

УДК 808.2: 801

ББК 81.2Фр-7

## МЕТАФОРА ПЕРЕКЛАДУ ЯК ПОРТРЕТА-КОПІЇ У ФРАНЦУЗЬКОМУ ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ XVIII СТ.

ЛАСКА І. В.

*Дипломатична академія України при МЗС України*

У статті досліджено проблему метафоризації французького перекладознавчого дискурсу XVIII ст., проаналізовано процеси перенесення значення у метафорі перекладу як портрета-копії, визначено їхні функції в текстах. Особливу увагу відведено принциповій відкритості вихідного й цільового поля метафори. З'ясовано, що вихідною точкою перенесення може бути сам процес живопису, його види, жанри; суб'єкт цього процесу, його роль, здібності, засоби праці, фарби та ін.; результат цього процесу – картина, її жанри і види, композиція, фігури, лінії, експресія, колорит, барви й відтінки. Установлено, що оновлення візуальної живописної метафори у XVIII ст. поширюється на всі частини процесу перекладу: у фокус метафори потрапляють автор і перекладач, їхні статус і ролі, оригінал та його властивості, сам процес перекладу.

**Ключові слова:** переклад, історіографія перекладознавства, французьке перекладознавство XVIII ст., метафоризація перекладознавчого дискурсу, метафора перекладу як портрета-копії.

The article deals with the problem of metaphorisation in the French translation studies discourse of XVIII c. The transfer of signification, updating and textual functions of the portrait copy metaphor of translation are discussed. The focus is made on the principal openness of the source area and the target domain. The research concludes that the starting point of the transfer could be the process of painting, its types, genres; the subject of this process, its role, ability, work tools, paints, etc.; the result of this process: painting genres and species composition, shape, line, expression, colors and shades. The update of the visual metaphor of painting extends to all parts of the translation process: author and translator, their status and roles, the original and its properties, the process of translation.

**Key words:** translation, translation studies discourse, history of translation studies, French translation studies of XVII c., metaphor of translation as portrait-copy.

Практика французького перекладу XVIII ст. характеризується низкою нових рис: знижується роль релігійних перекладів, зменшується частка перекладів з італійської та іспанської літератури, натомість значно зростає кількість перекладів з англійської, особливо романів і текстів театрального жанру. Протягом століття відбулася певна еволюція – від повного неприйняття англійських авторів і зверхнього ставлення до них до справжньої англomanії. Перекладознавство XVIII ст., за невеликими винятками, переносить на англійських авторів критичні закиди, які так щедро робили у XVII ст. Ля Мот та ін. на адресу античних авторів.

У вік Просвітництва з його вірою у всемогутність розуму, практикою поширення й обігу знань, прагненням їх узагальнити та каталогізувати переклад стає справжнім об'єктом теоретичного аналізу, зокрема в статтях “Енциклопедії”. Тенденція розвитку теорії перекладу, яка поступово встановлюється упродовж XVIII ст., пролягає від картезіанської ідеї універсальності мови до розуміння мов як “аналітичних методів” (Кондільяк), визнання відмінностей у категоризації дійсності мовними засобами і зумовлених ними труднощів перекладу.

Попри те, що історія перекладознавства робить лише перші кроки як самостійна наукова дисципліна, дослідження метафор французького перекладознавчого дискурсу має вже певну традицію. Роже Зюбер у своїй книзі [16] неодноразово наводить метафори, запозичені з праць

різних перекладачів XVII ст., однак використовуються вони відповідно до мети, яку поставив перед собою автор, як ілюстрації до міркувань з приводу ролі перекладних творів у розвитку літературного стилю класицизму. Бельгійський історіограф перекладу Л. Д'юльст, який присвятив спеціальну статтю дослідженню фігуративних виразів у французькому перекладознавстві на зламі XVIII–XIX ст. [8], серед багатьох інших аналізує окремі приклади вживання метафори перекладу як портрета-копії. Відзначимо також розвідку Л. Гієрм [10], у якій відслідковуються витoki концепції перекладу П. д'Аблянкура і встановлюються спільні для нього та перекладачів XVI ст. тези та метафоричні образи (топоси).

