

УДК 140.8:81'255.4

СВІТОГЛЯДНИЙ АСПЕКТ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ПОЕТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**Полякова А. А.**

У статті йдеться про вплив світогляду на зміст і форму навчальних перекладів поетичних творів. Порушується проблема формування художнього світогляду. Розглядається шлях породження поетичного сенсу та його сприйняття свідомістю читача.

Ключові слова: світосприйняття, поетичні переклади, художній світогляд, картина світу.

В статье идет речь о влиянии авторского мировоззрения на содержание и форму учебных переводов поэтических произведений. Затрагивается проблема формирования художественного мировоззрения. Рассматривается путь порождения поэтического смысла и его восприятия читателем.

Ключевые слова: мировосприятие, учебные поэтические переводы, художественное мировоззрение, картина мира.

The article deals with the influence of world perception on the content and form of poetry trainings. The formation problem of artistic worldview is touched. A way generating poetic sense and its perception by the reader is observed.

Key words: world perception, poetry training, artistic worldview, picture of the world.

Протягом багатьох років автор цих рядків розмірковує над тим, чи є сенс в організації навчальної діяльності в галузі перекладу поетичних творів. Ці міркування, спираючись на деякі теоретичні викладки, стимулюють практичні екзерсиси у викладацькій роботі, а ці останні час від часу вимушують зробити деякі узагальнення та висновки. Деякі з них я б хотіла запропонувати увазі читача. Цього разу мова піде про світоглядний аспект навчальної діяльності в галузі поетичного перекладу.

Чи співпадають картини світу у свідомості творця і реципієнта? Як реалізується поетичний задум? Як він народжується і чи може знайти своє повне відображення у словах? Картина світу, що існує у свідомості художника, чи повністю вона знаходить своє адекватне відображення у поетичній картині, що пропонується у творі? Щодо перекладацької діяльності, які задачі ставить перед собою перекладач і чи може він втілити у своєму творі оригінальний задум? Які критерії існують для оцінювання перекладу? Всі ці й інші питання тим чи іншим чином цікавлять дослідників – психологів і літературознавців, а у прикладному значенні – перекладачів-початківців. Саме цим проблемам присвячена дана праця.

Автором цієї статті вже був запропонований екскурс у дослідження творчого процесу написання віршів, викладений у статті “Актуалізація поетичного смислу у свідомості творця і реципієнта” [4], де провідною була ідея про необхідність і можливість формування творчих потенцій студентства і молоді заради розбудови креативної складової світогляду підростаючого покоління. Ті роздуми мали методичну спрямованість і були більш направлені у практичне русло. Теоретична основа художньої творчості досліджувалася багатьма відомими філософами і літературознавцями. Зробимо короткий екскурс у деякі, найбільш значущі теорії художньої творчості.

Філософсько-психологічні дослідження процесу розбудови художнього світу цікавили іспанського письменника-філософа Ортегу-і-Гассета (1883–1955), в творчості якого спостерігаємо обґрунтування теорії необхідності відчуження художника від реальності заради художнього процесу створення нової реальності. В своєму намаганні довести тезу, що справжнє мистецтво не повинно переслідувати мету бути зрозумілим, цей іспанський філософ і літературознавець надав у своїх творах низку прикладів феноменологічного аналізу перебудовання реальності художньою свідомістю.

