

ПОДОЛАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ДИСТАНЦІ ЧЕРЕЗ ПОЕТИЧНУ ІНТЕРПРЕТАЦІЮ ФОРМИ (“КНИГА ПІСЕНЬ” Г. ГЕЙНЕ В ПЕРЕКЛАДАХ В. КОБИЛЯНСЬКОГО)

У статті простежується роль поетичної інтерпретації форми в подоланні культурної дистанції через художній переклад. Можливості інтерпретації смислу форми продемонстровані на прикладі художніх перекладів “Книги пісень” Г. Гейне, зроблених В. Кобилянським. Предметом вивчення стали характерні риси строфічної, метричної організації, фоніки, мелодійна основа віршів, засоби створення образності, особливості пунктуації. Авторка доводить, що В. Кобилянський долає культурну дистанцію між українською і німецькою національно-етнічними традиціями через майстерну інтерпретацію форми “Книги пісень” Г. Гейне.

Ключові слова: культурна дистанція, поетична інтерпретація, форма літературного твору, художній переклад, Г. Гейне, В. Кобилянський.

Inna Volkovynska. Overcoming Cultural Distance by Poetic Interpretation of Form (“The Book of Songs” by H. Heine in Translations of V. Kobylanskyi)

The paper investigates how the poetic interpretation of form overcomes cultural distances in translation. Based on the theory of E. Betty on a representative form, the hypothesis of the paramount importance of the form in interpreting literary works has been actualized. It is noted that the form of a literary work not only embodies its content, but also produces an associative and semantic field that goes beyond the text. The form experiences inevitable changes during the translation, but its meaningful content becomes a unifying link between two cultures.

Opportunities for interpreting the meaning of forms are demonstrated on the example of the translations of “The Book of Songs” by H. Heine made by V. Kobylanskyi. The research focuses on the characteristic features of strophic and metrical organization, phonics, melodic basis of poems, means of creating imagery, features of punctuation. It shows the high mastery of V. Kobylanskyi as an insightful interpreter.

V. Kobylanskyi demonstrates the world of German culture to the Ukrainian reader finding images that are close to the national and ethnic tradition. The interpreter throws a bridge between different cultural and historical realities, draws parallels between them. Working on the form of translation, V. Kobylanskyi quite resolutely departs from the formal signs of the original. However, such steps bring him closer to the most complete disclosure of the internal form, that may be most fully rendered on the verge of subjectivity of the author, the interpreter, and the reader. Taking into account the literary taste and cultural experience of the Ukrainian reader, V. Kobylanskyi opens for his people the creativity of H. Heine as a distinctive and at the same time intercultural heritage of mankind.

Keywords: cultural distance, poetic interpretation, form of literary work, artistic translation, H. Heine, V. Kobylanskyi.

Художній переклад літературного твору – одна з найвищих форм інтерпретації, яка передбачає його перекодування і співтворення одночасно. Але чи не найбільша складність такої інтерпретації – це балансування між необхідністю абстрагуватися від власної суб’єктивності, з одного боку, і потребою передати оригінал в усій повноті смислів, пропущених через ту ж суб’єктивність як утілення загальнонаціональної свідомості, з другого.

Французький філософ П. Рікер зазначав: “Будь-яке прочитання тексту <...> завжди здійснюється всередині того чи того співтовариства, тієї чи тієї традиції, того чи того потоку живої мислі, які мають свої передумови й висувують власні вимоги” [11, 39–40]. Із цього випливає, що національний тип мислення, традиції, явлення стають бар’єром, що відгороджує перекладача від автора, і цей бар’єр

перекладач-віртуоз має подолати двічі. Уперше – щоб наблизитися до розуміння твору-оригіналу, проинятися його глибинною суттю. І вдруге – на зворотному шляху від оригіналу до перекладу, щоби зробити останній не безкровною точною копією, а живим згустком енергії, внесеної з іншої культури і здатної запульсувати в жилах національної ментальності. “Мета інтерпретації, – наголошував П. Рікер, – полягає в подоланні дистанції між минулою культурною епохою, якій належить об’єкт інтерпретації, і самим інтерпретатором” [11, 40]. Інтерпретація через художній переклад має на меті подолати культурну дистанцію між смисловими полями твору-оригіналу і його іншомовного двійника.



Визначальну роль у подоланні цієї дистанції відіграє форма. Італійський філософ Е. Бетті у праці “Загальна теорія інтерпретації” вводить поняття “репрезентативної форми”, яка стає посередником між суб’єктивністю автора і суб’єктивністю інтерпретатора [див.: 12]. Саме формі Е. Бетті відводить центральне місце в теорії інтерпретації, бо форма здатна репрезентувати, трансплювати смисл.

М. Гаспаров зазначав: “Читаючи вірші, ми ніколи не сприймаємо тільки те, що сказано сенсом їх слів – ми завжди відчуваємо також і те, що підказано формою їх метра, ритму, рим, строф” [5, 3]. Тобто інформація надходить до реципієнта двома потоками – через сприйняття змісту й через сприйняття форми. Форма літературного твору не тільки висловлює й підсилює зміст, вона й додає в нього нові смисли, продукує нові асоціації. Це означає, що форма змістовна вже сама по собі. І внутрішня структура художнього твору складається з елементів змісту й елементів смислу форми. Саме в точці перетину цих сутностей криється розгадка до розуміння художнього твору загалом.

Завдання перекладача – не лише віддати зміст твору-оригіналу, а й відтворити смисл форми, при тому що форма у процесі перекладу зазнає неминучих змін. У творі-оригіналі “форма, охоплюючи зміст іззовні, матеріалізує його, тобто втілює” [1, 33]. За М. Бахтіним, “відбувається все ж те, що ми називаємо інкарнацією сенсу” [2, 12], тобто втіленням. У процесі перекладу початковий зміст твору проходить стадії декодування, осмислення й перетворення, зазнає своєрідної реінкарнації. Художні переклади “Книги пісень” Г. Гейне, зроблені В. Кобилянським, виразно і промовисто демонструють складні процеси інтерпретації сенсу форми. Український інтерпретатор намагався витримати ту гармонію поетичного перекладу, яка передбачає максимально можливу ідейно-смисловою й формальну відповідність оригіналові, а також точність образних асоціацій, ледве помітного враження.

