

европейского романтизма //Литературные манифесты западно-европейских романтиков. Под ред. А.С.Дмитриева. – М.:Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 5-43. **4.** *Костюк Г.* Поет юності і сили // Костюк Г. У світі ідей і образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930-1980. – Мюнхен: Сучасність, 1983. – 279 с. **5.** *Наєнко М.К.* Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. – К.: Вид.центр “Просвіта”, 2000. – 382 с. **6.** *Ортега-и-Гасет Х.* Тема нашего времени //Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве. – М.: Политиздат, 1991. – С. 264-267. **7.** *Пахаренко В.* Поєдинок з Левіяфаном. – Черкаси: “Відлуння”, 1999. – 192 с. **8.** *Пригодій С.М.* Українська філософія серця та американський трансценденталізм: Монографія. – К.: Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2002. – 232 с. **9.** *Хвильовий Микола.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. –925 с. **10.** *Шерех Ю.* Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї. – Нью-Йорк: Пролог, 1964. – 257 с.

*Лидия Кавун*

*«Романтика витаизма» как мировоззрение*

Рассматривается “романтика витаизма” – эстетическо-художественное явление украинской литературы 20-х гг. XX века, в частности раскрываются философские истоки витаистического типа мироощущения.

**Ключевые слова:** “романтика витаизма”, мировоззрение, художественная проза.

*Lidiya Kavun*

*Vitaism's Romance as World Outlook*

This article considers the romance of vitaism, an aesthetic and artistic phenomenon in Ukrainian Literature of the 20-s of the XX-th century, focusing in depth on philosophic sources of vitaistic type of attitude.

**Key words:** vitaism's romance, world outlook, artistic prose.

*Валерій КИКОТЬ*

## **СИМВОЛ У ТВОРЕННІ ТА ПЕРЕКЛАДІ ПІДТЕКСТУ ПОЕТИЧНОГО ТВОРУ**

У статті йдеться про творення та переклад підтексту поетичного твору, в основі якого лежить слово-символ.

**Ключові слова:** символ, підтекст, переклад, поезія.

Процес проникнення в символічні (тим більше – іншомовні) значимості пов'язаний, мабуть, з іще більшими труднощами, ніж декодування тропеїчних конструкцій. „Код перекладу” символів часто винесений за межі матеріального тексту або ледь окреслений його загальною структурою. Іноді цей код слід шукати в інших текстах того самого чи навіть іншого автора, в поетичній традиції і т. д. Звичайно традиційність чи хоча б рекурентність символу значно полегшує його інтерпретацію.

„Символ дуже близький до метафори, але він не є метафора. І в символі, і в метафорі ідея речі та образ речі пронизують один одного, і в цьому їх безумовна подібність. Але в метафорі немає того загадкового предмету, на який її ідейна образність лише вказувала б як на щось їй стороннє” [1, 153-154]. Порівняймо також трактування символу як „певного явища, що виражає собою зовсім інше, але при цьому вимагає уваги і до себе як до явища самостійного, за яким стоїть власне значення” [2, 205]. Цікавою є і думка, що „в символі однаково важливо те, що відбувається в обох планах; конкретний предметний образ повинен мати безумовну внутрішню переконливість, прискореність у власному прямому значенні. Тоді лише за ним відкривається вихід у безкінечний смисловий простір” [3, 163].

Р. Уеллек та О. Уоррен схильні навіть вважати повторюваність та стійкість символу його дистинктивною рисою [2, 205], проте „стійкі символи” – лише мала частина символічного інструментарію псевдоавтології.

У своїй праці „Занепад середньовіччя” (1928), розкриваючи сутність символізму, Йохан Гуїзінг писав, що „в середні віки тяга до символів була значно сильніша. ...Символізм стає способом короткого викладення ідей. Замість того, аби шукати взаємовідносини між двома предметами, йдучи прихованим круглим шляхом їх причинних зв'язків, думка робить петлю та розкриває ці відносини не в причинно-наслідковому аспекті, а в контексті значення. ...Символічне мислення дозволяє виявити безкінечну кількість асоціацій між предметами. В кожному предметі може бути зашифрована сила окремих

уявлень, що відповідають різноманітним властивостям, і кожна властивість може, в свою чергу, мати силу значень. Високим концепціям можуть відповідати тисячі символічних значень. Ніщо не може бути надто ницим для того, аби представляти і прославляти піднесене. Грецький горіх символізує Христа: солодке ядро – Його божественну сутність, зелена соковита шкірка – Його людську природу, тверда шкаралупа між ними – хрест. Так будь-який предмет може піднести думки, спрямувати їх до вічного. ...Кожен дорогоцінний камінь, окрім природного блиску, випромінює сяйво свого символічного значення. Ототожнення троянди зі цнотливістю більше, ніж просто поетичне порівняння, оскільки розкриває їх природну сутність. В міру того як кожне уявлення виникає в умі, логіка символу породжує гармонію ідей” [4, 418].

Приймаючи визначення символу як „знаку, пов’язаність якого з даним референтом є мотивованою” [5, 404], необхідно зазначити, що сучасні дослідники говорять про польову структуру деяких символів в поезії одного автора [6, 68]. Ця ідея виражена вже в словах А.Ф. Лосева про те, що символ – „неперервна семантична текучість” [1, 130].

„Символ – це річ, що має здатність індукувати стани свідомості, через які психіка індивіду включається у певний зміст (структури) свідомості” [7, 151].