Відома метафора, що поезія – це музика у словах. Ідею про схожість музичної та поетичної картини дійсності висловлювали багато філософів і літературознавців, у тому числі і Ортега-і-Гассет. Візьмемо приклад, наведений філософом в есе під титулом “Музикалія” (1921). Перед читачем постає картина, коли помирає наречена деякого Педро. Він сумно переживає цей момент, але цей сум, за Ортегою, породжений звичайною життєвою ситуацією, не є естетичним переживанням. При цьому свідками цього нещастя стають Пабло, що є другом Педро, і Хуан – художник. Згодом Педро пише сонатину, яка нав'язана сумними враженнями від пережитого, тобто художньо виражає те, що не було естетичним. Наступає відчуження свідомості від буденного спостереження-переживання, і саме за наявності таких умов, за думкою філософа, відбувається народження художнього смислу і створення нової реальності. Пабло близько до серця приймає горе друга і нібито хворіє ним. У той же час Хуан встановлює деяку духовну дистанцію між собою і тим, що відбувається, тобто займає позицію художника-спостерігача. Він переживає вторинні відчуття, характерні не для учасника, а для стороннього свідка. Саме ця позиція надає йому можливості оформити цей феномен естетично. Якщо він модулює ці свої емоції, то це і є тип такої творчості, в якій художнім є не тільки засіб, але й тема. Цей приклад закінчується проведенням паралелей між Педро і Мендельсоном, Хуаном і Дебюссі, Пабло і публікою. Пабло, не будучи творцем в цій ієрархії значущостей, займає останню позицію, що стосується Педро і Хуана, то тут “... мова йде про два стилі, які виражають екстракти почуттів, але які дуже далеко відстоять один від одного. Перший – гарна обкладинка для буденного, другий – імператив інтегральної краси” [5, с. 243]. В цьому ж есе Ортега поділяє сприймання музики на концентрацію внутрішню і зовнішню. Так, під час звучання музики Бетховена, слухач концентрується на своїх власних переживаннях, у той час як у творах Стравінського чи Дебюссі естетичну насолоду дають самі звуки, форма і “кольори” твору. “Ця музика – дещо поза нашого Я; ... перед нею ми відчуваємо себе чистими спостерігачами. Нас цікавить саме вона, а не її резонанс всередині нас” [5, с. 244]. Згодом Ортега дійде висновку про необхідність створення доктрини “мистецтва для мистецтва” – саме для того, щоб розуміти мистецтво.

Англо-американець і сучасник Ортеги-і-Гассета Т. Еліот (1888–1965) згоден з іспанським філософом у тому, що стосується творчого акту. Поезія, за його думкою, не є вираженням особи, а втечею від неї. Але, незважаючи на те, що він залишає за поетичним твором право незалежного існування, все ж таки, на відміну від Ортеги, йому хочеться, щоб поезія була зрозумілою читачам. В есе “Музика поезії” він розглядає інструмент, за допомогою якого об’єктивізується поетична думка, – слово. Реформи поетичного конструювання, направлені на вдосконалення поетичної творчості, кожного разу намагаються виправити ситуацію і наблизити поезію до читача і до його повсякденного мовного запасу, але “... новознайдена поетична мова виявляється знов застарілою... Жодна поезія, зрозуміло, не повторює мови, якою поет розмовляє і яку чує у повсякденні, і все ж поезія має перебувати у такому зв’язку з розмовною мовою свого часу, щоб слухач чи читач міг сказати: “Ось так би я розмовляв, якби умів висловлюватись поетично” [2, с.76].

Переслідуючи прикладні цілі, ми в наших дослідженнях йдемо у протилежному напрямку – намагаємось знайти шлях і засоби навчити нашу молодь розуміти поезію, прищепити смак до поетичного усвідомлення реальності, що має своїм результатом збагачення особистості, формування її художнього світогляду, а також може слугувати відправним моментом для власної поетичної творчості.

Процес народження поетичного твору – це деякий ірраціональний факт, у якому буденна свідомість ігнорується зовсім або відіграє другорядну роль. Ось як описується факт творіння віршів [3]. Спочатку в голові починає звучати неоформлена, а потім все більш точна, але все ще безсловесна музикальна фраза. Через неможливість займатися чимось іншим поет відчуває себе нібито захопленим у полон нав’язливої ідеї. А. Ахматова розповідала, що їй як людині іноді дуже не хотілося мати справу з цією манною, але ніяка інша діяльність не була в змозі затьмарити цю надокучливість внутрішньої діяльності. В деякий

момент через внутрішню музикальну фразу проступали слова, і тоді починалася робота по народженню словесного ряду. Як бачимо, дійсно робота поета нагадує творчу діяльність композитора, але у цих останніх засобом об'єктивізації ідеї виступають ноти.