Переклади В. Кобилянського ввійшли до книжки під назвою “Гайнріх Гейне. Книга пісень. Перше повне видання в перекладі Д. Загула і В. Кобилянського” і були видані в Києві 1918 р. В. Кобилянському належать переклади “Романсів” і “Сонетів” із першого циклу “Страждання юності”, переклад першого циклу “Північного моря” і частини циклу “Поворот”, починаючи із 72-го вірша.

Предметом вивчення у пропонованій розвідці стали характерні риси строфічної, метричної організації, рими, засоби створення образності, зокрема тропи й фігури, особливості пунктуації, мелодійна основа творів.

Строфічна організація віршів “Книги пісень” Г. Гейне, які переклав В. Кобилянський, ґрунтується на такому співвідношенні:

- більше половини (а саме 52 % всіх поетичних текстів) написані катренами;
- 19 % складають сонети;

– 18 % – тексти астрофічної організації, більшість із яких містять графічний розподіл на віршовані структури з різною кількістю рядків;

– 6 % становлять шестивірші, зокрема 1 поетичний текст, написаний ронсаровими строфами;

– інші 4,5 % складають двовірші, десятивірші, а також нерівнострофічна поезія, яка поєднує в собі 1 двовірш, 4 терцети й 1 семивірш.

Таке відсоткове співвідношення збігається і з перекладами В. Кобилянського. Він чітко дотримується тієї строфічної організації, яка властива оригіналам. Здебільшого поетові-перекладачу вдається зберегти навіть різновид рим і тип римування.

Але фіксуємо також випадки деяких відхилень строфіки й рими в перекладах; найвірогідніше, що такі відхилення – результат усвідомленої інтерпретації, а не помилки або упущення. Наприклад, В. Кобилянський пропускає два катрени в поетичному творі Г. Гейне “Don Ramiro”. Цей факт можна було б розцінити як неухважність перекладача, але пропущені катрени близькі за змістом, що навряд чи може бути випадковістю. У першому пропущеному В. Кобилянським катрені висловлено захоплення юрби молодією подружньою парою, вихваляння дона Фернанда й донни Клари шляхом порівняння нареченої із сонцем, лицаря-жениха із квіткою:

Tausend Augen schau'n nach ihnen,
Tausend frohe Stimmen rufen:

Heil Kastiliens Mädchensonne!
Heil Kastiliens Ritterblume! [14, 65].

Схожим захопленим тоном, пафосом величності перейнятий і другий пропущений катрен:

Don Fernando strahlt wie'n König
In dem güldnen Purpurmantel;

Clara wie die junge Rose,
Blüht im weißen Brautgewande [14, 65].

Ба більше, український тлумач, схильний зазвичай до скрупульозної передачі змісту, раптом опускає епітети, які характеризують дону Фернандо й донну Клару під час їх першої появи перед народом. Порівняймо тексти оригіналу і перекладу:

Schreitet stolz das junge Ehepaar;
Donna Clara schwarz verschleiert,
Don Fernando, waffenglänzend [14, 64].

І з повагою ступає
Молода побрана пара,
Донна Клара й дон Фернандо [10, 155].

Отже, за допомогою строфічних змін, а також ігнорування тропів ні дон Фернандо, ні донна Клара не отримують у перекладі В. Кобилянського будь-яких оцінок або характеристик. Їх образи окреслюються з навмисною стриманістю і словесною скупістю. Можливо, це робилося, щоб відтінити образ дону Раміро, сфокусувати увагу на його внутрішній драмі.

Більшість сонетів “Книги пісень” Г. Гейне належить до італійського типу, тільки 4 – до французького. У перекладах В. Кобилянського за французьким зразком складено 5 сонетів. VIII-й сонет із циклу “Fresko-Sonette an Christian S.” у перекладі українського поета набуває рис французького типу через альтернанс чоловічих і жіночих рим. Порівняймо особливості римування в оригіналі і в перекладі:

Du sah'st mich oft im Kampf mit jenen Schlingeln,	A
Geschminkten Katzen und gebrillten Pudeln,	B
Die mir den blanken Namen gern besudeln,	B
Und mich so gerne in's Verderben züngeln.	A
Du sahest oft, wie mich Pedanten hudeln,	B
Wie Schellenkappenträger mich umklingeln,	A
Wie gift'ge Schlangen um mein Herz sich ringeln;	A
Du sahst mein Blut aus tausend Wunden sprudeln.	B
Du aber standest fest gleich einem Thurme;	C
Ein Leuchthurm war dein Kopf mir in dem Sturme,	C
Dein treues Herz war mir ein guter Hafen.	D
Wohl wogt um jenen Hafen wilde Brandung,	E
Nur wen'ge Schiff' erringen dort die Landung,	E
Doch ist man dort, so kann man sicher schlafen [14, 102].	D

Ти певне вже мене десь бачила не раз,	a
Як я з собаками та кішками змагався,	B
Як я за власну честь щомога заступався,	B
Їм оплямить мене хотілось раз у раз.	a
Ти бачила, як ті педанти кожний раз	a
Мене обчорнюють, хоч як я й не держався,	B
Як натовп тих гадюк до ніг моїх чіплявся,	B
Як кров моя лилась з сто сотень ран нараз.	a
Ти бачила те все, подібна до твердині;	C
Я голову твою мав завжди за маяк,	d
А серце пристанню вважаю я й донині;	C
І хоч ревуть вали круг пристані постійно,	E
До неї доступ знав лиш декотрий моряк,	d
А хто вже увійшов, той міг заснути спокійно [10, 210].	E

У перекладі В. Кобилянського через альтернанс жіночих і чоловічих рим змінюється тип сонета (з італійського на французький). І це при тому, що в усіх інших сонетах відповідність типу зберігається, а в більшості випадків із максимальною точністю передані й особливості римування. Імовірно, причиною змін у VIII-му сонеті став пафос поетичного твору, в якому ліричний герой, натхнений духом боротьби, прагне до мети, долаючи всі перешкоди. Оскільки, як зазначає В. Холшевников, “чоловічі закінчення роблять вірш уривчастим; жіночі закінчення більш плавні” [13, 50], то в цьому річищі суцільні жіночі рими могли асоціюватися у В. Кобилянського із жіночністю, слабкістю, м'якістю. І щоб ритмічно увиразнити порив ліричного героя, його завзятість і твердість, перекладач залучає саме чоловічі рими.

