

УДК 81'255.4=821.161.2:82-1=821.111(73)"19"

*ВАЛЕРІЙ Кикоть, доцент,  
Східноєвропейський університет економіки і менеджменту*

## **ЗАТЕКСТНА ІНФОРМАЦІЯ ТА ПЕРЕКЛАД ПОЕТИЧНОГО ПІДТЕКСТУ**

У статті йдеться про важливу роль затекстної інформації в інтерпретації підтексту поетичного твору. На прикладі поезії Роберта Фроста та її українських перекладів показано вплив, який здійснюють фонові знання на адекватність віршового перекладу.

Ключові слова: фонові знання, текст, контекст, підтекст, інтерпретація, поетичний переклад, адекватність перекладу, Роберт Фрост.

В статье идет речь о важной роли внетекстовой информации в интерпретации подтекста поэтического произведения. На примере поэзии Роберта Фроста и ее украинских переводов продемонстрировано влияние фоновых знаний на адекватность стихотворного перевода.

Ключевые слова: фоновые знания, текст, контекст, подтекст, интерпретация, поэтический перевод, адекватность перевода, Роберт Фрост.

The article deals with an important role of background information in poetry implied sense interpretation. Background knowledge influence upon verse translation adequacy is demonstrated using examples of Robert Frost poetry and its Ukrainian translations.

Key words: background knowledge, text, context, implied sense, interpretation, poetic translation, translation adequacy, Robert Frost.

Актуальність теми статті зумовлена необхідністю адекватного відтворення в перекладі підтексту поетичного твору, а також зростаючою увагою перекладознавців до тексту, як явища, необхідністю всебічного аналізу різних типів представленої в ньому інформації, зокрема образно-підтекстової, а також потребою дослідити вплив позатекстної інформації на інтерпретацію образності, закладеної автором у текст першотвору. Об'єкт наукового аналізу – сприйняття, декодування, переклад поетичного підтексту та контекст, у якому він актуалізується та за допомогою якого інтерпретується. Предмет дослідження – підтекст поетичного твору, його творення та відтворення у перекладі. Мета статті – виявлення впливу затекстної інформації на достовірність інтерпретації підтексту поетичного твору. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: проаналізувати та охарактеризувати особливості декодування поетичного підтексту реципієнтом та, зокрема, інтерпретатором віршового твору, з огляду доцільності / недоцільності використання інформації з історії написання твору та інших відомостей, що мали вплив на створення віршового твору. Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній розкрито окремі фактори, що впливають на достовірність і повноту декодування підтекстового образу та його адекватний переклад. Теоретичне значення праці полягає в тому, що вона становить певний внесок у дослідження підтексту як елементу текстової та образної структури, у науковий розвиток макрообразної структури поетичного твору, теорії перекладу, лінгвістики тексту, лінгвостилістики, теорії інтерпретації тексту. Практична цінність статті полягає в тому, що результати проведеного в ній дослідження можна використати в перекладацькій практиці, під час усіх видів аналізу поетичного твору та його перекладу, а також під час підготовки перекладачів та критиків художнього перекладу, мовознавців і літературознавців.

Підходи до аналізу поетичного твору численні й різноманітні. В. Виноградов вважає, що „початковий, авторський зміст не даний у творі. Лише відновлюючи історію створення твору, історик за винятково сприятливих умов у розумінні великої кількості матеріалу, може підійти до розв'язання цього завдання” [1, с. 7]. Проте існує й протилежний погляд, згідно з яким факти біографії не повинні братися до уваги під час аналізу тексту, оскільки текст відчужується від свого

творця. Так, А. Ричардс категорично стверджує, що „біографія поета не має нічого спільного із силою впливу його вірша” [2, с. 315].

Спробуємо спростувати цю категоричність прикладами нерозривного сплетіння життя і творчості американського поета Роберта Фроста.

Дуже корисним, на нашу думку, в цьому плані є дослідження американського літературознавця Лоренса Томпсона, який у своїй праці “Robert Frost” [3] провів небезпідставну аналогію між образними протиставленнями, що лежать в основі образної структури багатьох творів Фроста, зокрема такого драматичного поетичного діалогу як “West-Running Brook” [4, р. 257], та численними „суперечностями” із життя автора. Згаданий віршовий діалог відбувається в Новій Англії, між фермером та його дружиною після того, як вони помітили невелику річку, що на відміну від усіх інших річок, які течуть на Схід до океану, тече на Захід. Томпсон справедливо зауважує, що „в цілому образні протиставлення – це одна з найчастіших тем у творчості Роберта Фроста” [3, р. 5]. Фактів, які стали предметами образних уособлень, Томпсон наводить дуже багато. Ось деякі з них.

Роберта Фроста прийнято шанувати як поета-співця Нової Англії, хоча він є вихідцем із Каліфорнії, бо народився в Сан-Франциско. Позаяк його мати, шотландка за походженням, була високоосвіченою людиною, яка любила літературу і поезію зокрема, та сама писала вірші, то нічого б дивного не було в тому, якби ми дізналися, що свою дитину вона назвала Робертом на честь відомого шотландського поета Роберта Бернса. Проте виявляється, що батько Фроста назвав сина Робертом на честь генерала Роберта Е. Лі, який найбільше відзначився в часи громадянської війни в США, воюючи на боці Півдня. Будучи вихованим міським хлопчиком Р. Фрост присвятив усе своє життя сільській місцевості, черпаючи життєву енергію та животворні соки для своєї поезії у дикій природі, в простому фермерському життєвому устрої. Ще з раннього дитинства, виявивши небажання до книжок та навчання, Фрост уже в юності починає жадібно поглинати світові літературні надбання, зокрема, поетичні. Маючи дуже слабке здоров’я в дитинстві, що неодноразово приводило поета на межу між буттям та смертю, він прожив, як відомо, до глибокої старості, ледь не досягнувши 90 років. Не маючи зовсім ніякого літературного визнання аж до свого 40-ліття, Фрост пізніше отримує стільки літературних премій, нагород та почесей, скільки не мала жодна літературна постать Сполучених Штатів. Незважаючи на свій широко декларований ізоляціоністський статус та винятково консервативне ставлення до будь-яких політичних поглядів, Фрост приймає запрошення та виголошує свою поетичну промову на інавгураційній церемонії новообраного президента Джона Кеннеді.

Звісно, що всі ці факти, яких, простеживши життєвий шлях поета, Лоренс Томпсон знайшов немало, не можуть прямим чином впливати на інтерпретаційний процес під час перекладу творів Фроста, та не брати їх до уваги перекладач не може, бо вони опосередковано допомагають виявити багато подібних „протилежностей” та протиріч під час аналізу самої творчості Роберта Фроста в її загальних рисах, що в свою чергу сприяє з’ясуванню глибинної змістовної суті його окремих творів.

Таким чином знаходимо суперечності і між окремими книгами поета, яких за своє довге життя він написав одинадцять, і між віршами кожної збірки, і в кожному окремому вірші. Вже в першій книзі “A Boy’s Will”, лірика якої тенденційно тяжіє до класичних форм, подекуди помічається витіснення музикальності традиційних ритмів та розмірів драматичними інтонаціями та каденціями повсякденної розмовної мови в поєднанні з простим лексиконом середнього американця. Відкриваємо й значні ідейно-концептуальні протиріччя між подіями цієї та іншої книг. Так, від вірша “Into My Own” [4, р. 5], в якому оспівується „сепаратницька” потреба в ізоляціонізмі ліричного героя, через інтимну лірику поезій “A Late Walk” [377, р. 8], “Flower-Gathering” [4, р. 12] та “A Dream Pang” [4, р. 16] приходимо до вірша “The Tuft of Flowers” [4, р. 22], де оспівується єдність у праці, братство людей, як органічний складник людського буття. І замикає коло останній вірш книги “Reluctance” [4, р. 29], в якому автор знову повертається до ізоляціоністських засад. Цікаві, з погляду протистояння, опозиції, створює Фрост у книзі “A Boy’s Will” образи природи. Вона у поета то сліпа й холодна, байдужа до людини та її страждань (“Stars” [4, р. 9]), то ворожа, злорадна й недоброчлива (“Storm Fear” [4, р. 9]), то, навпаки, добра й милосердна (“A Prayer in Spring” [4, р. 12]). Як бачимо, навіть на рівні образів Фростові властиве протиставлення одних і тих самих явищ в їх різнополюсному образному втіленні. Такі протиріччя настрою можуть бути й нерозв’язними, але сама структурна упорядкованість поезій у книзі імплікує прогресію в напрямку до розв’язання, оскільки подібний зразок упорядкування віршів у межах одного тому став для Фроста матричним і простежується в багатьох його книгах від першої “A Boy’s Will” до останньої “In the Clearing”.

