

3. Багдановіч М. Санэт // Багдановіч М. Збор твораў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1968. – Т. 2. – С. 381–382.
4. Барычэўскі А. Паэтыка літаратурных жанраў. – Менск, 1927. – 168 с.
5. Драй-Хмара М. Життя і творчість Максима Багдановіча // Багдановіч М. Вінок. – К.: Держвидав України, 1929. – С. 7–36.
6. Драй-Хмара М. [Передмова] // Багдановіч М. Вінок. – К.: Держвидав України, 1929. – С. 5–6.
7. Мартынава Э. Беларуско-ўкраїнські паэтычны ўзаемапараклад. – Мінск: Навука і тэхніка, 1973. – 208 с.
8. Сеньковец В. Белорусский сонет 1910-х – 1930-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Минск, 1990. – 20 с.

Отримано 4 квітня 2010 р.

м. Київ



Сергій Ткаченко

УДК 811 255. 4

РОЛЬ ЧАСОПРОСТОРОВОЇ ПЕРСПЕКТИВИ В ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ РІЗНОМОВНИХ ТЛУМАЧЕНЬ ОДНОГО ВІРША АРТЮРА РЕМБО)

У статті розглядаються часові та просторові характеристики вірша “Відчуття” Артюра Рембо як визначальні елементи структури оригіналу і його перекладів українською, російською та англійською мовами. Відтворення художнього цілого першотвору значною мірою залежить від взаємодії цих двох чинників.

Ключові слова: поетичний переклад, художнє ціле, часовий, просторовий.

Serhiy Tkachenko. The role of temporal and spatial aspects in translation (based on the interpretations of one of Arthur Rimbaud's poems in different languages)

The article analyses temporal and spatial characteristics of Arthur Rimbaud's "Sensation", treating them as crucial elements of both French original and its poetic translations into Ukrainian, Russian and English. The reconstitution of the artistic integrity of the original largely depends upon the interplay of these two factors.

Key words: poetic translation, artistic integrity, time, space.

Твір, вибраний за об'єкт перекладознавчого аналізу в зазначеній площині, називається “Відчуття” (“Sensation”). Його разом із віршами “Офелія” (“Ophélie”) та “Сонце і плоть” (“Soleil et Chair”) Артюром Рембо відправив 24 травня 1870 року лідерові парнасців – поету Теодорові де Банвілю. У супровідному до надісланих віршів листі п'ятнадцятирічний юнак запевняв літературного метра, що вважає парнасцем кожного справжнього поета, і висловив надію, що через два роки й сам стане парнасцем.

Ось як звучить у французькому оригіналі цей вірш:

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue:
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien,
Mais l'amour infini me montera dans l'âme;
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, heureux – comme avec une femme [10, 379].

Читаючи цей твір, неважко помітити, що він, як і деякі інші поезії початкового періоду творчості А. Рембо, наприклад, “Відповідь Ніни” (“Les Réparties de

Nina”) чи “Зимова мрія” (“Rêvé pour l’hiver”), написаний у стилі *фантазії*, коли фабула твору проектується на уявне майбутнє, що знаходить вияв у ексклюзивному вживанні дієслів у граматичній формі *майбутнього часу*. Ця важлива риса оригіналу добре простежується в перекладі Михайла Литвинця (курсив наш. – С. Т.):

Блакитним вечором *подамся* по стежках,
Між лоскітних хлібів *топтати буду* трави;
Відчую свіжість я, ступаючи в полях, –
Обвіє хай лице мені вітрець ласкавий.

Замріюсь мовчазний, *забуду* про мету,
Але в душі любов *здійме* живі пориви,
І, наче циган, я в далеку даль *їду*, –
З Природою, немов із жінкою, щасливий [2, 198].

Російський перекладач повного циклу віршів А. Рембо Михайло Кудінов, відчувачи цю особливість французького першотвору, дав йому назву “Предчувствие” [4, 17], себто – *відчуття* (буквальне значення цього слова в оригіналі), *спрямоване в майбутнє*. Таке тлумачення здається цілком виправданим: як уже зазначалось, усі дієслова цього поетичного твору мають форму майбутнього часу: j’irai, j’en sentirai, je laisserai, je ne parlerai pas, je ne penserai rien, (l’amour) montera. Цебто перекладач додатковим засобом акцентував увагу читача на тому, що граматична категорія *майбутності* набирає в цьому вірші глибокого *символічного* значення.