Особливості римування відіграють іноді у версіях В. Кобилянського композиційну роль. Наприклад, звернемо увагу на розташування рим у вірші “Справді” й порівняємо з розстановкою рим у вірші-оригіналі “Wahrhaftig”:

Як весна надлетить, то під сонцем ясним	a
Розів'ються бруньки і запахнуть квітки,	b
Коли місяць зійде золотий, то за ним	a
Попливуть променисті зірки.	b
Як побачить співак тії очі ясні,	c
То з грудей його ллються чудові пісні,	c
Але зорі і квіти і ніжні пісні,	c
Ясне сонце і місяць і очі ясні –	c

Хоч яке і принадне й розкішне нам це,	d
Але в світі, на жаль, це далеко не все [10, 178].	d
Wenn der Frühling kommt mit dem Sonnenschein,	a
Dann knospen und blühen die Blümlein auf;	b
Wenn der Mond beginnt seinen Stralenlauf,	b
Dann schwimmen die Sternlein hintendrein;	a
Wenn der Sänger zwei süße Aeuglein sieht,	c
Dann quellen ihm Lieder aus tiefem Gemüth; –	c
Doch Lieder und Sterne und Blümelein,	a
Und Aeuglein und Mondglanz und Sonnenschein,	a
Wie sehr das Zeug auch gefällt,	d
So macht's doch noch lang keine Welt [14, 90].	d

У перекладі рядки із 5-го по 8-й об'єднані однаковою римою. Ба більше, ця рима ґрунтується на подвійній епіфорі: “ясні – пісні; пісні – ясні”, а співзвучні слова розташовані за принципом хіазму. Таке положення створює ефект зворотного розгортання подій. А монорима акцентує увагу читача на тому, що саме в цих рядках (із 5-го по 8-й) відбувається ідейно-тематичний перелом, народжуються філософські мотиви про справжню сутність буття. Прикметне й різне розташування тире у віршах: у Г. Гейне тире ніби сповіщає про зміну настрою, попереджає про несподіваний тематичний поворот. Тире в текстах В. Кобилянського символізує вже підбитий підсумок того прекрасного світу, що виникає перед читачем на початку твору.

Незважаючи на всі прагнення В. Кобилянського вловити й передати ритміко-інтонаційні особливості вірша Г. Гейне, йому так і не вдалося до кінця відтворити метричне новаторство німецького поета. Г. Гейне “відмовився від канонів звичайної метричної системи й послідовно проводив там, де йому підказувало художнє чуття, принципи інтонаційного вірша” [7, 86]. Класичні силабо-тонічні розміри віршів “Книги пісень” Г. Гейне (а це здебільшого чотиристоповий хорей, чотири- і п'ятистоповий ямб) у перекладах В. Кобилянського знайшли відповідне оригіналу втілення. Що ж стосується численних метричних експериментів німецького поета (вірші, у яких поєднуються двоскладові і трискладові розміри, дольники, тонічні розміри, свободні вірші), то у версіях В. Кобилянського вони були спрощені до силабо-тонічних метрів. Український поет не зміг уникнути класичної помилки перших перекладачів, які прагнули “причесати” нерівності гейневського вірша. Тимчасом поет “наполегливо доводив, що його вірші написані в манері народних пісень, яким властива “нерівність” вірша” [7, 41]. Як і більшість німецьких романтиків, Г. Гейне надавав особливостям фольклорної форми статус поетичного прийому. “Ретельно обробляючи свої твори, він не раз відходив від педантичних правил і ніколи не прагнув до ортодоксальної точності віршування. Він убачав у вільному поводженні з віршем не помилку майстра слова, а його індивідуальну особливість” [7, 115]. Прагнення В. Кобилянського помістити віртуозний вірш Г. Гейне в рамки класичних метрів важко пояснити однозначно. Чи то українському поетові самому бракувало майстерності та обізнаності в питаннях віршування, чи то він орієнтувався на українського читача, який звик до силабо-тонічних метрів і на той час іще навряд чи зміг би оцінити всю ритміко-інтонаційну різноманітність поезії німецького романтика.

Найчастіше В. Кобилянський відтворює метричні експерименти Г. Гейне різнорозмірним амфібрахієм, дотримуючись сформованої традиції: “переробка дольника в більш силабо-тонічно звичний амфібрахій, як відомо, загальне явище в російському XIX ст.” [4, 170–171]. Але іноді відчуття ритму спонукає

його до відступу від традиції. Порівняймо фрагменти метричних малюнків балади “Belsatzar” Г. Гейне та перекладу В. Кобилянського:

Die Mitternacht zog näher schon;
 In stummer Ruh lag Babylon.
 Nur oben, in des Königs Schloß,
 Da flackert's, da lärmt des Königs Troß,
 Dort oben, in dem Königssaal,
 Belsatzar hielt sein Königsmahl.
 Die Knechte saßen in schimmernden Reih'n,
 Und leerten die Becher mit funkelndem Wein.
 Es klirrten die Becher, es jauchzten die Knecht';
 So klang es dem störrigen Könige recht [14, 71].

┌┐┌┌┌┌┌	┌┐┌┌┌┌┌┌┌
┌┐┌┌┌┌┌┌	┌┐┌┌┌┌┌┌┌┌
┌┐┌┌┌┌┌┌	┌┐┌┌┌┌┌┌┌┌
┌┐┌┌┌┌┌┌┌	┌┐┌┌┌┌┌┌┌┌
┌┐┌┌┌┌┌┌┌	┌┐┌┌┌┌┌┌┌┌
┌┐┌┌┌┌┌┌┌	

Надходить вже північний сон,
 І спить спокійно Вавилон.
 Лиш царські вікна ще ясні:
 Там сміх, і радість, і пісні.
 Бо в замку тім на стоці гір

Бенкет справляє царський двір.
 І в ясних шатах за столом
 Засіла челядь за вином.
 І пиниться вином пугар,
 І веселиться п'яний цар [10, 159].

