

ФРАГМЕНТИ ІТАЛІЙСЬКОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ

(До питання про українсько-італійські літературні зв'язки)

Коли наприкінці минулого століття італійський читач познайомився з першими в Італії перекладами Тараса Шевченка — що знав цей читач про Україну, про її поезію, про народ, чийм голосом і душею був великий поет? І як почувала себе трагічна муза Шевченка серед звичних для італійців величних муз античності і витончених муз старої романської культури?

Відповіді на ці питання непросто. Тривалим і складним був шлях взаємного ознайомлення двох культур — української й італійської. Суто літературні зв'язки між Італією й Україною встановлюються лише у XVIII—XIX ст., однак основа для них складалася впродовж кількох історичних епох. Характер і динаміка цих зв'язків у XIX ст. й на сучасному етапі нерозривно пов'язані з історичними ретроспекціями. Що ж до перекладів Шевченка, то майже кожен з них зосереджує в собі цілий ряд теоретичних мистецьких, літературознавчих проблем, які стають дедалі актуальніші для сьогочасного літературного процесу і розвитку літературних контактів двох таких несхожих і водночас дуже близьких між собою слов'янського й романського народів.

У 1888—1889 р. в італійській періодиці були надруковані переклади поезій Шевченка, автором яких був поет Тордені де Кваренгі, що працював за підрядником М. Драгоманова. 1889 року у Венеції вийшла друком невеличка книжечка Паоло Еміліо Паволіні під назвою «Поезії угорського, новогорського та українського народів». В передмові до цієї книжки, висловлюючи подяку графині Шепановській та своєму другові Олександрові Лисенку (брат композитора), які допомогли йому зрозуміти український текст вірша Шевченка «Зацвіла в долині...», автор пише: «В кінці цього маленького тому я навів також один вірш Шевченка, надзвичайно популярного на Україні поета. Напрочуд вишукані його балади, легкі і співучі його строфи, однак вони повстають проти перекладу: могутні й непокірні степові квіти, пересажені в наші сади, вони втрачають свій колір і аромат. Насолоджуватися поезією Шевченка можна лише в оригіналі...»

Що ж, треба віддати належне П. Е. Паволіні — не кожен перекладач звачиться відверто визнати принципovu, з його точки зору, неможливість перекладу поета, якого він все ж таки береється перекладати. Думка П. Е. Паволіні тим більше слухна, що вже в цих кількох рядках, сповнених любові й поваги до українського поета, перекладач мимоволі дав змогу відчутти камертональну різницю між особливостями оригіналу й формами їх іншомовного втілення, і несподівано

для себе образно сформулював принцип свого перекладу: «Степові квіти, пересажені в наші сади». Тобто перекладач відразу протиставляє степ і сад, підсвідомо вбачаючи в них метафори культурних, духовних і психологічних реалій двох на родів, реалій, на думку перекладача, неспівмірних між собою. Дó речі, степ у європейській свідомості завжди асоціювався з Україною, але ніколи не сприймався лише як особливість географічного рельєфу. Рафіновані мешканці готичних і барокових європейських міст німіли перед цим простором й іноді в ньому шукали пояснень особливостям незбагненного для них національного характеру. Зовсім не випадково, аналізуючи образ Тараса Бульби, один з перших італійських славістів Доменіко Чамполі описував безкраї українські степи з високими травами, в яких тонуть силуети коней і вимальовуються на тлі мовчазного нічного простору могутні втомлені постаті козаків. Закохано писав про степ і швейцарський публіцист Віктор Тіссо (опис його подорожі по Україні вийшов друком у Мілані 1889 р.), вражений тим, як зливаються в одне «дві безконечності» — зелена безконечність землі й блакитна безконечність небес. Тому й для П. Е. Паволіні, який метафоризує уявну реалію, степ стає однією з символічних форм духовного буття української культури, а сад — моделлю духовного буття культури середземноморської.