У версії відомого російського поета Інокентія Анненського (який, до речі, з 1890 по 1893 рік працював директором Київської колегії Павла Ґалаґана), що є майже суцільною низкою називних, номінативних речень, цей вірш подано в режимі *теперішнього часу*; це радикально гальмує його спрямовану в невідоме майбутнє поетичну динаміку й надає перекладові рис розслабленої позачасової аморфності:

Один из голубых и мягких вечеров...
Стебли колючие и нежный шелк тропинки,
И свежесть ранняя на бархате ковров,
И ночи первые на волосах росинки.

Ни мысли в голове, ни слова с губ немых,
Но сердце любит всех, всех в мире без изъятья,
И сладко в сумерках бродить мне голубых,
И ночь меня зовет, как женщина в объятья... [3, 44].

Щось вельми схоже спостерігаємо й у перекладі Миколи Терещенка: його герой також діє в теперішньому часі: “(У літній синій вечір я по стежці росяній) *їду*”, “*зриваю* (житні колоски)”, “*мну* (буйні, соковиті трави)”, “(замріяний) *спішу* (у даль)”, “*прискорюю* (ходу)”, “(немов бродяга) *їду*” [2, 196]. Цебто замість заявленого поетом наміру вчинити *радикальну* акцію – піти світ за очі – маємо констатацію *буденного* явища.

У російській версії Григорія Петникова, чиє дитинство минуло в Україні і який після закінчення Харківського університету перекладав твори Т. Шевченка, Марка Вовчка й І. Франка, синтаксична презентація часової площини вірша подана у формі не дійсного, а *умовного* способу: ліричний герой “бродил бы

(хлебами)”, йому хотілося “ни о чем бы не думать”, “идти бы все дальше” [3, 44], тобто художній світ твору постає тут не як *реальна проекція* в майбутнє, а як *факультативне* фантазування на тему *можливого*, що знижує загальний пророчий пафос цього вірша, адже поет фактично передбачив свою долю на багато років уперед.

Переклад Вільгельма Левіка – цікавий експеримент, у рамках котрого весь вірш передано одним реченням, на “одному диханні”; тут час узагалі відсутній: єдине в його тексті дієслово подане у формі *інфінітива*. Категорія *граматичної* невизначеності в такий спосіб набуває *символічного* сенсу загальної декларації, яка ні до чого не зобов’язує:

В вечерней синеве, полями и лугами,
Когда ни облачка на бледных небесах,
По плечи в колкой ржи, с прохладой под ногами,
С мечтами в голове, и с ветром в волосах,

Все вдаль, не думая, не говоря ни слова,
Но чувствуя любовь, растущую в груди,
Без цели, как цыган, впивая все, что ново,
С Природою вдвоем, как с женщиной, идти [1, 389].

Не менш важливе значення для долі перекладу мають ті *лексичні* компоненти, які створюють *просторову* площину вірша. Це “блакитні літні вечори” (les soirs bleus d’été), “стежки” (les sentiers), “колосся” (les blés), “трава” (l’herbe), “свіжість” (la fraîcheur) котрої ліричний герой відчує своїми “ногами” (mes pieds), “вітер” (le vent), що скупає йому “непокриту голову” (ma tête nue), “безмежна любов” (l’amour infini), що сповнить його душу (l’âme), “далеч” (bien loin), куди він подасться, як “циган” (un bohémien), “Природа” (la Nature), з котрою він буде “щасливий” (heureux), як із земною “жінкою” (une femme).

Перш за все, кілька слів про “блакитні літні вечори”. Тут ми спостерігаємо велику кількість можливих перекладацьких варіацій: від власне множинних відповідників – “блакитні вечори” [2, 11] (Гр. Кочур), “літні вечори” [2, 197] (Гр. Латник) і їх відповідника в однині – “літній синій вечір” (М. Терещенко), “блакитний вечір” (М. Литвинець), “синя літня ніч” [2, 197] (Іван Петровцій) до творчої перекладацької трансформації – “сині сутінки” [2, 196] (Всеволод Ткаченко) і простого прислівника – “ввечері” [2, 198] (Ігор Андрущенко).