Семантика слова-символу завжди являє собою частину словникової семантики. Але семантика символу може принципово відрізнитися від словникової семантики слова. В цьому випадку символ стає сигналом, імпульсом, що приводить в дію певну систему уявлень читача. Прикладом такого слова є слово голубий (синій) в поезії С.Єсеніна. Ці слова набувають тут, окрім значення кольору, сем „близький”, „єдиний”, „дорогий”. Своєрідним та символічним є значення кольорів у різних мовах. Так, наприклад, сірий колір асоціюється в українській мові з пересічністю, буденністю. В Англії ж сірий колір – це колір благородства, елегантності, тобто має зовсім інші конотації.

Ознаки символу як специфічного типу художнього образу визначаються, звичайно, від протилежного, тобто шляхом протиставлення його, з одного боку, автологічному, з іншого – алегоричному типу образності. Поняття символу,

справді, тісно пов'язане з поняттям художнього образу як такого (автологічного): „Будь-який символ, – як пише С. Аверінцев, – є образом (і будь-який образ є, хоча б до певної міри, символом), але якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самому собі, то категорія символу робить акцент на іншому боці тієї ж суті – на виході образу за власні межі, на присутність певного смислу, тісно злитого з образом, але все ж йому не тотожного. Предметний образ та глибинний смисл виступають у структурі символу як два полюси, неможливі один без іншого..., але й розведені між собою; породжуване між ними напруження і становить сутність символу. Переходячи в символ, образ стає „прозорим”, ідея „просвічує” крізь нього, дана саме як смислова глибина, смислова перспектива, яка потребує нелегкого входження” [8, 378]. Таким чином, і автологічний образ, і образ-символ, по-перше, служать меті художнього розкриття насамперед якихось конкретно зображуваних явищ. По-друге, і в автологічному, і в символічному образі художньому розкриттю якихось конкретних явищ надається певний, більш узагальнений зміст.

Символічного змісту певні образи, відтворені в художньому творі, можуть набирати за двох умов. По-перше, тоді, коли зображуваний автором предмет вже сам по собі є символом. У цьому разі говорять про традиційну символіку, усталені образи-символи, які органічно закріпилися за певними, в основному природними об'єктами, в суттєвих ознаках яких вбачали певні аналогії з ціннісними проявами людського життя. Друга умова, за якої зображуване може стати символом, передбачає, що предмет, який зображується, сам по собі не є символом або є ослабленим, „призабутим” символом. Більш-менш чітко виражених символічних ознак він набуває безпосередньо в процесі самого зображення. Такі символи називають індивідуально-авторськими, тобто такими, що з'являються поза загальною традицією (чи поновлюють її призабутий зміст) і є наслідком авторської настанови на узагальнення й поглиблення смислової перспективи того чи іншого зображуваного об'єкта.

Матеріальними носіями символу в художньому творі можуть виступати будь-які його елементи: порівняння, метафори, пейзажі, художні деталі, персонажі і т. п.

Отже, символом можна назвати такий тип художнього образу, в якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення, тобто його чуттєвий образ, водночас із власним має значення вказівки на такий предмет, явище або ідею, які безпосередньо в зображуване не входять. Символ завжди до певної міри є атрибутом, розрахованим на взаємопорозуміння (наприклад, героями твору, автором та його читачем) його „таємної”, невиявленої вочевидь суті, що робить його вельми привабливим для формування не лише металогічної образності, й образу підтекстового.

Одним із прикладів, де за допомогою символу будується підтекст поетичного твору, може слугувати вірш Р. Фроста „Two Look At Two” [9, 229-230], в якому поет розповідає про те, як нічні присмерки застають на лісовому узвишші закохану пару, що, дещо налякана небезпечною місциною та пізнім часом, вирішує повертатися назад і натикається спочатку на оленицю, а потім і на оленя, які спокійно стоять, дивляться на людей, а потім бредуть далі своїм шляхом. Стикаючи, таким чином, один із одним такі два місткі образи-символи, як закохана пара людей та пара тварин, автор проводить художню паралель між світом людини та світом природи, втілюючи образну думку про те, що людина вийшла з природи і тому має з нею багато невидимих зв'язків, що коли людина не одна – їй набагато легше долати життєві перешкоди і те, що скрута гуртує людей, є природнім. Ключовою фразою, котра дає читачеві ключ до розуміння підтекстового образу цього поетичного твору Фроста, є рядок “She seemed to think that, two thus, they were safe” („Здалось, вона подумала, що вони обоє були, таким чином, у безпеці”), який, на жаль, зовсім відсутній в обох українських перекладах цього вірша, виконаних поетом Валерієм Бойченко. Порівняймо:

She saw them in their field, they her in hers.

The difficulty of seeing what stood still,

Like some up-ended boulder split in two,

Was in her clouded eyes: they saw no fear there.  
She seemed to think that, two thus, they were safe.  
Then, as if they were something that, though strange,  
She could not trouble her mind with too long,  
She sighed and passed unscared along the wall. [9, 229]

І в очах стемнілих був не страх,  
А зачудованість нерушністю  
Їх постатей. Вона їх мала,  
Певне, за камінь, надвоє розбитий.  
Якщо ж то тільки камінь, хай і дивний,  
То що в ньому цікавого, - й вона  
Зітхнула і пішла собі неспішно. [10, 118]

В очах її стемнілих був не страх,  
А зачудованість нерушністю  
Їх постатей. Вона їх прийняла,  
За камінь, певне, надвоє розбитий.  
Якщо ж то тільки камінь, хай і дивний,  
То що ж у нім?... Й вона  
Зітхнула – та й пішла собі неспішно. [11, 84-85]

Відсутній згаданий підтекстовий ключ і в російській версії цього вірша,  
автором якої є завжди своєрідний перекладач Андрій Сергєєв:

Она стояла прямо против них  
И не боялась, – видимо, приняв их,  
Не двигавшихся, за высокий камень  
С неясной трещиной посредине.  
А камень, даже новый, ненадолго  
Бывает интересен, и она  
Вздыхнула и ушла неторопливо. [12, 73]

Прикладом нерозуміння механізму побудови підтекстового образу поетичного твору, в основі якого лежить слово-символ, що до того ж іще й спирається на історичний контекст, можуть бути український та російський переклади вірша Фроста “A Peck of Gold”, який увійшов до п’ятої книги поета “West-Running Brook”.