Що ж собою являє переклад П. Е. Паволіні? З тридцяти трьох рядків шевченківського вірша в перекладі лишилося шістнадцять. Пісенний ритм першої частини вірша, де не поділені на строфи рядки вільно переплетені примхливою римою, став у перекладі звичайним катреном із строгим римунням АБАБ. Друга частина вірша не перекладена взагалі.

Ось всім відомий початок вірша:

Зацвіла в долині
Червона калина,
Ніби засміялась
Дівчина-дитина.

Італійський поет пише: «Зацвів у алеї мигдаль — чарівний, немовби усмішка дівчинки». Змінився простір реальний, а відтак зрушився і духовний простір шевченківського вірша: долина перетворилася на алею, а калина — на мигдаль. Зупинити інерційну руйнацію поетичної структури перекладач після цього вже не спроможний: тоді виявляється, що й пташиного щибету, напевно, тут замоло — і залунали в алеї трелі й рулади пташки, яка співає свою «arietta». Не дивно після цього, що «біла свитина» теж видозмінюється в «білу одіж», яка відразу — це вже підказана контекстом асоціація — робить з дівчини наречену.

Назустріч їй з лісу (і як йому тільки вдалося вирости поруч з алеєю?) йде, звичайно, «молоденький коханець», він же — «козак молоденький», обнявшись, вони повертаються в алею, цілкуються й ніжно співають про любов. В останніх двох рядках соромливо з'являється слово «рай» — єдине, що лишилося від другої частини Шевченкового вірша, але слово це не дуже знає, що йому там робити.

Мабуть, якиби, скажімо, в XVI ст. який-небудь італійський поет-маньєрист зробив подібну візерунчасту спробу пера, то залишився б цілком задоволений собою і навіть подарував би цей вірш з присвятою обрамичі свого серця. Для кінця XIX ст. такого рівня вже недостатньо. Та найцікавіше те, що не перекладач у цьому винуватий, — просто для справжніх філологічних перекладів української поезії в Італії ще не був створений ґрунт. П. Е. Паволіні не міг тоді знати, що складність цього вірша полягає не в тому, як перекласти слово «калина», котра в Італії якщо й росте, то тільки на сторінках товстих словників (зрештою, хід думок у перекладача був абсолютно правильний: знаючи, що калина для України символічна, він зупинився на виборі відповідного італійського символу, яким є мигдаль і могла б бути, наприклад, олива). Складність полягає в тому, щоб зрозуміти для початку, чому така відчутна різниця в ритмі й поезиці двох частин вірша. Адже ці побачені й просто ніби аж проспівані в ритмі коліскової кольори — «червона калина», «біла свитина», «біленька хата», «зелений гай» — це сон Шевченковий, кольоровий сон у сірих пісках Кос-Аралу, марення ув'язненого поета, міраж батьківщини. А друга частина вірша — пробудження: гіркий німий подив перед вічною духовною сліпотю людей і біль неминучого з цим примирення. Вірш дуже драматичний, але перекладач не спромігся відчутти цього драматизму, оскільки не знав докладно ані умов життя Шевченка, ні тим більше специфіки поетичної культури його народу.

У зв'язку з цим постає проблема національної поетичної традиції — чи не найскладніша з усіх проблем перекладацької практики. Зрозуміло, що одним з найголовніших завдань дослідницької роботи й перекладу є необхідність досягти певного рівня автентичності в інтерпретації тих чи інших фактів і явищ своєї або ж чужої літератури. В строгому смислі слова досягнення повної автентичності практично неможливе, однак у будь-якому випадку йдеться принаймні про необхідність максимального наближення до неї, про глибину проникнення в особливості іншої літератури, іншого національного типу мислення, іншої ментальності.