┌┐ ┌┌ ┌┐ ┌┐	┌┐ ┌┐ ┌┌ ┌┐
┌┐ ┌┐ ┌┌ ┌┐	┌┐ ┌┐ ┌┌ ┌┐
┌┐ ┌┐ ┌┌ ┌┐	┌┐ ┌┌ ┌┐ ┌┐
┌┐ ┌┐ ┌┌ ┌┐	┌┌ ┌┐ ┌┐ ┌┐
┌┐ ┌┐ ┌┐ ┌┐	
┌┐ ┌┐ ┌┐ ┌┐	

Балада “Belsatzar” – поліметрична структура. Її основу складають рядки чотиристового ямба й чотиристового амфібрахія. У деяких рядках стопи амфібрахія “ламаються” ритмічними стягненнями, характерними для дольника. Однак єдність поліметричної структури тримається на однаковій кількості сильних місць. У кожному рядку їх чотири. Метричні переходи в поезії Г. Гейне посилюють семантичну антитезу, за принципом якої організовано зміст віршів. До того ж “розхитаний” метричний порядок може співвідноситись із хаотично-анархічною імпульсивністю, властивою Сходу.

Поезія “Abenddämmerung” – також поліметрична структура. Український поет віддає текст оригіналу вільним амфібрахієм. Порівняємо змісто-метричні фрагменти поетичного твору “Abenddämmerung” Г. Гейне і перекладу В. Кобилянського:

Am blassen Meeresstrande
 Saß ich gedankenbekümmert und einsam.
 Die Sonne neigte sich tiefer, und warf
 Glührothe Streifen auf das Wasser,
 Und die weißen, weiten Wellen,
 Von der Fluth gedrängt,
 Schäumten und rauschten näher und näher – [14, 311].

~ ^ ~ ^ ~ ^ ~
 ^ ~ ~ ^ ~ ~ ^ ~ ~ ^ ~
 ~ ^ ~ ^ ~ ~ ^ ~ ~ ^ ~
 ^ ~ ~ ^ ~ ~ ^ ~ ~ ^ ~
 ~ ~ ^ ~ ^ ~ ^ ~ ^ ~
 ~ ~ ^ ~ ^
 ^ ~ ~ ^ ~ ^ ~ ~ ^ ~
 ~ ~ ^ ~ ^ ~ ^ ~ ^ ~

На березі моря блідім
 Сидів я самотній в скорботній задумі.
 Все нижче схилялося сонце і кидало
 Гаряче-червонії смуги на воду,
 А білі, далекії хвилі,
 Приливом відкинуті,
 Шуміли, ревіли все ближче і ближче... [10, 254].

| ~ ^ ~ | ~ ^ ~ | ~ ^ ~
 | ~ ^ ~ | ~ ^ ~ | ~ ^ ~ | ~ ^ ~ |
 | ~ ^ ~ | ~ ^ ~ | ~ ^ ~ | ~ ^ ~ | ~
 | ~ ^ ~ | ~ ^ ~ | ~ ^ ~ | ~ ^ ~ |
 | ~ ^ ~ | ~ ^ ~ | ~ ^ ~ |
 | ~ ^ ~ | ~ ^ ~ | ~
 | ~ ^ ~ | ~ ^ ~ | ~ ^ ~ | ~ ^ ~ |

Але останні рядки перекладного тексту під силою ритміки оригіналу начебто виходять із-під влади перекладача. Зміщується розташування наголошених складів, розхитується метр, утворюється поліметрія. Ритміко-інтонаційні властивості перекладу максимально наближують його до оригіналу:

І цікавими оцентами мудрими;
 В той час, як великі дівчата
 За пахучими вазонами з квітками
 Напроти нас коло вікна сиділи,
 І сміялись рожеві обличчя,
 Місячним сяйвом облиті [10, 254].

~ ~ ^ ~ ~ ~ ^ ~ ~ ^ ~ ~
 ~ ^ ~ ~ ^ ~ ~ ^ ~
 ~ ~ ^ ~ ~ ~ ^ ~ ~ ~ ^ ~
 ~ ^ ~ ^ ~ ~ ~ ^ ~ ^ ~
 ~ ~ ^ ~ ~ ^ ~ ~ ^ ~
 ^ ~ ~ ^ ~ ~ ^ ~ ^

На думку М. Гаспарова, поліметрія “мотивується зміною теми, емоцій, точки зору, у підсумку – інтонації” [6, 126]. Поліметрія посилює смислове членування віршованого тексту. Генетично зумовлена схожість інтерпретації поетичної форми в Г. Гейне і В. Кобилянського долає культурну дистанцію між текстами оригіналу і перекладу.

Слід згадати, що В. Кобилянський приділяв пильну увагу фонічній організації оригінального твору. Наприклад, у вірші “Sturm” виразно звучать алітерація й асонанс:

Es wüthet der Sturm,
Und er peitscht die Well'n,
Und die Wellen, wuthschäumend und bäumend,
Thürmen sich auf, und es wogen lebendig
Die weißen Wasserberge... [14, 330].

Звукопис увиразнює голос стихії. Алітерацію й асонанс використовує й В. Кобилянський при перекладі вірша:

Лютує буря
І хвилі лупцює,
І хвилі запінені дубом стають,
Здіймаються вгору і дико підносять
Водяні білогриві хребту... [10, 267].

До алітерації й асонансу В. Кобилянський залучає навіть більше звуків, ніж в оригіналі. Звуки, що алітерують, немов передають естафету один одному: більш плавний щілинний [л] поступається гучному зімкненому [д], а той поступається більш звучному дрижачому [р]. Такий звуковий перехід символізує динаміку хвиль, які накочуються одна на одну; дає змогу відчутти дедалі більшу силу морської стихії. Збіднений асонанс оригіналу набуває звукового розвою в перекладі. Активно вдаючись до асонансу, В. Кобилянський “висуває та об’єднує окремі слова чи їх групи” [9, 77–78]. Німецькі поети вдавалися до асонансу порівняно рідко. Натомість звуковий повтор голосних більш властивий іспанській і португальській поезії. І в цьому випадку поетична форма значно розширює межі культурного діалогу, залучаючи загальноєвропейський контекст.