Така ж багата варіативність наявна й у російських перекладах: множинні варіанти – “синие сумерки лета” (Г. Петников), “голубые вечера” (М. Кудінов), своєрідний гібрид однини і множини – “один из голубых и мягких вечеров” (І. Анненський), а також творчі авторські трансформації – “вечерняя синева” (В. Левік), “сапфир сумерек” [5, 5] (Бенедикт Лівшиць). Останній варіант належить нашому землякові, котрий жив і творив в Україні, зокрема в Києві; К. Чуковський називав його “таємним парнасцем”. Але ця яскрава *символістська* метафора – певне *забігання наперед*, бо 1870 року А. Рембо до такої химерної образності ще не дійшов.

Таке просте рішення, як вибір однини чи множини при передачі “вечорів”, неминуче тягне за собою необхідність вибору між одноразовою чи множинною дією, а значить, і *видом* дієслова – доконаним чи недоконаним. Тобто перекладач змушений приймати рішення щодо того, буде акція походу “світ за очі” одноразовою чи багаторазовою. Коли юний Артюр Рембо писав цього вірша, його втечі з дому ще були чистою *теорією*; це вже потім, як нам відомо, вони стали регулярною *практикою*.

Суттєво значущим є вибір морфологічного числа і стосовно “стежок”. Приміром, в українських перекладах Г. Кочура, М. Литвинця і В. Ткаченка ліричний герой іде так, як і в оригіналі: “стежками”, “по стежках” (*dans les sentiers*). Так само він чинить і в російських перекладах В. Левіка й Г. Петникова, мандруючи відповідно “полями и лугами” та “по тропинкам”. У М. Терещенка, Б. Лівшиця, І. Анненського й П. Петровського він простує відповідно “по стежці”, “вдоль межи”, по “тропинке”, “межою”. Погодьмося: одна буде стежка чи багато стежок – художня картина вірша вималюється по-різному.

Наступна суттєва деталь – “колосся”. Тут, з одного боку, маємо приклади, коли перекладачі зберігали цей узагальнювальний образ, пропонуючи такі варіанти, як власне “колосся” (І. Андрущенко, В. Ткаченко), “стебли” (І. Анненський), “хліба” (Г. Латник, М. Литвинець, І. Петровцій), “хлеба” (Г. Петников). В інших випадках знаходимо більш конкретизовані відповідники: “житні колоски” (М. Терещенко), “колкая рожь” (В. Левік), “колосья спелой ржи” (Б. Лівшиць), “рожь” (П. Петровський). В англійських перекладах Уайєта Мейсона та Уолеса Фаулі фігурує “пшениця” (*wheat*) [8, 17], а в Олівера Бернарда – “злаки” (*corn*) [7, 61]. Цікавий розвиток цього образу бачимо у Г. Кочура – “стерня”.

Щодо “трави”, то у відомих нам українських і російських перекладах трапляється як прямий відповідник цього образу – власне “трава” (Г. Кочур, Б. Лівшиць, В. Ткаченко), так і морфологічно множинний його варіант – “трави” / “травы” (Г. Латник, М. Литвинець, Г. Петников, І. Петровцій, М. Терещенко). Надибуємо й творчі видозміни цього образу: поетично навантаженіший варіант – “мурава” (П. Петровський), а також його метонімічні трансформації – “прохлада под ногами” (В. Левік), “роса” (І. Андрущенко).

Щодо “вітру” й “непокритої голови” ліричного героя, то й тут спостерігаємо різні варіанти відтворення поетичного світу оригіналу. У більшості перекладачів “вітер” так і залишається “вітром” (І. Андрущенко, Г. Кочур, І. Петровцій), “ветром” (В. Левік, Г. Петников, П. Петровський), інколи постаючи як “вітерець” (Г. Латник, М. Терещенко) чи “вітрець” (М. Литвинець). В одному випадку знаходимо його ліричний відповідник – “легіт” (В. Ткаченко). У деяких перекладах він просто зник (І. Анненський, Б. Лівшиць).