Осип Мандельштам ніколи не говорив про вірші, що вони написані. Спочатку він їх творив, а потім записував. Спостерігачам здавалося, що вірші існують вже до того, як вони записані, і весь процес полягає у напруженому бажанні спіймати їхній смисл і матеріалізувати його через гармонію слова [3, с. 64–65]. Останній етап роботи – очищення тексту від зайвих слів, які не вписуються у ту первісну гармонію, яка звучала у вигляді першого поклику. Чужорідні слова з'являються через неможливість швидко знайти необхідні. Цей зовнішній за своєю суттю процес спостерігачі приймають за істинне поетичне ремесло, але на цьому останньому етапі лише реалізується остаточне “болісне вслухання в самого себе у пошуках тієї об'єктивної і абсолютно точної єдності, яка називається віршем” [3, с. 65]. По закінченню процесу вірш нібито відпадає від творця, і одержимий звільняється. І навпаки, якщо вірш продовжує звучати внутрішньою музикою, то це означає, що в ньому щось не в порядку або щось ще “сховано”, тобто залишилася ще плодоносна брунька, від якої тягнуться паростки, інакше кажучи, робота потребує свого завершення.

Поети, як і інші художники, якщо розуміти це поняття в широкому сенсі, покликані втілювати божественний задум. Вони відкривають людям нові грані буття, і для молоді людини поетичні істини можуть стати помічниками у побудові картини світу. Звичайно, картина світу насправді значно ширше, ніж вона існує в окремій свідомості, але безперечним є факт, що художнє світосприйняття розширює і поглиблює загальнолюдські знання про буття і всесвіт і виступає серйозним фактором розбудови самосвідомості і загального світогляду.

Процес роботи над перекладом зовсім інший. Дуже рідко він стає повноцінним фактом літератури – це відбувається за умови повного злиття індивідуальності поета і перекладача. На думку поетів, переклад – це розумний версифікаційний акт, побудований за зовнішніми законами поетичної діяльності, тобто як процес пошуку ритму, виразних засобів, близьких за своїм значенням до оригіналу. Перекладач механічними зусиллями викликає мелодію, яку йому необхідно використати. Він, як правило, не має того внутрішнього потайного слуху, який чує музику всесвіту. Але, якщо ми ставимо перед собою задачу розширення кругозору студентства, то, безперечно, через знайомство із взірцями шедеврів світової поезії, поданих як в оригіналі, так і в перекладі, ми можемо досягти цієї мети і значно розширити обрії інтересів і поглядів студентського контингенту.

Побудова художнього світогляду – проблема, яка недостатньо досліджена, особливо у її психоаналітичному аспекті. В цілому можна сказати, що значно частіше аналізується становлення загального світогляду: з точки зору оцінювання ступеня його науковості, матеріалістичності, релігійності – з одного боку, як засіб духовного освоєння світу [1, с. 109] – з іншого, як результат формування особистого ставлення людини до явищ, фактів, ідей – з третього. Художній світогляд формується на основі творчого осмислення дійсності, і цю творчу діяльність можна спостерігати в давніх міфологічних уявленнях, де науковість заміщала інтуїцією.

Одну з можливостей формування сучасного світогляду надають навчальні поетичні переклади, які можуть практикуватися як складова процесу навчання іноземних мов. Творчий підхід до роботи над перекладом поетичних творів дає чудові можливості познайомити студентів з широким колом художніх засобів відображення дійсності і її творчого осмислення. На практичних заняттях з французької мови ми традиційно розглядаємо вірш В. Гюго “Осінь”. Романтичний напрям художніх розбудов французького поета-письменника відображається не тільки в доборі художніх засобів, як порівняння, метафори, але в специфічно-романтичному ракурсі подання самої пейзажної замальовки. Осінь представлена “сумною” з її “туманами та північними вітрами”, з деревами, що жовтіють, з “менш прозорим небом” і зорями, які “не такі ясні”. Романтизму Гюго притаманні чудові, геніальні за своєю глибиною метафори. Так, одухотворяючи природу, він

каже про літо: “Це друг, який йде”. Саме так завершується цей коротенький вірш у французькому варіанті. У п’ять рядків свого вірша Гюго вкладає романтичне і вельми доступне для читацького розуміння бачення пейзажу. “Осінь” – чудовий зразок пейзажної лірики, поданої в дусі романтизму, де природа постає як відображення особистісного сприйняття всесвітніх процесів буття.

