

Фока М. В.,

Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка

СТРАТЕГІЇ ПЕРЕКЛАДУ “ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНИХ” ПРИЙОМІВ П. ТИЧИНИ АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ

У статті досліджуються стратегії передачі англійською мовою літературних прийомів П. Тичини, які надають поетичному тексту музичного ефекту, на матеріалі перекладів М. Найдана, С. Комарницького, В. Ткач і В. Фиппс. Автор аналізує відтворення особливостей розміру вірша, римування, стилістичних, риторичних та інших прийомів українського поета англійською мовою.

Ключові слова: П. Тичина, переклад, літературний прийом, музичний ефект, розмір, римування, евфонія, алітерація, асонанс, анафора, епіфора.

В статті вивчаються стратегії передачі на англійській мові літературних прийомів П. Тичини, які надають поетичному тексту музичний ефект, на матеріалі перекладів М. Найдана, С. Комарницького, В. Ткач і В. Фиппс. Автор аналізує відтворення особливостей розміру стихотворення, рифмування, стилістичних, риторичних і інших прийомів українського поета на англійській мові.

Ключевые слова: П. Тичина, перевод, литературный приём, музыкальный эффект, размер, рифмирование, эвфония, аллитерация, ассонанс, анафора, эпитофа.

Rendering strategies of literary methods by P. Tychna, which give a poetic text a musical effect, into English on the basis of translations by M. Naydan, S. Komarnitsky, V. Tkacz, W. Phipps are investigated in the paper. An author analyses the recreation of the peculiarities of the poem dimensions, the rhyming, the stylistic, rhetorical and other methods by the Ukrainian poet into English.

Key words: P. Tychna, translation, literary method, musical effect, poem dimensions, rhyming, euphony, alliteration, assonance, anaphora, epiphora.

На особливу та неповторну музичність поетичних творів П. Тичини читачі звернули одразу ще з моменту виходу першої збірки “Сонячні кларнети”. Зокрема, Є. Маланюк у своїй статті “Напровесні” зазначив, що музика “стала істотою поезії українського поета Павла Тичини” [5, с. 7], яка виявляється в “асонансах і консонансах, алітераціях і звукописах, неповних, внутрішніх й початкових римах. Тичина вживає самих витончених, нечуванних нових, ще ніким не вживаних розмірів” [5, с. 7]. Із цим важко не погодитись, адже П. Тичина майстерно омузичнює поетичні тексти, використовуючи власне літературні прийоми, що зумовлюється віршованою формою, різного виду римами й римуванням, багатогранною строфікою й віршованими розмірами, неповторною евфонією, використанням стилістичних (алітерації/асонанси) чи риторичних (анафора/епіфора) прийомів, які надають поетичним рядкам ефекту музичного супроводу.

Тим часом досі залишається недослідженим питання про адекватність перекладу “літературно-музичних” прийомів П. Тичини відносно до оригіналу. Адже саме через переклади читач формує своє уявлення про творчість українського лірика, і те, наскільки точно відтворено перекладачами особливу майстерність поета в омузичненні слова, становить ступінь усвідомлення англомовним реципієнтом неповторності музичних ефектів. У цьому полягає актуальність нашого дослідження. Мета – дослідити стратегії передачі літературних прийомів П. Тичини, які створюють музичний ефект, на матеріалі англомовних перекладів М. Найдана, С. Комарницького, В. Ткач і В. Фиппс. Досягнення мети передбачає вирішення низки таких основних завдань: виділити й охарактеризувати літературні прийоми, що омузичнюють поетичні тексти П. Тичини, виявити особливості відтворення відповідних прийомів поета англійською мовою М. Найданом, С. Комарницьким, В. Ткач і В. Фиппс.

Ритмомелодика поезій лірика відзначається особливою музичністю: майже кожен вірш П. Тичини має свій виразно ритміко-інтонаційний лад, що зумовлено його музичним обдаруванням. Для більш точного, адекватного вираження своїх думок, почуттів і відчуттів він використовував різного роду ритми, розміри, строфічні будови. Свого часу Л. Новиченко відзначив: “В невтомному “випробуванні” ним (П. Тичиною. – М.Ф.) все нових і нових ритмів, розмірів, строфічних побудов не було нічого самодостатнього, вузько цехового – все це було потрібне йому для виразу значних ідей і почуттів, а загострена музична чуйність ніби диктувала йому для кожної теми особливий “тембр”, особливий ритміко-інтонаційний лад” [7, с. 116]. Так, у ліриці П. Тичини простежуються як класичні метри (ямб, хорей, амфібрахій, анапест, дактиль тощо, різного виду поліметри: хорей-анапест, дактиль-анапест тощо), так і верлібри, й осучаснені ним “давні” форми (ронделі, терцини, гекзаметри, станси і т. ін.). Невипадково М. Зеров у своєму сонеті до “Тичини” написав: “Король невінчаний, і маг, і maître / В новім пенсне і яснім ореолі! / Тобі кориться непокірний метр, / Сpondeї, дактилі, хорей і тріолі ...” [2, с. 56].