І український перекладач Віталій Коротич, і російський – Андрій Сергєєв не побачили глибинної суті вірша та, як наслідок, відтворили лише його перший змістовий план, в якому йдеться про те, що місто, в якому мешкав герой твору, постійно обвівалося вітрами, котрі приносили багато пилу. Дорослі часто говорили йому малому, що в тому пилові є справжнє золото, і позаяк пил покривав усе, що люди їли та пили, то кожен із жителів начебто мав за свій вік з’їсти певну кількість золота:

Gold dusted all we drank and ate,  
And I was one of the children told,  
“We all must eat our peck of gold”. [9, 249]

Звернімо одразу увагу на те, як обидва перекладачі інтерпретували у своїх перекладах останні три рядки:

Був з пилом навпіл мій щоденний обід.  
Я думав – які ж вони, чи значні –  
Сліди золотого піску в мені?.. [13, 91]

С едою пыль попадала в рот,  
И я от родителей слышать мог,  
Что в каждом есть золотой песок. [12, 84]

Як бачимо, кожен з них тлумачить їх по-своєму і жоден – адекватно, зокрема, останній рядок, а саме він, на нашу думку, і є ключем до розкриття підтекстового образу цього вірша, де „золото”, що виступає тут символом мрії, ілюзії, вжито шість разів на три катрени.

Звісно ж Фрост робить у своєму вірші посилення на „золоту лихоманку” в Каліфорнії, на той період історії США, коли люди божеволіли від золота, вони

шукали його всюди і бачили навіть там, де його ніколи не могло бути, та головна ідея твору полягає в думці Фроста, захованій у підтекст, про те, що кожен із нас тим чи іншим чином дивакуватий, бо, як правило, вірить у якусь нісенітницю. В дитинстві нам батьки розповідають певну казку чи міф і ми віримо в них протягом усього життя. “We all must eat our peck of gold”, – каже Фрост, маючи на увазі, що ми сприймаємо багато речей на віру і кожен із нас носить у собі якусь вигадку, розказану йому в дитячому віці і в яку він вірить. Причому Фрост тут, як і завжди, багатозначний, бо англійське peck, ніяк, до речі, не передане ані в заголовку, ані в останньому рядку твору жодним із перекладачів, має два значення: перше – міра сипких тіл, що дорівнює 9,08 л, друге – безліч, маса, купа. Тобто автор натякає на те, що хтось із нас носить цього в собі якусь певну невелику кількість, а хтось дуже багато.

В контексті нагаданих історичних асоціацій та дистантних маркерних перегукувань Фростове gold не сприймається за звичайну поетичну метафору, а є символічним втіленням золотої мрії кожної людини, ще одним цікавим образним упредметненням автора, для художнього мислення якого характерний як глибинний історизм, так і спостережливе проникнення в глибокі нетрі людської психіки, що, на жаль, під силу побачити не всякому поетові, який береться за переклад творів американського генія.

Є у Фроста і однойменний із вже згаданою книгою “West-Running Brook” вірш, в якому оповідається про один ручай, не схожий на всі інші:

“What does it think it’s doing running west  
When all the other country brooks flow east  
To reach the ocean? It must be the brook  
Can trust itself **to go by contraries**  
The way I can with you – and you with me –  
Because we’re – we’re – I don’t know what we are.  
What are we?”

“**Young or new?**” [9, 257-258]



Цей непокірний ручай – місткий символ того кращого, що є в американській поезії – недовіра до офіційних цінностей та ідеалів, невтомні пошуки нових способів поетичного освоєння дійсності – шляхів, котрі не завжди, можливо, ведуть до творчих перемог, та завжди прокладаються в щирому прагненні до художньої правди. Але у Фроста така непокірність „толерантна” і „креативна”, вона немає нічого спільного з дещо агресивною впертістю, яку знаходимо в російському перекладі цього вірша у виконанні Б. Хлебнікова:

Но почему она течет на запад?  
Ведь здесь текут все реки на восток,  
Там океан! Наверное, у нашей  
**Такой уж нрав – идти наперекор.**  
А впрочем, мы и сами, Фред, такие...  
Такие, ну...»

«Упрямые?» [14, 225]

Як бачимо, Фростовий символ, що несе в собі смисл тяжіння до протилежного („to go by contraries”) як спосіб прагнення молодого чи нового (“Young or new”), підмінений російським тлумачем на символ перекірливості („Такой уж нрав – идти наперекор”) та впертості („Упрямые?”).

Схожу картину спостерігаємо і в іншій російській версії вірша “West-Running Brook”, автором якої є В.Топоров:

Течет на запад – вот ведь какова!  
Все остальные норвят к востоку –  
Там океан. **Упрямится она,**  
**Уверенная в собственном упрямстве,**  
Как я в тебе, а ты во мне. А мы –  
А кто мы?...»

«Смелчаки?» [14, 373]

Тут, так само, як і в першому перекладі, на відміну від першотвору домінує сема впертості („Упрямится она, / Уверенная в собственном

упрямстві”), хоча і є спроба (щоправда не зовсім вдала) наблизитися до оригінального смислового наповнення символу („Смельчаки?”).

