

УДК 81.42.9

ББК 821. 111 (73). 09

ІРОНІЯ У ПІДТЕКСТІ Й МОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ**В. М. Кикоть***Черкаська обласна організація НСПУ, тел. +38 (0472) 71-57-71*

Стаття присвячена іронії як стилістичному прийому, за допомогою якого формується підтекст поетичного твору та відтворення якого є обов'язковою умовою адекватного мовного перекладу.

Ключові слова: іронія, мова, підтекст, переклад, поезія.

Про роль іронії у сучасній літературній творчості найкраще, мабуть, висловився у своїй праці „Дегуманізація мистецтва” з підзаголовком „Мистецтво, приречене на іронію” видатний іспанський мислитель Хосе Ортега-і-Гасет: „Я дуже сумніваюся, що сучасну молоду людину можна зацікавити віршем, картиною або музичним твором, не присмаченим дешицею іронії. В кожному разі таке ставлення до мистецтва не є новою ідеєю чи теорією. На початку ХХ століття група німецьких романтиків під проводом братів Шлегелів проголосила іронію найголовнішою естетичною категорією з причин, які збігаються з новим прагненням мистецтва. Мистецтво не має права на існування, якщо обмежується відтворенням реальності, безглуздо її копіюючи. Його місія – створювати уявні світи. Досягти цього можна єдиним шляхом: через заперечення нашої реальності, вивисуючись у такий спосіб над нею. Бути митцем – означає не сприймати наповажне серйозну людину, якою ти є, коли ти – не митець [1, 268].

Іронія в загальноприйнятому розумінні трактується як інакомовлення. „Іронія на відміну від обману не просто приховує істину, а й виражає її, лише інакомовним чином”, – пише В. Шестаков [2, 227]. В основі іронії завжди лежить протиріччя, парадокс. З гносеологічної точки зору іронія виявляє дійсно діалектичний характер, тобто містить у собі діалектичну тріаду: теза – антитеза – синтез, „якщо парадокс є ніби „неповною” діалектикою, оскільки в ньому відсутня міра синтезу..., то іронія – „повною” діалектикою, тобто такою, що містить у собі і синтез протилежностей” [3, 82].

На думку С.Б. Рубіної, „момент синтезу в творчості письменника-іроніка (для якого іронія – точка зору, спосіб дослідження дійсності), очевидно, завжди відсутній, позаяк він досліджує дійсність у протиріччях, ще не знаючи їх конкретного розв'язання. Якщо письменник зображує момент синтезу, то його можна назвати діалектиком, його спосіб іронічний лише в тій мірі, в якій іронічна діалектика [4, 40].

Але, певна річ, не можна вважати, що всякий письменник-іронік відкидає саму можливість синтезу протиріч, будь-які позитивні цінності. Іронік не зображує синтез, але об'єктивно синтез може бути присутнім у його творі як ідеал, навіть не завжди усвідомлюваний. Зокрема в

поезії іронію можна розуміти як особливий поетичний прийом, елемент стилю у вузькому його значенні, і як своєрідну точку зору на світ, тобто поняття концептуальне.

Для Роберта Фроста, наприклад, іронія не є його художньою засадою. Якщо іронік шукає синтез, йдучи через протиріччя, і не досягає його в межах твору, то Фрост спочатку має позитивне знання, якому підпорядковує весь твір. Іронія для нього – прийом, за допомогою якого він яскравіше виявляє свою позицію.

Особливу роль у системі художнього твору відіграє асоціативна іронія. „Якщо ситуативна іронія служить створенню яскравих деталей, миттєвих зарисовок, то асоціативна іронія надзвичайно важлива у створенні цілісної системи твору. Користуючись, на відміну від ситуативної іронії, широкою гамою мовних засобів (від лексичних до текстових), діючи протягом розгортання великих відрізків тексту, асоціативна іронія служить дійовим засобом створення образів твору, вираження авторської характеристики персонажів та власного світогляду автора” [5, 92].