Один із поширених стилістичних прийомів Г. Гейне – синтаксичний повтор, що реалізується фігурами анафори, епіфори, підхоплення. В. Кобилянський не завжди зберігає ці прийоми в перекладах. Наприклад, у вірші “Die Botschaft” Г. Гейне три рядки останньої строфи об’єднані анафорою:

Dann geh' zum Meister Seiler hin, Und kauf' mir einen Strick,	Und reite langsam, sprich kein Wort, Und bring mir den zurück [14, 60].
--	--

Анафора, що ґрунтується на полісиндетоні, позначені комами паузи в кінці кожного рядка, – усе це вповільнює темп прочитання строфи й символізує бажання ліричного героя відтермінувати хвилину смерті. Тепер порівняймо з оригіналом останню строфу перекладного тексту В. Кобилянського “Звістка”:

Піди до лимаря й купи Мотузку, й на коні	Ти мовчки їдь, помалу їдь І привези мені [10, 151].
---	--

Перекладач не тільки не зберігає анафори, а й у кожному рядку використовує анжамбеман, що значно зменшує тривалість віршової паузи і створює ефект протилежний до строфи Г. Гейне. Щоправда, функцію деякого пригальмовування темпу покладено на повтор у 3-му рядку строфи: “Ти мовчки їдь, помалу їдь”, але вона не рівноцінна можливостям гейневських засобів. Більш виправданою видається відмова В. Кобилянського від анафори в 1-й строфі цього ж вірша:

Mein Knecht! steh auf und saddle schnell, Und wirf dich auf dein Roß, Und jage rasch, durch Wald und Feld, Nach König Dunkans Schloß [14, 60].	Мій джуро, встань, сідлай коня! Через ліси й поля Поїдеш хутко до двора Дункана-короля [10, 151].
---	--

Відсутність анафори, а також часті анжамбемани у строфі В. Кобилянського увиразнюють ту поспішність, нетерплячість, із якою ліричний герой виряджає свого слугу за важливою звісткою. Прикметно, що іменник “Knecht” український поет перекладає як “джура”, що наближає читача до реалій української історії. Такий прийом покликаний накреслити паралелі між культурно-історичними площинами двох народів.

У вірші “Zwei Brüder” у 6-й строфі Г. Гейне застосовує горизонтальні й вертикальні повтори вигуків і наділяє тотожними епітетами два поняття:

*Wehe! Wehe! blut'ge Brüder!
Wehe! Wehe! blut'ges Thal!* [14, 53].

В. Кобилянський не зберігає ні повторів, ні парцеляції, ні знаків пунктуації Г. Гейне; епітети теж різні:

*Горе вам, криваві браття,
І тобі, долино зла!* [10, 145].

Через це втрачається схвильований емоційний тон гейневського вірша. Вірш В. Кобилянського звучить плавно, без надриву й передає швидше почуття трагічного смирення. Не останню роль у цьому відіграє заміна епітета. Долину український поет характеризує метафоричним епітетом *зла*, надаючи їй рис живої істоти. Так у перекладі долина перетворюється з місця кривавого побоїща на містичну істоту, котра, можливо, і є однією із причин кровопролиття. Отже, акцентуація містичного образу в українській версії впливає на інтерпретацію змісту.

Іноді український поет уносить у переклади мікрообрази, яких немає в тексті-оригіналі. Ухиляючись від буквального перекладу, В. Кобилянський намагається віддати ту чарівність, яка прозирає в гейневській поезії. Наприклад, порівняймо фрагменти поезії “Wasserfahrt” Г. Гейне та перекладу В. Кобилянського “Відплив”:

*Ich stand gelehnet an den Mast,
Und zählte jede Welle.
Ade! mein schönes Vaterland
Mein Schiff, das segelt schnelle!*

*На щоглу спершись, я стояв
І кожную хвилю числив.
Прощай, коханий краю мій!
Вже пінні перли присли...*

*Ich kam schön Liebchens Haus vorbei,
Die Fensterscheiben blinken;
Ich guck' mir fast die Augen aus,
Doch will mir niemand winken* [14, 78].

*Минаю я коханки дім,
Виблискують віконця,
Хоч очі я вже виглядів,
Не видко мого сонця* [10, 165].

Символом розставання в останньому рядку 1-ї строфи Г. Гейне є образ корабля, який відпливає від рідних берегів. Цей образ у перекладі В. Кобилянського не експлікований, але водночас відтворюється на рівні асоціації через чарівну симфору, підкріплену алітерацією: “Вже *пінні перли присли*”. Тобто з'являється мікрообраз перлин-краплинок, які бризкають із пінні морських хвиль. Читачеві зрозуміло, що це знак корабля, що віддаляється. В останньому рядку 2-ї строфи В. Кобилянського наявний мікрообраз-метафора коханої дівчини: “Не видко мого сонця”. Мікрообраз сонця увиразнює теплі почуття ліричного героя, а

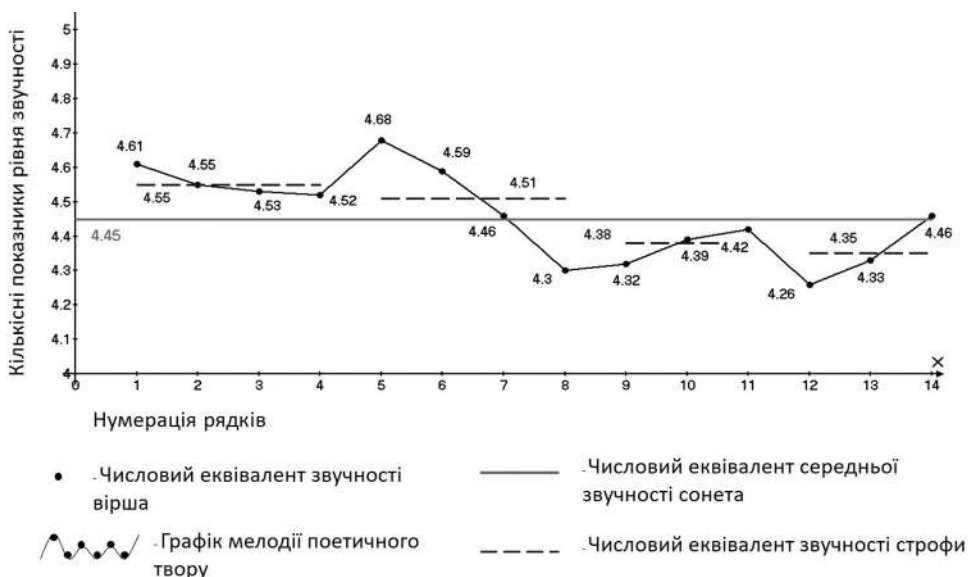
також перегукується з образом сонця, світла, імпліцитно присутнім у другому рядку: “Виблискують віконця”. Метафоризований образ дівчини характерний для української фольклорної традиції. У народних піснях і баладах дівчина чи жінка нерідко постає сонцем, зорею, горлицею тощо. Залучаючи такий образ до перекладу, В. Кобилянський прагне наблизити поезію німецького митця до українського читача. Додаючи свої дрібні, але влучні мазки до образної палітри гейневського вірша, тлумач відтворює в усій повноті барв внутрішній світ ліричного героя.