Образ пустелі, порожнього космічного простору, як запустіння, що є внутрішньо притаманним ліричному героєві лірико-філософського вірша Роберта Фроста “Desert Places” із книги “A Further Range”, тяжіє скоріше до металогії, ніж до образності підтекстової, хоча якщо добре вчитатися та поміркувати над даним твором, то образ цей можна розгорнути й до значно ширшого символічного узагальнення в плані того, що запустіння, порожнеча є характерним часовим явищем чи не для кожної людської душі. Та в будь-якому разі психологічною розв’язкою цього вірша є рядки останнього катрену:

They cannot scare me with their empty spaces  
Between stars – on stars where no human race is.  
I have it in me so much nearer home  
To scare myself with my own desert places [9, 296],

символізм яких не виправдано „розкрито” та винесено на автологічний образний план в українському перекладі Віталія Коротича:

Під зорями неживими кам’яніють кристалі клени.  
Нічого зараз не видно – лиш снігів маяття шалене.  
Та я не боюся пустелі, що ніч її стелить біло,  
Я нині себе боюся, бо пустельно в душі у мене [13, 92],

з яким, з багатьма застереженнями, можна погодитися на противагу російській версії В. Топорова:

Поэтому пугаете напрасно  
Тем, что миры безмерны и безгласны  
И небеса мертвы. Здесь, за дверьми,  
Пространства столь же пусты и ужасны [14, 259].

Існує, щоправда, й значно якісніший російський переклад цього вірша, який у найсоліднішому виданні Фроста російською мовою «Роберт Фрост. Стихи» – (М.: Радуга, 1986), вочевидь, через меншу „авторитетність” його автора А. Казарновського несправедливо поміщено не в основному тексті антології, а в її додатку. Порівняймо відповідний уривок:

Мне не страшны ни звезд холодный свет,

Ни пустота безжизненных планет.  
Во мне в самом такие есть пустыни,  
Что ничего страшнее в мире нет [14, 376].

Символ лісу як вічної сплячки-небуття в цьому творі, як і в багатьох інших віршах Фроста, теж присутній. Він тут, як нам видається, є тією цеглиною, яка скріплює воедино і поле, вкрите чистою білизою, і великі мертві міжзоряні простори, і самі зорі, на яких ніхто не живе, тобто – підмурівок стрижневого образу твору: небуття, порожнеча не повинні нас лякати, адже вони невідворотно присутні скрізь, і саме вони якраз і є початком усього – думки, ідеї, нового життя тощо:

And the ground almost covered smooth in snow,  
But a few weeds and stubble showing last.

The woods around it have it – it is theirs.  
All animals are smothered in their lairs. [9, 296]

Погляньмо, як виглядає цей образ-символ у згаданих перекладах відповідно.

І все вкривається шаром білим та рівним,  
Лише брунатна стерня стирчить де-не-де з-під снігу.  
Ліси насичені снігом, що ліг навколо,  
Сховано під снігом барлогові чорні кола. [13, 92]

Как будто все схоронено под снегом,  
Лишь кое-где желтеют колоски.

Леса вокруг не ведают утрат.  
Животные и люди в норах спят. [14, 259]

Поля. Земля порошею покрылась,  
И лишь бурьян проглядывал порой.

Над этим миром, мрачен и высок,  
Поднялся лес. Средь ледяных дорог

Лишь он царит. Забились звери в норы [14, 375].

Як бачимо, в перших двох версіях вживання лісу в множині (очевидно, через машинальне калькування англійського woods) значною мірою позбавляє перенесення на нього значення завжди сингулярного небуття. Символ-образ лісу як суворого мовчазного небуття розмитий в українському перекладі ще й переакцентуацією на „насичення снігом”, а в першому російському – на „не ведают утрат” та недоречних людей, котрі сплять нехай і в фігуральних норах. І лише останній переклад більш-менш благополучний, оскільки певною мірою адекватно відтворює образ лісу в його оригінальному символічному значенні, а тим самим і підтекстовий, головний образ твору, який і спирається саме на цей символ.

Символом природи, що дає матеріальну оболонку людській душі й так само потім її забирає, виступає море у вірші Фроста “Sand Dunes” із книги “West-Running Brook”. Море тут оточене низкою похідних від нього символів, як то хвилі, піщані дюни, бухта, мис, морська раковина, корабель, хатина на березі, котрі разом із ним беруть участь у творенні підтексту твору, який стає зрозумілим лише після розгортання усієї сюжетної лінії вірша. Сюжет твору такий: піщані дюни – то витворене морем продовження хвиль, за допомогою яких море збирається накрити і, таким чином, знищити тих людей, яких йому не вдалося втопити. Але море, знаючи своє матеріальне оточення, не знає людини, яка віддасть йому і корабель, і помешкання задля своєї внутрішньої свободи:

Men left her a ship to think:

They can leave her a hut as well;

And be but more free to think

For the one more cast-off shell. [9, 260-261]

Підтекст даного поетичного твору складають три споріднені думки:  
1) матеріальна природа не розуміє людини: як би вона не змінювала свою форму впливу на неї, вона ніколи не змінить спосіб людського мислення, погляди людини на речі, на життя (If by any change of shape / She hopes to cut off mind

[9, 260]); 2) людині насправді не потрібні всі ті матеріальні цінності, які вона накопичує протягом життя, вона живе в природі й природа дає все, що їй необхідно; 3) як би людина не відривалася від природи, вона все одно після смерті до неї повернеться.