Проте дослідник чи перекладач, тим більше той, котрий вперше або ж не намісному ще фундаменті розпочинає вивчення певної літератури, поки що не володіє традицією тієї літератури, а діє в межах своєї культурної традиції. Тому в процесі освоєння чужої літератури йо-

му важко уникнути певних смислових змішень або надмірної уваги до одних моментів і недооцінки інших, що й призводить в результаті до порушення пропорцій у відтвореній перекладачем картині інонаціональної культурної реальності. Таким чином, проблема оволодіння інонаціональними літературними формами — це ще й значною мірою проблема оволодіння інонаціональною традицією, котра є чи не найважливішим орієнтиром в неосвоєному просторі чужої культури.

Наведена версія вірша Шевченка не схожа на жодну з відомих нам форм поетичної інтерпретації, — це не вільний переклад, не переспів і не наслідування. Найточніше визначення подібного жанру — «травестія», тобто перевдягання чужої літератури в одягу своєї як особливості, притаманна початковим етапам взаємного ознайомлення двох культур. Крім усього, способи й методи, за допомогою яких автор намагається зробити зрозумілим в межах своєї культурної традиції явище чужої культури, своєрідно характеризують національну психологію. Адже автор прагне відтворити реалію інонаціональної культури в найбільш відповідних саме своїй культурі, органічних для неї рисах. На цьому шляху можливі навіть несподівані відкриття, неминучі при цьому і втрати, однак в такому підході до літератури є великий гуманістичний смисл. Інша справа — як конкретно реалізується цей пошук на кожному з етапів взаємного ознайомлення двох літератур.

В XX ст. українсько-італійські літературні зв'язки набули більш динамічного й систематичного характеру порівняно з XIX ст. Цьому сприяло насамперед розширення горизонту наукових досліджень, ґрунтовніше знайомство з літературою через переклад, а також славістичні конгреси, форуми, наради, письменницькі зустрічі. Справжня глибока зацікавленість творчістю Шевченка відчутна в італійській літературознавчій науці. Дослідники по-різному інтерпретують Шевченків доробок. Так, відомий славіст і еллініст Ауреліо Пальм'єрі (1870—1926) у своїх статтях та рецензіях розглядає поезію Шевченка на тлі світової літератури, називаючи його «істинним поетом всього людства». А журналіст Вірджініо Гайда у своїй книзі «Австрія Франца-Йосифа. Криза Імперії» (1913) в розділі «Рутенська загадка» порівнює українську літературу з провансальською й проводить аналогію між Тарасом Шевченком і Фредері Містралем (ідея не нова — цю досить-таки хибну думку висловлював свого часу і М. Драгоманов).

Найбільшу роботу по інтерпретації Шевченка італійською мовою здійснили в 20-х рр. нашого століття письменник Чезаре Меано та Млада Липовецька — досліднича, перекладачка, а також відома співачка (вона знала українську мову, оскільки народилася на Україні). 1926 року мала вийти друком збірка, що складалася з тридцяти восьми поезій

Шевченка (віршів та поем) у перекладі Ч. Меано та М. Липовецької. Однак книга так і не побачила світ — швидше всього через відсутність коштів на її видання, а окремі переклади були згодом розкидані по сторінках італійської періодики.

Взяти для прикладу хоча б «Садок вишневий коло хати...» (в італійському перекладі вірш називається «Вечір»). На перший погляд, цей переклад різко відрізняється від стилю П. Е. Паволіні: вишні в ньому залишаються вишнями, плугатарі — плугатарями і навіть соловейко — соловейком, а не чайкою, скажімо, чи орлом. Перекладачі намагалися охопити й відтворити всі образи, слова й події, що відбуваються у вірші, — отож п'ятнадцять рядків оригіналу розперслися до двадцяти одного рядка в перекладі. Одна тільки неточність: у Шевченка «хрущі над вишнями гудуть», а над італійськими вишнями чомусь загули... шершні. Якщо ж врахувати, що це італійське слово має ще й паралельне жартівливе значення — «зальотник», то образ вимальовується досить-таки гротесковий. Дивно — нехай калина в Італії не росте, але ж хрущів там якраз вистачає, більш того — й називаються вони буквально «травневими жуками». Ця невеличка, як здається, похибка, власне, перекреслює весь вірш. Знайдений П. Е. Паволіні «мигдаль» не руйнує поетичної структури оригіналу — майже не торкнувшись її, він мимоволі створює інший тон і настрій, а отже, й іншу самостійну поетичну структуру. Що ж до цього перекладу, то в ньому після того, як на самому початку вірша над вишнями закружляли шершні, нічого не лишається від нижньої сумної пасторалі, написаної знову ж таки — і це не випадково — саме в казематі III відділення. Адже цей вишневий садок — це куточок пам'яті, квітучий сад дитинства, котрий світиться поетові з мороку його страдницької долі. У ностальгічному саду можуть густо хрущі, але шершні — аж ніяк, — відразу все навколо стає шорстким і незатишним. Взагалі уває переклад надто багатослівний, важкий, гарне лише інверсійне закінчення: «дівчата тільки / не мовчать, та соловейко...» Така тонка делікатна каденція дещо пом'якшує інтонаційну жорсткість і застиглість вірша.