В аналізі іронії як засобу творення підтексту поетичного твору ми беремо за вихідне положення розуміння іронії як стилістичного прийому, що „ґрунтується на одночасній реалізації двох логічних значень, котрі знаходяться в опозиції одне до іншого – словникового та контекстуального” [6, 146], а також визначення іронії як тропа, що „базується на контрастному протиставленні форми вираження та змісту думки, яка виражається” [7, 35]. Основна прагматична функція іронії, на наш погляд, полягає у тому, щоб змусити читача критично переосмислити висловлене та викликати в ньому критично-глузливе ставлення до сказаного. Разом з тим, „іронія – один із засобів, що стимулює читацьку співтворчість” [8, 60].

При цьому відзначимо, що стилістичний прийом іронії засадничий на протиставленні опозиційних значень, але не зводиться лише до самої опозиції. Іронія розуміється як мовленнєвий смисл, тобто як така інформація, котра передається мовцем та сприймається слухачем (у нашому випадку – відповідно поетом та читачем і перекладачем) „на основі змісту, що виражається мовними засобами у поєднанні з контекстом та мовленнєвою ситуацією на тлі суттєвих у даних умовах мовлення елементів досвіду та знань мовця і слухача” [9, 95]. Відтак, стилістичний прийом іронії становить собою складне співвідношення мовленнєвих реалізацій мовних значень з контекстом, мовленнєвою ситуацією та різноманітними видами фонових знань.

Що стосується терміну іронічний підтекст, то його вживання [10, 81] іноді призводить до плутання понять мовного та усвідомлюваного змісту. З точки зору реципієнта, підтекст є смисл, що оприявнюється декодуванням значень одиниць, котрі становлять висловлювання. До такого спільного знаменника можна підвести найрізноманітніші погляди на підтекст – як психологічний [11, 156], так і лінгвістичний [12, 60]. З одного боку, підтекст – це смисл, що виявляється декодуванням оди-

ниць плану змісту, а з іншого – через підтекст визначається модальність, – як зауважує сучасний мовознавець, – висловлювання, наприклад, суб'єктивна оцінка того, хто висловлюється. При цьому модальність ніскільки не відокремлюється від смислу. „Суб'єктивна оцінка, або в цілому модальність, є не окремий фрагмент висловлювання, а сутність самого висловлювання” [13, 125].

Основою закріплення конотаційних відтінків за словом є okazіональні вживання слів у новому значенні. Якщо кількість даних вживань виростає, то на певному етапі воно неодмінно переходить у якість, тобто в узус, і конотаційний смисл фіксується в лексикографічному обсязі слова як одне з його значень, що має виразне емоційно-оцінне забарвлення. Прикладом такої фіксації конотацій є значення слів, що мають у словнику позначку (*ірон.*). Багато таких значень, очевидно, походять не лише від okazіональних взаємодій слова та лексичного оточення, а й від okazіональних взаємодій з іронічною інтонацією. А остання, будучи складовим семантичним компонентом нового емоційно-оцінного значення слова, повинна фіксуватися за цим значенням та неодмінно проявлятися під час його реалізації.

Прикладами побудови підтексту поетичного твору за допомогою іронії, яка своєю чергою конструюється автором за допомогою різноманітних засобів творення, може слугувати поема “New Hampshire” [14, 159-172], що входить до однойменної поетичної книги Роберта Фроста. Її загальна „метафоричність”, багатозарова іронія, невловимість переходу від серйозності до жарту перетворюють цю поему, майстерно стилізовану під легку мовну бесіду, на твір, що вимагає значних зусиль для розуміння його справжнього смислу. Вже сама назва вірша Фроста “Accidentally On Purpose” [14, 425], будучи словесним образом оксиморонного характеру, несе в собі потужний заряд іронії. До речі, трапляється, що в одному циклі творів Фроста є два вірші з протилежними висновками – це вже іронія як спосіб творення підтексту.

Демонстрацією підтексту, побудованого на іронії та дистанційному повторі, може бути вірш “The Need Of Being Versed In Country Things”, що теж увійшов до книги Фроста “New Hampshire” і в якому змальовано сумну картину післяпожежного обійстя, де уцілілою від вогню лишилася тільки повітка, через розбиті вікна якої птахи літають туди-сюди, клопочучись біля звитих у повітці гнізд. Горе прийшло до людей, що тут мешкали, а не до птахів, для яких по весні, як завше, так само зацвів бузок і розпустилася природа. Та все ж, здається, що печальна картина зруйнованого запустілого подвір'я пригнічує і птахів..?!

