

ІНТОНАЦІЯ, РИТМ ТА ІНШІ ФОРМОТВОРЧІ ЗАСОБИ У ТВОРЕННІ ТА ВІДТВОРЕННІ ПІДТЕКСТУ

В. М. Кикоть

Черкаська обласна організація НСПУ, тел. 8 (0472) 71-57-71

В статті на конкретних прикладах із творчості англомовних поетів розглядається вплив формотворчих засобів поетичного вираження на формування підтексту поетичного твору та його переклад.

Ключові слова: інтонація, ритм, розмір, звук, підтекст, образ, переклад.

Вивчення ролі інтонації в творенні літературного підтексту є досить нагальною потребою в плані розробки шляхів та методів відтворення останнього у перекладі. Зокрема, в поетичному творі численні приклади дають можливість розглядати інтонацію і як елемент пародії, і як елемент перегукування, що будується на пародії та поза нею, і як самостійний емоційний, оцінний і т.п. компонент структури віршованого твору, за допомогою якого створюється та відтворюється підтекстова образність останнього.

До підтексту входять і „бачення”, і завдання, і думки, і ставлення. І все це знаходить вираження в інтонації. Саме вона передає слухачам те, що думає, відчуває, уявляє собі автор твору. „Інтонація – це реалізований підтекст, що звучить, в залежності від якого один і той же уривок у виконанні читця може звучати з найрізноманітнішими інтонаціями” [1, 99].

Ясно, що про автономність інтонації в фізичному сенсі не може бути й мови, позаяк інтонація утворюється шляхом модуляції мовленнєвого сигналу і, як наслідок, тісно пов'язана з рештою його компонентів (наприклад, з будовою звуків чи складів).

Питання про автономність інтонації постає під час її аналізу з семантичної чи функціональної точок зору. Розв'язується дане питання двома основними шляхами.

У відповідності з найбільш розповсюдженою думкою інтонація наділена синтаксичною функцією. Являє собою синтаксичний засіб. Інший підхід до питання полягає в тому, що інтонація розглядається як автономний чи, точніше, відносно автономний засіб, що слугує для вираження частини змісту висловлювання незалежно від синтаксичної будови останнього [2, 25].

Визнаючи засобом вираження підтексту виключно інтонацію (іноді разом із мімікою та пантомімікою) деякі дослідники до числа факторів, що сприяють розкриттю підтексту, справедливо приєднують конситуацію [2, 157].

Не погоджуючись, звісно, з ексклюзивністю інтонації у творенні підтексту, та беручи до уваги загально визнану думку про те, що під час вираження підтексту, чи смислу, відбувається конкретизація значень мовних засобів, включених до даного висловлювання, варто визнати в цьому важливу роль конситуації, а також і те, що конкретизатором тут виступає також і інтонація.

Вираження підтексту чи конкретизація значень, як ми вже неодноразово пересвідчилися, є вельми складний процес, у якому бере участь не лише інтонація, а й багато інших мовних засобів. У висловлюванні цей процес здійснюється за взаємодії всіх груп мовних засобів – синтаксичних, лексичних і т. д., але в тому числі й інтонаційних.

В практиці мовного спілкування ізольовані від конситуації висловлювання поодинокі. Зазвичай, сприймаючи висловлювання співрозмовника, слухач (читач) використовує також інформацію, що надходить із конситуації. Саме ця інформація грає вирішальну роль під час усвідомлення смислу підтексту даного висловлювання та під час конкретизації його значення.

Таким чином, смисл, підтекст інтонації в більшості випадків вдається виявити лише користуючись інформацією, що йде від конситуації. Якщо такої інформації немає, значення інтонації можна встановити настільки, наскільки дозволяють моделі, які розроблені в практиці мовного спілкування та зберігаються в пам'яті носія даної мови.

Розглядаючи підтекст як емоційне значення, виражене чи не виражене лексично, під час передачі якого в мовленні велику роль відіграє інтонація, С.С. Смоленська наділяє інтонацію двома функціями – синтаксичною (мало дослідженою ділянкою) та емоційною. На думку дослідниці, в другій ділянці використання мовленнєвої інтонації найцікавішим питанням є питання про підтекст та про способи його вираження лексично (повністю чи частково) або ж, як зазначає авторка, він може бути лексично не виражений, але впливати зі всієї ситуації мовлення [3, 83].

