

ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО СКЛАДНИКА ПОЕЗІЙ ГЕНРІХА ГЕЙНЕ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Будь-який переклад є творчим процесом, який ускладнюється під час роботи з поезією. Пояснюється це тим, що недостатньо досконало знати іншу мову, необхідно самому перекладачу бути поетом. Проте часто переклад поезії перетворюється на вільний переказ. І навіть коли поету-перекладачу майже вдається передати засобами іншої мови зміст та форму, художні особливості оригінальної поезії, це не означає, що він зміг відтворити всі ті візії, які закодував у вірш автор. На сьогодні, коли активно досліджуються інтерактивні відносини художньої літератури та інших мистецтв, зокрема кінематографу, перекладач мусить звертати увагу на кінематографічні прийоми та засоби, за допомогою яких автор створює пластичні образи й візії, та намагатися передати це при перекладі.

У статті здійснено порівняльний аналіз двох поезій Г. Гейне – «Флорентійські ночі» (з перекладом Ол. Ющенка) та «Лорелай» (з перекладом Леоніда Первомайського). Для ілюстрації того, чи вдається відтворити перекладачеві кінематографічне мислення Г. Гейне, подається підрядковий переклад.

Проаналізовані переклади є художніми, поетичними. Перекладачам вдається розкодувати закладені Г. Гейне візії, але при збереженні звукових та кольорових деталей інколи втрачається пластика, рухливість, і образи постають статичними.

Ключові слова: Г. Гейне; кінопоетика; візія; кінематограф; ракурс; кінозасоби; кінематографічність в літературі; кадр; план.

У численних дослідженнях поетичних творів літературознавці зазвичай звертають увагу на збереження при перекладі морфологічних, лексичних особливостей поезій того чи того поета, з'ясовують, чи не призводить це до появи нового твору, як у випадку з «Лісовим царем» Й. Ф. Гете в перекладі В. Жуковського [див.: 2, с. 535–541]. М. Цветаєва при аналізі оригінального твору та перекладу В. Жуковського дійшла висновку, що це дві варіації на одну тему, два художніх бачення однієї ідеї. Після появи перекладу світові літературні образи поповнилися двома лісовими царями – страшним демоном без віку в Й. Ф. Гете та величним старим у В. Жуковського, двома батьками – молодим їздецем та старим. Збереженою залишилась тільки єдність дитини, – зазначає поетеса. Після прочитання обох творів враження різняться. Поезія В. Жуковського – це «страшна казка нестрашного дідуся» [2, с. 540], тоді як поезія Й. Ф. Гете – «дивна казка зовсім не дідуся» [2, с. 540].

Увага до перекладів поезій Г. Гейне спровокована не тільки високою художньою якістю оригінальних творів, а й постатями перекладачів, адже серед них Леся Українка, І. Франко, Ю. Федькович, П. Куліш, П. Мирний, В. Стефаник, М. Коцюбинський, В. Сосюра, Леонід Первомайський та інші.

Крім того, знавці творчості Г. Гейне тільки принагідно говорили про його кінематографічне мислення та пластичне бачення, хоча сам поет визнавав своє «друге музичне бачення», «здатність при кожному почутому звукові бачити» [цит. за: 1, с. 249]. Мабуть, першим про це сказав І. Франко у своєму трактаті «Із секретів поетичної творчості». Уже набагато пізніше Л. Генералюк у праці «Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва» (2008) назве ім'я Г. Гейне серед поетів-синтезистів, тобто літераторів, які мають талант застосовувати в художньому творі засоби інших мистецтв, тобто «слухати кольори, дивитися музику». Таке вміння є проявом вродженої кінематографічності митця. У підрозділі «Синестезія. Асоціативність» Л. Генералюк пояснює, що синестезія – це психічна властивість будь-якої людини, яка полягає в тому, щоб переживати одночасно враження, отримані від кількох органів чуттів. У літературознавстві – це художній прийом, побудований на зорово-нюхово-слухових і тактильних відповідностях [1, с. 238–239].

