originairement indiens. Œuvres de M. A.-G. de Schlegel écrites en français. Tome III. Essais littéraires et critiques. Littérature orientale. Leipzig, 1846. P. 3–23. URL: https://archive.org/details/bub_gb_rTMJAAAAQAAJ/page/n771/mode/2up (дата звернення: 30.10.2024).
147. Seleskovitch D., Lederer M. Interpréter pour traduire. Paris, 1984
148. Sgard J. 1964–2014: Hier et aujourd'hui, les dix-huitiémistes. *Dix-huitième siècle*. 2014. № 46. P. 21–30. DOI: <https://doi.org/10.3917/dhs.046.0021> (дата звернення: 30.10.2024).
149. Sorbier F. du. L'Abbé Desfontaines: un traducteur du XVIIIe siècle. Onzièmes Assises de la traduction littéraire. Acte № 11. Arles, 1995. P. 86–98. URL: <https://www.atlas-citl.org/11-e-assises-de-la-traduction-litteraire-arles-1994/> (дата звернення: 30.10.2024).
150. Spector C. Arts. *Dictionnaire Montesquieu*, sous la direction de Catherine Volpillac-Augier. Lyon, 2013. URL: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1376473758/fr> (дата звернення: 07.12.2023).
151. Stackelberg J. von. Rousseau, d'Alembert et Diderot traducteurs de Tacite. *Studi francesi*. 1958. № 6. P. 395–407.
152. Starobinski J. Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle suivi de Sept essais sur Rousseau. Gallimard, 1971.
153. Starobinski, J. (1989) Madame de Staël: passion et littérature, in Table d'orientation: l'auteur et son autorité. Lausanne, 1989. P. 83–110.
154. Stendhal. Racine et Shakespeare. Paris, 1823. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71902t.texteImage> (дата звернення: 30.10.2024).
155. Schweitzer Z. Traduire en dramaturge. Le cas de la Merope de Scipione Maffei. Dialogue 3. *Traduire aux siècles classiques : que pensaientils devoir transmettre?* 2011. P. 12–22. URL: <http://sflgc.org/acte/yen-mai-trangervat-dialogue-3-traduire-aux-siecles-classiques-que-pensaient-ils-devoir-transmettre/> (дата звернення: 30.10.2024).
156. St-Pierre P. La traduction : histoire et théorie. *Meta*. 1990. Vol. 35. № 1. P. 119–125. URL: <https://id.erudit.org/iderudit/004298ar> (дата звернення: 07.12.2023).
157. St-Pierre P. L'Orient traduit en français: l'Autre transposé. Ballard M., D'hulst L. (éds). La traduction en France à l'âge classique. Villeneuve d'Ascq, 1996. P. 177–206.
158. Svenbro A. Jérôme, Augustin, Boèce: Débats sur la question de la traduction à la fin de l'Antiquité et au début du Moyen-Âge. Univ. de Paris X — Nanterre. Mémoire préparé sous la direction de M. Jean-René Ladmiral. 2007. URL: http://anna.svenbro.free.fr/pdf/svenbro_master2.pdf (дата звернення: 30.10.2024).

159. Talbot A. Antoine Berman et la « copia traductive »: de la métaphore au concept. Fili-Tullon T., Géral F. (Éds). Les Métaphores de la traduction. Artois, 2021. P. 39–52.
160. Tesnière L. Éléments de syntaxe structurale. Paris, Klincksieck, 1959. URL: <https://archive.org/details/LucienTesniereElementsDeSyntaxeStructurale> (дата звернення: 30.10.2024).
161. Texte, J. Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire: étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIIIe siècle Paris, 1895. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63192p.texteImage> (дата звернення: 30.10.2024).
162. Thiessé L. La Germanie traduite de Tacite par C. L. F. Pancoucke. Paris, 1824 Notice. P. 26–28. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=2NwPAAAQAQAJ&hl=fr&pg=PP7&output=embed> (дата звернення: 30.10.2024)
163. Todorov T. Synecdoques. *Communications*. 1970. № 16. P. 26–35. URL: www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1227 (дата звернення: 30.10.2024).
164. Todorov T. et al. Sémantique de la poésie. Paris, 1979.
165. Todorov Tz. L'esprit des Lumières. Essentiels.bnf.fr, 2006. URL: <https://essentiels.bnf.fr/fr/histoire/temps-modernes/6f03982a-6595-42a5-883c-b30a9b6f0857-esprit-lumieres/article/98c2b1d8-cb25-4a8d-97ec-1f83dabc4ca6-esprit-lumieres> (дата звернення: 30.10.2024).
166. Todorov T. L'esprit des Lumières. Paris, 2011. URL: https://www.google.fr/books/edition/L_esprit_des_Lumi%C3%A8res/BPvpnr1omBAC?hl=fr&gbpv=1&dq=inauthor:%22Tzvetan+Todorov%22&printsec=frontcover (дата звернення: 30.10.2024).
167. Tolmer L. Pierre-Daniel Huet, Humaniste-Physicien. Bayeux, 1949. Extrait. P. 220–224. Delisle J. et Lafond, G. (éds.). Histoire de la traduction. CD-ROM. Université d'Ottawa, 2005.
168. Touchefeu Y. Rousseau et Homère. *Dix-huitième Siècle*. 1995. № 27. P. 179–190. URL: http://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1995_num_27_1_2043 (дата звернення: 30.10.2024).
169. Touchefeu Y. Écrivains grecs. Dictionnaire Montesquieu, sous la direction de Catherine Volpilhac-Auger, ENS de Lyon, septembre 2013. URL: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1377671347/fr> (дата звернення: 30.10.2024).
170. Tran-Gervat, Yen-Mai et al. Dialogue 3: Traduire aux siècles classiques: que pensaient-ils devoir transmettre ? Ève de Dampierre et al. (éds). Traduction et partages: que pensons-nous devoir transmettre ? Bordeaux, 2011. URL: <http://sflgc.org/acte/yen-mai-tran-gervat-dialogue-3-traduire-aux-siecles-classiques-que-pensaient-ils-devoir-transmettre/?pdf=2204> (дата звернення: 30.10.2024).