Предметом нашого інтересу є процеси метафоричної концептуалізації перекладу у французькому перекладознавчому дискурсі XVIII ст., яку ми розглядаємо на прикладі ключової концептуальної метафори перекладу як портрета-копії. Мета дослідження полягає у визначенні закономірностей оновлення метафори перекладу як портрета-копії в соціокультурному контексті доби Просвітництва. Матеріал дослідження становить добірка прикладів з оригінальних текстів (передмов до перекладів, спеціальних перекладознавчих праць, мемуарів і т. ін.) французьких майстрів перекладу XVIII ст. Основними завданнями дослідження є встановлення напрямків критики і оновлення метафори перекладу як портрета-копії, з'ясування її ролі і функцій у перекладознавчих текстах, уточнення специфіки вияву її оцінних компонентів. Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена інтересом сучасної науки до перекладу та до способів його інтерпретації в минулому.

Французький перекладач і теоретик перекладу А. Берман виокремлює як основну особливість дискурсивної рефлексії перекладачів про своє ремесло саме її метафоричність: “говорити про переклад [...] – це потрапити в п'янку круговерть міркування, у якій саме слово “переклад” не перестає метафоризуватися” [3, с. 17].

Одна з найпоширеніших метафор у французьких текстах про переклад XVIII ст. ґрунтується на встановленні схожості між працею перекладача і мистецтвом художника, який малює портрет з натури чи робить копію з оригіналу. Результат праці художника – портрет чи копія – повинен точно відтворювати оригінал, зберігаючи його пропорції, риси обличчя та ін. Так само перекладач має точно відтворювати свій оригінал. Результат його праці – переклад – повинен принаймні дорівнювати оригіналові, наскільки це можливо. Отже, в основу метафоричного перенесення покладено в цьому випадку ідею точного 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, імовірно, через трактат про переклад Леонардо Бруні. Її вживали вже французькі автори XVI ст., зокрема Жак Амйю. Метафору перекладу як портрета-копії використовують у XVII ст. представники різних напрямків перекладацької думки як аргумент на користь або проти концепцій перекладу, які суперечать одна одній – від абсолютного буквалізму до надто вільних перекладів на зразок “les belles infidèles”.

Перекладацький дискурс XVIII ст. характеризується передусім уживанням низки нових метафор (садово-паркова метафора обрізання дерев за французькою модою, порівняння перекладача зі скульптором, який відсікає все зайве з брили каменю, архітектурно-будівнича метафора, яка прирівнює переклад до демонування будівлі і створення з тих самих матеріалів нової), які використовують здебільшого як аргумент на користь перекладу-вдосконалення. З іншого боку, спостерігається певне перезавантаження старих метафор, процеси якого ми розглянемо нижче на прикладі живописної метафори перекладу як копіювання, що стає об'єктом прискіпливої критики, уточнюється, деталізується, розширює сферу свого використання, зокрема функціонує як аргумент на користь творчих стратегій перекладу, спрямованих на збереження риторико-стилістичних особливостей оригіналу.

Загалом перекладачі XVIII ст., продовжуючи традицію своїх попередників, уважають основною якістю перекладу точність, яку розуміють як схожість його з оригіналом і інтерпретують у термінах оптичної візуальної метафори як схожість копії з оригіналом. Так, абат Тульє д'Олівє (Thoulier d'Olivet, 1682-1768), історик Французької академії, автор перекладів великих ораторів античності Демосфена і Цицерона, вбачає основну відмінність між ними, а відтак і основну трудність перекладу в елокуції, у переданні індивідуальних особливостей ораторського стилю кожного з авторів. Своє завдання перекладача він формулює в термінах метафори портретної схожості: “Щодня ми бачимо, що першорядні художники не досягають схожості, яку схоплюють найбільш пересічні: а схожістю тут є те, чого я пошукував. Отже, одна річ – неточність у переданні змісту твору оратора, а інша річ – точність у відтворенні характеру його красномовства” [13, с. 14. Тут і далі переклад французьких текстів наш. – І. Л.] .

Перекладач Квінтіліана, автор трактату з промовистою назвою “Апологія перекладів” Ніколя Жедуєн (Nicolas Gédouyn, 1667-1744) проводить метафоричну паралель між оригіналом і картиною художника, прирівнюючи багатство стилевих його відтінків до палітри художника, і визначає точне відтворення мінливого авторського стилю як основне й найскладніше завдання перекладача. Перекладач, який не зуміє точно пристосувати свій стиль до стилю різних частин авторського тексту, дасть однобарвний переклад: “Бо книга, яку перекладаємо, так само як картина, має різні відтінки фарб, одні ніжні, інші яскраві. [...] Хто не пристосує свій стиль до особливого характеру цих різних місць, зробить переклад повністю в одній барві і не передасть різні красоти оригіналу” [9, с. 339-340].