Дослідниця наводить уривок з «Флорентійських ночей» Г. Гейне, де він описує «побачені» картини-кадри, викликані в його уяві грою Паганіні: «Кожним ударом смичка Паганіні викликав переді мною зрими образи й картини, кожним звуковим ієрогліфом

розповідав мені яскраві новели, рисував барвисту гру тіней, і всюди незмінно головною діючою особою був він сам» [цит. за: 1, с. 279]. Л. Генералюк порівнює такий літературний опис цих послідовних візій із сучасними принципами кіномонтажу [1, с. 250].

Щоб докладніше зрозуміти, про що йде мова, звернімося до трактату І. Франка, де він наводить оригінальний та перекладений уривки з пісні поета з метою показати, як, якими засобами Г. Гейне робить «живописне» враження. Дослідник уважає, що ця поезія – це наче докладні вказівки для маляра, як він має намалювати картину. Образи, які створює Г. Гейне в поезії, репродукують у нашій уяві рух, зміну, величезну різномірність життєвих проявів [3, с. 106]. Можна сказати, що поет створює маленьку кінострічку і перед перекладачем постає нелегке завдання: він має передати не тільки сумний настрій поезії, зберігаючи форму та художні засоби, але й відтворити засобами іншої мови ті образи, візії, що створив поет в оригінальному творі. Розгляньмо перший куплет:

Г. Гейне: *Am fernen Horizonte
Erscheint wie ein Nebelbild
Die Stadt mit ihren Türmen
In Abenddämmerung gehüllt.*

Підрядковий переклад: *На далекому горизонті
З'являється як туманна картина
Місто з його вежами
Закутане в вечірні сутінки.*

Переклад Ол. Ющенка: *На обрії далекім,
Як морево, встає
Крізь присмерк вечірній місто –
Забуте місто моє.*

Застосовуючи кінематографічну лексику, можна сказати, що візія розпочинається панорамним кадром – автор створює поетико-живописний образ вечірнього краєвиду. Перекладач майже дослівно передає смисл та зоровий образ. Далі камера починає неспішно наближатися, і ми вже бачимо місто в тумані, можемо роздивитися його вежі. Але Ол. Ющенко при перекладі втрачає інформацію про вежі та туман. Він повідомляє лише, що це вечір, сутінки, через що втрачається ефект «руху камери», створений Г. Гейне. Зорово-пластичне зображення стає загальним статичним планом.

В останньому рядку оригіналу дотримано законів кінематографу, тому знову постає загальний кадр: поет завершує створення живописної візії міста. Проте перекладач зовсім відходить від оригіналу. Він вводить в останньому рядку самого автора, повідомляє про його стосунки з цим містом.

Г. Гейне: *Ein leichter Windzug kräuselt
Die graue Wasserbahn;
Mit traurigem Takte rudert
Der Schiffer in meinem Kahn.*

Підрядковий переклад: *Легкий вітерець рябить
Сіру воду;
В сумному ритмі веслує
Човняр у моєму човні.*

Переклад Ол. Ющенка: *Вологий вітер мружить
Сірі шляхи водяні.
Веслує сумний з обличчя
Човняр у моєму човні.*

При роботі над цією строфою проявляється талановитість Ол. Ющенка: він зміг майже дослівно перекласти текст, проте зробив це поетично, передаючи закодований автором настрій. До того ж, перекладачеві вдалося відтворити обидва монтажні кадри Г. Гейне. Перший – це середній або навіть крупний кадр води, по якій йдуть брижі. Вода сіра, мутна, і через такий колористичний ефект візії створюється сумний настрій і в реципієнта. Другим кадром є човняр у човні. Це, скоріш за все, крупний план човняра, оскільки маємо змогу роздивитися вираз його обличчя. При перекладі Ол. Ющенко не втрачає колористичний елемент, який є вирішальним у цьому монтажному кадрі. Увесь пластичний образ виконаний у сірих кольорах, і завдяки цьому створюється відповідний емоційний настрій.