Ця преамбула нам необхідна для подальшого аналізу того тлумачення поетичного образу осінньої пори, який запропонували у своїх поетичних перекладах-роздумах студенти другого та третього років навчання.

Розглянемо деякі з них, загалом п’ять. З точки зору оцінювання форми у жодному з них не зберігся п’ятирядковий вірш: в двох з п’яти бачимо вісім рядків, ще в двох – шістнадцять, в одному – десять. Чистий опис, поданий у мінорних тонах, присутній у першому восьмивірші: осінь придбала характеристику “томная”, і “в мерцании дождя туман окутал тепло”, а “небо, хоть и звездное” (читай – “красивое”), “холодное оно”. Мотив прощання відсутній. У другому восьмивірші перекладач, навпаки, зосередився на лірико-особистісній ідеї розставання, відбуття, поданий з відтінком трагічності: “Прощается друг со мною – и тихо деревья плачут, сердце полно тоскою, – а все могло быть иначе.” Природа виконує роль спостерігача, який співчуває. Навіть, виходить так, що не людина плаче, а дерева. Природі надається метафорична здібність печалитися, плакати, сумувати. “Могли голубеть озера, как это бывает весной. И осень шлейфом из листьев не манила б тебя с собою”. Природа не тільки оживає, але, якщо це весна, то вона надихає на щастя і співчуває голубизною своїх озер, своєю гармонією і красою, а якщо осінь, то вона сама “шлейфом из листьев манит” і виступає причиною розставання. Світоглядницька рефлексія цього вірша схиляється до розуміння невпинності часу і розуміння кінцевості існування, і роздуми про трагічність життя – основна тема цього прочитання оригіналу.

Схожі мотиви спостерігаємо в третій перекладацькій варіації, де осінь узагальнено трактується, як “пора прощання”, коли хтось покидає когось, в даному варіанті “я покидаю друга”. Трагічність ситуації полягає тут в тому, що “... ми покидаємо те, що любимо...”, хоч це не є покликом душі. Але в останній строфі у вірш вливається мажорний струмок, і метафорично сильно виражена надія, майже впевненість, що “... розтануть снігами сварки, і разом ми будемо з тобою”.

Четверта варіація пропонує нам розмову з літом-другом, спробу умовити його не йти. Цьому передують досить близька до оригіналу пейзажна замальовка: похмурий світанок (у дослівному перекладі – “менш ясна зоря”), холодне повітря (в оригіналі – “не так тепле повітря”), і небо не ясне (в оригіналі – “не так ясне”). Оригінальна авторська метафора “літо – друг, який йде” перетворюється на спробу переконати літо не тікати: “Ні, літо, не треба, не тікай, милий друг!”. В цілому, схоже, цей варіант досить близько стоїть до оригіналу за своїм змістом. Але чи є він найбільш проникливим, що торкається струн душі? Таке зрештою постає перед нами питання.

П’ятий з тих перекладів, що потрапили до найкращих, передає любов до днів минулих, “коли небо ласкало нас”, а час розставання з “милим літом” подається як печальний. У цій варіації з’являється рефрен “Прийшла вже осінь”, який надає всій конструкції вірша симетрії і гармонійності. “Прийшла вже осінь. / І зорі вже не світять так яскраво, / І небо не ласкає нас, / І дні, які ми так любили, / Незмінно в невпинно йдуть від нас. / Прийшла вже осінь. І незабутні наші дні минають, / Пожовкле листя падає і падає до нас. / І літо, наше миле літо упливає, / І вже прощатися прийшов печальний час”. Розмірковуючи про плин часу, перекладач нібито трактує його як неминучість і показує марність зусиль боротися з цим явищем. Але, на відміну від попередніх, ця варіація надає цим трагічним ідеям відтінків універсальності та звичності. Це передається насамперед через вживання займенника “ми”: “... йде від нас”, “ми любимо”, “наші дні”, а також через побудову речень з відтінком модальності: “І вже прощатися прийшов печальний час”. У такому трактуванні відчувається відчуження свого Я від явищ універсального порядку, автор нібито не бажає знаходитися наодинці з трагічністю буття, і парадоксальним чином йому це вдається. Один із вдаливих прийомів, що слугують цій ідеї, полягає в тому, що автор пом’якшує відчуття печалі від розставання зі щасливим минулим, надаючи всій розповіді