Образна інформація, як видно з вищенаведеного, може закладатися автором, а звідси має тлумачитися інтерпретаторами, не лише на рівні окремого образу, чи твору в цілому, а й на рівні циклу творів або „ансамблю” (термін К. Тищенка [5, с. 31]), цілої книги, а то і всього ідіолектного доробку автора, про що йтиметься нижче.

Якщо шукати протиставлення в якомусь конкретному творі, то з багатьох віршів поета, побудованих на образній антитезі, можна виділити широковідомий твір “Mending Wall” [4, р. 33]. Це типовий „суперечливий” твір Фроста, який репрезентує два протилежні ставлення до дідівських, часом безглузких, традицій в особі головного героя та його сусіди. Так, у цьому вірші, головний герой у образі автора, виступає проти лагодження стіни, що стоїть між його та сусідським подвір’ям, і яка, на його думку, зовсім непотрібна. Опозиційний погляд, поданий з грайливою серйозністю в особі сусіди, базується на заповіті предків – „Сусіда добрий, коли паркан добрий”. В драматичному діалозі, що розгортається між головним героєм “Mending Wall” та його опонентом спрацьовує інша матриця Фроста, яка формується поетичним втіленням думки в різноманітних видах внутрішнього й зовнішнього діалогу з метою забезпечити рівновагу поглядів на одну й ту саму річ.

Аналогічну з дещо раніше згаданою позицією В. Виноградова займає В. Коптілов, коли зазначає, що дійсно перекладач насамперед має справу з текстом оригіналу. Але тільки поганий перекладач обмежується текстом. Ідейно-образна структура художнього твору може лишитися в перекладі позбавленою життя схемою, якщо перекладач не уявляє собі того суспільного середовища, в якому виник твір, тих причин, які покликали його до життя і тих обставин, завдяки яким він продовжує жити в інших середовищах і в інші часи. „Кристал ідейно-образної структури формується не у вакуумі, його грані несуть на собі відблиски навколишнього життя, – більше того, вони спалахують вогнем різних епох, які розкривають у творі щось нове, невідоме сучасникам. Змінюється історичне, суспільне тло, на якому ми сприймаємо твір, – і від цього сам твір стає іншим” [6, с. 59]. За такого підходу до перекладу окреме слово стає на своє місце як більш або менш важливий елемент форми, як будівельний матеріал для ідейно-образної структури. Чи потрібно його відтворювати, вирішує сам перекладач, керуючись інтересами збереження образної структури твору. Але саме за такого підходу набуває чіткої окресленості поняття осмисленої жертви, на яку часто доводиться йти перекладачеві. Коли перекладач твердо знає, що саме він повинен за будь-яку ціну зберегти в перекладі, йому легше оперувати другорядними деталями, які не становлять такої цінності.

Окремо взятий текст досить погано піддається інтерпретації, і в результаті аналізу ізольованого тексту інтерпретація виявляється неадекватною чи поверхневою. Ізольований текст припускає також велику кількість трактувань, кожне з яких може бути блискучим, оснований на лінгвістичних даних, і так само блискуче може бути запереченим. Важливість володіння затекстовою інформацією про мету та умови написання поетичного твору, що може впливати з біографічних даних автора чи з інших джерел, для вірності тлумачення та перекладу твору дуже яскраво ілюструється прикладом вірша “The Road not Taken” [4, р. 105], яким починається інша книга Фроста під назвою “Mountain Interval”. Це вірш-монолог зі самим собою, в якому автор стоїть край лісу на роздоріжжі й розмірковує, якою дорогою йти, позаяк обидві дороги, що простелилися перед ним, приблизно однакові. Після довгих вагань він, зрештою, зупиняє свій вибір, зауважуючи, що хоча й вибрав дорогу менш ходжену, все одно йому колись доведеться говорити про це „із зітханням”, тобто пожалкувати про свій вибір.

Декодування другого плану, прихованого змісту цього твору, особливих інтелектуальних зусиль не потребує, оскільки зовсім не важко здогадатися, що лісові дороги символізують тут дороги життя, які перед кожною людиною рано чи пізно простягаються у своєму виборі. А от наявність у цьому поетичному творі ще й третього смислового нашарування, іронічного підтексту, допоможе нам виявити лише історія написання вірша.

Цей твір Роберт Фрост написав своєму другові, англійському поетові Едвардові Томасу, який завше приймав рішення лише після довгих та болісних вагань, а прийнявши, часто сумнівався, чи правильний зробив вибір. Фрост, вихований за стоїко-пуританським принципом „Добрий опрач ніколи не озирається”, часто глузував зі свого товариша, повторюючи: “No matter which road you take, you always sigh, and wish you’d taken another” (Яку б дорогу ти не обрав, ти завжди зітхаєш та жалкуєш, що не вибрав іншу) [7, р. 88].

Незнання таких позатекстових подробиць завадило українському перекладачеві цього твору Валерію Бойченкові помітити в ньому іронічний підтекст та, як наслідок, відтворити його в перекладі. На відсутність іронії в перекладі вказує вже сам його заголовок „Непройдений шлях” [8, с. 134] (на нашу думку, переклад має називатися „Необрана дорога”), оскільки варіант В. Бойченка

не дає потенційної можливості герою „обирати”. А саме „обирання” та „жалкування про обране” і є ключовими поняттями, на яких будується іронічний підтекст першотвору.

Значним інтерпретаторським переключенням є у перекладі й третя строфа вірша: Осінній лист на піску золотів, – / По ньому жодна нога не ступала. / Я й іншим шляхом пройти б хотів, – / Та ж доля, глуха до бажань і чуттів, / Назад нікого ще не вертала... [8, с. 134]. Порівняймо з оригіналом: And both that morning equally lay / In leaves no step had trodden black. / Oh, I kept the first for another day! / Yet knowing how way leads on to way, / I doubted if I should ever come back [4, p. 105]. Як бачимо, в перекладі відсутня згадка про те, що дороги все ж таки однакові (1-й рядок строфи), а це в свою чергу позбавляє перекладний твір підґрунтя для утворення іронічної кінцівки в останньому чотиривірші.

Суттєвої помилки припустився перекладач не відреагувавши в останньому рядку наведеної строфи на слово “*doubted*”, яке фактично є основною ознакою характеристики адресата твору, а втім, і його головної ідеї. Це є ще одним перекладацьким промахом, що унеможливив появу в перекладі притаманної оригіналові іронії. Не знаходимо в українській версії вірша “*The Road not Taken*” і філософського узагальнення Фроста, стосовно того, що життєві дороги дуже часто переплітаються.