Г. Гейне: *Die Sonne hebt sich noch einmal
Leuchtend vom Boden empor,
Und zeigt mir jene Stelle,
Wo ich das Liebste verlor.*

Підрядковий переклад: *Сонце підіймається ще раз
Сяючи з землі,
І показує мені те місце,
Де я втратив кохану.*

Переклад Ол. Ющенка: *Сонце ще раз підвелось,
Над обрієм дивно сія
Й показує те місце,
Де втратив кохану я*
[цит. за: 3, с. 105–106].

Як бачимо, третій куплет знову-таки є майже дослівним перекладом. Автор лише змінює в першому рядку час із теперішнього на минулий, але це одразу позначається на відчутті рухливості пластичного образу. Візія, створена німецьким поетом, репродукує рух, перед нашим внутрішнім зором проходить маленька кінострічка. Тоді як у перекладеному вірші це більше нагадує вихоплений з фільму застиглий кадр, панорамний план вечірнього краєвиду. При мінімумі художніх засобів в уяві виникає картина справжнього художника, а останній рядок надає емоційної забарвленості моменту. З кінематографічної точки зору це є різні за формою художні твори (у Г. Гейне – кінофільм, у Ол. Ющенка – живописне полотно), але можна сказати, що перекладач зміг передати задум автора. Йому вдалося відтворити засобами української мови ті пластичні образи, що створив у своїй поезії Г. Гейне, що дає підстави вважати цей переклад поетичним, а не новим твором зі спільною ідеєю.

З метою детальніше проаналізувати всі ці кінематографічні ознаки в поезіях та простежити, чи вдається перекладачам-поетам відтворити всі ті пластичні образи та візії, які створює автор в оригінальному творі, звернімося до видатної поезії Г. Гейне «Лорелія».

В основі цієї поезії лежить легенда про доньку Рейна Лорелай, яка сиділа на скелі, розчісувала золоте волосся та співала, а рибалки, зачаровані її співом, забували човнувати та розбивалися об скелі на Рейні. Звернімося до перекладу цієї балади Леонідом Первомайським, який багато уваги приділив перекладу творів саме Г. Гейне.

Г. Гейне: *Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
daß ich so traurig bin;
ein Märchen aus alten Zeiten,
das kommt mir nicht aus dem Sinn.*

Підрядковий переклад: *Я не знаю, що це повинно значить,
що я такий сумний;
одна казка зі старих часів,
не йде мені з голови.*

Переклад Леоніда Первомайського: *Не знаю, що стало зо мною,
Сумує серце моє, –
Мені ні сну, ні спокою
Казка стара не дає.*

Як бачимо, з першого ж рядка з'являється постать самого поета, який одразу налаштовує читача на сумний настрій. Перекладач передає це за допомогою спільнокореневого слова: в оригіналі свій стан Г. Гейне описує прикметником «сумний», а в перекладі Леонід Первомайський використовує дієслово «сумує». Ця морфологічна заміна не заважає відтворенню стану автора.

З другої строфи починається переказ самої легенди про Лорелею:

Г. Гейне: *Die Luft ist kühl, und es dunkelt,
und ruhig fließt der Rhein;
der Gipfel des Berges funkelt
im Abendsonnenschein.*

Підрядковий переклад: *Повітря прохолодне, темніє,
і тихо тече Рейн;
верхівка гори горить
у світлі вечірнього сонця.*

Переклад Леоніда Первомайського: *Повітря свіже – смеркає,
Привільний Рейн затих;
Вечірній промінь грає
Ген на шпiлях гірських.*

Відразу постає найромантичніший образ – захід сонця. Перед внутрішнім зором вибудовується дуже пластична, жива, яскрава візія. Автор використовує ефект тактильного подразника – зазначає, що повітря прохолодне, чим апелює до наших фізичних відчуттів. Перекладач замінює «прохолодне» повітря на «свіже», і через це втрачаються ті тактильні відчуття, що створив поет в оригіналі.