С.С. Смоленська припускає, що чим менше підтекст виражений лексично, тим багатша інтонація, а саме, дослідниця виділяє три випадки: 1) Підтекст виражений лише інтонацією; 2) Підтекст виражений чисто у вигляді натяку. Підтекст виражений лексично частково (тобто кидається натяк одним, двома словами), а інтонація допомагає розкрити підтекст); 3) Підтекст повністю виражений лексично, а інтонація лише допомагає виразити підтекст.

В творах американського поета Роберта Фроста, як і в творчих надбаннях багатьох інших великих поетів, інтонація широко використовується для формування різноманітної образності та, зокрема, образності підтекстової.

Так, установка на інтонації розмовної мови передбачала введення в поезію образу мовця, чиєю мовленнєвою характеристикою повинен був стати вірш, як наслідок, привнесення драматичного начала. Не малу роль в даному випадку приділяє поет і конситуації.

Розмовні інтонації вносили у вірш Фроста відтінок спонтанного вираження живого досвіду, почуття, „приборканого” суворим метром, на кшталт того як поривання „серця” приборкувалися скептичним „розумом”. Орієнтація на розмовну мову, ретельно очищену від просторіччя та діалектизмів, протистояла розділенню на „високу” лірику” і „низький” жанровий монолог, яке намітилося в пізньоромантичній поезії. Фрост показував всяку мить життя як співіснування високого й низького, ідеалу й дійсності, а всяку мить досвіду – як їх взаємообумовленість.

Конкретними прикладами цього аспекту формування підтекстової образності може бути значна кількість творів Фроста, включаючи і вірш “The Vanishing Red” (книга „Mountain Interval”, 1916), в якому Фрост виражає підтекст, прихований смисл вірша, його тоном, тобто ритміко-інтонаційними особливостями. Фростівську інтонацію тут можна назвати імплікаційною, тобто такою, що домислює двоякість міркування, можливість інших значень, наявність підтексту.

Ось оригінал:

THE VANISHING RED

*He is said to have been the last Red Man
In Action. And the Miller is said to have laughed –
If you like to call such a sound a laugh.
But he gave no one else a laugher’s license.
For he turned suddenly grave as if to say,
“Whose business – if I take it on myself,
Whose business – but why talk round the barn? –
When it’s just that I hold with getting a thing done with.”*

*You can’t get back and see it as he saw it.
It’s too long a story to go into now.
You’d have to have been there and lived it.
Then you wouldn’t have looked on it as just a matter
Of who began it between the two races.*

*Some guttural exclamation of surprise
The Red Man gave in poking about the mill,
Over the great big thumping, shuffling millstone,
Disgusted the Miller physically as coming
From one who had no right to be heard from.*

“Come, John,” he said, “you want to see the wheel pit?”

*He took him down below a cramping rafter,
And showed him, through a manhole in the floor,
The water in desperate straits like frantic fish,
Salmon and sturgeon, lashing with their tails.
Then he shut down the trap door with a ring in it*

*That jangled even above the general noise,
And came upstairs alone – and gave that laugh,
And said something to a man with a meal sack
That the man with the meal sack didn't catch – then.
Oh, yes, he showed John the wheel pit right. [4, 142]*

Інтонаційний механізму даного твору досить вдало відтворений українським перекладачем В. Бойченком, в чому легко пересвідчитися вже з поверхневого прочитання інтерпретаторської версії:

ОСТАННІЙ ІНДІАНЕЦЬ

*Він, кажуть, був останнім індіанцем
Ув Ектоні – мірошник все сміявся,
Коли хихикання те сміхом звати можна...
Та більш нікому не давав сміятись –
Він миттю супився, неначе промовляв:
„А ви чого? Я все беру на себе.
Та що там говорити околясом –
Кінчати з ним давно б уже пора!
Нам не дивитися на світ його очима,
Та й у минушині копатися запізно.
Коли б ви на собі все те відчули,
То зрозуміли б – справа тут не в тому,
Хто перший це між расами почав”.*