Підтекстова образність, як правило, базується на композиційних особливостях поетичного твору і прояснюється в міру розгортання його сюжету. У рецептивному відношенні характерним є те, що деталі сюжетного розвитку, верхній шар твору розуміють всі категорії реципієнтів, а деталі, що становлять образно-маркерні елементи субсемантичного (термін наш – В. К.) змісту можуть зрозуміти лише, так би мовити, реципієнти „висококваліфіковані”. Декодування підтекстової образності передбачає високу культуру сприймача поетичного твору, великий запас його гуманітарних знань.

Письменник розраховує на активного читача. Під час характеристики персонажів та подій дається кілька штрихів, деталей, а читач повинен сам домалювати картину, тобто текст у даному випадку характеризується переривчатістю змісту. Ця фрагментарність приводить у рух свідомість читача, яка і „домальовує” образи. І характерним тут є те, що поет чи письменник намагається вводити у свої твори такі натяжки, словесні образи, які перегукуються з асоціативним запасом пам’яті читача та доповнюють зміст твору. Тому твір завжди орієнтований на певного суб’єкта сприймання. Кожний письменник має „свого” читача. Створюючи твір, він „бачить” його, і тому підпорядковує всю роботу, відбір мовного матеріалу читацьким можливостям потенційного споживача. Звідси, на нашу думку, й надзвичайна масова популярність поезії Фроста, який майстерно та різноспрямовано відточував образність своїх творів, серед читачів з різним інтелектуальним рівнем, звідси – й надзвичайна складність інтерпретації його доробку.

У діалозі „письменник-читач”, не кажучи вже про письменника та перекладача, багато чого залежить від другої ланки: від інтелектуального потенціалу читача (перекладача) та можливості ідентичного тлумачення творів переважною більшістю реципієнтів. Аналіз перекладів та літературознавчих досліджень дає можливість з’ясувати деякі умови ідентичного прочитання та перекладацької інтерпретації творів та, зокрема, закладеного в них підтексту. До них належать такі категорії як культурний тезаурус, фонові знання, та ін. Велике значення має часовий критерій. Кожна епоха читає старі й сучасні книги „сьогоднішніми” очима. Але епоха перебуває в постійному русі, відбуваються постійні зміни в зрозумілості складових образної структури, а звідси – й зменшення імовірності розуміння читачем „старих” творів.

Для людей кожної національності обов’язковим є знайомство з основами світової історії та культури. Цей розряд знань є різноманітним, перманентно рухомим, але за будь-якої плинності завжди існують явища та факти, що накопичувалися віками й повинні бути відомими представникам тієї чи іншої національності. Ці знання і наповнюють твори тією образністю, якої не буде у представників іншої культури. Вони стають основою для асоціативної діяльності сприймання. Натяжки, аналогії, асоціації, розуміння національного колориту, історичної прив’язаності тексту – все це засвоюється з дитинства та сприяє глибокому розумінню творів. Чим вищий інтелектуальний потенціал читача, тим краще він розуміє літературний підтекст. Ці міркування доречно буде, на нашу думку, підкріпити прикладами недоліків українського перекладу вірша Роберта Фроста “*The Gift Outright*” (книга “*A Witness Tree*”, 1942) [377, p. 348], виконаного Віталієм Коротичем. Ось його початок: *Вона давно вже нашою була. / Тубільцями її ми ще не стали, / Але вона вже нашою була. / Належав нам давно Массачусетс, / Вірджинія – / Бо ми – американці, / Нам ця земля належала давно, – / До того ще, – як здобули її ми* [9, с. 92].

Для можливості порівняльного зіставлення наводимо відповідний фрагмент оригіналу: *The land was ours before we were the land’s. / She was our land more than a hundred years / Before we*

were her people. She was ours / In Massachusetts, in Virginia, / But we were England's, still colonials, / Possessing what we still were unpossessed by, / Possessing by what we now no more possessed [4, p. 348].

„Неточності”, що впадають у око вже при поверхневому прочитанні перекладу (зокрема нічим невиправдана заміна “*But we were England's, still colonials*” на відсутнє у першотворі пафосне „*Бо ми – американці*”) виливаються в кінці вірша в повне спотворення головної ідеї твору. Глибоко патріотичний вірш, який Фрост читав під час інавгураційної церемонії новообраного президента Джона Кеннеді 1961 року, перетворився у В. Коротича на меланхолійну політичну замальовку з присмаком засудження хижацької сутності американського державного ладу. Насправді ж цей вірш виказує гордість поета за свою країну, що виборола незалежність у Великобританії 1776 року. Це перша змістовно-підтекстова лінія вірша. Другою „підводною” ідейною течією цього твору є глибоко схована авторська іронія стосовно того, що американська земля звичайно ж не була подарована американцям, а була відвойована в індіанських племен. Але Фрост ніскільки не сумує з цього приводу, бо глибоко, по-філософському, розуміє, що земля і влада ніколи не віддаються добровільно, а завжди захоплюються. Його тверде переконання щодо цього підкріплене вжитим чотири рази на два рядки коренем *possess*: *Possessing what we still were unpossessed by, / Possessing by what we now no more possessed*, який і слугує в даному випадку сигналом прихованої думки цілковито проігнорованим перекладачем: *Нам ця земля належала давно, – / До того ще, – як здобули її ми*. Наслідком перекладацького недбальства, як бачимо, є помилка не лише поетична, а й „політична”.

Неадекватно відтворив перекладач і триумфальну кінцівку вірша, де роздуми про містичний зв'язок між землею та людьми, які нею володіють, виливаються у погордливе пророцтво Роберта Фроста стати Америці тим, чим вона має стати. Пор.: *To the land vaguely realizing westward, / But still unstoried, artless, unenhanced, / Such as she was, such as she would become* [4, p. 348]. *Земля лягла на захід невиразно, / Велика, не відтворена в мистецтві, / Незорана іще як слід, / Вона такою є, / Такою і пребуде* [9, с. 92]. І тут добре видно, що перекладач не побачив, на жаль, за містким словом *realizing* (уявляючи, розуміючи, усвідомлюючи, здійснюючи, реалізуючи) виражену поетом реальність та конкретно-історичну обумовленість.

Зворотним прикладом вищенаведеного порівняння першотвору та його невдалої української інтерпретації, спричиненої неспроможністю перекладача проникнути в суспільно-політичне та культурно-історичне тло оригіналу, може послужити успішний переклад Дмитром Павличком Фростового вірша “*A Soldier*” [4, p. 261]. В даному випадку, незважаючи на надмірно заідеологізовану дійсність нашого тогочасного суспільства (переклад здійснено в 1983 році), перекладач у цілому адекватно відтворив усі складники ідейно-образної структури вірша, що свідчить про його уважне ставлення до позатекстової інформації, зокрема, про його обізнаність щодо авторського ідеалістичного ставлення до війни, як до екстремального контексту, в якому виявляються кращі якості особистості. Порівняймо кілька рядків, які особливо майстерно відтворені в українському перекладі: *They fall, they rip the grass, they intersect / The curve of earth, and striking, break their own; / They make us cringe for metal-point on stone. / But this we know, the obstacle that checked / And tripped the body, shot the spirit on / Further than target ever showed or shone* [4, p. 261]. *А трави рвуть, нам відривають крила, / Щоб плазування возвести в закон, / Та знаємо, що сила перепон – / Це духу людського потуга й сила. / І він злітає у майбутній день, / І далі він за будь-яку мішень* [10, с. 140].

З'ясування смислу, а підтекст у більшості випадків це стержневий смисл твору, є основною метою читання тексту і першим кроком на шляху створення його адекватного перекладу. Під час осмислення тексту, свідомо чи несвідомо, будується текстовий або читацький силогізм [11, с. 81], мала посилка якого спирається на факти, що вчитуються в тексті, а велика забезпечується фоновими знаннями (підтекстом реалій) читача й перекладача. Підтекст реалій утворюється асоціативними (парадигматичними) відносинами [12, с. 432], які розглядаються як зв'язки між елементами самого тексту з будь-якими іншими елементами, що знаходяться поза ним (вертикальні стосунки в знакових системах, які складають тексти та фонові знання). Асоціативні стосунки є суб'єктивними і залежать не лише від автора тексту, а й від реципієнта. Автор співвідносить свій твір із сучасною йому дійсністю, з іншими творами, а читач – зі своїм досвідом, інформаційним запасом, зі своїм часом.