Г. Гейне тонко відчував внутрішню музикальність вірша. У його поезії, кажучи словами В. Жирмунського, “слова <...> отримують нову цінність уже не завдяки змісту, а завдяки звуку своєму, завдяки своїй музичній значущості” [8, 35]. Одна вже назва “Книга пісень” – натяк на посилене музичне начало збірки. Зважаючи на це, доречним буде розгляд особливостей мелодії віршів Г. Гейне та специфіки відображення цієї мелодії в перекладах В. Кобилянського. Аналіз ґрунтується на концепції С. Бураго про музику поетичного мовлення. У книжці “Мелодія вірша” С. Бураго розвиває теорію про “сміслоутворювальну музикальність поетичного мовлення” [3, 124]. Серед компонентів музикальності поезії (таких як ритм, метр, алітерація, асонанси, рима) С. Бураго завважує особливий статус звучності, яка залежить від сили й висоти звуку. “Послідовна зміна сили звучання є одночасно і зміною висоти звучання, тобто не що інше, як мелодія” [3, 140].

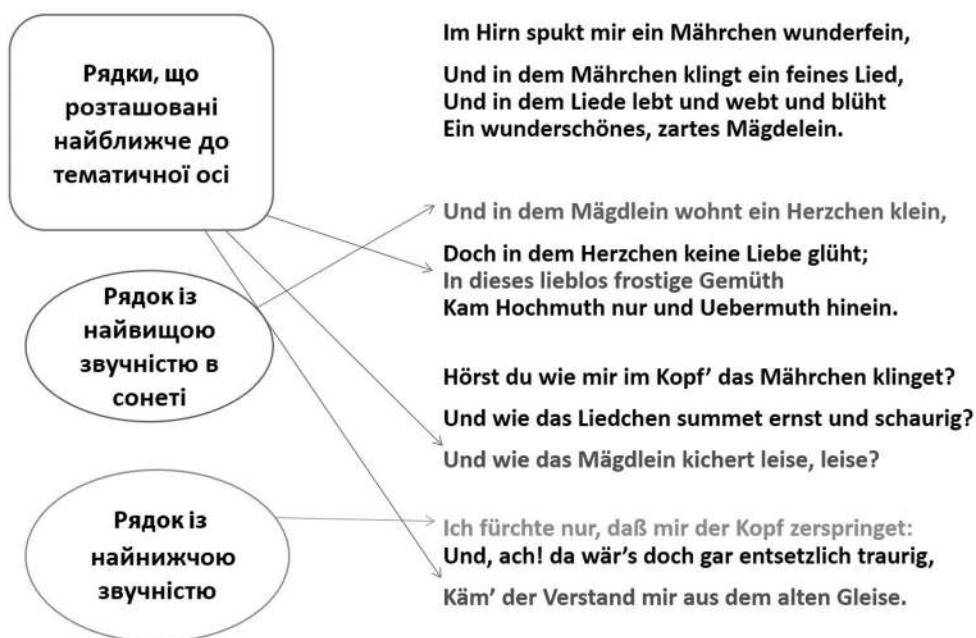
Звуки мовлення – це “природний ряд” наростання звучності від глухого приголосного до наголошеного голосного. З огляду на це, а також урахувуючи наявність пауз, С. Бураго розрізняє сім рівнів звучності й наділяє кожний рівень числовим еквівалентом. Кожний звук, залежно від того, у яку групу він потрапляє, отримує відповідний цифровий еквівалент. Середнє арифметичне від суми числових позначень звучності й загальної кількості звуків у рядку визначає загальний рівень звучності кожного рядка. Середній рівень звучності всього твору – це середнє арифметичне від суми числових значень звучності кожного рядка й загальної кількості рядків у поетичному тексті. За допомогою графіка звучності можна проілюструвати особливості розвитку мелодії віршованого тексту.

Для аналізу обрано 4-й сонет із циклу “Fresko-Sonette an Christian S.” Г. Гейне [див.: 14, 98] і переклад цього сонета [див.: 10, 212]. Перш ніж звернутися до розгляду графіків мелодії сонетів, акцентуємо увагу на кількох тезах концепції С. Бураго, необхідних для розуміння сенсотворчої функції мелодії віршованого тексту. По-перше, “навколо середнього, тобто найбільш характерного, рівня мають тенденцію розташовуватися найбільш важливі й характерні елементи поетичного твору з погляду його тематичної заданості” [3, 151]. По-друге, “у високому звучанні вірша виявляється його емоційна відкритість <...> і глухо звучить те, що несе на собі відбиток емоційної скутості” [3, 161]. По-третє, “зміна контрастності звучання вірша виражає зміну його внутрішньої напруженості” [3, 200]. І головне – “у кожному окремому випадку мелодійний малюнок цілком своєрідний, і його аналіз є аналіз відповідності мелодії і семантики тексту” [3, 161].