У перекладах майже не відтворена багатогранна різнометричність стопів, що надає особливих малюнків віршам, адже фактично неможливо передати тонкі нюанси музичності українських віршів етимологічно неблизькою англійською мовою, особливо, якщо це “сонячнокларнетні” твори П. Тичини. Наприклад, чітко вловлюється подібність до античних логаядів у вірші “Арфами, арфами ...” [10, с. 40], що П. Тичина по-своєму подав: “У цьому вірші використана дактило-хорейчна логаядична структура, – зазначає Н. Костенко, – однак вона має специфічний для Тичини характер: різнометричні стопи з’являються не в середині рядка, а в певному місці строфи (у даному випадку – дактилі в першому і сьомому рядках, хорей, у яких часом виявляється анапестичний імпульс, – у всіх інших). Такий ритмічний малюнок накладається на інші строфи, повторюється протягом усього твору без істотних змін. Це й визначає рідкісну музичальність, ясну, природну мелодійність Тичининого вірша” [4, с. 55]. Тим часом у перекладі М. Найдана метричність змінюється, що продиктовано лексичним матеріалом, з яким працював тлумач. Проте відчувається максимально можлива наближеність форми твору до оригіналу. Ска-

жімо, якщо не відтворено точний розмір (що не дає змогу англомовному читачеві вгадати античну логоедичну структуру поезії), то витримано всі цезури, збережено візуальний малюнок поезії, що у цілому передає особливу музичність рядків різного характеру, тому англомовний читач відчує описане А. Ніковським *andante* (повільний, плавний темп) першого рядка, *allegro* (швидкий, жвавий темп) другого та гнучкі акорди куплета рефрену, які відповідають квартету струнних у камерній музиці: “*Арфами, арфами – / золотими, голосними обізвалися гаї / Самодзвонними: / Йде весна / Запашина, / Квітами-перлами / Закосячена ...*” [6, с. 65].

Зазначимо, що недотриманість форми (навіть без чіткого урахування метричності) не передає ідентичного відчуття музичності віршів. Порівняймо оригінал із перекладами М. Найдана і С. Комарницького поезії “Гаї шумлять”, зосередившись на перших рядках:

<i>Гаї шумлять – Я слухаю. Хмарки біжать – Милююся. Милююся-дивуюся, Чого душі моїї Так весело [10, с. 39]</i>	<i>Groves rustle – I listen. Clouds rush on – I feel delight. I feel delight – I marvel at Why my soul Is so joyful [8, с. 35]</i>	<i>The forest whispers While I listen A chance chorus Accompanying the mime Of clouds, whose choreography Captures the shape of time. With delight, I watch them [9, с. 172]</i>
--	--	--

Як бачимо, С. Комарницький, зосередившись на змісті, не дотримується передачі цезур, які й сугестують відповідну музичність. У його інтерпретації відчувається осмислення й власна подача осмисленого. Тим часом переклад М. Найдана більш наближений до оригіналу, бо, витримавши паузи, зберігається тотожна музична наповненість вірша.

У цьому аспекті пригляньмося до поезії “На стрімчастих скелях ...” [10, с. 67] та його перекладу В. Ткач і Фиппс [1, с. 90], де майже дослівно передано зміст, та помітні зміни в строфіці, що дещо змінює музику рядків.

Пригляньмося:

<i>На стрімчастих скелях, Де орли та хмари, Над могутнім морем, В осяйній блакиті – Гей, Там Розцвітали грози! Розцвітали грози ... [10, с. 67]</i>	<i>Over sheer cliffs, Eagles and clouds, Above the tireless sea, In the luminous sky – Hey, There Blossomed thunderstorms! Thunderstorms ... [1, с. 90]</i>
---	---

Поряд із збереженням форми (строфічна будова, пунктуація), у кінці строфи спостерігаємо зміну ритму. Так, в оригіналі маємо повтор останніх рядків строфи з інтонаційною зміною: від окличної (знак оклику) – до пониження (крапки): “... *Розцвітали грози! / Розцвітали грози ...*”. В інтерпретаційній версії, поряд із збереженням інтонаційних варіацій, спостерігаємо повтор не рядку, а останнього слова, що змінює музику вірша: “... *Blossomed thunderstorms! / Thunderstorms ...*”.