Аби пересвідчитися, що все, про що ми тут говоримо, має кардинально важливе значення, досить порівняти перший чотиривірш у трактування М. Литвинця (див. вище) і цей же фрагмент у перекладі Б. Лівшиця (див. нижче). У першому випадку маємо класичний пейзаж – панорамні “стежки”, “хліба”, “трави” і “поля” лише наприкінці замінюються крупним планом “лиця” (ліричного героя). У другому випадку бачимо типовий етюд, у якому відразу ж після вступної ремарки про “сумерки” йде серія конкретних замальовок – “межи”, “босой подошвы на траве”, “колосьев спелой ржи”, “придорожного куста”. Отже, *розлогий краєвид* – і серія окремих *крупних планів*:

В сапфире сумерек пойду я вдоль межи,
Ступая по траве подошвою босою.
Лицо исколют мне колосья спелой ржи,
И придорожный куст обдаст меня росой.

Що стосується другого чотиривірша, то “циган”, який мандрує в “далеч”, також дістає чимало варіантів називання. Крім прямого відповідника – “циган” / “цыган” / “gipsy” (О. Берnard, Г. Латник, В. Левік, М. Литвинець, Г. Петников, І. Петровцій, В. Ткаченко, У. Фаулі), маємо також випадки, коли цей образ подається стилістично знижено – “бродяга” / “vagabond” (Г. Кочур, У. Мейсон, П. Петровський, М. Терещенко); це викликає небажано негативну асоціацію. Розуміючи небезпеку такої конкретики, І. Анненський та Б. Лівшиць удалися

до перифразу: “И сладко в сумерках бродить мне голубых”; “И побреду, куда глаза глядят”. І. Андрущенко цей образ опустив.

Щодо любові ліричного героя до “Природи” як до “жінки” / “женщины”, то, крім прямих відповідників цієї образної пари (І. Андрущенко, Г. Кочур, В. Левік, М. Литвінець, Б. Лівшиць, Г. Петников, П. Петровський, М. Терещенко, В. Ткаченко) з варіацією “жінки” як “жони” (Г. Латник), спостерігаємо також певні трансформації. У деяких перекладачів “Природа” була замінена “коханою” (І. Петровцій), “ночю” (І. Анненський). У версіях О. Бернарда та У. Фаулі замість “Природи” фігурує “сільська місцина” (countryside).

Розглянуті часові та просторові характеристики оригіналу постають як своєрідні вісі єдиної *системи координат* художнього твору: від їх варіювання й результату їхньої взаємодії залежить кінцева доля перекладу, а саме – та обставина, у якій частині часопросторового континууму він буде заaktuалізований і за допомогою яких окремих компонентів і структур буде сформоване його нове художнє ціле. Від кожної *граматичної* функції і кожної *лексичної* одиниці в кінцевому підсумку залежатиме, яким постане вірш у своїй новій літературній реінкарнації – іншомовному перекладі.

Процес поетичного перекладу – це різновид творчості, тому можна з певністю стверджувати, що кожне конкретне рішення перекладача диктується не тільки *об’єктивним* світом першотвору, а і його *суб’єктивним* перекладацьким сприйняттям. Цебто, з одного боку, окремі граматичні й лексичні рішення формують кінцеве обличчя перекладу, а з другого – їх вибір диктується естетичними настановами й поетичними вподобаннями чужомовного інтерпретатора. Від того, яку загальну картину бачить перекладач в оригіналі, і залежить вибір його конкретних структурних модулів і компонентів.

Можемо резюмувати, що для створення істинно художньої версії перекладачеві треба – на основі активного сприйняття й дослідження оригіналу – вибудувати у своїй уяві цей ще не сформований у конкретному лексико-граматичному наповненні ідеальний світ. Свідомо чи підсвідомо, кожний перекладач керується тим запасом естетичних вражень, які він накопичив завдяки творчому засвоєнню надбань світової культури й завдяки своєму безпосередньому життєвому досвіду. Іншими словами, намагаючись вибудувати в уяві художній світ першотвору (який йому треба буде змодельювати рідною мовою), перекладач шукатиме щось схоже і знайоме у своїй пам’яті.