У другому рядку присутнє використання іншої граматичної категорії – форми часу. У Г. Гейне Рейн тихо тече і відбувається це в теперішньому часі. Завдяки цьому репродукується в нашій уяві рух, унаслідок

чого візія стає рухомою та живою. При перекладі Леонід Первомайський чинить як художник: змінюючи час, створює картину «Привільний Рейн затих». Проте його картина – це застиглий образ, статичний кадр. Так, при майже дослівному перекладі, створюється зовсім інший, з точки зору кінопоетики, художній твір. Якщо перекладач не володіє таким же яскравим пластичним внутрішнім баченням, як автор оригінального твору, то йому не вдається зберегти зображально-пластичну природу художнього твору.

Останні два рядки завершують побудову вечірнього пейзажу. При перекладі майже зберігається первісний образ, окрім кількості гір. В оригіналі мова йде про верхівку однієї гори, де згодом сидітиме та співатиме Лорелай. У перекладача ж це «шпiлі гірські», тобто ряд гір, що не збігається із самою легендою.

У третій строфі з'являється вже Лорелай:

Г. Гейне: *Die schönste Jungfrau sitzet
dort oben wunderbar,
ihr goldnes Geschmeide blitzet
sie kämmt ihr goldenes Haar.*

Підрядковий переклад: *Найкрасивіша дівчина сидить
там наверху прекрасна,
її золота прикраса виблискує
вона розчісує своє золоте волосся.*

Переклад Леоніда Первомайського: *Незнана красуня на кручі
Сидить у самоті,
Упали на шати блискучі
Коси її золоті.*

Перед нашим внутрішнім зором постає образ юної, красивої дівчини. В оригіналі Г. Гейне ракурс «камери» спрямовує «знизу», щоб увиразнити висоту скелі, підкреслюючи це словами «там наверху». Завдяки цьому ми відчуваємо себе глядачами, що стоять під скелею і дивляться вгору на дівчину. У перекладі ж Леонід Первомайський обирає інший ракурс, який являє собою загальний план, картину, на якій ми «бачимо» скелю і дівчину на ній. Наша уява починає активно працювати, домальовує ще фон, природу, небо, Рейн унизу. Цей гарний, мальовничий пейзаж знову набуває ознак статичності.

У наступних рядках Г. Гейне змінює ракурс, наближує «камеру» до дівчини, що дає змогу роздивитися її зовнішність. Лексична заміна при перекладі слова «прикраса» на «шати» не впливає на побудову пластичного образу Лорелай. Важливим є те, що перекладач загалом не втрачає колористичний компонент: волосся залишається золотим, проте одяга стає блискучою, тоді як у Г. Гейне вона теж золота.

Отже, в оригінальному творі поет передає рух спочатку через різні ракурси, а потім ще підкреслює дієсловом «розчісує», а Леонід Первомайський знову-таки втрачає рухомість свого зорового образу.

Поет продовжує вибудовувати образ дівчини, наповнювати його деталями:

Г. Гейне: *Sie kämmt es mit goldenem Kamme
und singt ein Lied dabei:
das hat eine wundersame,
gewaltige Melodei.*

Підрядковий

переклад: *Вона розчісує його золотим гребінцем
і співає пісню при цьому;
вона має чудову,
могутню мелодію.*

Переклад

Леоніда Первомайського:

*Із золота гребінь має,
І косу розчісує ним,
І дикої пісні співає,
Не співаної ніким.*

У цих рядках Г. Гейне зберігається та ж барвна палітра: гребінець у дівчини також золотий. Перекладач наразі не порушує кольористики, тоді як в автора оригінального твору це вже третє використання прикметника «золотий» в описі Лорелай. Тим самим Г. Гейне увиразнює казковість її образу, яскравість усіх деталей, пов'язаних з нею. У перекладеному вірші це не так гостро відчувається, тому що Леонід Первомайський використовує прикметники «золотий» та «блискучий».