*Гортанні звуки подиву й захоплення
У Індіанця вирвалися, лиш
Забачив він важке, гримуче жорно.
В мірошника лице аж сіпонулось:
Чого б ото волав червоношкірий!
– Підемо! – крикнув. – Глянемо на жорна!
І він повів його униз, під балки,
І показав крізь отвір бистрі струмні,
Подібні до скажених осетрів,
Що в відчаї міцними б'ють хвостами.
А потім він штовхнув ногою ляду,
І дзвін її кільця на мить прорізав
Млиновий шум. Мірошник мовчки вийшов
Уже один. Хихикнув щось помольцю,
А що – помолець не збагнув тоді.
Він Джону показав млинові жорна... [5, 74]*

Як видно з першотвору та його українського перекладу, внісши в традиційні метри ритм та інтонації розмовної мови, Фрост створив незрівнянну ілюзію простоти і водночас наситив драматизмом саме звучання фраз: кожна з них стала полем битви між класичним, що піддається скандуванню розміром і тонами буденного мовлення. Цей конфлікт, як і всі „головні конфлікти” Фроста, повинен залишатися не-

розв'язаним і нерозв'язним. „Говірний вірш” у цьому та іншому творах виявився найбільшим завоюванням поета: він створював практично невичерпні можливості виразності, далеко не повністю вичерпані в самій поетичній практиці Фроста.

За допомогою фонетичних, строфічних та ритмічних властивостей форми Фрост досягає максимальної ефективності передачі думки. Поетичне слово він робить фокусом, зосередженням дії всіх факторів форми, чим досягає його максимальної місткості. Це сприяє тому, що у багатьох поетів та у Фроста зокрема, ці, як традиційно прийнято вважати, формотворчі чинники, беруть досить помітну участь у творенні як автосемантичної та синсемантичної, так і підтекстової образності.

В цьому зв'язку не можна не згадати й звукопис Едгара По, Ланьє, Свінберна, читаючи Фростове баладно-наспівне „In a Vale”, де хлопчик прислухається до нічних звуків болотистої долини, „де тумани болотні вились серед ночі” і де він дізнається все про кожну квітку – квіти самі приходять до нього як „бліді дівчата з обличчями лілій”. Вірші інструментовані звуками l, m, n, які асоціюються з м'яким місячним світлом та хвилями туману:

*When I was young, we dwelt in a vale
By a misty fen that rang all night,
And thus it was the maidens pale
I knew so well, whose garments trail
Across the reeds to a window light [4, 15].*

Відчутно це, певною мірою, і в російському перекладі Р. Дубровкіна:

*В ту пору я был совсем молодым,
Наш дом обветшалый стоял у болота,
И бледной фатой вечереющий дым
Стеллся во тьме по кочкам седым,
А топи все звали кого-то. [6, 51]*

Завдяки формотворчим засобам поетичного образотворення неможливо сплутати з манерою жодного іншого поета і лаконічний, простий, напружений вірш Емілі Дікінсон. В основі його метрики – звичайні ямбічні розміри англійських релігійних гімнів, дитячих віршів, пісень, балад. Улюблений розмір – common meter – при якому чергуються восьми- та шестистопні рядки з найпростішою схемою римування. Слідом за Емерсоном, але значно успішніше, Дікінсон запроваджує в поезію розмовні ритми англійської мови, а також Біблії.

Власне, революцію, котра відбулася в середині позаминулого століття в англійській поезії, має два полюси: це верлібри Уолта Уїтмена, котрі відкинули традиційну форму, – і розкріпачення традиційної форми, експеримент на її основі Емілі Дікінсон. Глибинні причини цієї революції лежать у сфері філософії, нового світосприймання, притаманного обом поетам.

Під впливом Томаса Карлейля та німецької мови Емілі Дікінсон писала іменники і деякі інші, на її погляд, важливі слова з великої бук-

ви. (Томас Браун, її улюблений письменник, подібним чином акцентував увагу на окремих словах). У віршах відсутні усталені розділові знаки, їх замінило тире, що виконує роль коми або крапки, та найчастіше – означає паузу, є організатором ритму.

І якщо вже мова зайшла про Емілі Дікінсон у світлі підтексту та способів його творення, то тут варто зауважити, що „недбалість” римування, мови, орфографії, якими дорікали Дікінсон у XIX столітті, була свідомим прийомом.