Прикладом розбіжності асоціативних полів автора та реципієнтів може послужити сприйняття вже згаданого вірша Р. Фроста “*Mending Wall*” деякими літературознавцями та перекладачами. Цей вірш ілюструє не лише тісний зв'язок „суперечливого” життєвого шляху Роберта Фроста та образних протиставлень у його поезії, а й те, наскільки важливе володіння перекладачем

позатекстовою інформацією, в даному випадку тією, що стосується авторського життєвого та філософського кредо, для адекватного декодування та інтерпретації субсемантичних образів його творів.

Отже, в широковідомому вірші “Mending Wall”, який входить до книги Фроста “North of Boston” (1914), йдеться про те, що кожного року, навесні, оповідач-фермер, виходить разом зі своїм сусідом до кам’яної стіни, котра розмежовує їхні господарства, для того, щоб полагодити її після зимових руйнувань, які відбуваються, очевидно, внаслідок зсуву ґрунтів та перепадів температури. Оповідач, якого ми можемо називати і Фростом, розмірковує про існування „чогось такого”, що не любить стін і тому їх руйнує. Фрост упевнений, що це не мисливці, які можуть узимку витягти зі стіни кілька каменів у пошуках кролика, що сховався від мисливської рушниці, а це якась інша сила, яку ніхто не бачить і не чує, проте, кожної весни шпарки та проломи в стіні з’являються знову і знов. Оповідач та сусід йдуть уздовж стіни, кожен зі свого боку, ремонтуючи, таким чином, щілини. Деякі камені, що повипадали, мають майже округлу форму, інші – нагадують буханці хліба, так що треба знати „магічну формулу” та довго чаклувати над ними, доки поставиш кожен на своє місце. І хоча робота ця нелегка для пальців, Фрост називає її „лише грою”, оскільки та стіна насправді нікому не потрібна. Вона розділяє його яблуневий сад та сосновий бір сусіди, „а дерева, – жартує головний герой, – не порушать межу” чужого землеволодіння. Але сусід заперечує йому прашчурівським прислів’ям: „Сусід добрий, – коли паркан добрий”. „Натхнений” збітками, що завдала весна, Фрост намагається змусити сусіда задуматися над іншим: вони обоє не мають корів, щоб їх огороджувати. І всяка огорожа повинна мати своє призначення. Побачивши свого сусіда з каменями в обох руках, Фрост раптом уявляє його первіснообщинним дикуном, готовим до бою, бо той не може ментально піднятися над тим, що проklamують дідівські забобони і вкотре повторює стару приказку: „Сусід добрий, – коли паркан добрий”. На перший погляд цей вірш репрезентує буденне явище в житті американських фермерів – лагодження огорожі. Але дійшовши кінця вірша, ми починаємо розуміти, що стіна стає символом, а два фермери перетворюються на алегоричні постаті, котрі становлять протилежні погляди на свободу та обмеження, здоровий глузд і впертість, толерантність та насильство, цивілізованість і дикунство. Образна структура вірша тримається на протидійних силах: стіна і „щось таке”, що її ненавидить, два фермери з контрастним ставленням до неї. Але тут неважко помітити, що ці два протиставлення не є абсолютно паралельними. Загадкове „щось” є вихідною точкою для міркувань, і воно запрошує нас його пояснити. Мисливці до уваги не беруться, оскільки вони ненавидять стіни. Вони їх якщо і руйнують, то лише для того, щоб знайти схованки кролів. Отже оте „щось” може бути якоюсь непрямою природною силою. Опис лагодження стіни дуже уповільнений, але містить багато підтекстових ключів. Магічні заклинання, необхідні для закладення каменів – забобони. Лагодження стіни – ритуал для сусіди і гра для Фроста. Два боки стіни є опорами теми, що постає: бік Фроста – культивованій упорядкований сад, дерева для кращої продуктивності розміщені так, аби отримувати максимум світла. З іншого боку стоїть дикий, густий, занедбаний ліс, що продукує лише соснові шишки. У сусіди імунітет проти Фростових дотепних багатослівних закликів. Потім лунає питання та імплікована відповідь: якщо стіна не виконує ніякої практичної функції, то потреби в ній немає. Більше того, стіна тепер стала символом, тобто вона вже означає щось інше, ніж саму себе: перешкоду на шляху людського спілкування та взаєморозуміння. Мета несподіваного образу дикуна кам’яного віку – нас налякати. Це його стіна. Вона споруджена всім первіснообщинним, жадливим, ірраціональним, що є в ньому. І їй протистоїть вище „щось”, яке Фрост відкриває в собі. Фактично, це бажання не бути самотнім, огороженим, а бути разом зі світом. В кінці вірша присутня іронія, адже Фрост, попри всі, висловлені голос та подумки, міркування, все ж таки допомагає сусіди ремонтувати стіну.

Яке ж насправді ставлення автора до стіни? Деякі критики, як наприклад Маріон Монтгомері, стверджують, що перешкоди є домінуючою темою в творчості Р. Фроста. Бар’єр між людьми, – пише дослідниця, – слугує основою для взаєморозуміння та поваги. Обидва герої знають, що сусід добрий, коли добрий паркан. І оте „щось”, що хоче зруйнувати стіну, хоче тим самим зруйнувати індивідуальну особливість кожного з них. „Розумна людина, – стверджує Монтгомері, – знає, що стіна це точка посилення, наріжний камінь здорового глузду, і її треба не лише укріплювати, а й поважати” [13, р. 27]. Яскравість і „достовірність” наведеної у вірші картини в поєднанні з невизначеністю ідеї твору спонукали багатьох критиків доповнити таку картину власним змістом. Так, відомі перекладачі й літературознавці Іван Кашкін [14, с. 198] та Михайло Зенкевич [15, с. 8], як уже згадувалося раніше, вбачають у головному герої “Mending Wall” особистість, яка виступає за руйнування стіни, ворога приватної власності, який протиставляється у творі відсталому сусіди-власникові та незрозуміло чому разом із останнім лагодить стіну. Позитивна роль образу

бар'єра, стіни, виявляється у деяких інших віршах Фроста, а також у його висловлюваннях, які вже наводилися. (Пригадаймо: „Я виступаю за мури, паркани та тарифні бар'єри” [16, р. 385]; „Розум і праця людини вносять порядок у світ, садячи сад і вимуровуючи стіни” [17, р. 119]). Суперечність у вірші викликана різними поглядами на межі цього порядку, що вноситься людиною. В іншому листі, 1938 року, Фрост пише: „Я вдячний Богові за хаос, неоформленість, тобто сировину, тобто частину життя, ще не відлиту в форму, або, принаймні, ще не до кінця відлиту” [16, р. 465]. Не суто важливим є те, що саме означає стіна – філософію, наукову чи соціальну теорію, – важливо те, що вона виступає активним людським началом у світі, але вийшовши за певні межі, вона стає „надлишковою формою”, символом відчуження людей від природи, від дійсності. „Будь-яка метафора, – підкреслює Фрост, для якого метафорою була будь-яка ідея чи теорія, – повинна десь ламатися” [17, р. 58]. Прислів'я, що виправдовує стіну „Сусіда добрий, – коли паркан добрий”, а сусідство набуває, очевидно, узагальненого смислу „сусідства” людини й природи, працює в обмеженому контексті, що зрозуміло герою та незрозуміло його сусіди, який „дідівських правил не порушить”.