А от поема «Кавказ». Інший ритм і метрика, але майже повна лексична відповідність оригіналу. Щоправда, в оригіналі — «гори, хмарою повиті», а в італійському перекладі — «гори, закутані хмарами». Дрібниця? Ні. Шевченко недаремно вжив слово «хмара» в однині: нерухома важка хмара, яка вкриває Кавказькі гори, — це не просто звичайне природне явище, а похмурий символ грандіозних і трагедійних проблем, з яких — немовби з монолітних скелястих брил — зведена Шевченкова поема. Тим більше, що італійські слова на початку поеми звучать надто м'яко — переливам італійських «м», «л», «н» в даному випадку важко сперечатися з драматичним звучанням українських слів «гори»,

«хмари», «гор», «орел», «карає» — і «Прометей» звучить у тому ж звуковому ряду. Однак в перекладі якоюсь мірою все-таки збережений домінуючий елемент звукопису -or- і -ar-, з якого починається поема. Тільки у Шевченка чутно в рядку орлиний клекіт, а відтворений італійськими інтерпретаторами, він полишає відчуття майстерно знайденої алітерації. І все ж переклад гарний, зі своїми цікавими варіантами. Скажімо, «спокоєнвіку» по-італійськи буквально: «з того часу, як світ є світом». Але замість цього філософського образу перекладачі вжили більш художній: «світанок століть».

В передмові до цих перекладів М. Липовецька та Ч. Меано писали, що в своїй роботі вони намагалися віднайти для кожного вірша насамперед ритмічний (а не метричний) і ліричний еквіваленти. Щодо «ліричного еквіваленту», то це, звичайно, формулювання дуже точне, хоч і не у всьому їм вдалося його реалізувати. А от «ритмічний еквівалент» — це ще одна дуже складна проблема не лише італійських перекладів Шевченка, а й взагалі перекладів української поезії в Італії та італійської на Україні. Чому, скажімо, вірш Шевченка «Зацвіла в долині...», написаний своєрідно нерівним ритмом, П. Е. Паволіні переклав класичним катреном, а «Садок вишневий коло хати...», де є чіткий ритм і рима, Ч. Меано та М. Липовецька переклали верлібром? Катрен позбавив гучний ритм вірша його пісенної неповторності, а верлібр, навпаки, погасив музику римованої строфи.

Італійські переклади Шевченка свідчать про те, що досі ще не подолана повністю дистанція, котра існує між італійською та українською системами версифікації. До цього часу пошук ритмічного еквіваленту залишається одним з першорядних завдань і при перекладі української поезії на італійську, і при перекладі італійської поезії на українську. Справа в тому, що в ХХ ст. римовані українські вірші (так само, як польські чи російські), написані класичним розміром, перекладаються на італійську переважно верлібром, — найхарактернішим для сучасної італійської поезії розміром. Але ж вибір того чи іншого розміру чи ритму в національній поезії — не довільний. Специфічні відмінності в різних системах віршування продиктовані насамперед особливостями мови, на ґрунті якої й народжується та чи інша національна поезія. В італійській поезії верлібр прийшов на зміну ізосилабізму (рівноскладовості): руйнуючи, здавалось би, систему італійської силабічної версифікації, де розмір визначався за кількістю складів, верлібр насправді був закономірним розвитком цієї традиції. В системі ж української силабо-тонічної версифікації, заснованої на правильному чергуванні ударних і неударних складів, надто міцна позиція дво- і трискладових розмірів, а верлібр, канонізований французькими та італійськими поетами початку ХХ ст., ще не знайшов свого адекватного класичного втілення. В україн-