171. Tran-Gervat, Yen-Maï. (2021) Le vivant dans les métaphores de la traduction à l'époque moderne (XVI–XVIII siècles). Fili-Tullon T., Géral F. (Éds). Les Métaphores de la traduction. Artois, 2021. P. 131–142.
172. Trousson R. Jean-Jacques Rousseau traducteur de Tacite. *Studi francesi*. 1970. № 41. P. 231–243. URL: <https://dipot.ulb.ac.be/dspace/bitstream/2013/33293/4/5bbf8cac-b89c-41bd-9165-5b2fd46bb0c0.txt> (дата звернення: 30.10.2024).
173. Valéry P. Variations sur les «Bucoliques». Oeuvres I. Édition établie et annotée par Jean Hytier, Pléiade. Paris, 1957.
174. Valot H. Les « belles infidèles ». *Babel*. 1970. Vol. XVI. № 3. P. 116–123. Delisle J. et Lafond, G. (éds.). Histoire de la traduction. CD-ROM. Université d'Ottawa, 2005.
175. Van Hoof H. Histoire de la traduction en occident. Paris, 1991.
176. Vinay, J.-P., Darbelnet J. Stylistique comparée du français et de l'anglais, Montréal, 1958.
177. Volpillac-Auger C. Tacite en France de Montesquieu à Chateaubriand. Thèse soutenue à Clermont-Ferrand, 1992. [Publiée] Oxford, 1993.
178. Volpillac-Auger C. Préface de Cornelius Tacitus. Jean-Jacques Rousseau, traducteur de Tacite. St-Etienne, 1995. P. 9–25. URL: https://books.google.com.ua/books?id=1OnR3Z2_G7AC&lpg=PA1&hl=ru&pg=PA1#v=onepage&q (дата звернення: 30.10.2024).
179. Volpillac-Auger C. Dialogue de Jean-Jacques et de Sénèque aux Enfers: sur la traduction de l'Apocoloquintose de Sénèque. Rousseau and the Ancients. *North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau Pensée Libre*. 2001. № 8. P. 28–44. URL: <http://www.rousseauassociation.org/wp-content/uploads/2020/07/PL8-Volpillac-Auger.pdf> (дата звернення: 30.10.2024).
180. Vrinat-Nicolov M. Miroir de l'altérité. La traduction. Grenoble, 2006.
181. Watzlawick P. Une logique de la communication. Paris, 1972.
182. Weinmann F. « Auteur excellent » ou « Livre sans réputation »? Penser la traduction des romans à la mode. *Comparatismes en Sorbonne*. 10. 2019.
183. Weinmann, F. Lire le texte à l'envers. La métaphore du revers de tapisserie au fil du temps. Fili-Tullon T., Géral F. (Éds). Les Métaphores de la traduction. Artois, 2021.
184. West C.B. La théorie de la traduction au XVIII^e siècle par rapport surtout aux traductions françaises d'ouvrages anglais. *Revue de littérature comparée*. 1932. Vol. 12. P. 330–355. Delisle J. et Lafond, G. (éds.). Histoire de la traduction. CD-ROM. Université d'Ottawa, 2005.
185. Wierzbicka A. Cross-Cultural Pragmatics. The Semantic of Human Interacton. De Gruyter Mouton 1991. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783112329764> (дата звернення 12.01.2025).