Маркерами підтексту, що мають привертати увагу читача до прихованої думки твору, в цьому вірші виступають у вигляді розпростореного дистанційного повтору заголовку та передостанніх рядків останнього катрену, де й міститься іронія, в основі якої лежить контраверсійна синтаксична конструкція:

*For them there was really nothing sad.
But though they rejoiced in the nest they kept,*

*One had to be versed in country things
Not to believe the phoebes wept [14, 242].*

Буквальний смисл, закладений автором у перший змістовий план кінцівки твору каже нам, що потрібно знатися на сільських речах (на сільському житті), аби не повірити, що птахи плакали (співаючи). Але загальна, аж надто мінорна тональність усього вірша, печальний і безнадійний настрій ліричного героя твору, та вже згаданий дистанційний мовний повтор підказують, що останні рядки вірша приховують у собі тонку іронію і птахи, таким чином, тут, у Фроста, справді сумують, але сумують „у підтексті”.

Обидва перекладачі цього ліричного шедевру (український – В. Бойченко, російський – А. Сергеев) зрозуміли концептуальний смисл поетичного твору, однак не змогли, на жаль, адекватно відтворити у своїх інтерпретаціях його образне втілення. Обидва тлумачі вивели глибинну образну інформацію із підтексту на перший змістовий план, у результаті чого втрачено тонку авторську іронію, зокрема, та зруйновано вишукану макрообразну структуру першотвору загалом. Порівняймо з оригіналом:

*Журба сюди ішла не до птахів, –
У них немає горя і невдач.
А той, хто тямить у сільськiм життi,
На згарищi розчує плач [15, 135].*

*Не к птицам сюда приходила беда.
Но, как хорошо бы им не жилось,
Знающий толк в деревенских делах
В их песнях не может не слышать слез [16, 79].*

Побудовою сарказму на лексико-стилістичних контрастах, створюваних елементами книжного та розмовного стилю мовлення, які несуть іронічну конотацію, характеризується добре відомий вірш Фроста “Fire and Ice”.

Розгляньмо оригінал та три переклади цього вірша – один українською мовою та два – російською, наперед зазначивши, що можна було б очікувати, що через низку перекладів, які доповнюють один одного, розкриються різні аспекти мовного першотвору й читач матиме змогу винести про нього об’єктивне враження. Та подивімося, чи дають вони таку можливість.

Ось оригінал: *Fire and Ice*
Some say the world will end in fire
Some say in ice
From what I've tasted of desire
I hold with those who favor fire
But if it had to perish twice
I think I know enough of hate
To say that for destruction ice
Is also great

And would suffice [14, 220].

Фростові на собі довелося випробувати, що таке вогненна пристрасть та льодяна ненависть. Він задумується над причинами, які можуть занести світ та знаходяться в душі людини, в її здатності любити й ненавидіти. Однак чи тільки над цим?

Оригінал викликає труднощі для перекладача тим, що поетична якість народжується в ньому зі злиття в міцне єдине ціле складових його виразності та багатозначності, які гармонують в цьому між собою в цілому. Варто назвати чотири з них, котрі можна вважати суттєвими. Це, по-перше, смисл ключових слів – всі вони “стоять” на рими. По-друге, сама рима, що забезпечує семантичну взаємодію і в кінцевому підсумку – нарощення експресивності. Рима слугує тут розгортанню антитези: лексичні пари до слів, що винесені в назву, підбрані автором свідомо й осмислено. По-третє, це розмір, чергування різних ритмічних фраз, строфіка – все, що створює певну інтонацію, інакше кажучи, маса службових, допоміжних слів, десемантизованих і граматизованих абстракцій, які, звісно, для перекладача не є обов’язковими, але в сукупності дають ту особливість, без відтворення якої адекватний переклад немислимий. Нарешті, по-четверте, це стиль, у якому, власне, і реалізується ставлення Фроста до філософської проблеми.