Під кінець XVIII ст. П'єр Ле Турнер (Pierre Le Tourneur, 1736–1788), подаючи у передмові свій переклад Шекспіра як “точний і справді вірний”, тобто як схожу копію, у якій можна знайти “розташування, пози, колорит, красоти і недоліки картини”, вважає за потрібне додати пояснення: “Саме з цієї причини він [переклад] не є і не повинен бути завжди строго буквальним: це означало б бути невірним істині і зрадити славі поета” [14, с. CXXXIX] . У цих словах міститься характерна для французьких перекладачів того часу інтерпретація метафори перекладу як копіювання: насправді точний переклад-копія має бути не буквальним, а відповідним істині і славі автора. Їм ближчий заклик Цицерона й Жерома передати дух тексту, а не вимога П.-Д. Ює передати його букву.

Із часом метафоричний образ перекладу “точної копії” внаслідок семантичного вивітрювання став банальним стереотипом, механічно повторюваним у передмовах і коментарях. Тому серйозні автори перекладознавчих текстів XVIII ст. налаштовані до нього критично і добре бачать обмеженість метафоричної паралелі між перекладом і копіюванням картини. Жан-Батист Дюбо (Dubos Jean-Baptiste, 1670-1742), один з перших теоретиків перекладу доби Просвітництва, який переймався передусім проблемами естетики і художнього мистецтва, підкріплює своє заперечення можливості адекватного віршового перекладу поезії метафоричним образом, який як фільтр вилучає кольори і звужує асоціативне поле до простих ліній естампу: “Як тільки ми не знаходимо в перекладі слів, дібраних автором, ані порядку, у 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 своїм колоритом, за естампом, у якому навіть лінія його рисунку зазнала спотворень. Поема втрачає в перекладі гармонію і ритм, які я порівнюю з колоритом картини, вона втрачає поезію стилю, яку я порівнюю з рисунком і експресією. Переклад – це естамп, у якому нічого не залишилося від картини-оригіналу, хіба що розташування і пози фігур. І навіть вони спотворені” [7, с. 531-532] .

Запропонований Дюбо метафоричний образ перекладу-естампа з очевидними негативними конотаціями швидко набув популярності і широко використовувався в перекладознавчих текстах XVIII ст. До нього звертається Вольтер, який у 18-му “Філософському листі” (1734) смиренно

презентує свій переклад монологу Гамлета такими словами: “Я наважився перекласти кілька уривків з 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” [15, с. 216]. Порівняння перекладу з естампом він, очевидно, запозичив у Дюбо, книга якого, де вперше запропонована ця паралель і з якою Вольтер був, безперечно, знайомий, вийшла 1733 року, а французький варіант “Філософських листів” датується 1734 роком.

Блискучий полеміст Жан-Батист Дюро де ля Маль (Jean-Baptiste Dureau de la Malle, 1742-1807), перекладач Тацита і Тита Лівія, автор “Слова про переклад” (1776), відкрито протиставляє своє розуміння перекладу концепції одного з поважаних на той час перекладачів – Турея, який проводить традиційну аналогію перекладу з копіюванням картини і робить з неї висновок на користь буквального перекладу. У відповідь Туреєві Ля Маль рішуче заявляє: “Турею, чому ви так упосліджуєте своє ремесло? Ні, перекладач зовсім не є копійцем. Копійцями давніх є друкар Ельзевір і друкар Етьєн. Перекладач є їхнім представником у іншій мові, в іншому столітті і для іншого народу. Він має доручення свого автора говорити ті самі речі, висловлювати ті самі думки, розвивати ті самі міркування, 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” [11, с. XXXI]. Таким чином, Ля Маль чітко визначає свою позицію між двома полюсами у вічній суперечці перекладачів: він не приймає буквального перекладу і зведення ролі перекладача до простого копіювання, визнаючи водночас подвійний обов’язок перекладача – перед автором, від імені якого він говорить, і перед своєю мовою і культурою.