Характер її творчого бачення прояснює рядок: „Скажи всю Правду – та не враз...” [7, 211]. Правда, за Емілі Дікінсон, має бути висловлена не прямо, а специфічно складно, загадково. Такий підхід передбачає подвійність, потрійність ракурсу, що забезпечило б максимальну місткість образу. Дікінсон прагне граничної точності в називанні й означенні кожного предмета чи явища, водночас вона любить недомовленості, умовчання, загадки. Її мета – уникаючи визначеності, досягти тієї ж таки визначеності [8, 30].

Принципом бачення та осягнення світу в поетеси стає загадка. Загадка витворює несподівані текстові структури, недомовленість виявляється головним художнім прийомом. Дікінсон любить висловлюватися двозначно про все без винятку – дім, природу, Бога, смерть, життя, тощо. Але вірші-загадки Дікінсон – літературні за своїм характером, тобто відповіді на них важливі відносно, а от поетика двозначності й недомовленості важлива абсолютно. І не останню роль у її побудові відіграє інтонація та звукопис, як компонент підтексту, на що звертають увагу і дослідники, і перекладачі творів американської поетеси.

Та повернімося до Фроста, в якого звукопис, ритм, інтонація не меншою мірою є важливими чинниками творення різноманітної та зокрема підтекстової образності. В „A Late Walk” поет іде по сирих від вечірньої роси стеблах скошеної трави, і звуки f, th, s змушують читача почути, як його кроки розсувають короткі „обезголовлені стебла”:

*When I go up through the mowing field,
The headless aftermath
Smooth laid like thatch with the heavy dew,
Half closes the garden path [4, 8].*

У перекладі Б. Хлебнікова це відчуття проявлено через звук значно слабкіше:

*Простерлась по стерне роса
Белесой пеленой,
Из-под нее едва видна
Тропинка предо мной. [6, 43]*

В „Ghost House” звук *ou* гірким стогоном лунає у рядках, що розвивають тему покинутого дому:

*I dwell in a lonely house I know
That vanished many a summer ago...*
.....
And the purple-stemmed wild raspberries grow

.....
*I dwell with a strangely aching heart
 I that vanished abode there far apart
 On that disused and forgotten road
 That has no dust – both now for the toad.*

.....
*I know not who these mute folk are
 Who share unlit place with me
Those stones out under the low-limbed tree
 Doubtless bear names that the mosses mar [4, 5-6].*

Спрощений вкорочений ритм російського перекладу цього вірша Б. Хлебніковим та цілковита відсутність зазначених звуків у його рядках є наслідком повного зникнення даного образу:

*Этот дом простоял много лет.
 Только дома давно уже нет.*

.....
И последний забудется след.

.....
*Как печально, что умер наш дом,
 Что не выбежат вновь босиком
 На дорожную теплую пыль.
 И взлетает во тьму нетопырь*

.....
*Всех, кто кров наш со мною делил,
 Я забыл. Может, помнит о том
 Камень, если еще подо мхом
 Чьи-нибудь имена сохранил. [6, 49]*

В „My Butterfly” – вірші про хиткість людського існування – майоріння метелика над мертвими квітами передається нерівними рядками, нерівнорядковими, різноримованими строфами:

*Thine emulous fond flowers are dead, too,
 And the daft sun-assaulter, he
 That frightened thee so oft, is fled or dead:
 Save only me
 (Nor is it sad to thee!) –
 Save only me
 There is none left to mourn thee in the fields [4, 28].*

Метрико-ритмічна організація вірша знаходить у творах Фроста найширше застосування як засіб передачі змісту. Баладно-казкові “In a Vale”[4, 15], “Wind and the Window Flower” [4, 10], “Love and a Question” [4, 7] виливаються в плавні строфи, метрична регулярність яких нагадує ритміку Лонгфелло в „Пісні про Гаявату”.