Музичне відхилення помітно й в інтерпретації М. Найдана:

<i>На стрімчастих скелях, Де орли та хмари, Над могутнім морем, В осяйній блакиті – Гей, Там Розцвітали грози! Розцвітали грози ... [10, с. 67]</i>	<i>On steep cliffs Where you find eagles and clouds, Above the mighty sea, In the radiant azure – Hey, Storms Have blossomed there! Storms have blossomed ... [8, с. 91]</i>
---	--

Як бачимо, у кінці строфи також спостерігаємо видозміну: замість точного повтору двох останніх рядків лише зі зміною інтонації (“*Розцвітали грози! / Розцвітали грози ...*”) інтерпретатор змінює порядок слів, що притлумлює музичний характер оригіналу, зокрема “лунаподібний” ефект (“*Storms / Have blossomed there! / Storms have blossomed ...*”).

Поряд із ритмічністю, не відтворено особливості римування, що надає твору різного мелодійного орнаменту. Наприклад, суміжне (парне) “*Не дивися так привітно, / Яблуновоцвітно. / Стигнуть зорі, як пшениця: / Буду я журиться*” [10, 43] – “*Don’t look so fondly, / So apple-blossomy. / Stars ripen like wheat: / I’ll feel sadness*” [8, с. 43] чи перехресне “*Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух, – / Лиш Сонячні Кларнети. / У танці я, ритмічний рух, / В безсмертнім – всі планети*” [10, с. 37] – “*Not Zeus, or Pan, or the Dove-Spirit – / Just Clarinets of the Sun. / I am in a dance, a rhythmic movement, / In an immortal dance – all the planets*” [8, с. 31] тощо. Неможливо передати й внутрішнє римування, яке посилює музичність віршів. Так, повністю втрачена суцільна монорима в рядку “*Там тополи у полі на волі ...*” в перекладі М. Найдана “*The poplars in the fallow field are free ...*” [8, с. 53].

Неповторна евфонія у творчості поета є ще одним засобом досягнення музичності віршів. В одному з листів М. Зерова до П. Тичини читаємо: “Евфонія “*благорастворення звуків*” – так само дуже високого ґатунку. Єсть сполучення фонем, од яких плакати хочеться – геніально:

Ще синій ліс не взеленів...” [3, с. 1042].

Дійсно, стилістичні прийоми (алітерації/асонансу) через звукове оформлення підвищують інтонаційну виразність вірша, надаючи таким чином особливої музичності, проте ці засоби також важко відтворити іншою, особливо неблизькою, мовою. Пригляньмося ближче до перекладів М. Найдана: звучна алітерація “Рокотання-ридання бандур” [10, с. 48] втрачена в такому перекладі, як “... *And rumbling-the sobbing of bandúra strings*” [8, с. 53], де можна відчутти лише натяк на оригінал повторенням звуку [b]; яскравий асонанс “Там тополі у полі на волі” [10, с. 48] замінений алітерацією “The poplars in the *fallow field are free ...*” [8, с. 53]; і, поруч із цим, філігранно передане сполучення асонансів з алітераціями в рядках “...*лелію льо, / льолюні я, льолюні ...*” [10, с. 192] – “... *I lullingly stream, / Lulling I lulla swoon*” [8, с. 355].

Звертається П. Тичина до використання такого прийому, як кільце у віршованому творі, що навіює музичність. Проте, не дивлячись на порівняну прозорість цього засобу, він не відтворений у перекладах. Для прикладу, пригляньмося до тлумачень М. Найдана: звукове кільце в рядку “...Здаля сміялась струнка тополя” [10, с. 66] втрачено при перекладі, бо не знайдено звукового відповідника: “... *A slim poplar laughed in the distance*” [8, с. 89]; лексичне кільце в рядку “Ой не крийся, природо, не крийся” [10, с. 51] загублено за рахунок заміни порядку слів, а також заміною повтору одного дієслова в оригіналі двома дієсловами-синонімами: “O, nature, *don't conceal, don't hide*” [8, с. 59]. Проте точно передано строфічне кільце в вірші “Закучерявилися хмари” [10, с. 38] – “*The clouds swirled into curls*” [8, с. 33], що пояснюється легшим відтворенням, бо вимагає лише збереження форми оригіналу. Це саме стосується й повного збереження епістрофи в поезії “Коливалося флейтами” (цикл “Пастелі”) [10, с. 63] – “*It vibrated with flutes*” [8, с. 83].