Як бачимо, за наявності такого „різноголосся” в думках і такої багатозначності ідеї твору, безглуздо, мабуть, було б братися за переклад, обмежившись його тлумаченням лише в межах самого тексту вірша. Не обійтися тут без ознайомлення, принаймні з поглядами автора, критики та основними коментарями до вірша. Перекладачеві це потрібно, насамперед, для того, щоб, відтворюючи образну структуру першотвору рідною мовою, зберегти рівновагу його значень і смислів, збалансованість сили всіх складників цієї структури. А досягти цього він може лише не „просянюючи” й не уточнюючи жоден із образів оригіналу з одного боку, та не позбавляючи якісних характеристик образних складників наділених автором, з іншого. Про це писав ще видатний теоретик і перекладач Максим Рильський у своїх роздумах, пройнятих ідеєю щонайповнішого збереження всіх нюансів стилю автора першотвору. Він радив утримуватися від спокуси роз'яснювати читачам „темні місця” першотвору: „Чи має право перекладач знімати елементи загадковості, невиразності, таємничості?... Чи має він право давати в тексті своє тлумачення відповідних місць, може, вірне і глибокодумне, а може, і помилкове?” [18, с. 81]. Вищенаведені міркування добре ілюструються аналізом українського перекладу вірша “Mending Wall”, здійсненим В. Бойченком. Аналізуючи український переклад, який через великий обсяг ми не можемо навести в межах статті, ми знову переконуємося, що недостатньо глибоке проникнення перекладача в символіко-образну систему першотвору, неволодіння необхідним обсягом затекстової інформації призвели до непропорційного відображення в перекладі образної структури твору загалом. Це доводять навіть зміни, внесені перекладачем до пізнішого варіанту перекладу. Так, уже сам заголовок першої версії вірша „Лагодження стіни”, який, на наш погляд, був більше наближений до оригінального збалансованістю та багатозначністю свого символічного потенціалу, в другому варіанті змінено на „Лагодження огорожі”, де явно відчувається інтерпретаторське уточнення та звуження спектру потенціального підтекстового тлумачення. Адже слово “стіна” є загально вживаним символом, який широко використовується в багатьох видах мистецтва. Порушені, як наслідок заміни „стіни” на „огорожу”, і внутрішні зв'язки образно-стилістичної структури твору. Бо слово „огорожа” у своєму предметно-логічному втіленні репрезентує щось легше за стіну, менш масивне й не таке глухе як стіна, і тому очевидна неадекватність посилання в подальшому тексті перекладного твору на огорожу як на „мур” чи „стіну”. Не вступає „огорожа” у валентні стилістичні зв'язки й з такими власне контекстуальними лексичними супутниками як „валуни”, „возвести”, „будувати” та ін. Втративши цей надзвичайно місткий ключовий словообраз перекладач позбавив твір потенціальної можливості різнобічного тлумачення, адже стіна, тут у Фроста, безперечно є стіною і фізичною, і духовною, і моральною, тобто образом невичерпної глибини, чого не можна, на жаль, сказати про „огорожу” В. Бойченка. Важко погодитися з автором перекладу і щодо його трансформації прислів'я “*Good fences make good neighbors*” [4, р. 33] у „*Паркан привчає поважати сусіду*” [19, с. 117]. В інтерпретаторській версії відсутня блискуча граціозність та збіднено афористичний характер оригінального вислову, що спричинило й неповне відбиття в перекладі образного змісту цього прислів'я, яке попри все, будучи дистантно повтореним у тексті вірша, виступає ще й маркером одного з підтекстових образів твору. А ідея, запрограмована автором першотвору в цьому „підводному” напрямку полягає, на наш погляд, у тому, що коли люди щось роблять, вони рідко задумуються над тим, для чого вони це роблять. Вони гадають, що будують стіни, у фігуральному значенні, для того, щоб відмежуватися від інших, але не враховують можливості опинитися у власноруч збудованій в'язниці. Сусіда машинально повторює це прислів'я, як незаперечний дідівський заповіт, навіть не розуміючи його справжнього значення.

Інший відтінок змістовного нашарування тут охоплює ідею про те, що люди іноді не задуму-

ються над тим, що вони говорять і що сказане ними в дійсності означає. Вони дають оцінку тим чи іншим речам та явищам на підставі вироблених до них, кимсь іншим, принципів. Інакше кажучи, нерідко ми приймаємо на віру та керуємося в житті безглуздими правилами та законами, які отримали у спадок і не намагаємося виробити свої власні, не хочемо чи не можемо мати на все свій власний погляд.

Із наведеного та з інших прикладів добре проглядається те, що „роз’яснювальна” діяльність перекладача не лише зміщує пресупозитивну, фонову, імпліцитну інформацію у відкритий текст, а й суттєво змінює „модальність висловлювання та його структуру (збільшує питому вагу гіпотаксису, реорганізує інтонаційний контур” [20, с. 43].

Випереджувальне знання тексту, що перекладається, суттєво позначається на розвиткові концепту твору: у читача він формується константно – від фрагменту до фрагменту, що, зокрема, відбивається на переосмисленні заголовка в кінці сприйняття твору. А заголовок перекладу у більшості випадків є препарованим та наближеним до відкритого визначення основної, кумулюючої думки твору.

Всупереч думці В. Комісарова, який вважає, що проблема невідповідності фонові інформації автора, читача і перекладача не має теоретичної значимості, оскільки ця невідповідність виникає лише за недостатньої ерудиції перекладача та читача [21, с. 113], справа не зводиться лише до знання чи незнання тих чи інших елементів дійсності того чи іншого літературного твору. Зрозуміло, що ступінь обізнаності читача й перекладача має надзвичайно важливе значення під час читання та перекладу. Цілком очевидно є неможливість адекватного розуміння та перекладу багатьох творів, приміром, того ж Фроста, без знання особливостей життя в Сполучених Штатах, зокрема в сільській місцевості Нової Англії на початку минулого століття, а також без знання творів Лукреція, Геракліта, Бергсона та таких поетів, як Колрідж, Вордсворт, Емерсон, чия поезія алюзивно, у вигляді цитат чи парафраз, наявна у творчості Роберта Фроста.

Але самі фонові значення, підтекст реалій, не є єдиною умовою точного розуміння та перекладу прочитаного. У реципієнта можуть виникати помилкові асоціації, на які автор зовсім не розраховував. Прикладом такого „різночитання” може бути вірш Фроста „The Death of the Hired Man” [4, р. 34], в якому автор, протиставляючи справедливість та милосердя, помітно схиляється на бік справедливості, причому вона виявляється співзвучною не стільки біблійному „кожному за діяннями його”, скільки етичній установці соціального дарвінізму, що набув масового руху в Америці на рубежі століть. У світлі цієї загальної закономірності невизначеність вирішення конфлікту в згаданому вірші надає всьому діалогові приховано богословського характеру, на що натякає і сам Фрост [22, р. 6]. Діалог цей ведеться між чоловіком та дружиною з приводу повернення до них на ферму Сайласа, старого хворого наймита. Працюючи в них, він виявив себе ладним, але безвідповідальним робітником, котрий раз-у-раз підводив своїх працевластців. Весь смисл його теперішнього життя полягає в спогадах про те, яким він був добрим робітником, і це підтримує в ньому залишки людської гідності. Він впевнений, що прийшов на ферму не просити милостиню, а найматися на службу. Проте обом господарям зрозуміло, що наймит уже ні на що не здатний. Зміст діалогу між чоловіком і дружиною складає обговорення подальшої його долі.