Створюється така наспівність регулярністю ямбічного руху вірша та симетричністю анапестичних заміні, котрі можуть звучати в яких-небудь паралельних позиціях, наприклад у кінці одного рядка та на початку наступного:

*When I was young, we dwelt in a vale
By a misty fen that rang all night... [4, 15]*

*В ту пору я был совсем молодым,
Наш дом обветшалый стоял у болота, Р. Дубровкін [6, 51]*

Чи на початку першого і третього рядків у якості своєрідної „ритмічної алітерації“:

*When the frosty window veil
Was melted down at noon,
And the caged yellow bird
Hung over her in tune... [4, 10]*

яка, на жаль, відсутня в обох російських перекладах, Б. Хлебнікова:

*Он в полдень увидал ее
В оттаявшем окне,
Где весело ручной щегол
Насвистывал над ней. [6, 47]*

та В. Топорова:

*Заметил ее он когда
Январское солнце взошло,
И в клетке проснулся щегол,
И разынделело стекло... [6, 361],*

причому внутрішньо рядкова співзвучність window – yellow сприяє створенню ритмічного паралелізму.

„Декламаційна” ритміка відрізняє медитативно-ліричний монолог „Waiting”, який багато в чому нагадує дещо пишномовний тон медитативної лірики Томпсона і Грея:

*What things for dream there are when specter-like,
Moving among tall haystacks lightly piled,
I enter along upon the stubble field,
From which the laborers' voices late have died,
And in the antiphony of afterglow
And rising full moon, sit me down... [4, 14]*

Риторичність, декламаційний характер ритміки білого вірша створюється поєднанням майже досконалих за ямбічною регулярністю рядків, настільки часто модульованими стопами пірихію та спондею, що створюється враження мовлення, позбавленого, проте, невимушеності ритму, яку ми знаходимо у творах другої поетичної збірки Фроста:

*“You ought to have seen what I saw on my way
To the village, through Patterson's pasture to-day... [4, 59]*

Такої природності, „розмовності” ритму поет досягає вже в найперших творах першої збірки – “Into My Own” та “Mowing”, де дається ознака та манера, яка відрізняє його драматичні діалоги наступних збірок. За такої ритмічної організації вірш виливається у просту задушевну розмову з читачем:

*One of my wishes is that those dark trees,
So old and firm they scarcely show the breeze,
Were not, as 'twere, the merest mask of gloom,*

But stretched away unto the edge of doom [4, 5],
що добре відчули та передали і всі перекладачі цього твору:

*Я бы хотел, чтоб лиственная мгла
Не просто мраком для меня была,
Но чтобы мне лесное бытие
Явило в чащах таинство свое.*

Пер. Б. Хлебнікова ... [6, 361]

*Я бы хотел, чтоб этот лес дремучий,
Невозмутимый древний и могучий,
Не просто был личиной тьмы, но чащей,
В даль без конца и края уводящей.*

Пер. Г. Кружкова [6, 358]

*Я одного желанья не таю:
Дерев под ветром дружную семью
Увидеть не дубравою ночной –
Оправою, вобравшей мир земной.*

Пер. В. Топорова [6, 358]

*Одне з моїх бажань: щоб ці дерева чорні,
Старезні і міцні, вітрами непоборні,
Не просто хмурими примарами були,
А в височінь, до меж буття, сягли.*

Пер. В. Кикотя [9, 81]

Але всі ці фактори – фонетичний, строфічний, метрико-ритмічний – не діють нарізно, а зливаються в органічну єдність.

Так, інструментування вірша “In a Vale” поєднується з одноманітно регулярним рухом чотиристопного ямбу та симетрично вкрапленими анапестичними замінами в плавній, заокругленій строфі, що створює гіпнотичну наспівність: мерехтіння метелика в “My Butterfly” передається не лише нерівними рядками та нерівностопними строфами, але й зіткненнями анапестичної та хорейчної стопи:

... And the daft sun-assaulter, he...

... There is none left to mourn thee in the fields... [4, 28]

чи протиставленням пірихію в одному рядку та спондея в іншому:

Precipitate in love,

Tossed, tangled, whirled and whirled above... [4, 28].

Органічно непомітна на перший погляд взаємодія звукового складу лексики з ритмічним та строфічним малюнком: звуки f, s, (daft, sun-assaulter, left, tossed, fields), які передають шелест крил метелика, та звуконаслідувальне whirl, повторене для створення ефекту кругового польоту. В “Storm Fear” цільності враження сприяє перетворення вітру на звіра, що виє як вовк; такий ефект створюється нерівними, переривчастими, як дихання, рядками, що „задиhaються” в укорочених ритмом рядках, шиплять (with a sort of stifled bark), пронизливою нотою вузького і високого звуку і в “beast”.