Якщо відтворення перших трьох компонентів можна вважати значною мірою питанням техніки (в тому числі й ключових слів, смисл яких досить прозорий), то трактування стилю має вже принципове значення. Саме через стиль перекладач повинен виразити естетичну позицію Фроста (звичайно, за наявності всього іншого). Можна передбачити, що стиль буде й основною сферою перекладацьких різночитань. Стиль у даному випадку є концептуальним, він пронизує усе художнє ціле твору, його складові й становить структурну домінанту.

Чим же вартий уваги стиль? Власне, якщо питання дещо спростити, то зіткненням на невеликій площі двох різних функціональних стилів: розмовного та витіювато-книжного. Це виявляється і в лексиці, і в фразеології, і в синтаксисі. *Some say* контрастує з *I hold with those who favor*, що імплікує вилучення в другому рядку того, що є в першому, – з підкресленою „кучерявістю” третього та шостого рядків; *end* – з *perish to favor fire*, з *ice is also great* (останнє слово особливо примітне своїм яскравим розмовним забарвленням) і т. д. Наслідком такого зіткнення буденності, предметної простоти і книжної софістичності є іронія Фроста, глузування здорового життєвого смислу з апокаліптичних прогнозів.

У своїй книзі “Для читателя-современника” російський літературознавець і перекладач Іван Кашкін, коментуючи “Fire and Ice”, писав: “Задумуючись про кінець суцього, Фрост дає своєрідну космогонію пристрастей, однаково згубних, все одно чи то спопеляюча любов чи льодова ненависть. Вірш цей не можна сприймати надто буквально. У загальному контексті життєлюбної творчості Фроста цілком ясно, що якщо все одно, як пропадати, то зовсім не все одно, жити чи вмерти, і зовсім не все одно, як жити” [Кашкін И.А., 1977, 199].

Чи не здається дивним і суперечливим “у загальному контексті життєлюбної творчості Фроста” думка про згубність пристрастей, про “кінець суцього”? Гадається, що й сам І. Кашкін якраз і сприйняв Фростовий шедевр надто буквально: він упіймав думку, але не те, як вона висловлена. Невдалий переклад Кашкіна повністю підтверджує його критичне тлумачення:

*Огонь и лед
Одни огня пророчат пасть.
Другие льда покров.
Я ко всему готов.
Поскольку мне знакома страсть,
Я предпочту в огне пропасть.
Но если миру суждено
Два раза смерть принять,
То ненависти лед давно
Нам довелось узнать.
И, в сущности, не все ль равно,
Как пропадать [17, 199].*

Тут можна закинути перекладачеві багато гріхів: недотримання ритмічного малюнку, строфіки, недбале ставлення до смислу компонентів, що римуються, надмірні доповнення та прояснення прихованих смислових зв'язків (*огня пасть, ненависти лед*), і т. д., не кажучи вже про принцип еквілінеарності, яким у даному перекладі цілковито знехтувано. Та головне не в цьому. Перекладач, захопившись умовно-поетичними формулами (яких в оригіналі немає) та книжними зворотами (які він сприйняв серйозно і посилив), не надав значення різноголосю та взаємодії стилів, що породжують іронічний підтекст як наслідок, дав помилкове, песимістичне тлумачення кінцівки твору. Одного цього досить, щоб поставити під сумнів якість даного перекладу.

М. Зенкевич, не вдаючись до доповнень, намагався зберегти від оригіналу те, що видавалося за такого підходу можливим:

*Огонь и лед
Кто говорит, мир от огня
Погибнет, кто от льда,
А что касается меня,
Я за огонь стою всегда.
Но если дважды гибель ждет
Наш мир земной, ну что ж,
Тогда для разрушенья лед
Хорош,
И тоже подойдет [18, 237].*

Переклад небагатослівний, зберігає в цілому за певної розбивки фраз характерну інтонацію, але віддавши меншу, ніж І. Кашкін, данину традиційній поетизації, М. Зенкевич підключився до ресурсів лише розмовної стихії і не пішов далі предметного плану. Він свідомо опустив ключові слова *пристрасть* і *ненависть*, чим вихолостив антитезу “во-

гонь-лід”, перетворив її на загадку. Останній рядок тут, на відміну від оригіналу, по суті, зайвий, оскільки нічого не додає до слова *хорош*. При цьому точні рими першотвору не виправдано модернізовані (*что ж – хорош, лед – подойдет*).