Критичне ставлення до живописної метафори перекладу як копіювання стало настільки поширеним, що було закріплене в статтях про переклад в “Енциклопедії” і в працях енциклопедистів. Один із ініціаторів її видання Жан д’Алямбер (Jean Le Ron d’Alambert, 1717-1783) у “Заувагах про мистецтво перекладу” теж не схильний зводити функцію перекладача до простого копіювання чи імітації. Використовуючи традиційний метафоричний образ, він вносить суттєве уточнення, наполягаючи на творчому началі цього мистецтва: на відміну від художника-копійця, якому потрібне лише рабське наслідування, перекладач використовує свої власні, властиві лише йому самому кольори. Д’Алямбер 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 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” [1, с. 34].

Аналізуючи ситуацію з перекладом у французькій літературі XVIII ст., Д’Алямбер указує на кілька обмежень, які накладаються на перекладачів і роблять їхнє ремесло невдячним. Вони почуваються копійцями, 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 копійців, 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 краси чи приховати недоліки. Хіба не повинен перекладач, надто

часто змушений залишатися нижчим за свого автора, перевершити його, коли він може це зробити?" [1, с. 36]. Отже, Д'Алямбер у цьому контексті розвиває порівняння перекладу до естампа і праці перекладача до мистецтва художника-графіка, запропоновані Дюбо. Д'Алямбер трактує подібне самообмеження перекладача як добровільне ярмо, яке він бере на себе і від якого страждає. Питання для нього стоїть так: Чи має право перекладач втручатися 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'Альєбера, відповідь залежить від вибору твору для перекладу. Справді великі твори перекладачеві немає потреби прикрашати, але якщо йому доводиться часто втручатися, то очевидно, такий твір не варто перекладати.

Більшість авторів, які вдаються до метафори перекладу як портрета, намагаються оновити її, уточнити окремі її деталі, пристосувати до нового бачення проблем перекладу. Найчастіше цю метафору вживають в аргументативних контекстах, пов'язаних із прогресом теорії перекладу: передання духу мови й енергії твору, необхідність відтворення індивідуального стилю автора, утвердження творчого аспекту перекладу та ін.

Інший автор статей до "Енциклопедії" на літературну і перекладознавчу тематику Жан-Франсуа Мармонтель (Jean-François Marmontel, 1723–1799), шукаючи образ, який найкраще передав би його бачення перекладу, відхилив відоме Сервантесове порівняння його зі зворотною стороною фламандського гобелена, як таке, що ототожнює мистецтво перекладу з "досить грубим і невправним виробництвом". Йому більше імпонує традиційний образ перекладу як копіювання, який він творчо переосмислює, акцентуючи на здатності вправного копіїста не лише працювати з основними кольорами, а збагачувати свою палітру, змішуючи їх і отримуючи нескінченну кількість напівтонів і відтінків, таких необхідних при перекладі тонкощів поезії: "[...] 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 зуміє отримати їх, змішуючи свої кольори, він зробить лише ескіз, тим більше віддалений від краси картини, чим краще вона намальована й довершена. А палітра оратора, історика, філософа має лише, якщо я насмілюсь так сказати, основні кольори, які є всюди. Палітра ж поета тисячу разів багатша на кольори, його барви безмежно різноманітні й мають нескінченні відтінки" [12, с. 954].

Безперечний авторитет в галузі літератури та перекладу Шарль Бате (Charles Batteux, 1713–1780) метафорично осмислює важливе для теорії перекладу XVIII ст. поняття духу мови в термінах кольорів, прирівнюючи відмінності між мовами до відмінностей у гаммі кольорів і властивостях фарб, які можуть бути більш або менш яскравими, легкими до розтирання, змішування і отримання відтінків: "Окремі існуючі мови всі дуже віддалені від можливої й ідеальної досконалості. Всі вони мають однакову мету [...]. Але є такі, що мають менше фарб, ніж інші, або менш яскраві фарби, або не такі легкі до розтирання, до розведення, щоб отримати відтінки, і саме це, очевидно, лежить в основі відмінностей між ними" [2, с. 171]. Водночас Бате критично налаштований щодо спроб уподібнення перекладача до художника, який робить копії, і добре бачить обмеженість цієї живописної метафори перекладу. Услід за Дюбо, він відкидає можливість віршового перекладу, порівнюючи його з естампом. Навіть якщо такий переклад зберігає розмір, ритм, гармонію, він неминуче змінює думки, вирази, тони. Жоден поет-перекладач не зможе перекласти картини Вергілія, він дасть лише погану копію. Навіть якщо він відтворить риси моделі, він не зможе передати душу, повітря, життя [2, с. 235–236]. Бате, як граматист і знавець віршування, наголошує на відмінності в ситуаціях художника-копіїста і перекладача. Перший має ті самі кольори, йому потрібні лише розумні очі і вправна рука. У поета-перекладача нічого цього нема, він у гіршому становищі. При спробі перекладу віршем слова мови чинять опір звуками і конструкцією, якої вони вимагають, слух страждає, рима примхлива, розмір надто малий або великий для думки [2, с. 237–238].