Із трьох відомих нам перекладів цього вірша (один – українською мовою, два – російською), вдалішим, попри деякі вади, видається переклад Б. Хлебнікова, який, будучи буквальнішим порівняно з іншими (в даному випадку це, як виявилось, пішло на користь якості відтворення підтекстового образу), майже впритул наблизився до першотвору. Ось його остання строфа:

Он морю пожертвует шлюп  
И даже лачугу, бог с ней.  
Чем меньше у сердца скорлуп,  
Тем жить человеку вольней. [14, 221]

Український перекладач В. Бойченко, як видно з усього, теж зрозумів глибинну образність оригіналу, але відтворив її дещо пафосно і до того ж, ввівши замість „людини” „розум і дух”, виніс підтекстову образну інформацію другої строфи на перший експлікаційний змістовий план і тим самим значною мірою зруйнував підтекстовий образ твору :

Море каміння змиває,  
І змінює кожен пруг,  
Та зовсім воно не знає,  
Що значить розум і дух.

Люди можуть негоді  
Оселю віддати, човна,  
Аби лиш відстоять свободу –  
Хай варта й життя вона. [15, 95]

Інтерпретаторські позиції третього перекладача цього вірша, І. Кашкіна, знаходяться найдалше від образного задуму автора оригіналу, оскільки він

сфокусував заключну думку своєї версії вірша на боротьбі людини з природою, чого зовсім немає у творі Фроста:

Ведь, откупившись шлюпкою,  
Отдать готов и барку он  
И поступясь скорлупкою,  
Продолжить схватку жаркую. [16, 44]

Та й загалом, цей переклад написано недбалими віршами, за якими важко судити про поетичну потужність першотвору.

Особливо яскраво роль символу у творенні підтексту спостерігається у вірші “Birches” [9, 121-122], який був включений Фростом до книги “Mountain Interval” (1916). Цей твір написано в Англії в 1913 чи 1914 р. Сам поет висловлювався про те, що написав його, сумуючи за Новою Англією.

В 1986 р., коли Робертові було одинадцять років, сім’я Фростів жила в селі Сейлем (Salem). У школі Роберт потоваришував із Чарльзом Пібоді (Charles Peabody), який „катався на березах” на фермі свого батька та навчив цьому Роберта.

Вірш складається з двох частин: ліричного опису та моралі, причому „мораль” іронічна та багатозначна.

Гойдання на березах у цьому вірші – хитання ліричного героя, авторський символ руху від вірша до вірша, від дикої природи до людей, від конфронтації з тим та іншим і назад до злиття. Всі позиції героя „проміжні”, – всі спрямовані в русло прагматичної невизначеності, яка примирює незалежність матеріального світу та абсолютність свідомості через „відповідність інтересам” і агностицизм.

Існує багато інтерпретацій заключної частини вірша “Birches” – писали про символічне зображення фізичного і духовного, світського та релігійного, практичного і теоретичного, бачили в ньому параболу праці та відпочинку, творчості і рутини і т. д.

Цікавими є наступні рядки:

May no fate will fully misunderstand me  
And half grant what I wish and snatch me away

Not to return. Earth's the right place for love:  
I don't know where it's likely to go better [9, 122],

які досить достовірно та по-своєму привабливо звучать в інтерпретаціях

В. Бойченка:

Якби лиш доля не утнула жарту  
Й не вволила лиш перше з цих бажань.  
Земля – єдине місце для любові.  
Не знаю, де любилося б сильніш [17, 106],

А. Кушнера:

Но пусть судьбою верно буду понят:  
Да не исполнит лишь наполовину  
Мое желанье: места для любви  
Нет во вселенной лучше, чем земля [14, 147]

та А. Сергєєва:

Пусть не поймет судьба меня превратно  
И не исполнит только половину  
Желания. Мне надо вновь на землю.  
Земля – вот место для моей любви... [12, 55]

Фрост був добре знайомий не лише з класичною літературою (латинською та грецькою), але й з античною філософією. В Дармутському коледжі він вивчав філософію Платона, а в Гарварді слухав курс лекцій з історії філософії, який читав відомий американський філософ Джордж Сантаяна.

До філософії Платона Фрост ставився в цілому негативно. В 1938 р. він напише: "...I am not the Platonist... By Platonist I mean one who believes what we have here is an imperfect copy of what is in heaven" (Я не платоніст... Платоністом я називаю того, хто вірить, що те, що ми маємо, тут є недосконалою формою того, що є на небесах) [18, 462].

Наведені вище рядки з вірша "Birches" полемізують з „Бенкетом” Платона, де йдеться про любов як поступове сходження сходами краси до прекрасного (промова Сократа) [14, 405].

Вірш певною мірою відкидає християнське вірування про загробне життя й наголошує на красі та добрі земних речей. Довгий опис красивих беріз, що контрастує з темнотою позаду них, підкреслює красу сільської місцевості Нової Англії, на особливостях якої Фрост добре знався особисто. Опис льодяного буревію виконує ту саму функцію, автор використовує бурю для створення сцени, яка добре запам'ятовується. В кінці вірша поет прояснює свою думку. Людина була б набагато ближча до істини життя, якби залишалася простою, близькою до природи, а не поміркованою та запобігливою (*It's when I'm weary of considerations* [9, 122]), якою вона є насправді. Людина постійно прагне піднятися за межі цього світу, але їй не варто було б цього робити; їй варто знати і любити земні речі та лишити загробне життя у спокої.

Вірш не носить критичний характер, він – медитативний. Фрост не засуджує людину, яка вже не гоїдається на березах як хлопчисько, але з жалем та співчуттям бажає, щоб це було можливим.

Проаналізувавши, таким чином, складне, подекуди іронічне, образно-символічне наповнення твору, можна дійти висновку, що головна ідея вірша “*Birches*”, яка лежить у його підтексті, полягає в тому, що лише в гармонійному поєднанні життя духовного (шлях до неба) та життя матеріального, тобто життя тіла (шлях до землі) – повнота людського буття. Жити лише духом, забувши про повсякденність, як живуть монахи та відлюдники, так само неможливо для поета, як і цілковито віддатися буденним турботам цього світу. До подібного висновку можна прийти й прочитавши перекладацькі версії даного твору, позаяк усі три вони виконані на належному майстерному рівні.