Розгляньмо графік мелодії 4-го сонета Г. Гейне із циклу “Fresko-Sonette an Christian S.”:



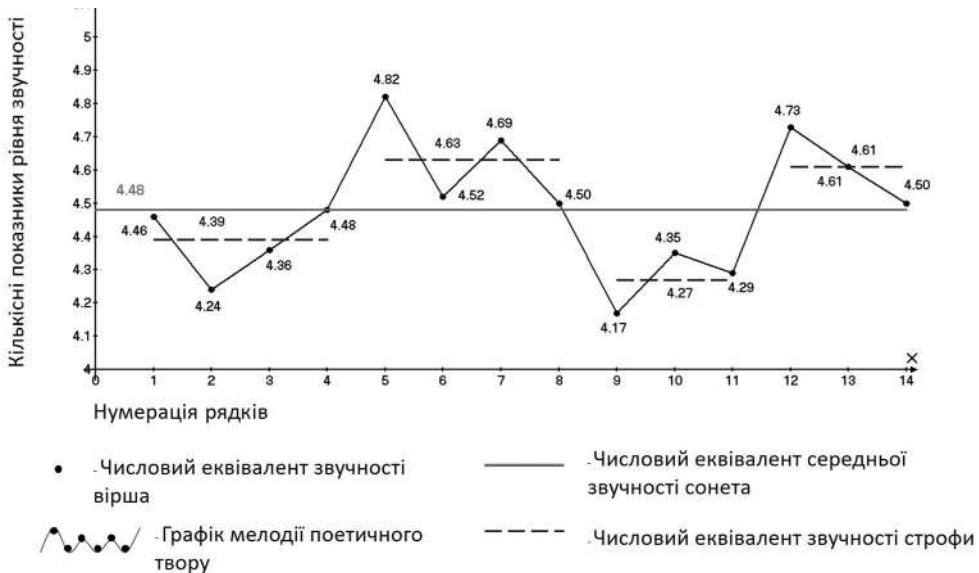
Графічний малюнок оригіналу ілюструє плавну, врівноважену мелодику. Загальна звучність строф указує на поступове зниження звучності сонета від початку до кінця. Ближче до тематичної осі розташовані рядки 7-й (із числовим еквівалентом 4,46), 14-й (із таким же числовим еквівалентом – 4,46), а також 11-й (4,42). Розглянемо схему, яка ілюструє співвідношення тематичної наповненості рядків і їх звучності в сонеті:



Звернімо увагу на зміст виділених рядків: чужий любові холодний розум дівчини, яка тихо підсміюється над почуттями ліричного героя, і безвихідне відчуття божевілля. За концепцією С. Бурого рядки, які розташовані ближче

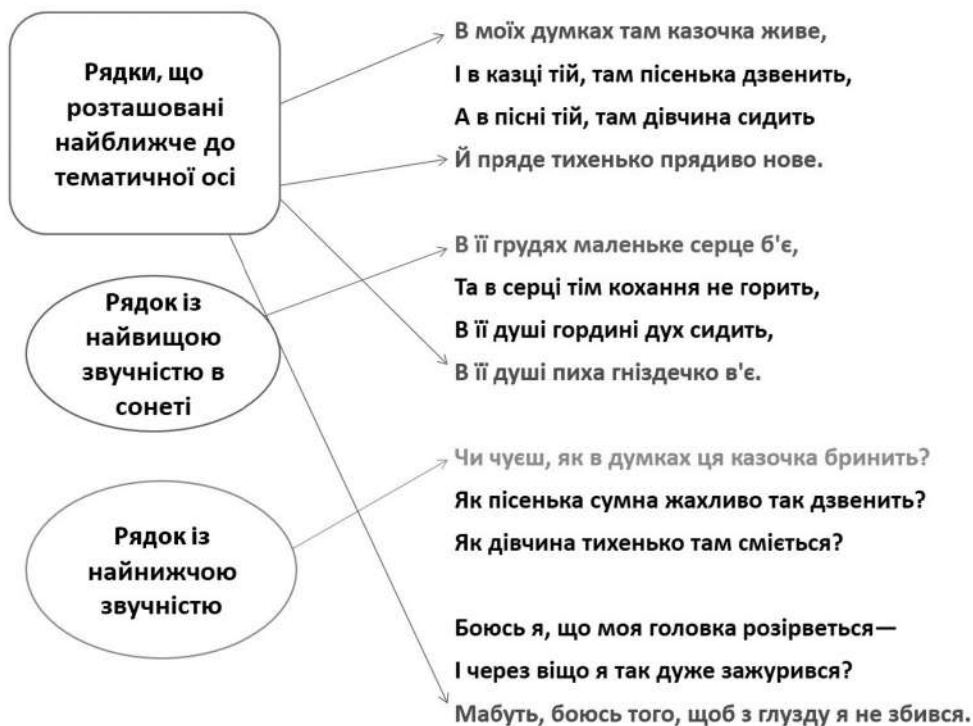
до тематичної осі, найкраще розкривають тему твору. Отримані результати цілком виправдовують очікування. Тож не дивно, що 5-й рядок сонета, у якому фігурує образ серця, отримує найвище звучання (4,68), а значить, прикметний особливою виразністю почуттів. Емоційна скутість спостерігається у 12-му рядку з найнижчою звучністю (4,26). У цьому рядку читаємо душевний страждання й відчай ліричного героя.

Тепер звернімо увагу на графік мелодії перекладного сонета В. Кобилянського:



Графічний малюнок вирізняється контрастністю, що говорить, за концепцією С. Бурого, про внутрішню напруженість поетичного тексту. На графіку позначення строфічних мелодій розташовані так, що загальний малюнок терцетів повторює загальний малюнок катренів. На звуковому рівні увиразнюється співвідношення “теза – антитеза” в сонеті. Тематичні центри тексту В. Кобилянського трохи відрізняються від тих, які виокремлені в сонеті Г. Гейне. Ближче до тематичної осі розташовані рядки 4-й (його звучність збігається із середньою звучністю всього сонета – 4,48), 1-й (4,46), 8-й (4,5) і, як і в гейневському сонеті, 14-й (4,5). Співвідношення тематичної наповненості рядків і їх звучності в сонеті показано на схемі (див. с.78).