Багаті варіації на тему живописної метафори перекладу знаходимо у перекладача Гомера і Гете, автора праці “Про національний смак і його вплив на переклад” П.-Ж. Бітобе (Bitaubé Paul-Jérémie, 1732–1808). Аналізуючи роль і можливості перекладача, він розвиває й уточнює традиційну живописну метафору і пристосовує її 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 кожному риси з природної сукупності рис моделі, надавши їй життя, перекладач мусить відтворити окремо кожен красиву деталь, так важливу для успіху поетичного твору. 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 придатна до висловлення інших красот: “Перекладачеві не потрібно вигадувати план, ані навіть збирати риси, з яких складаються подробиці. Отже, він не є художником історичних полотен. Його можна розглядати приблизно як художника-портретиста, завдання якого в тому, щоб передати кожен з рис, сукупно представлених природою, і надати їм життя. У такій ситуації часто опиняється перекладач стосовно вираження окремих красот, які так важливі для успіху поезії. Однак ця паралель не є цілком точною, тому що перекладач повинен передати певні красоти мовою, яка передала б набагато зручніше інші красоти, ніж ці. Художнику-портретисту легше змішувати фарби, щоб отримати той чи інший відтінок” [4, с. 467] .

Переконаний, що освічені й чутливі читачі – філософи, політики, історики – не потребують у перекладі пом’якшення до непізнаваності картини давніх часів, Бітобе пропонує ще інший варіант метафори портрета-копії, проводячи цього разу паралель між роботою перекладача і скульптора-археолога: “Якби ми знайшли серед якихось руїн дуже подібні портрети Агамемнона, Ахілла, Одисея та ін., якби ці портрети мали трохи грубі риси, бо зображають людей мужніх і сильних, чи ми хотіли б, щоб митець їх пом’якшив? Ну от! Такі портрети існують у Гомера: перекладач, який їх пропонує природними, ніби добуває їх у якийсь спосіб з глибини з-під руїн ціною великої праці” [5, с. 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 із-під руїн ціною великої праці, Бітобе прирівнює до праці археолога, піднімаючи, таким чином, престиж ремесла, що стало вже справжнім мистецтвом.

Згаданий вище Дюро де ля Маль проводить ще одну оригінальну аналогію перекладу з живописом, аргументуючи на користь необхідності варіювання стилістичних засобів при переході з однієї мови на іншу. Він нагадує конкретний приклад з історії французького мистецтва: художник Дуаєн, копіюючи “Магдалину” Ле Брена, щоб перенести її на високий купол Собору Інвалідів, через зміну перспективи повинен був змінити 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 відмінностями між мовами, є два сталих пункти, які постійно прив’язують перекладача до свого автора, – думка і стиль: врешті-решт, його залежність від автора зводиться до необхідності передати в кожному відтинку ту саму суть думки з тією самою сукупністю красот. Поза тим, усе решта – це упередження, перебільшена делікатність, суперечності” [11, с. XXXII–XXXIII]. Так Ля Маль установлює загальну межу залежності перекладача від автора, яка визначається його обов’язком точно передати зміст і стиль автора, суть думок і красоти авторського тексту.

Водночас Ля Маль обурено відкидає серію найпоширеніших традиційних метафор перекладу, які нав’язують перекладачеві пасивну роль рабського наслідування оригіналу, зводять його функцію до бездумного повторювання і копіювання: “Якщо в якомусь 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. Всі ці різкі й конвульсивні порухи, природні для пристрасної людини, виглядають екстравагантними і смішними для людини, яка не є такою. А більшість перекладачів ніколи не захоплюються. А як вони могли б захоплюватися? З них роблять копіїстів, дзеркала, які повинні відбивати предмети, які перед ними поставлять, посудину, у яку переливають рідину з іншої посудини, зворотний бік килима, їм забороняють відчувати, думати: оригінал підказує їм усе, що вони повинні сказати, їм залишається лише повторювати” [11, с. XXXVI–XXXIX]. Тим самим він наполягає на необхідності сміливого творчого підходу перекладача до відтворення яскравих авторських образів.