Таким чином, взаємопроникнення форми та змісту набуває характеру стилістичного прийому в арсеналі мовних виражальних засобів, за допомогою яких твориться попри іншу й підтекстова образність віршів Фроста.

Розглянемо ще кілька промовистих прикладів, де формотворчі засоби у взаємосполученні з полісемантичними виступають чинниками глибокої образності творів цього поета.

Так, вірші другої книги Фроста “North of Boston” написані органічним для англійської поезії білим віршем (неримований п’ятистопний ямб), а нерегулярні розтяжки дводольної стопи надають віршеві природності розмовної мови, чого і прагнув Фрост. Крім цього форма еклоги дозволяла йому звільнитися від умовності поетичних форм новоєвропейської традиції і легко комбінувати епічне, ліричне та драматичне начала в рамках одного вірша, а також досягти „безпосередньої” передачі конкретного „шматочка життя”.

Паралель „світ природи – світ людини”, виділена в поемі “The Census-Taker” [4, 174] ритмосинтаксичним паралелізмом, є одним із важливих конструктивно-композиційним прийомом поета. Фрост малює органічне злиття людини й природи.

Свою іронію, похмурість, інші людські почуття та емоції він теж не рідко виражає через форму. Вірш Фроста “Storm Fear” [9-10], передаючи страх людей, безпомічних у своїй самотності, пронизаний відчуттям тривоги. Навмисне вайлуваті, нерівні рядки, поривчастий ритм, вільний ямб з довільним римуванням по-своєму відображають танок снігової бурі, рвучку нічну стихію:

*When the wind works against us in the dark,
And pelts with snow
The lower-chamber window on the east,
And whispers with a sort of stifled bark,
The beast,
“Come out! Come out!”... [4, 9-10],*

Характерна сама невпорядкованість, різностопність розміру. Ямбічні комбінації в рядках такі: 1-й і 3-й рядки – п’ятистопний ямб з передостанніми стопами – пірихіями, з явним тяжінням до диподії; 2-й і 5-й рядки відповідно двостопний і одностопний ямб з пересунутою стопою пірихія, тощо. Все це краще, на нашу думку, вдалося передати у своєму перекладі І. Кашкіну, порівняймо:

*Ночью вьюга стучится в дверь,
Белизной застилая
Сумрак сводчатого окна,
Задыхаясь от лая,
Распалаясь, точно зверь:
„Выходи, выходи!”*

Пер. Р. Дубровкіна [6, 53]

Когда ветер ревет в темноте, завывая.

*И наносит сугроб,
Наш дом подпирая и с востока и с юга,
И сипит злобно вьюга, на бой вызывая,
Зверюга:
„Выходи! Выходи!” ...*

Пер. І. Кашикіна [10, 16]

У другому перекладі більшою мірою присутні природна й синтаксична неупорядкованість, багато пауз та вигуків, еліпсис. А також метросинтаксична структура твору, як і в оригіналі, підкреслюється звуковою будовою вірша, багатством алітерації свистячих звуків.

„Розмовність”, як нам уже відомо, є невід’ємною властивістю реалістичної лірики Фроста. В медитативно-зображальних поемах, що ілюструють тяжіння Фроста до жанрового синтетизму, спостерігається поєднання епічних і драматичних елементів в „організмі” ліричного твору. Сплав у „Книзі про людей” (так поет назвав свою творчість) філософських роздумів про долі людські з описом конкретної ситуації та з передачею „розмови людей” особливо проявляється в таких поемах, як “The Death of the Hired Man” [4, 34] та “Home Burial” [4, 51] – ці твори рівною мірою поєднують ліричні та драматичні стилі.

Поема “The Death of the Hired Man” розгортається неквапливо. Конфлікт передається в „діалозі двох” – чоловіка й жінки:

“Silas is back”

*She pushed him outward with her through the door
And shut it after her. “Be kind”, she said. [4, 34]*

Порівняймо:

„Вернувся Сайлас”.

*Вона його на танок повела
І причинила двері: „Ти не гнівайсь”. [11, 67]*

„ Вернулся Сайлас”.