„Підтекстово-символічним” є і вірш Фроста „*The Wood-Pile*” (книга “*North of Boston*”), в якому герой, блукаючи лісом, спочатку натрапляє на пташку, яка злякано пурхає перед ним із гілки на гілку, але чомусь не тікає, а потім на в'язанку дров, що от-от розпадеться, бо потрухлявіла й лежить підперта з одного боку живим деревцем, а з іншого двома гнилими кілками. „Лише той, кого захопила нова мета, – розмірковує автор і герой твору, – міг забути про свою



працю та залишити заготовані ним дрова, які замість того, щоб обігрівати домівку, обігрівають замерзле болото енергією свого розпаду”:

...only

Someone who lived in turning to fresh tasks  
Could so forget his handiwork on which  
He spent himself, the labor of his ax,  
And leave it there far from a useful fireplace  
To warm the frozen swamp as best it could  
With the slow smokeless burning of decay. [9, 102]

Ось переклад цих рядків у виконанні В. Бойченка:

...тільки

Той, хто все життя постійно бачить  
Приваби справ нових, міг так забути  
І діло нелегке, й сокири труд,  
Лишивши тут, далеко від домівки,  
Ці дрова, що драгву промерзлу гріли  
Бездимним тлінням – розпадом клітин. [19, 132]

Металогія вірша зрозуміла – Фрост толерантно й водночас іронічно натякає, що людина, прагнучи мати все більше й більше, часом не задумується над тим, чи їй насправді це потрібно, і тому без користі для себе нищить природу та намарне витрачає свої зусилля.

В основі підтексту даного твору лежить кілька образів-символів – пташка, дрова, що гниють, живе дерево та мертві кілки, котрі підпирають в'язанку. Причому автор вірша інтенційно привертає увагу читача до образу пташки тим, що змальовує картину, в якій герой твору нібито не розуміє, чому пташка, налякана його присутністю, не втікає від нього, що їй було б так легко зробити, а перескакує з гілки на гілку, з дерева на дерево попереду нього, адже читачеві одразу стає зрозумілим, що вона явно відводить непроханого гостя подалі від свого гнізда. Саме завдяки такому прийому і напрошується висновок: пташка

боїться, що якщо людина приходить до лісу, аби щось узяти в природі, то вона так само може забрати щось і в неї, тобто природа все ж таки якимось чином намагається захиститися від шкідливої діяльності людини.

Продовження підтекстової інформації цього вірша закладено в символічних трухлявих кілках, що підпирають дрова з одного боку, в живому деревці, що тримає в'язанку з іншого, та в самих дровах, що гниють: зрештою, в'язанка дров розпадеться, розкладеться й удобрить нове молоде деревце, тобто, незважаючи на будь-які зусилля людини, в кінцевому рахунку все повертається назад у природу.

Вищенаведена образно-підтекстова інформація декодується без особливих потуг і в перекладі В. Бойченка „Дрова” [19, 132], і в двох російських перекладах: „Поленница” А. Кушнера [14, 131] та „Дрова” А. Сергєєва [12, 49], що свідчить про вдале відтворення образної структури цього твору Фроста згаданими перекладачами.

В деяких випадках перекладач стикається з необхідністю щось пропустити, а щось ввести своє, чого немає в першотворі. Але такі заміни виправдовують себе лише тоді, коли вони здійснюються без суттєвої шкоди для семантико-стилістичної структури твору, і, найголовніше – для його ідейно-сміслової спрямованості, яка у багатьох випадках втілена за допомогою створеного автором підтексту. Цього, на жаль, не можна сказати про переклади знаменитого Фростового ”The Pasture”. Ось оригінал:

#### The Pasture

I'm going out to clean the pasture spring;  
I'll only stop to rake the leaves away  
(And wait to watch the water clear, I may):  
I shan't be gone long. – You come too.

I'm going out to fetch the little calf  
That's standing by the mother. It's so young,  
It totters when she licks it with her tongue.

I shan't be gone long. – You come too. [9, 1]

Із відомих нам перекладів цього вірша, про важливість якого для самого автора йтиметься нижче, є один переклад українською, виконаний Валерієм Бойченком:

#### Пасовище

Піду почищу в лузі джерело  
(Постійно листя опада туди),  
І почекаю чистої води.  
Недовго я... – Пішли удвох

Піду на луг, телятко принесу,  
Що з мамою, хитаючись, стоїть:  
Вона його лизне – й воно тремтить.  
Недовго я... – Пішли удвох. [15, 96]

і два російські переклади, обидва виконані Іваном Кашкіним:

#### Пастбище

Я собрался прочистить наш родник.  
Я разгребу над ним опавший лист,  
Любуюсь тем, как он прозрачен, чист.  
Я там не задержусь. – И ты приди.

Я собрался теленка привести.  
Он к матери прижался. Так он мал,  
Что от нее едва заковылял.  
Я там не задержусь. – И ты приди. [20, 217]

#### Пастбище

Пойду на луг прочистить наш родник.  
Я разгребу над ним опавший лист,  
Любуюсь тем, как он прозрачен, чист.

Я там не задержусь. – Пойдем со мной.

Пойду на луг теленка принести.

Не может он на ножках устоять,

Когда его вылизывает мать.