Насамкінець розглянемо ще одну характерну тенденцію метафоризації перекладацького дискурсу XVIII ст., яка виявляється в поєднанні в одному аргументативному контексті кількох метафор, що підсилюють одна одну і краще доносять до читача думку автора. Так, на початку 30-их років П'єр Брюма (Pierre Brimo, 1686–1742) в передмові до своєї антології грецького театру (*Le Théâtre des Grecs*, 1730) бачить специфіку перекладу драматичної поезії порівняно з перекладом філософських творів у необхідності відтворити її палкість і енергію. Холодний переклад, який не передає всього ентузіазму грецьких поетів, він порівнює з обличчям воскової фігури, позбавленим живих рис, які так добре вміє передати справжній живопис: “Я волів би передати навіть у неохайному стилі весь ентузіазм грецьких поетів, ніж надати їм холодного вигляду 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, у 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 і попри мої зусилля” [6, с. XIX–XX]. У цьому тексті Брюма поєднує в одне ціле дві традиційні вже концептуальні метафори перекладу – живописну портретну метафору і метафору позбавленого енергії перекладу як мертвої подоби живого тіла.

Д'Алямбер у цитованій вище праці теж вдається до прийому підсилення візуальної живописної метафори перекладу, використовуючи паралельно музичну метафору: “Перекласти поета прозою – це змінити на речитатив розмірену мелодію; перекласти його віршем – це замінити одну розмірену мелодію на іншу, яка може їй ні в чому не поступається, але не є тією самою. З одного боку, це подібна, але слабка копія, з іншого, це радше твір на ту саму тему, що й копія” [1, с. 35]. Метафоричне перенесення спирається у цьому випадку на подвійну синестезію: метафора концептуалізує переклад, залучаючи зорове і слухове сприйняття, і досягає значно більшого впливу на читача.

Інший варіант поєднання живописної і музичної метафор перекладу пропонує П.-Ж. Бітобе. Розкриваючи труднощі перекладу найкращих авторів, які лежать у першу чергу в риторико-стилістичній площині, Бітобе пояснює, що вони виникають через особливе вміння змішувати кольори й отримувати нові відтінки, секретом яких володіють лише вони: “Зрозуміло, що найбільш оригінальні автори створюють найбільші перешкоди для перекладу. Якби для пояснення думки мені було дозволено повернутися до порівнянь, які я використовував уже в цій промові, я сказав би, що вони вправно розтерли фарби, які їм пропонувала мова, і отримали з них нові відтінки, секрет яких знали тільки вони, або що вони подібні до вправних музикантів, які добувають зі своїх інструментів нові дивовижні звуки” [4, с. 488]. Живописна метафора у Бітобе цілком природно підсилюється і продовжується близькою до неї музичною, яка прирівнює письменницький талант до творчої здатності вмілих музикантів добувати зі своїх інструментів цілком нові звуки. Таким чином, концепт перекладу у Бітобе є серед іншого результатом синергічного поєднання метафоричних образів кількох мистецтв.

Отже, широка представленість різних варіантів оптичної візуальної метафори перекладу (переклад як картина, переклад як портрет-копія, переклад як дзеркальне відображення та ін.) у французькому перекладознавчому дискурсі XVIII ст. свідчить про тяглість традиції

у рефлексії перекладачів над своїм практичним досвідом. У новому соціокультурному й науковому контексті перекладачі вирішують інші завдання, глибше розуміють суть перекладу, усвідомлюють природу труднощів, зумовлених мовно-культурними відмінностями, особливостями індивідуального стилю твору в єдності його форми та змісту. Відповідно живописну метафору перекладу як копіювання переосмислюють, піддають критиці, уточнюють, деталізують. Вона розширює сферу свого використання, зокрема функціонує як аргумент на користь двох протилежних стратегій перекладу: адаптивних, спрямованих на одомашнення і пристосування оригіналу до потреб цільової аудиторії, і творчих стратегій, метою яких є збереження риторико-стилістичних особливостей оригіналу.