Не вирішив художнього завдання, поставленого Фростом, й український перекладач Валерій Бойченко:

*Вогонь і лід
Хто каже – згине світ в огні,
Хто – у льодах.
А вибирати дай мені –
Стояв би я за смерть в огні.
Ану як двічі – смертний шлях?
Ненависть звідавши без меж,
Скажу: загибель у льодах –
Не менший жах,
Підійде теж [15, 135].*

Тон рядків 3-5 повністю змінено на далекий від оригіналу риторичний псевдодіалог. Сполучення *стояти за смерть* у поетичному ряду просто не звучить, оскільки нагадує ідіому з прийменником *на*; виходить, що Фрост готовий *стояти в огні*. У першовірші ненависть, якої зазнав поет, не *безмежна* (*без меж*) – просто він бачив її, поспробував сам, відчув на собі в достатній кількості, аби висловити міркування про життя; та перекладач, мабуть, має право дати й таке тлумачення. Куди помітніше на структурі художнього цілого позначилося те, що ненависть *залишилася* без необхідної антонімічної пари (*desire*). В перекладі, проте, відверто виокремлено інше почуття, яке в оригіналі лише припускається, але не акцентується, – страх (*жах*). Плюралізація слова *лід* заради рими (*у льодах*) надала йому мальовничості, але при цьому прибрала те узагальнююче значення, яке йому по-іншому могла б надати ненависть.

Таким чином, нездатність перекладачів досягнути механізми творення іронії, унеможливорює і відтворення підтекстового образу даного твору, в основі якого ця іронія лежить.

Прикладом поєднання кількох засобів (за участю іронії) з метою створення поетичного підтексту можуть слугувати чимало творів Р. Фроста. Зокрема, його вірш “In a Disused Graveyard”, у якому декодується підтекстовий образ, виражений за допомогою неодноразово дистантно повтореного в тексті слова-символу “stones” та філософської іронії останньої строфи, яка, по суті, зосереджує у собі головну ідею всього твору:

*It would be easy to be clever
And tell the stones: Men hate to die
And have stopped dying now forever.
I think they would believe the lie [14, 221].*

Дистантний повтор приковує нашу увагу до тричі вжитого у вірші слова “stones”, яке своєю автосемантикою позначає могильні плити з

написами. Ретроспективний розгляд даного твору дає можливість зрозуміти, чому автор привертає нашу увагу саме до цієї семантичної одиниці; “stones” – це не що інше, як уособлення чогось постійного, тривкого, вічного, тобто самої природи, обманути яку людині ніколи ні за яких умов не вдасться, які б найвишуканіше способи вона не віднаходила. Саме в цьому і полягає іронічний натяк останньої строфи та головна ідея цілого вірша. Природа тут – це животворне начало з одного боку, але й неминуха смерть, на яку неодмінно приречена людина, з іншого боку.

Неважко помітити, що виникненню другого плану цього твору значною мірою сприяє й сам витриманий у суворо нейтральному стилістичному ключі його виклад. Канонічна форма, чітка без усіляких несподіванок рима, ретельно дібрана винятково нейтральна лексика, що безперечно тяжіє до похмурого, печального і непохитного, непомітно змушують читача задуматися над такими постійними поняттями, як вічність природи, неминучість смерті, тощо.

Український переклад вірша «In a Disused Graveyard» виходив друком, на жаль, лише у виконанні автора цієї статті. Остання строфа цього перекладу виглядає так:

*Було б неважко змудрувати
І каменям сказати: „Ні,
Не будуть люди вже вмирати” –
Вони б повірили брехні [19, 87].*

Російська ж інтерпретація даного твору, здійснена А. Сергєєвим, не позбавлений певної свободи у поводженні з текстом оригіналу, а саме – з його стилем:

*Легко быть умником, конечно.
Но если ты камням загнешь,
Что, дескать, люди нынче вечны, -
Они поверят в эту ложь [20, 44].*

Зниження іронічного ефекту в російському перекладі пов'язане із звершенням перекладача до таких лексико-стилістичних слів як вульгарно-розмовні „умником”, „загнешь” та розмовне „дескать”. Такі лексичні одиниці, на відміну від наявних у першотворі, несуть експресивно-стилістичну інформацію, що своїм специфічним забарвленням відволікає реципієнта даного поетичного твору від глибокого проникнення у суть майстерно завуальованого автором іронічного підтексту.