Я там не задержусь. – Пойдем со мной. [14, 73]

Всі три інтерпретації Фростового твору після першого прочитання викликають приємне враження. Перекладачі тонко відчують настрій ліричного героя та стиль оригіналу. Та перш, ніж робити остаточні висновки, вдивімося в деякі деталі.

Вірш “The Pasture” вперше опубліковано в другій збірці поезій Роберта Фроста – “North of Boston” (1914). Після того автор завжди ставив твір на титульну сторінку кожної збірки своїх поезій, що виходила друком. Вірш слугував своєрідним епіграфом-запрошенням увійти до його поезії. Поет віднайшов два місткі образи для характеристики праці фермера: очищення джерела й допомога новонародженому теляті, яке, в свою чергу, є теж своєрідним джерелом майбутнього життя.

Цей вірш, як і більшість ліричних творів поета, є двоплановим. Перший план мініатюри – висловлювання ліричного героя, що виражають авторську концепцію „картопляного реалізму” (так сам Фрост визначив свій метод). Другий – підтекстовий план вірша відбиває філософську полеміку поета з цінностями сучасного світу. Іntenційна простота висловлювання передбачає полеміку. В пафосі “The Pasture” можна бачити вираження пасторального естетичного ідеалу, що протиставляється сучасності, чому слугує простота мови ліричного героя, образи луку, джерела, „радощів фермера”. В цій замальовці присутній „діалог”, що збагачує емоційно-полемічний зміст картини. Деякі фрази вірша мають очевидний просторічно-колоквіальний відтінок, та водночас пафос утвердження краси на землі підкріплено тут виразною деталлю: описом телятка, що ковзає, якого „мати облизує язиком”. Це символ вічнотривалої, незнищенної, хоча й тендітної природи, уособлення її віталізму.

В “The Pasture” виражена невибаглива життєва філософія та естетична програма поета-буколіста. В сцені розчищення джерела від торішнього листя відчутне прагнення автора пробитися крізь нашарування забобонів, крізь реальний „ідіотизм хутірського життя” до тієї ідеальної ціннісної сфери, яка у фольклорі отримала назву „земного раю”. Стверджуючи свій ідеал, поет не вдається до відкритої дискусії. Зовні мініатюра виглядає реалістично достовірною пейзажною замальовкою, кінцевою метою якої було створення пластичного образу «натурального життя». Та під шалом пейзажно-побутової конкретики криється філософське одкровення. Рефрен, виділяючись на тлі відносної ритміко-інтонаційної одноманітності, резонансно підсилює ідею твору. „Ходімо зі мною, – кличе автор читача, вказуючи на вищі цінності буття, – у мене є нові думки, ідеї. Це для тебе буде цікаво. Це буде щось таке, чого ти досі не бачив. Я не затримаю довго твою увагу. Ходімо в мою поезію”.

Отже, перед нами незначний епізод: розчищення джерела, телятко... І філософія буття. Бо ось вони, реальні цінності. Можливо, тут і розгадка смислу буття. Такий ідеал Фроста, така естетика краси природи.

Двоплановість вірша, завдяки його композиції (симетрія строф, лексичний повтор-епіфора, тавтологічний повтор кінцівки строф), а також єдиної емоції, тону голосу, поетичному синтезу буденного й символічного, переростає у філософське узагальнення. Сюжетно-побутовий план стає вираженням іншого, підтекстового замислу: весняна картина звичайного фермерського життя перетворюється на животрепетний символ непереможного життя, що народжується. У своїй філософській ліриці Роберт Фрост порушує кардинальні питання буття: смисл життя і смерті, страх і любов, милосердя і справедливість, призначення людини та ін. В медитаціях і софізмах, в сентенціях, якими він часто завершував твори, поет виразив своє кредо, своє розуміння світу. Це розуміння складне. Його філософія – не вчення, в ньому майже немає наукової книжності, зате панує іронія. Іронічне стилістичне забарвлення, усмішка не виключає у Фроста емоційно розжарених одкровень, піднесених роздумів, тому що в кожній людині „колись щось та було”.

У перекладах І. Кашкіна є одне зайве слово: „любуюсь”; як видно з першотвору, Фрост пропонує лише подивитися на струмок і телятко, не упереджуючи реакцію читача-глядача. Як обом російським, так і українському перекладові бракує дуже суттєвої деталі. У всіх трьох версіях у першому рядку першої строфи відсутнє наявне в першотворі слово “pasture”, яке, на нашу думку, є ключовим у розкритті глибинного, головного змісту цієї поетичної перлини. Адже “Pasture” у заголовку вірша і “pasture” у його першому рядку і формують отой дистантний повтор, який лежить в основі підтекстового образу твору, якщо не випускати з уваги того, що заголовок будь-якого мистецького твору завжди має певну мету: має ідейно-сміслові зв’язки з основним текстом твору, виконує визначені йому функції шляхом повного чи часткового розкриття в самому творі вкладеного в нього смислу. Заголовок і твір – це завжди одне ціле. І цей вірш не є винятком. Ставлячи його на першу сторінку своїх збірок, назвавши його „Пасовисько” та ввівши цю назву в структуру дистантного повтору, поет створив глибинний образ, що стимулює читача поставитися до поезії та до його творів зокрема, як до „пасовиська”, де можна підживитися духовно.

Звичайно, „луг” у першому та третьому варіантах перекладу може слугувати й пасовиськом, але не кожен луг є пасовиськом, а справа якраз у буквальному „пасовиську”, бо згадаймо, що попри все, зазначене вище, „пасовисько” окрім джерела їжі асоціюється ще й із релігійно-церковною „паствою”.

Як бачимо, в даному випадку глибинний підтекстовий образ твориться одночасно за допомогою символу, заголовка та дистантного повтору, що не вдалося вловити обом інтерпретаторам цього вірша Фроста.