Принципова відкритість вихідного і цільового поля метафори робить можливим урізноманітнення живописної метафори перекладу в кількох площинах і напрямках. Вихідною точкою перенесення може бути сам процес живопису, його види, жанри; суб'єкт цього процесу, його роль, здібності, засоби праці, фарби і т. ін.; результат цього процесу – картина, її жанри і види, композиція, фігури, лінії, експресія, колорит, барви й відтінки. У фокус цільової області метафори потрапляють автор і перекладач, їхні статус і ролі, оригінал та його властивості, сам процес перекладу, який здебільшого не зводиться до простого копіювання чи віддзеркалення. Загалом багатство метафор перекладознавчого дискурсу XVIII ст. насичує концепт ПЕРЕКЛАД новими рисами, поглиблює знання про переклад у його метафоричній формі й закладає підвалини якісних змін у теорії перекладу, що невдовзі стануться в добу Романтизму.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. D'Alambert. Observations sur l'art de traduire / Œuvres complètes, t.IV, 1-re partie. – Paris: Belin, 1822. – P. 29–42.
2. Batteux Ch. Principes de la littérature / Charles Batteux // Par M. l'Abbé Batteux. Tome V. (Chapitre X. Traité de la construction oratoire). – À Paris : Chez Desaint & Saillant, 1775. – 304 p.
3. Berman A. Au début était le traducteur / Antoine Berman. – TTR : traduction, terminologie, rédaction. – Vol. 14. – No. 2. – 2001. – P. 15–18.
4. Bitaubé Paul-Jérémie. Du goût national considéré dans son influence sur la traduction / Par M. Bitaubé // Nouveaux mémoires de l'Académie Royale des sciences et belles lettres. – À Berlin : Chez C.F. Voss, Année MDCCLXXV. – P. 453–489.
5. Bitaubé Paul-Jérémie. Réflexions sur la traduction des poètes / P.-J. Bitaubé // Œuvres d'Homère. Illiade, Tome I. – À Paris : Chez L.Tenré, 1822.- P. 44–64.
6. Père Brumoy. Discours sur le théâtre des Grecs / Le Théâtre des Grecs // Par le R.P. Brumoy. Tome premier. – A Paris: Chez Rollin Père [...] MDCCXXX. – P. I–XXVIII.
7. Dubos J.-B. Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture / Dubos Jean-Baptiste. Nouvelle édition. Seconde partie. – À Paris : Chez P.-J. Mariette. M.DCCXXXIII. – 567 p.
8. D'hulst L. Observations sur l'expression figurée en traductologie française (XVIIIe–XIXe siècles) / L. D'hulst // TTR. – 1993. – VI. – P. 83–111.
9. Gedoyn Nicolas. Apologie des traductions / Oeuvres diverses de M. l'abbé Gedoyn. – À Paris : Chez de Bure l'aîné, 1745. – P. 317–363.
10. Guillerm L. Les Belles Infidèles, ou l'Auteur respecté (de Claude de Seyssel à Perrot d'Abblancourt) / Luce Guillerm // Ballard Michel, d'Hulst Lieven (éds.). La traduction en France à l'âge classique. – Villeneuve d'Ascq (Nord) : Presses Universitaire du Septentrion, 1996. – P. 23–42.
11. La Malle Jean-Baptiste Dureau de. Discours sur la traduction / Traité des bienfaits de Sénèque. Par M. Dureau de Lamalle. – À Paris: chez Pissot, 1776. – P. I–LII + 329 p.



12. Marmontel Jean François. Traduction / Supplément à L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. T. IV – Amsterdam : Rey, 1777. – P. 952–954.
13. Thouliez d'Olivet. Préface / Philippiques de Demosthene et Catilinaires de Ciceron, Traduites par M. l'Abbé d'Olivet. Nouvelle Edition. – À Paris : Chez Barbou, 1787. – P. 5–24.
14. Le Tourneur Pierre. Avis sur cette traduction / Shakespeare traduit de l'anglois // Par M. Pierre Le Tourneur. Tome premier. – A Paris : La Veuve Duchesne..., M.DCC.LXXVI. – P.CXXXIX–CXLIV.
15. Voltaire. Lettres philosophiques. À Amsterdam : Chez E.Lucas, 1734. – 387 p.
16. Zuber R. Les “belles infidèles” et la formation du goût classique / R. Zuber. – Paris : Alb. Michel, 1992. – XIII–521 p.

*Дата надходження до редакції 21.11.15*