Такі риторичні прийоми як анафора й епіфора, що створюють своєрідний музичний супровід, адекватно передаються, адже на рівні слова легше зберегти форму (мається на увазі дослівний переклад віршів, де слідом за поетом повністю відтворюються вищеназвані засоби). Анафора використовується в поезіях “Світає ...” [10, с. 53] – “*It's dawning ...*” [8, с. 63], “На майдані коло церкви” [10, с. 92] – “*On the square near the church*” [8, с. 147] (зауважимо, що, третій повтор слів “на майдані” – перший рядок останнього катрену вірша – не передано, бо перекладач виносить їх на кінець речення “*Dust is setting on the square ...*”) та ін. Чи епіфора застосовується в ряді віршів: “Вітер” [10, с. 56] – “*The wind*” [8, с. 69], “А я у гай ходила ...” [10, с. 65] – “*I walked to the grove ...*” [8, с. 87] та ін.

Таким чином, П. Тичина майстерно використовує усі можливі літературні ресурси, які направлені омузичнювати текст (неординарна віршована форма чи розміри, складні рими та римування, неповторна евфонія чи асонанси/алітерації і т.п.). Проаналізовані фрагменти англійських перекладів М. Найдана, С. Комарницького, В. Ткач і В. Фипс у цілому є адекватними, що дають змогу відтворити музичність поетичного слова українського лірика. Зауважимо, що майже неможливо точно віднайти аналоги й передати різного виду рими та римування, багатогранну строфіку й віршовані розміри, тоді, як навіювання неповторної евфонії, алітерації та асонансу, анафори та епіфори, на нашу думку, вповні залежать від чуття перекладача. Проте творчість П. Тичини, тонка й чутлива до музики, є надзвичайно складним матеріалом для перекладу. Думается, точним є таке зауваження С. Комарницького: “Поезію неможливо перекласти конвенційно, у звичний спосіб – Тичина у своїй творчості використовує всі питомі внутрішні ресурси української мови, від порядку слів до особливостей ритмомелодики й римування. ... Таким чином, можна сказати, що існують свої проблеми, пов’язані з “неперекладністю” генія Тичини” [9, с. 169]. Тим часом, М. Найдан неначе в унісон додає: “Я намагаюся передати музикальність Тичини там, де англійська мова дає змогу це зробити природно, однак, щоб повністю відчутти цю характерну рису його поезії, потрібно читати твори в оригіналі” [8, с. 19].

Література:

1. В іншому світлі // *In a Different Light* : Антологія української літератури в англійських перекладах Вірляти Ткач і Ванди Фипс та в театральних дійствах мистецької групи “Яра” / [упор. О. Лучук]. – Львів : Срібне слово, 2008. – 790, [2] с.
2. Зеров М. Сонети і елегії / М. Зеров. – К. : Час, 1990. – 79, [1] с.
3. Зеров М. Українське письменство / М. Зеров ; упоряд. М. Сулима ; післямов. М. Москаленка. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 1300, [4] с.
4. Костенко Н. Поетика Павла Тичини : особливості віршування / Н. Костенко. – К. : Вид-во при Київ. держ. ун-ті вид. об-ня “Вища школа”, 1982. – 252, [4] с.
5. Маланюк Є. Павло Тичина : фрагмент зі статті “Напровесні” / Є. Маланюк // Літературна Україна. – 1992. – 14 травня (№ 19). – С. 7.
6. Ніковський А. Павло Тичина / А. Ніковський // Павло Тичина Соняшні кларнети : Андрій Ніковський *Vita Nova*. – К. : Київський університет, 2006. – С. 63-84.
7. Новиченко Л. Поезія і революція : книга про Павла Тичину / Л. Новиченко. – К. : Дніпро, 1979. – 364, [4] с.
8. Ранні збірки поезії Павла Тичини // *The Complete Early Poetry Collections of Pavlo Tychyna* / [переклад, передмова від перекладача і примітки Михайла Найдана ; передмова Віктора Неборака]. – Львів : Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету, 2000. – 430, [2] с.
9. Стівен Комарницький : “Україна – це і є Європа” : Розмова з британським перекладачем і науковцем С. Комарницьким : [Розмову вів Дмитро Дроздовський] / Стівен Комарницький // *Всесвіт*. – 2008. – № 9-10. – С. 168-172.
10. Тичина П. Г. Зібрання творів : у 12 т. / П. Г. Тичина. – К. : Наук. думка, 1983–1990. – Т. 1 : Поезії 1906-1934. – 1983. – 734, [2] с.