Ця візія вже озвучена співом Лорелай. Спочатку констатацією співу дівчини створюється звуковий фон візії. Потім увага реципієнта повністю зосереджується на звукові, адже у двох наступних рядках описується мелодія пісні. У перекладеному варіанті візія також подається у звуці, хоча увага так активно не зосереджується на самому звуці та мелодії. Леонід Первомайський дає іншу характеристику пісні: вона ніким ще не співалася. Переклад дуже близький до оригіналу, проте авторський задум про створення звукового образу втрачається.

Завершується переказ легенди про Лорелай строфою, у якій постає живописна рухома картина-трагедія:

Г. Гейне: *Den Schiffer im kleinen Schiffe
ergreift es mit wildem Weh;
er schaut nicht die Felsenriffe,
er schaut nur hinauf in die Höh'.*

Підрядковий

переклад: *Човняр на маленькому кораблі
досягає цього з диким болем:
він не бачить рифи скель,
він дивиться тільки вгору.*

Переклад

Леоніда Первомайського:

*В човні рибалку в цю пору
Поймає нестерпний біль,
Він дивиться тільки вгору –
Не бачить ні скель, ні хвиль.*

Поет зображує загибель чоловіка спочатку загальним або панорамним кадром: човняр на маленькому човні на фоні високих скель. Потім «камера» змінює різко ракурс та «показує» крупним кадром його обличчя. Читачі «бачать» нестерпний біль чоловіка, його повернуту вгору голову. Завдяки цьому краще переживаються всі ті емоції та почуття людини, якій вже зрозуміла неминучість всієї ситуації. Леонід Первомайський починає переклад цієї строфи одразу з

крупного кадру човняра, що одразу спричинює втрату рухливості всього пластичного образу. У перекладі це статичний кадр, картина художника, проте не кінематографіста.

Останні рядки повертають нас знову до постаті самого Г. Гейне:

Г. Гейне: *Ich glaube, die Wellen verschlingen
am Ende Schiffer und Kahn;
und das hat mit ihrem Singen
die Lorelei getan* [4, с. 191].

Підрядковий

переклад: *Я думаю, хвилі поглинули
в кінці човняра та човен;
і це своїм співом
зробила Лорелай.*

Переклад

Леоніда Первомайського:

*Зникають в потоці бурхливім
І човен, і хлопець з очей,
І все це своїм співом
Зробила Лорелей* [4, с. 190].

Авторське «я думаю» підкреслює, що переказ легенди завершився, і це вже роздуми самого поета. Конструкція всього вірша має еліптичну форму: з думок автора починається і ними завершується. Еліптичність побудови художнього тексту є аналогом побудови монтажних фраз у кіно. Відповідно, застосування цього прийому в поезії є ознакою кінематографічного мислення письменника. У перекладеному вірші цей прийом не відображається. Останні рядки нагадують більше продовження переказу легенди.

Отже, кінематографічне бачення Г. Гейне не завжди вдається передати аналогічними пластичними образами іншої мови. На це і не звертали в більшості випадків увагу перекладачі. Переклад Леоніда Первомайського є дуже близьким до оригінального тексту і при цьому талановитим, поетичним. Перекладач зміг відчути та «побачити» більшість візій, які закодував у своїй поезії Г. Гейне. Проте відтворити зображальну пластику вірша, передати візію у всіх деталях, з колористичними та звуковими компонентами, в аналогічних ракурсах та крупностях планів до кінця Леоніду Первомайському не вдалося. І, мабуть, це є неможливим. Але попри складність передачі руху, це таки вдається, як удалось Ол. Ющенку. На інтуїтивному рівні він зміг відчути пластичність, рухливість образів Г. Гейне та відтворити їх у своєму перекладі. Тому перед сучасним перекладачем має стояти відтепер завдання не тільки якнайближче до оригіналу перекласти художній твір, зберігаючи ритм, поетичні засоби тощо, а й зберегти у своєму перекладі зображально-виражальну силу оригінального твору. Тобто відтворити засобами іншої мови не тільки зміст художнього твору, його ідею, але й зберегти його форму. Зрозуміло, що створити рівнозначний художній переклад неможливо. Проте пошук функціональних відповідностей при перекладі зображально-пластичної природи оригінального тексту є необхідним та невід'ємним складником створення художнього перекладу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Генералюк Л. Універсализм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. – К. : Наукова думка, 2008. – 544 с.
2. Зарубежная поэзия в переводах В. А. Жуковского в двух томах. Т. 2 : Сборник / Сост. А. А. Гугнин. – М. : Радуга, 1985. – 640 с.
3. Франко І. Зібрання творів у 50 т. Т. 31. Літературно-критичні праці (1897–1899) / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – 596 с.
4. Шевченко Т. Г., Шіллер Ф., Українка Леся, Гейне Г., Schewtschenko T. G., Schiller F., Ukrainka Lesja, Heine H. // Вірші. – Gedichte. – Дніпропетровськ : Січ, 2008. – 241 с.