колискового гойдання, наближаючи читача / слухача до ідеї універсального коловороту.

Вочевидь, ці переклади дозволяють нам пізнати студентство з нового боку; автори виступають як особистості, які бачать світ через призму свого життєвого досвіду, настрою чи світогляду і трактують першоджерело як можливість розібратися в своєму житті чи, якнайменше, в життєвій ситуації.

Ми розпочали це дослідження з аналізу побудови картини світу в творчості митця, а також з спостереження спорідненості вірша з музикою. Не виняток у цьому сенсі і “Осінь” Гюго. В ньому також присутні звукові асоціації, а саме насиченість лексикую зі звуком “с”, які передають тривожну музику осіннього вітру. Студенти спостерігали це під час філологічного аналізу і декламації вірша, які передували завданню з перекладу твору, але, як не дивно, жоден з наших перекладачів-початківців не намагався передати в своїй віршовій інтерпретації “музику” французького оригіналу. Цей факт, на наш погляд, ще раз свідчить про те, що аматорська робота з віршованого перекладу наближається до “варіацій на тему”, де дуже акцентованим виявляється особистісне трактування ідеї вірша, в даному разі розуміння проблеми людських взаємовідносин. Здається, молодь була рада нагоді “поговорити про наболіле”, використавши для цього езопову форму інтерпретації чужої думки і чужої ідеї.

Нарешті, заключне спостереження. Аналітична робота з порівняння результатів перекладацької творчості надає матеріал для психоаналітичних досліджень гендерного характеру. Виявилось, що дівчата значно легше “відкривають душу” і створюють вірші з більш особистісними ознаками. Юнаки ж пропонують більш узагальнені картини буття і майже не торкаються проблем душевного болю. Обмінюючись враженнями, студенти висловлюють задоволення як від власної роботи, так і від захоплюючого процесу аналітичного оцінювання результатів ментальної діяльності – своєї, авторської, групової. Викладач також отримує професійне задоволення від того, що побачив студентство у новому ракурсі і зробив особистий внесок у формування художнього світогляду сучасної молоді.

Проблема сьогодення полягає в тому, що сучасність дає багато можливостей для формування художнього світогляду, але вони абсолютно іншого плану, ніж це було раніше. Людина все рідше займається безпосереднім спостереженням явищ природи і всесвіту заради накопичення власного досвіду, і все більше її уявлення про буття будуються вже на готових формулах, запропонованих іншими. Маніпулювання суспільним усвідомленням про оточуючий світ – головна загроза грядущих часів. Ось чому задача формування адекватного сучасного світогляду, в тому числі і художнього, наразі набуває першорядного значення.

Література

1. Артюхова О. В. Формування художнього світогляду особистості як педагогічна проблема / О. В. Артюхова // Оновлення змісту та форм дошкільної і початкової освіти України. – Миколаїв : МДУ, 2003. – 313 с.
2. Еліот Т. Музика поезії / Томас Стернз Еліот // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 634 с.
3. Мандельштам Н. Я. Воспоминания. Время и судьбы / Н. Я. Мандельштам. – М. : Книга, 1989. – 479 с.
4. Полякова А. А. Актуализация поэтического смысла в сознании творца и реципиента / А. А. Полякова // Мова і культура. Наукове видання. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2000. – Вип. 1, том IV. – С. 129–133.
5. Ortega-y-Gasset Jose / Jose Ortega-y-Gasset // Obras completas. – Madrid : Espasa-Calpe, 1955. – Т. 2. – 389 p.