Загальним тематичним мотивом у сонетах за результатом графічних позначень мелодій є відчуття божевілля: у ліричного героя В. Кобилянського страх перед ним, у гейневського – сумна констатація. Можливо, ці смислові нюанси й роблять мелодію вірша Г. Гейне більш плавною, спокійною, як символ душевного смирення ліричного героя зі своїм внутрішнім станом. Тоді як звучання вірша В. Кобилянського більш різке, контрастне, що говорить про відчайдушну внутрішню боротьбу ліричного героя. Характерно, що в сонетах обох поетів збігається рядок із найвищим звучанням – 5-й. У В. Кобилянського його звучання досягає цифри 4,82. Серце дівчини, у якому немає місця для почуття кохання – ось що найбільше хвилює ліричного героя Г. Гейне і В. Кобилянського. Низьке звучання в сонеті В. Кобилянського отримує 9-й рядок (4,17), передаючи душевний біль ліричного героя, якого знову терзає нав'язлива казка про кохання без взаємності.



З аналізу мелодій двох сонетів випливає, що звучність відіграє важливу роль у визначенні смислових акцентів твору. В. Кобилянський зумів уловити загальний емоційний тон вірша Г. Гейне. Розбіжності графічного малюнка мелодії сонета-перекладу з оригіналом свідчать про індивідуальне, творче осмислення поетом-перекладачем смислових нюансів твору.

Підбиваючи підсумки, доречно зробити висновок, що перекладні тексти В. Кобилянського із “Книги пісень” Г. Гейне переросли поняття власне перекладу, а досягли рівня поетичної інтерпретації, яка передбачає не лише високу майстерність, а й тонку проникливість інтерпретатора в глибинну суть оригіналу. В. Кобилянський прагнув не просто донести до українського читача зміст і красу творів Г. Гейне, а й відкрити для нього завісу ментальних особливостей німецького народу. Український поет обирає найдійовіший спосіб – за принципом “пізнай іншого через себе самого”.

Світ німецької культури В. Кобилянський демонструє для українського читача крізь призму образів, що близькі національно-етнічній традиції. Тлумач перекидає місток між різними культурно-історичними площинами, проводить між ними паралелі. Майстерно працюючи над формою перекладу, В. Кобилянський досить сміливо відходить від формальних ознак оригіналу. Проте саме такі кроки наближають його до найповнішого розкриття внутрішньої форми, яка криється на межі суб'єктивностей автора, інтерпретатора, читача. Ураховуючи літературний смак і культурний досвід українського читача, В. Кобилянський відкриває для свого народу творчість Г. Гейне як самобутнє й одночасно інтеркультурне надбання людства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва: Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Бураго С. Мелодия стиха. (Мир. Человек. Язык. Поэзия). – Киев: Collegium, 1999. – 350 с.
4. Гаспаров М. Метр и смысл. – Москва: Фортуна Эл, 2012. – 416 с.

5. *Гаспаров М.* Очерк истории европейского стиха. – Москва: Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.
6. *Гаспаров М.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. – Москва: Высшая школа, 1993. – 272 с.
7. *Дейч А.* Поэтический мир Генриха Гейне. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1963. – 446 с.
8. *Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика. – Санкт-Петербург: Тип. т-ва А.С. Суворина – “Новое время” Эртелев, 1914. – 207 с.
9. *Зунделович Я.* Ассонанс // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. – Москва; Ленинград: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 1. А – П. – Стб. 77–78.
10. *Кобиллянский В.* Поезії. – Київ: Рад. письменник, 1959. – 350 с.
11. *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. И. С. Вдовиной. – Москва: Академический Проект, 2008. – 695 с.
12. *Россиус Ю.* О теории интерпретации Э. Бетти // История философии. – Москва: Институт философии Российской академии наук, 2012. – № 17. – С. 83–89.
13. *Холшевников В.* Основы стиховедения: Русское стихосложение. – Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ; Москва: Издательский центр “Академия”, 2004. – 208 с.
14. *Heine H.* Buch der Lieder. – Hamburg: Hoffmann und Campe, 1827. – 384 с.

Отримано 10 червня 2018 р.

м. Кам'янець-Подільський



**ІЗБОРНИК 2012-2016. Дослідження. Критика.
Публікації / Упор., ред. В. І. Сулима. – Київ:
Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. – 452 с.**

До видання ввійшли матеріали з історії української літератури ХІ – ХХІ ст., підготовлені співробітниками Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України в рамках планової теми “Українська література: теоретичний, історико-літературний та герменевтичний дискурс”, яка виконувалася у 2012 – 2016 рр. під науковим керівництвом академіка НАН України М. Жулинського. Уміщені в “Ізборнику 2012-2016” дослідження засвідчують певні тенденції розвитку сучасної філології у стінах академічної установи, де літературний процес традиційно відстежується на тисячолітньому історико-цивілізаційному обширі. Не менш важливе значення мають матеріали рубрики “Публікації”, у якій уперше в Україні подано повний оригінальний текст і переклад “Похвального слова Євтимію Тирновському” Григорія Цамблака (помер 1420 р.), уперше мовою оригіналу і в перекладах друкуються дванадцять іменинних вітань, адресованих викладачам Києво-Могилянської академії (за рукописним курсом риторики Іларіона Ярошевицького, створеної на зламі ХVІІ – ХVІІІ ст.); так само вперше в Україні друкуються стаття Юрія Дивнича (Юрія Лавріненка) “Про напасників з МУР’у і – напасників на МУР” (1947 р., з’явившись на шпальтах газети “Українські вісті”, яку в Новому Ульмі в Німеччині видавали представники української еміграції, стаття викликала гостру літературно-політичну полеміку в мистецьких колах МУР’у). Також уперше публікуються листи відомого львівського літературознавця, бібліографа, франкознавця М. Мороза (1923 – 2006), адресовані відомому вченому, членові-кореспонденту НАН України, професорові О. Мишаничу (1933 – 2004). Хронологічно дослідження, критичні статті й публікації “Ізборника 2012-2016” віддзеркалюють етапи розвитку української літератури, прокладаючи пунктирний ідейно-тематичний вектор від старожитніх текстів до постмодерних, цим самим розширюючи й увиразнюючи теоретичний, історико-літературний та герменевтичний дискурс пізнання української літератури.

Наші
презентації