Інтонція дружнього звернення до співрозмовника (це, очевидно, близька людина, котра навряд чи асоціюється з „ідеальним читачем” чи всім людством) є показником діалогізованості ліричного переживання. На важливість цієї інтонації вказує і фінал програмного вірша “Directive”, в якому символом духовного джерела виступає слово “water”:

Here are your waters and your watering place.

Drink and be whole again beyond confusion. [9, 379]

Порівняймо з російським перекладом А.Сергєєва, де слово-символ “water” втрачено:

Остановись. Вот твой источник. Пей

И обретай утраченную цельность. [12, 116]

Фрост вдається до менторського тону, але його „вказівка” далека від моралізаторства трансценденталістів, а тим більше від настанов античного дидактичного епосу. В “The Pasture” деякі фрази мають явний просторічно-колоквіальний відтінок, але в той же час пафос утвердження краси на землі підкріплений і тут виразною деталлю: описом телятка, що спотикається, і якого лиже язиком його мати. Це символ вічнотривалої, незнищеної, хоча й тендітної природи. Телятко (“The Pasture”) і олені (“Two Look at Two”) – паралельні символи, що втілюють віталізм природи. Естетичний ідеал поета реалізується в мотивах народження нового життя, дружнього єднання людей, в апології кровного зв’язку з землею.

Фрост розумів, що його натурфілософія виглядає архаїчною у вік космічних польотів. Однак він наполегливо кличе сучасників “Back out of all this now too much for us, Back in time made simple by the loss Of detail...” (“Directive”) [9, 377]. Земля, ґрунт, сад – ось постійні образи-символи його лірики, що лежать в основі підтексту та свідчать про вірність ідеалові: прекрасне – в житті.

Таким чином, належна розробка системи символів у художньому творі допомагає читачеві розкрити його підтекст, зрозуміти загальну ідею твору. Символ дозволяє встановити лейтмотивну ідею твору. Символічні образи не виникають самі по собі, а створюються письменником шляхом умілого використання мовних засобів та структурної організації тексту в цілому. Їх віднаходженню сприяє упорядкованість тексту.

В упорядкованості тексту, що аналізується, і, отже, в контекстуальному розшифруванні образів-символів провідна роль належить принципам висунення смислу, який інтегрує всі частини тексту та підпорядковує їх загальній ідеї, а

аналогії та контрасти сприяють ретроспективному прочитанню всього тексту та сприйняттю глибинного значення образів-символів.

Отже, одним із сигналів-маркерів поетичного підтексту слугує символ, що формується в результаті інтеграції конотацій лексичної одиниці в дистантно та контекстно розміщених надфразових єдностях. Внаслідок рекурентного чи й одноразового контекстного вживання лексична одиниця набуває модальних аксіологічних конотацій та формує образ-символ, який у свою чергу і лягає в основу підтекстової структури, відтворення якої і є обов'язковою умовою адекватного перекладу поетичного твору.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 364 с.
2. *Уэллек Рене, Уоррен Остин.* Теория литературы. Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1978. – 324 с.
3. *Ермилова Е.В.* Метафоризация мира в поэзии XX века // Контекст. – М.: Наука, 1976. – С. 160-177.
4. *Грин Роберт.* 48 законов власти. – М.: Рипол Классик, 2001. – 576 с. 5. *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 608 с.
6. *Абраме И.В.* Символ «круг» в лирике Александра Блока // Филологические науки, 1984. – № 6. – С. 66-69. 7. *Мамардашвили М., Пятигорский А.* Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символе и языке. – М.: Наука, 1997. – 352 с. 8. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с. 9. The Poetry of Robert Frost. The collected poems, complete and unabridged. Edited by Edward Connery Lathem. – New York: Henry Holt and Company, 1979. – 610 p. 10. *Фрост Р.* Вірші у перекладі В. Бойченка // Дніпро. – 1969. – № 1. – С. 117-118. 11. *Бойченко В.П.* Сонячні кола. – Сімферополь: Таврія, 1975. – 88 с. 12. *Фрост Р.* Из девяти книг. Стихи. – М.: Иностранная литература. – 1963. – 144 с.
13. *Фрост Р.* Вірші у перекладі В. Коротича // Всесвіт. – 1964. – № 7. – С. 91-92.
14. *Роберт Фрост.* Стихи. Сборник. / Сост. и общ. ред. Ю.А. Здорова. – М.: Радуга, 1986. – 432 с.
15. *Фрост Р.* Вірші у перекладі В. Бойченка та Є. Крижевича // Жовтень. – 1977. – № 3. – С. 93-98.
16. Современная американская поэзия. Антология. / Сост. А. Зверев и И. Левидова. – М.: Прогресс, 1975. – 504 с. 17. *Бойченко В.П.* Світлі ріки. – К.: Радянський письменник, 1984. – 130 с.
18. Selected Letters of Robert Frost. Ed. by Lawrence Thompson. – New York, 1964. – 646 p.
19. *Фрост Р.* Вірші у перекладі В. Бойченка // Всесвіт. – 1974. – № 3. – С. 129-137.



20. Американская поэзия XIX–XX века в русских переводах. / Сост. С.Б. Джимбинов. – М.: Радуга, 1983. – 672 с.

*Валерий Кикоть*

*Символ в создании и переводе подтекста поэтического произведения*

В статье идет речь о создании и переводе подтекста поэтического произведения, основанного на слове-символе.

**Ключевые слова:** символ, подтекст, перевод, поэзия.

*Valeriy Kykot*

*Symbol in poetry implied sense creation and translation*

The article deals with creating and rendering poetry implied sense based on symbol.

**Key words:** symbol, implied sense, translation, poetry.