Існує й багато інших засобів творення іронії, що лежить в основі підтекстової образності, поетичного твору, таких як, наприклад, іронічна інтонація, графічна акцентуація та ін., але вичерпний розгляд їх усіх не входить до завдання цієї статті. Варто лише зазначити, що відтворення поетичного твору в мовному перекладі не може бути адекватним, якщо воно не відбиває такої важливої грані макрообразної структури твору як підтекст, одним із складників якого не рідко виступає іронія.

Література

1. *Ортега-і-Гасет Хосе*. Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
2. *Шестаков В.П.* Эстетические категории. – М.: Наука, 1983. – 328с.
3. *Габитова Р.М.* Философия немецкого романтизма. – М.: Просвещение, 1978. – 282 с.
4. *Рубина С.Б.* Функции иронии в различных художественных методах // Содержательность форм в художественной литературе. Межвуз. сб. науч. тр. – Куйбышев, 1988. – С. 40-50.
5. *Походня С.І.* До проблеми відтворення іронії в перекладі // Теорія і практика перекладу. – К.: Вища школа, 1984. – № 11. – С. 88-94.
6. *Galperin I.R.* Stylistics. – Moscow: Higher School, 1977. – 332 p.
7. *Кузнец М.Д., Скребнев Ю.М.* Стилистика английского языка. – Л.: Просвещение, 1960. – 350 с.
8. *Муренко В.И.* Интерпретация подтекста рассказа по квантам и заглавию // Интерпретация художественного текста в языковом вузе. Сб. научных трудов. – Л.: ЛГПИ им. Герцена, 1981. – С. 56-64.
9. *Бондарко А.В.* Грамматическое значение и смысл. – Л.: Наука, 1978. – 322 с.
10. *Смоленская С.С.* К вопросу о типологии подтекстовых значений в английском языке // Исследования по английской интонации. Уч. Записки Моск. гос. пед. ин-та им. В.И. Ленина. – № 282. – М., 1964. – С. 81-87.
11. *Брудный А.А.* Подтекст и элементы внетекстовых знаковых систем // Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации). – М.: Наука, 1976. – 264 с.
12. *Торсуева И.Г.* Подтекст и средства его выражения // Материалы V Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. – М., 1975. – Ч. 1. – С. 60-62.
13. *Колишанский Г.В.* Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. – М.: Высшая школа, 1975. – 290 с.
14. *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.
15. *Фрост Р.* Вірші у перекладі В. Бойченка // Всесвіт. – К., 1974. – № 3. – С. 129-137.
16. *Фрост Р.* Из девяти книг. Стихи. – М.: Иностранная литература. – 1963. – 144 с.
17. *Кашкин И.А.* Для читателя-современника. – М.: Советский писатель, 1977 . – 560 с.
18. Американская поэзия XIX–XX века в русских переводах. Сост. С.Б. Джимбинов. – М.: Радуга, 1983. – 672 с.
19. *Кикоть В.М.* Вірші. Переклади. – Черкаси, Сіяч, 1994. – 104 с.
20. Современная американская поэзия. Антология. Сост. А. Зверев и И. Левидова. – М.: Прогресс, 1975. – 504 с.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 15.08.2009 р.
Рекомендовано до друку докт. філол. наук, професором Поліщуком В.Г.*

IRONY IN IMPLICATION AND LINGUISTIC TRANSLATION

V. M. Kikot

Cherkasy National union of writers;

tel. +38 (0472) 71-57-71

The article is devoted to irony as stylistic reception, by which the implication of poetic work and recreation of which is formed is the obligatory condition of adequate linguistic translation.

Key words: *irony, language, implication, translation, poetry.*