У свідомості нашого читача-перекладача, вихованого на специфічних традиціях „народоловства” вітчизняної класичної літератури, такий сюжет апріорно сприймається як протест проти умов життя, що породили подібну ситуацію, як показ гіркої долі немісущих. Це знайшло відображення у низці праць [14, с. 202; 77, с. 8–9]. Фрост, проте, категорично виступав проти подібного тлумачення: „Я ніколи б не писав про бідних, якби думав, що це може привести до зміни їх долі. Точніше кажучи, я писав про бідних, як про найбільш постійний предмет, який лише можна описувати” [16, с. 430].

Очевидно, зображуючи Сайласа, поет ставив перед собою зовсім іншу мету. Він намагався показати його як такого, що цілком заслуговує своєї долі, і господар, маючи намір відмовити колишньому своєму наймитові у домівці, не більше, ніж справедливий. Віддавати по праву, по заслугі, чи незалежно від них – ось головне, навколо чого ведеться суперечка чоловіка й дружини. І це підтверджується ключовим моментом усього діалогу, де мова йде про природу дому – об’єкта прагнень бездомного наймита. Чоловік твердить, що „*Home is the place where, when you have to go there, / They have to take you in*” [4, р. 38]. Дружина іншої думки: „*I should have called it / something you somehow haven’t to deserve*” [4, р. 38].

Втративши модальність у першому вислові, що позбавило його статусу визначення, та конкретизувавши займенником „кожен” і минулим часом дієслова „заслужив”, український перекладач не зміг адекватно відтворити широковідомі визначення дому Р. Фроста, а тим більше – образне протиставлення, що лежить у основі головної ідеї вірша: „*Дім – це те місце, де тебе при-*



ймають, / Коли приходиш” [23, с. 70]. І відповідно: „А мені здається, / Що кожен заслужив домі-  
вку мати” [23, с. 70].

Під час суперечки наймит помирає, не будучи ні впущеним, а ні вигнаним. Хоча провідний конфлікт вірша залишився, таким чином, нерозв’язаним, смерть наймита на порозі чужого дому – закономірний, за Фростом, кінець для людини, непристосованої до соціального середовища свого перебування.

Аналогічним за своїм фіналом, а також, на жаль, і за неадекватним тлумаченням та інтерпретацією є і вірш Фроста “The Vanishing Red” [4, р. 142] („Червоношкірий, що зникає”), який українською мовою невдало названий „Останній індіанець” [24, с. 74]. Тут розповідається про те, як мірошник „показав” індіанцю підводну частину млинового колеса, зіпхнувши останнього та втопивши його під цим колесом. Назва вірша носить дуже характерний для Фроста прийом буквализації метафори, що міститься в соціологічному терміні „зникаючий червоношкірий” – індіанець буквально зникає під млиновим колесом. І. Кашкін схильний розглядати цей вірш як кульмінацію критики „власництва”, перетворення власника на „расиста-вбивцю” [16, с. 203]. Подібне тлумачення цього вірша дають у своїй праці В. Хорольський та Н. Хорольська: „В середовищі фермерів-власників особливо чітко тримаються зашкарублі звичаї, забобони, расова ненависть. Про це Фрост оповідає в медитативному вірші „Смерть індіанця”. Це не лише розповідь про загибель останнього індіанця, який був для провінційного містечка Ектона нагадуванням про криваві сутички „у віддаленому минулому”, це не лише засудження „ворожнечі рас”. Це глибоке проникнення в психологію обивателів, точний аналіз мислення середнього янки. Мірошник – вбивця, що зіштовхнув індіанця в „зруб” („Він показав індіанцю колесо”), але в очах мешканців міста він – не злочинець, адже вбив індіанця! Багатозначна фраза расиста: „Я скінчив те, що розпочали інші”. Його психологія („Яке право голос подавати має червоношкірий”) – психологія та світосприйняття американського обивателя. Фростові глибоко чуже ненависницьке ставлення мірошника-расиста до людей. „Нам не дивитися на світ його очима”, – говорить поет. Хоча у вірші й відсутнє пряме звинувачення, важлива сама тональність оповіді. Критика слушно говорить про підтекст у його віршах. Фростівський тон хочеться назвати імпліцитним, тобто таким, що домислює двоякість міркування, можливість інших значень, наявність підтексту” [25, с. 140]. Щось на цей кшталт читаємо і у Б. Колесникова : „Фрост показує, як у застійному болоті провінційного життя виникає расизм – наймерзенніше, найтемніше породження світу власників, „дикунів кам’яного віку” [26, с. 222].

Але ні умови створення вірша, ні підтекст твору Фроста не дозволяють погодитися з подібним тлумаченням. По-перше, для “The Vanishing Red” Фрост використав місцеві хроніки і, за його власними словами, описав подію, що відбулася “сто з чимсь років тому” [27, р. 157], тобто в кінці XVIII – на початку XIV століття, хоча прикладів для “викривання” було більш, ніж достатньо і в сучасності. По-друге, творчість Фроста несла постійну тенденцію „плямування” зовсім іншого характеру – плямування „лівих”, тобто якраз тих, у чийому дусі були виступи проти „расизму” та „власництва”. Сумнівно, щоб Фрост, який досить неприязно ставився до національних меншин, один-єдиний раз став на позицію своїх супротивників, щоб виразити гнів з приводу давнього вбивства індіанця. Очевидно, Фроста цікавив інший бік події: в ній він побачив ілюстрацію висунутої ще на початку XIX століття Купером і потвердженій ходом американської історії тези про історичну приреченість індіанців через їх нездатність злитися з природою та соціальним середовищем, які зазнали змін. Знову-таки, явна іронічність назви була б недоречною у „викривальному вірші”. Фрост залишається спокійним спостерігачем, а логіка його творчості змушує скоріше побачити у вірші виправдання мірошника як несвідомого знаряддя соціальної еволюції.

Читання, або, ширше, сприйняття тексту можна порівняти з діалогом між письменником та читачем-перекладачем-реципієнтом. Автор хоче, щоб читач поділяв його погляди й робить усе можливе, щоб досягти цієї мети. Але життєвий досвід сприймача, а в нашому випадку – перекладача, його літературна та наукова ерудиція, смаки, критичний склад розуму чи відсутність критичності, навіть характер, змушують розуміти все по-своєму. В появі суб’єктивних асоціацій виявляється залежність пізнання від особливостей того, хто пізнає, що привертає пильну увагу дослідників.

Адекватне розуміння та адекватний переклад повинні спиратися на підтекст реалій автора. Власні асоціації читача та перекладача реалізуються не на рівні розуміння й перекладу тексту, а на рівні його інтерпретації – під час обговорення, аналізу, дослідження. Але тут постає проблема відокремлення підтексту реалій автора від підтексту реалій реципієнта, підтексту об’єктивного від суб’єктивного.

Деякі питання сприйняття підтексту прозових творів частково висвітлені у працях А. Брудного [28–30]. Суттєвим є розрізнення Брудним тексту, підтексту й затексту. „Затекст” не є аналогі-

чним підтексту і полягає у відомостях, необхідних для розуміння тексту, може серйозно впливати на побудову текстів” [30, с. 82]. Загалом розуміння текстів завжди пов’язане з виходом за межі їх безпосереднього змісту. Парадоксальне твердження – „щоб зрозуміти книгу, потрібно знати більше, ніж у ній написано” в принципі відповідає дійсності. Але тут маються на увазі знання подвійного характеру. З одного боку, в тексті можуть бути випущені відомості, що вважаються відомими читачеві, з іншого – розуміння тексту є, за А. Брудним розуміння індивідом самого себе. В цьому останньому випадку ми стикаємося з підтекстом саме в тій формі, в якій він найбільшою мірою знайомий літературознавцям. Але якщо підтекст – це розуміння індивіду самого себе, то скільки індивідів, стільки й підтекстів.