*Потом, его наружу потянув,
Закрывает дверь. „ Будь добр”, – она сказала... [10, 103]*

Авторські ремарки мінімальні: сцена відтворюється не натуралістично, але скрупульозно, в деталях.

*“When was I ever anything but kind to him?
But I’ll not have the fellow back”, he said.
“I told him so last haying, didn’t I?
If he left then, I said, that ended it. [35]*

*„Хіба я був колись недобрый з ним?
Та не бажая я, щоб він вертався:
Я ще в минулу косовицю
Сказав, що з ним усе покінчено. [11, 67]*

*„ А разве добрым не был я к нему?
Но не хочу, чтоб к нам он возвращался.*

*Иль не сказал ему я в сенокос,
Что, если он уйдет, пусть не приходит? [10, 103]*

Запитально-невдоволені інтонації в репліках Воррена (What good is he? Who else will harbor him / At his age for the little he can do?), що оголюють настрої, та, якоюсь мірою, світосприйняття власника, пом'якшуються тоном реплік Мері:

“Sh! Not so loud: he’ll hear you”, Mary said. [4, 35]

„Ша! Він почує...” – сполошилась Мері. [11, 67]

„ Ши! – перебила Мэри. – Он услышит”. [10, 105]

Так, Сайлас змучений віком та довгою мандрівкою на ферму, де він колись трудився сильної червневої спеки.

Зображення людини в поезії Фроста суворо реалістичне. Він бере всіх людей як вони є. Він любить їх працю, розмову, любить та співчуває трудівникові. Але ця любов ніколи не переходить в сентиментальну ідеалізацію. Брутальнуваті, незграбні, дивакуваті люди Фроста – насамперед люди. Фрост каже про них правду; це не звинувачення, а констатація факту. „Жаліслива” Мері каже про Сайласа:

*...Of course he’s nothing to us, any more
Tan was the hound that came a stranger to us
Out of the woods, worn out upon a trail.” [4, 38]*

*Звичайно, він для нас ніхто, немов
Гончак той, бігом змучений вкінець,
Який недавно з лісу прибудився.” [11, 70]*

*Конечно, он для нас не больше значит,
Чем гончая, которая пристала б
К нам из лесу, измучившись в гоньбе”. [10, 109]*

Поет наводить її слова з прямою і неупередженістю судді, але гнівного звинувачення не видно. Вони – господарі, та, може статися, завтра розоряться. Об’єктивно поема виступає звинуваченням тих законів власницького устрою, яким слідує фермер. В цьому об’єктивному підтекстовому змісті поеми її безпосередня соціальність і значимість. Боротьба за існування огидна. Вона не до кінця висушила душі людей. В кінці поеми різкий діалог переходить у ліричний спомин, потім у дивну картину ночі, коли:

*Part of a moon was falling down the west,
Dragging the whole sky with it to the hills. [4, 38]*

*Ріг місяця на захід падав,
Схиляючи на пагорби все небо. [11, 69]*

*Осколок місяця скользнул на запад,
Стянув все небо за собой к холмам. [10, 109]*

Зміна настрою та змісту відбувається за рахунок зміни інтонації. Якщо в початкових рядках діалогу по 7-8 наголосів, то з уповільненням ритму (пристрасті охолоджуються) кількість наголосів падає до 4-5; ямбічна структура розміру набуває правильного вигляду, хоча „розмовність” білого вірша не втрачає питомої ваги.

Передача природної розмовної мови у поета не переростає в імітацію місцевих говірок, колоквиалізмів, діалектизмів. Реалізм „розмови” – в його сутнісній правдивості. Психологічний детермінізм лежить в основі діалогів фростівських персонажів.

Фрост називав себе „синекдохістом”, підкреслюючи свою схильність до поєднання „пучка квітів” і законів всесвіту. В його творчості художня деталь відіграє виключно вагому роль.