186. Wierzbicka A. *Semantics, Culture and Cognition. Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations*. Oxford University Press, 1992. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780195073256.001.0001> (дата звернення 12.01.2025).
187. Wierzbicka A. *Język, umysł, kultura*. Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999.
188. Wierzbicka A. *English: Meaning and Culture*. Oxford University Press, 2006. URL: <http://eprints.dinus.ac.id/6245/1/33895172-English-Meaning-Culture.pdf> (дата звернення 12.01.2025).
189. Wilhelm J.E. La traduction, principe de perfectibilité, chez Mme de Staël. *Meta*. 2004. Vol. 49, 3. URL: <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n3/009387ar.html> (дата звернення: 30.10.2024).
190. Willems M. L'excès face au bon goût: la réception de Gilles-Shakespeare de Voltaire à Hugo. *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*. 2007. Vol. 25. URL: <http://shakespeare.revues.org/1032> (дата звернення: 30.10.2024).
191. Zuber R. *Les «belles infidèles» et la formation du goût classique*. Paris, 1992.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ І ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ

1. Літературознавча енциклопедія. Том 1–2. Автор.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ, 2007. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Kovaliv_Yurii/Literaturoznavcha_entsyklopediia_U_dvokh_tomakh_T_1/ (дата звернення: 30.10.2024); https://chtyvo.org.ua/authors/Kovaliv_Yurii/Literaturoznavcha_entsyklopediia_U_dvokh_tomakh_T_2/ (дата звернення: 30.10.2024).
2. Dictionnaire de L'Académie française. 4-e Édition (1762). URL: <https://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/QUATRIEME/quatrieme.fr.html> (дата звернення: 30.10.2024).
3. Dictionnaire de L'Académie française. 5-e Édition (1798). URL: <https://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/CINQUIEME/cinquieme.fr.html> (дата звернення: 30.10.2024).
4. Dictionnaire historique de la Suisse (DHS). Version du 02.09.2010. URL: <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/011258/2010-09-02/> (дата звернення: 30.10.2024).
5. Dictionnaire Montesquieu, sous la direction de Catherine Volpilhac-Augier. Lyon, 2013. URL: <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/articles/> (дата звернення: 30.10.2024).
6. Furetière Antoine. Dictionnaire universel contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts. Tome I. La Haye, 1690. URL: https://books.google.fr/books?id=4FU_AAAAcAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q (дата звернення: 30.10.2024).
7. Littré É. Dictionnaire de la langue française. 4 vol. Paris, 1873–1874. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54066991> (дата звернення: 30.10.2024).
8. Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi). URL: <http://atilf.atilf.fr/> (дата звернення: 30.10.2024).

Наукове видання

ЛАСКА Ігор Васильович

**ФРАНЦУЗЬКЕ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО
ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА.
XVIII СТОРІЧЧЯ**

Монографія

Французькі імена та прізвища подано в транслітерації автора

Науково-методичний центр видавничої діяльності
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Завідувачка НМЦ видавничої діяльності *Марія ПРЯДКО*
Відповідальна за випуск *Антоніна ДАНИЛЕНКО*
Над виданням працювали *Ольга МАРЮХНЕНКО,*
Тетяна НЕСТЕРОВА, Наталія КЛИМЕНКО

Підписано до друку 02.02.2025 р. Формат 60х84/16.
Ум. друк. арк. 111. Зам. № 1-111.

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 8052 від 29.01.2024 р.

Попередження! Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в мережі «Інтернет» без письмового дозволу Київського столичного університету імені Бориса Грінченка й авторів. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.

Л26

Ласка І.

Французьке перекладознавство доби Просвітництва. XVIII сторіччя : монографія / І. Ласка. — Київ : Київ. столичний ун-т ім. Б. Грінченка, 2025. — 836 с.
ISBN 978-617-658-137-6

У книзі розглядаються тенденції розвитку французького перекладознавства в добу Просвітництва, аналізуються його зв'язки з загальною граматикою та риторикою (Е. Б. де Кондільяк, С. Ш. Дю Марсе, Ш. Батте), впливи філософії енциклопедистів Дідро, д'Аламбера, Монтеск'є, Вольтера на вироблення принципів перекладу, відслідковуються зміни у знанні про переклад у зв'язку з розширенням його практики (переклад шедеврів Данте, Сервантеса, Шекспіра, текстів нової англійської літератури, творів східної літератури), встановлюються тенденції оновлення метафоричного метадискурсу, зумовлені необхідністю вирішення нових завдань перекладознавства. На цій основі виокремлюються домінантні риси французької національної школи перекладу в добу Просвітництва, які позначилися на становленні нової ідеології перекладу на зламі XVIII–XIX ст.

Для студентів-філологів, які вивчають курс теорії та історії перекладу, аспірантів, науковців, всіх, хто цікавиться історією літератури й перекладу.

ISBN 978-617-658-137-6

УДК 81'25:930