Затекст, згідно з думкою вказаного дослідника, не є об’єктом лінгвістичного опису. До затексту відноситься все, що відомо учасникам акту комунікації. Текст, за Брудним, є одним зі станів системи з кінцевим числом станів, а підтекст – це один із імовірних станів тієї самої системи. „Підтекст, з одного боку, не є власне лінгвістична категорія, позаяк виникає лише під час сприйняття та інтерпретації тексту, не може бути приписаний цьому текстові як мовній реальності і залежить від реципієнта; з іншого боку, його варіанти обмежені, він – явище об’єктивне” [30, с. 80]. В цьому відношенні проведено цікавий експеримент, описаний І. Торсуєвою [31, с. 60–62], в якому аудиторам було запропоновано для тлумачення тексти коротких діалогів. Словесні тлумачення дещо різнилися, але зберегли спільний зміст. Ці інтерпретації були запропоновані іншій групі піддослідних, які встановили у більшості випадків тотожність інтерпретацій одного й того самого слововживання. Таким чином, незважаючи на те, що аудитори мали різний попередній досвід, їхні судження про підтекст збіглися. Варіативність інтерпретації говорить на користь А. Брудного, проте, безперечно, існують, у першу чергу, лінгвістичні та інші моменти, на які спирається будь-який реципієнт під час виявлення підтексту. І тому підтекст правомірно розглядати і як явище лінгвістичне, і як літературознавче, тобто не як щось таке, що належить індивіду, реципієнту, а як явище, що міститься в тексті та виявляється під час його інтерпретації.

Експериментальні та інтроспективні дані дозволяють припустити, що процес декодування поетичного підтексту здійснюється на трьох рівнях. Перший – це рівень монтажу: текст під час читання нібито монтується у свідомості з відносно завершених у смисловому відношенні відрізків, котрі послідовно змінюють один одного. На другому рівні водночас із першим відбувається зіставлення елементів, що формують підтекстовий образ, і, в результаті цього, перебудова їх початкового співвідношення. У процесі відображення у свідомості структури змісту тексту, як цілого, відбуваються постійні суттєві зміни у співвідношенні її елементів. На третьому рівні паралельно відбувається виявлення певного загального смислу (концепту) тексту. Ці рівні завжди присутні в процесі сприйняття, але роль кожного з них змінюється залежно від смислової стратифікації тексту. Тому можна погодитися з А. Брудним стосовно того, що сприйняття або „розуміння – це послідовна зміна структури ситуації, що відтворюється у свідомості та процесі переміщення уявного центру ситуації від одного елемента до іншого” [30, с. 81]. Аналогічний процес та рівні, на яких він здійснюється, є релевантними і для перекладацького тлумачення підтексту. Отже, щоб відокремити підтекст реалій автора від підтексту читача та перекладача, необхідно ретельно аналізувати синтагматику тексту на всіх рівнях реалізації змісту. Аналіз синтагматики, точок перетинання вертикальних і горизонтальних відносин у знаковій системі, що складається з тексту та підтексту, дає можливість визначити авторські асоціації, підтекст реалій, необхідний для адекватного розуміння та перекладу твору.

У літературознавстві вживаються два терміни для позначення різних видів тлумачення тексту: герменевтика і екзегеза. „Герменевтика шукає смисл у середині тексту, екзегеза – це начебто помітки на полях, думки, що прийшли мимохідь, у процесі інтерпретації тексту” [32, с. 46]. При перекладі тлумач повинен залишатися в межах герменевтики, будучи коментатором тексту; читач після адекватного розуміння тексту неодмінно переходить до екзегези, стаючи його інтерпретатором. Але вищенаведене в жодному разі не означає, що перекладачеві для адекватного віддання першотвору в перекладі не потрібна затекстова інформація. Тож він має залишатися в межах тексту, але оскільки стовідсоткове відбиття всіх його компонентів, як показала практика перекладу, неможливе, то йому, так чи інакше, потрібне найповніше володіння знаннями, що безпосередньо стосуються певного твору, для уникнення образних відхилень, уточнень чи „прояснення” образів, зведення до мінімуму суб’єктивних доповнень та невиправданих втрат.

Сама можливість адекватного розуміння та перекладу визначається спільністю матеріального досвіду людей, єдністю їх мислення, наявністю мовних універсалій. Суперечності ж між підтекстом реалій автора та реципієнта розв’язуються в синтагматиці. Синтагматичні відносини визначаються як відносини між елементами будь-якого одного рівня, що входять до тексту (горизонтальні

відносини в знаковій системі) [12, с. 431]. Але тут постає питання щодо рівня, на якому потрібно проводити дослідження поетичного твору, щоб виявити авторський підтекст.

У літературі описуються різноманітні види лінгвістичного аналізу тексту – фонетичний, морфологічний, лексичний, граматичний, стилістичний. З літературознавчих позицій текст можна розглядати, наприклад, на рівні сюжету: синтагматика сюжету – це відношення епізодів у лінійному просторі. „На рівні характеру синтагматика задається послідовністю психологічних станів та реакції дійової особи” [33, с. 51] і т. д. Авторський підтекст поетичного твору може бути вираженим на будь-якому рівні. На будь-якому рівні аналізу тексту можуть знаходитися вказівки на те, які асоціації є релевантними для адекватного розуміння та перекладу субсемантичної інформації. Зупинімося на деяких рівнях утворення та, зокрема, сприйняття підтексту віршового твору.

Численні приклади аналізу образної структури поетичних творів показують, що підтекст, як образна інформація, реалізується в систематичі поетичної структури тексту, що твориться співвідношенням її макро- та мікроелементів: літературними образами, темою та головною думкою, сюжетом, композицією, жанром, тропами, фігурами мовлення і т. д. Так, приміром, жанрові адаптації, як оригінальний засіб закладення субсемантичної інформації, має місце і в творчості Фроста, зокрема, в його збірці “A Further Range” (1936), в якій автор виклав свій погляд на події американського життя, і сама назва якої означає прагнення Фроста вийти за межі своїх звичних тем та свого художнього простору навіть у таку сферу як політика і релігія. У першій частині збірки цей вихід здійснюється шляхом наближення віршів до байки, де події, більшою частиною з тваринного світу, переосмислюються та порівнюються, за сатиричною аналогією, з діяльністю людини. На відміну від „природної поезії”, у цих віршах „розширення” має досить конкретного „референта”: діяльність рузвельтівської адміністрації (“Departmental” [4, р. 287]), фрейдизм (“The White-Tailed Hornet” [4, р. 277]), фундаментальну науку і „систематичну філософію” (“At Woodward’s Gardens” [4, р. 293]), „благодійність”, до якої Р. Фрост наполегливо зводить будь-які дії, що полегшують долю бідняків (“Two Tramps in Mudtime” [4, р. 275]). У виданні 1936 року всі вірші цього розділу об’єднувалися заголовком “Taken Doubly” („Зрозуміле двояко”) [4, р. 557]).

Похвальною байкою цієї частини творів стає “A Drumlin Woodchuck” [4, р. 281], де прославляється здатність „затишно влаштуватися” у ворожому природному та соціальному оточенні. Експліцитний образний план вірша присвячений оповіді бабака про те, що в світі кожна істота має відповідне помешкання. Йому, зокрема, помешканням слугує затишна, добре захищена від ворогів нора з двома виходами на випадок небезпеки. Він говорить, що почуває себе впевнено й безпечно, що то лише здається, що сидить він недбало, відкритий і доступний усім, а насправді він завжди свідомий наявності потайного ходу в норі, яким за найменшим сигналом своїх друзів можна втекти від ворога. Завершує бабак свою розповідь висновком, що може він не великий і не сильний, але прислухається до своїх інстинктів і тому збудував неприступну домівку.