Символічна деталь „виводить” вибагливо-імпресіоністичні замальовки поета на орбіту жанру параболи, ліричної притчі, яка відтворює „пейзаж душі” (“Dust of Snow” [4, 221]), адже це не лише тонкий опис дивної миттєвості, тут відчувається і настрої. Емоція, що пронизує замальовку, підкреслюється однотайним, гладким рухом двостопного ямбу, симетричною завершеністю синтагм – елементів ритмосинтаксичного членування, і навіть тим, що вірш складається з одного речення, вимовляється на одному диханні:

*The way a crow
Shook down on me
The dust of snow
From a hemlock tree*

*Has given my heart
A change of mood
And saved some part
Of a day I had rued. [4, 221]*

Усвідомлюючи формотворчу образну домінанту цього вірша Фроста, російський перекладач І. Кашкін хоча й втратив деякі деталі першого смислового плану, зумів достовірно відтворити головний образ твору шляхом збереження його оригінальної архітектоніки:

*Сук закачался,
И снежный ком,
Искрясь, распался,
Задет крылом.*

*И почему-то
Развеял тень
Того, чем смутен
Был скучен день. [10, 70]*

У складній динамічній структурі творчого метода Р. Фроста основними рушійними силами є засади типізації. Зображуючи конфлікти „погоди зовнішньої і внутрішньої”, поет тверезо аналізує причини соціального відчуження, страху, розчарування. Іноді тяжіння до достовірності

веде до натуралістичної описовості. Велика роль у цьому романтичних елементів: вони визначають характер ранніх баладно-елегійних оповідей, піднесений настрій натурфілософської лірики.

Ієрархія „високого” й „низького” змінюється у Фроста відношенням невизначеності. Фростівська людина постає, користуючись терміном Сартра, „режисером” емпіричної даності [12, 41], який надає їй певної нестійкої єдності, котра містить у собі „натяк” на ідеальне, як частина „натякає” на ціле. „Синекдоха” Фроста є відношення конкретної, емпірично даної і достовірно відтвореної картини до непізнанного цілого, „натяк” на нього. З огляду на невизначеність цілого, у Фроста неможливо виявити однозначний зміст символіки, але можна визначити її спрямованість, котра цілковито обумовлена конфліктністю ідей „романтичного” і „постромантичного” генезису та конкретизується в текстах його творів за допомогою інтонації, звуку, ритму, інших формотворчих засобів.

Отже інтонація, звукопис, ритм та інші формотворчі засоби поетичного вираження, як видно із численних прикладів, часто огранюють, увиразнюють, відтінюють, а не рідко й несуть у собі семантичні елементи підтексту поетичного твору, чим аргументується необхідність їх достовірного відбиття в перекладі задля збереження підтексту та досягнення адекватності відтворення іншою мовою всього твору в цілому.

Література

1. Германова М.Г. Книга для чтецов. – М.: Из-во ВЦСПС Профиздат, 1960. – 176 с.
2. Цеплитис Л.К. Анализ речевой интонации. – Рига: Зинатне, 1974. – 272 с.
3. 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.
4. 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.
5. Бойченко В.П. Поліття. – К.: Молодь, 1977. – 80 с.
6. Роберт Фрост. Стихи. Сборник. Сост. и общ. ред. Ю.А. Здорова. – М.: Радуга, 1986. – 432 с.
7. Дікінсон Е. Лірика: 3 англ. / Упоряд. та передм. С.Д. Павличко. – К.: Дніпро, 1991. – 301 с.
8. Павличко С.Д. Емілі Дікінсон: поезія скептичного ума // Дікінсон Е. Лірика: 3 англ. / Упоряд. та передм. С.Д. Павличко. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5-32.
9. Кикоть В.М. Вірші. Переклади. – Черкаси, Сіяч, 1994. – 104 с.
10. Фрост Р. Из девяти книг. Стихи. – М.: Иностранная литература. – 1963. – 144 с.

11. Фрост Р. Вірші у перекладі В. Бойченка // Поезія – 70. – К.: Радянський письменник, 1970, № 1. – С. 67 – 71.
12. Sartre J.- P. What is literature? – N. Y.: Methuen and Co, 1978. – 238 p.

**INTONATION, RHYTHM AND OTHER POETRY FORM
MAKING MEANS IN IMPLIED SENSE CREATION AND
TRANSLATION**

V. M. Kykot

Cherkasy regional organization NSPU, tel. 8 (0472) 71-57-71

The article deals with influence of intonation, rhythm, meter, sound and other poetry form means on implied sense creation and translation.

Key words: *intonation, rhythm, meter, sound, implied sense, image, translation.*