А. И. Покулевская,

Криворожский институт Кременчугского университета экономики, информационных технологий и управления, г. Кривой Рог, Украина

**ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ
В ПЕРЕВОДАХ ГЕНРИХА ГЕЙНЕ НА УКРАИНСКИЙ ЯЗЫК**

Любой перевод является творческим процессом, который усложняется при работе с поэзией. Объясняется это тем, что недостаточно в совершенстве знать другой язык, необходимо самому переводчику быть поэтом. Но часто перевод поэзии превращается в свободный пересказ. И даже когда поэту-переводчику практически удается передать средствами другого языка содержание и форму, художественные особенности оригинального стихотворения, это не означает, что он смог воссоздать все те визии, которые закодировал в поэзию автор. На сегодня, когда активно исследуются интерактивные связи художественной литературы и других искусств, в частности кинематографа, переводчик должен обращать внимание на кинематографические приемы и средства, с помощью которых автор создает пластические образы и визии, и стараться передать это при переводе.

В статье осуществлен сравнительный анализ двух поэзий Г. Гейне – «Флорентийские ночи» (с переводом Ол. Ющенко) и «Лорелай» (с переводом Леонида Первомайского). Для иллюстрации того, удастся ли воссоздать переводчику кинематографическое мышление Г. Гейне, дан подстрочный перевод.

Проанализированные переводы художественны, поэтичны. Переводчикам удается раскодировать заложенные Г. Гейне визии, но при сохранении звуковых и цветовых деталей иногда теряется пластика, подвижность, и образы становятся статическими.

Ключевые слова: Г. Гейне; кинопоэтика; кинематограф; киносредства; кинематографичность в литературе; ракурс; визия; кадр; план.

A. Pokulevska,

Krivoy Rog Institute of Kremenchuk University of Economics, Information Technology and Management, Krivoy Rog, Ukraine

**PROBLEMS OF TRANSLATION COMPONENT IN THE CINEMATIC TRANSLATION
OF HEINRICH HEINE IN THE UKRAINIAN LANGUAGE**

Any translation is a creative process that is complicated when dealing with poetry. The reason is that not perfectly know another language, the translator must be a poet himself. However, often translating a poetry becomes a free transfer. And even when the poet-translator means almost unable to pass a language content and form, some artistic features of original poetry, this does not mean that he was able to play all the visions that are encoded the author in the poem. Today, when actively studied interactive relationship of literature and other arts, including cinema, the translator should pay attention to cinematic techniques and means by which the author creates plastic images and visions, and try to pass it in translation. This article provides a comparative analysis of two poems by Heinrich Heine – «Florentine Nights» (translated by O. Yushchenko) and «Lorelyay» (translated by Leonid Pervomaisky). Analyzed translations are artistic, poetic. Translation not decode laid Heine vision, but while maintaining the sound and color of plastic parts are sometimes lost, mobility, and images become static.

Key words: Heine; cinemapoetics; cinemalanguage; montage; a shot; vision; cinematographicness in literature; cinematographical methods, angle.