Вірш цей, звичайно ж, неоднозначний. Його другий смисловий план полягає в бажанні автора показати, що якби людина усвідомлювала межу своїх можливостей, то вона б не робила вчинків, які обертаються для неї катастрофічними наслідками. Більше того, твір має ще й третій смисловий план, який відкривається зорові реципієнта лише після ознайомлення з такою думкою самого Фроста: „Ми, люди, рухаємося по життю формами, створеними нами за шаблонами, підказаними природою. Через нас природа досягає висоти своєї форми і завдяки нам її збільшує. Ми завжди втілені в якусь форму. Кожен, хто досяг своєї максимальної форми – впевнений у собі, але він втрачає свою впевненість і стає беззахисним перед більшими непередбаченими та незапрограмованими випробуваннями” [34, р. 23]. Таким чином, цей приклад іще раз підтверджує, що для повного, глибинного розуміння ідеї художнього твору часто стають у нагоді не лише добрі знання мови оригіналу, біографічних подробиць автора, історії та умов написання твору, здатність асоціативно мислити і таке ін., а й висловлювання на певну конкретну тему самого автора, його прозові праці, репліки та виступи, що стосуються цієї проблематики.

Таким чином серед чинників, що впливають на достовірність і повноту декодування та іншомовного перевтілення поетичного підтексту є, окрім ступеню володіння мовою оригіналу й перекладу та інвентарем засобів мовного аналізу, культура інтерпретатора твору, запас його гуманітарних знань, асоціативний запас пам’яті та її активність, відповідність перекладача як реципієнта, на якого зорієнтовано твір, його інтелектуальний потенціал та культурний тезаурус, часовий критерій, місцевість та національно-культурна своєрідність, досвід та загальний інформаційний запас перекладача, його знання світової історії та культури, здатність проникнути в суспільно-політичне, культурно-історичне тло першотвору, володіння іншими фоновими знаннями, до яких належить, зокрема, обізнаність із біографічними подробицями автора, історією та умовами написання поетичного твору, індивідуально-авторськими особливостями, критичним матеріалом, що стосує-

ться конкретного твору, коментарями, репліками та виступами самого автора, його філософськими, соціально-ідеологічними, політичними та ін. поглядами, іншими творами автора, мемуарами, епістолярною спадщиною тощо. А перспективу подальших досліджень впливу затекстної інформації на адекватний переклад складає, на нашу думку, опрацювання контекстів, в яких актуалізується підтекст віршового твору.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / Виноградов В. С. – М.: Высшая школа, 1978 – 350 с.
2. Ричардс А. А. Поэтическое творчество и литературный анализ / А. А. Ричардс // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1980. – С. 313–332.
3. Thompson L. Robert Frost / Lawrance Thompson. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1964. – 46 p.
4. The Poetry of Robert Frost. The collected poems, complete and unabridged / Robert Frost / [Edited by Edward Connery Lathem]. – New York: Henry Holt and Company, 1979. – 610 p.
5. Тищенко К. М. Методичні вказівки з системного застосування основної термінології мовознавства / Тищенко К. М. – К.: КДУ, 1989. – 48 с.
6. Коптілов В. В. Критерії оцінки перекладу / В. В. Коптілов // Радянське літературознавство. – К.: Наукова думка, 1972. – № 8. – С. 53–60.
7. Thompson L. Robert Frost. The Years of Triumph, 1915 – 1938 / Lawrance Thompson. – New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970. – 184 p.
8. Фрост Р. Вірші у перекладі В. Бойченка / Роберт Фрост // Всесвіт. – 1974. – № 3. – С. 129–137.
9. Фрост Р. Вірші у перекладі В. Коротича / Роберт Фрост // Всесвіт. – 1964. – № 7. – С. 91–92.
10. Фрост Р. Вірші у перекладі Д. Павличка / Роберт Фрост // Всесвіт. – 1983. – № 2. – С. 140.
11. Вейзе А. А. Чтение, реферирование и аннотирование иностранного текста / Александр Арнольдovich Вейзе. – М.: Высшая школа, 1985. – 127 с.
12. Лесскис Г. А. Синтагматика и парадигматика художественного текста / Г. А. Лесскис // Известия АН СССР, отдел литературы и языка. – М., 1982. – Т. 41, № 51. – С. 430–441.
13. The Poetry of Robert Frost. A Guide to Understanding the Classics / John David Sweeney, James Lindroth. – New York: Monarch Press, a Simon & Schuster Division, 1965. – 92 p.
14. Кашкин И. Для читателя-современника / Кашкин И. А. – М.: Советский писатель, 1977. – 560 с.
15. Зенкевич М. А. Роберт Фрост и его поэзия / М. А. Зенкевич // Фрост Р. Из девяти книг. – М.: Иностранная литература, 1963. – С. 5–10.
16. Selected Letters of Robert Frost / Robert Frost / [Ed. by Lawrance Thompson]. – New York, 1964. – 646 p.
17. Selected Prose of Robert Frost / Robert Frost / [Ed. by H. Cox and E. C. Lathem]. – New York, 1966. – 236 p.
18. Рильський М. Твори: В 10 т / Рильський М. Т. – К.: Наукова думка, 1962. – Т. 9. – С. 19–112.
19. Фрост Р. Вірші у перекладі В. Бойченка / Роберт Фрост // Дніпро. – 1969, № 1. – С. 117–118.
20. Кухаренко В. А. Экспликация содержания текста в процессе перевода / В. А. Кухаренко // Текст и перевод. – М.: Наука, 1988. – С. 40–51.
21. Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода / Комиссаров В. Н. – М.: Высшая школа, 1980. – 168 с.
22. Centennial Essays: R. Frost / [Edited by Jac L. Tharpe]. – Jackson: University Press of Mississippi, 1976. – Vol. 2. – 322 p.
23. Фрост Р. Вірші у перекладі В. Бойченка / Роберт Фрост // Поезія – 70. – К.: Рад. письменник, 1970, № 1. – С. 67–74.
24. Бойченко В. П. Поліття / Бойченко В. П. – К.: Молодь, 1977. – 80 с.
25. Хорольский В. В. Медитативно-изобразительная лирика Роберта Фроста 1910-х годов / В. В. Хорольский, Н. Г. Хорольская // Литература США XIX – XX вв. – Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 1985. – С. 132–143.
26. Колесников Б. И. Роберт Фрост / Б. И. Колесников // История американской литературы. Под ред. Проф. Н. И. Самохвалова. Учеб. пособ. для студентов фак-тов иностр. яз. пед. ин-тов. – Ч. 2. – М.: Просвещение, 1971. – С. 218–224.
27. Mertins L. Robert Frost: Life and Talks – Walking / Leonard Mertins. – Norman: University of Oklahoma Press, 1965. – 450 p.
28. Брудный А. А. К анализу процесса понимания текстов / А. А. Брудный // Знак и общение. – Фрунзе: Илим, 1974. – С. 115–119.
29. Брудный А. А. Подтекст и элементы внетекстовых знаковых систем / А. А. Брудный // Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации). – М.: Наука, 1976. – С. 150–158.
30. Брудный А. А. Текст и его смысл / А. А. Брудный // Известия АН Киргизской ССР. – Душанбе, 1973. – № 6. – С. 80–83.
31. Торсуева И. Г. Подтекст и средства его выражения / И. Г. Торсуева // Материалы V Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации, (Ленинград, 27–30 мая 1975 г.) / АН

- СССР. Ин-т языкознания. – М., 1975. – Ч. 1. – С. 60–62.
32. Урнов Д. Прекрасная экзегеза / Дмитрий Урнов // Знание – сила. – 1986. – № 9. – С. 46–48.
33. Вейзе А. А. Чтение, реферирование и аннотирование иностранного текста / Вейзе А. А. – М.: Высшая школа, 1985. – 127 с.
34. Robert Frost: The critical reception / Ed. with an introd. by Linda W. Wagner. – New York: Franklin, 1977. – 280 p.

35.

36.