Прикладом саме такого творчого підходу можна вважати англійський переклад розглядуваного нами вірша, здійснений Полом Шмідтом. На відміну від інших версій цією мовою, що виглядають радше прозовими *переказами* оригіналу, інтерпретація П. Шмідта прикметна, з одного боку, вельми близькою до першотвору версією його лексико-образної та ритміко-інтонаційної структури, а з другого – демонструє майстерну гнучкість перекладача в тих небагатьох випадках, коли йому через несхожість французької та англійської мов доводилося відступати від “букви” оригіналу й давати свої варіанти відповідних образів першотвору:

On a blue summer night I will go through the fields,
Through the overgrown paths, in the soft scented air;
I will feel the new grass cool and sharp on my feet,
I will let the wind blow softly through my hair.

I will not say a word, I will not think a thing,
But an infinite love will set my heart awlirl,
And I will wander far, like a wild vagabond,
Throughout Nature – happy as if I had a girl [9, 28].

Головна ж заслуга перекладача полягає в тому, що його версія звучить надивовижу свіжо і зворушливо: читаючи, маємо враження, ніби цей вірш написав сам А. Рембо (який, до речі, добре знав англійську мову). Такий успіх стане зрозумілим, якщо врахувати, що американський інтерпретатор – не тільки перекладач (зокрема, творів Цветаєвої, Гоголя, Маяковського) і дипломований учений (після захисту докторської дисертації в Гарварді викладав французьку та слов'янські мови в Техаському університеті), а й автор двох книжок поезії – “Нічне життя” (“Night Life”) і “Зимове сонцестояння” (“Winter Solstice”).

Заходячись довкола власної україномовної версії ліричного шедевр А. Рембо, автор цих рядків не міг зрушити з місця доти, поки чітко не уявив собі інтродуктивної картини вірша – з його стежками, травами й колосками. А уявив він її собі лише тоді, коли згадав аналогічний досвід зі свого дитинства – вечірні прогулянки стежкою старого прапрадідівського саду, яка проходила вздовж межі, серед густих і високих трав, і вела в далеч – за село, через ліс, у неозорі поля. Саме завдяки такому спогадові й виникло *загальне* бачення цієї поезії, на основі якого окремі образні *деталі* викристалізувалися вже самі собою. Ось яким постав тоді цей переклад:

Блакитним присмерком по стежці побреду,
Серед лугів і піль у марення порину,
Збиваючи з колось і трав росу біду,
Підставивши вітрам свою шорстку чуприну.

Без слів, без дум – піду, як мандрівне дитя,
Світ за очі – й любов оволодіє мною,
Блаженством сповнений, зіллюсь до забуття
З Природою, немов із жінкою земною [6, 186].

ЛІТЕРАТУРА

1. Левик В. Избранные переводы в двух томах. – М.: Художественная литература, 1977. – Т. I.
2. Рембо А. Пьяный корабель. – К.: Дніпро, 1995.
3. Рембо А. Стихи. – М.: Наука, 1982.
4. Рембо А. Стихотворения / Пер. с фр. М.П.Кудинова. – М.: Хранитель, 2007.
5. Рембо Ж.-А. Пьяный корабль. – СПб.: Петербург – XXI век, 1994.
6. Ткаченко С. Ужинок осіннього поля. – К.: АУП, 2001.
7. Rimbaud. Collected Poems / Introduced and Edited by Oliver Bernard. – New York: Penguin Books, 1987.
8. Rimbaud. Complete Works, Selected Letters / Translation, Introduction and Notes by Wallace Fowlie. – Chicago & London: The University of Chicago Press, 1966.
9. Rimbaud. Poems / Translated by Paul Schmidt. – New York: Everyman's Library, 2000.
10. Rimbaud A. Poetry and Prose / Translated, Edited, and with an Introduction by Wyatt Mason. – New York: The Modern Library, 2002.

Отримано 2 березня 2011 р.

м. Нью-Йорк, США