ській поезії його глибини можливості освоєні ще недостатньо. Очевидно, причину треба шукати знову ж таки в особливостях мови. Неважко помітити, що верлібр легко стає органічним у мовах з фіксованим наголосом — англійській, польській, французькій, а також італійській, хоч вона й менше підпорядкована цьому правилу. В мовах же з наголосом нефіксованим, якими є східнослов'янські мови, і в тому числі українська, верлібр утруднює прочитання поетичного тексту. Тому в перекладі буквалістичне наслідування верлібру оригіналу неминуче позбавляє переклад вільної і водночас цілісної гармонії, без якої руйнується космос вірша, а слова гинуть, мов планети, що втратили силу тяжіння. Але й для ямбічної чи дактилічної структури класичного українського вірша верлібр стає прокрустовим ложем. Можливо, поки що найкращий шлях — і в італійських і в українських перекладах — звертання до так званого «італійського верлібру», поширеного в 20-і рр. ХХ ст., — це білий вірш, якому не чужа і стихія класичних мертрів, і водночас стихія верлібру. Порівняння й зіставлення двох національних традицій версифікації в процесі їхнього національного розвитку — необхідний етап дослідницької й перекладацької роботи, а також і ключ для цілого ряду актуальних проблем сучасного перекладу.

В столітній ювілей з дня смерті Шевченка в журналі «Realta Sovietica», 1961, № 4 («Радянська дійсність») цій даті були присвячені публікації, які підготували до друку Теа Тодіні та Джован Баттіста Ялонго. Зокрема, було надруковано переклади віршів «Думи мої, думи мої...» та «Заповіт».

Як перекласти слово «думи»? Такого жанру і, відповідно, такого слова з усім його асоціативним рядом — роздум, спогад, плач, — в італійській мові немає. Перекладач спинився на слові «співи», «пісні», — але ж це всього лише одне з його значень. Переклад не римований, проте зроблений досить легко й невимушено, а зміщення деяких акцентів навіть надало йому певної своєрідності. Скажімо, «сизокрилі голуб'ята»: очевидно, цього дуже поширеного й добре відомого з українських народних пісень епітета перекладач не зрозумів. Тому «сизокрилі голуб'ята» стали в перекладі голубками з крильми небесного кольору, що прилітають до поета з-за Дніпра, із сірих сутінків зболілої пам'яті. Збережені драматичні шевченківські паузи, природна для італійської мови мимовільна алітерація гармонізує звучання вірша. Вірш закінчується теж гарно знайденою інверсією, яка ніби прощальним акордом втишує емоційну й інтонаційну напругу попередніх рядків.

Досить близький до оригіналу переклад «Заповіту». Як і всі твори, написані в момент особливого духовного напруження, «Заповіт» має в собі дивовижне, неймовірне за своєю силою поєднання урочистості й трагізму. Саме цю катарсисну ноту й неможливо перекласти, як неможливо примусити ожити в інших

мовах давньогрецькі чи єгипетські гімни, молитви, заклинання. Адже поетичний переклад — процес аналітичний, — щоб відтворити певну духовну реальність, треба спершу зруйнувати синкретичну структуру вже створеної духовної реальності, тобто оригіналу. А в такому вірші, як «Заповіт», якщо перекладати окремо слова, шукати їм відповідники в італійській мові (італійському перекладачеві нелегко, врешті, збагнути, що таке «лани», чому «реве ревучий», що означає «кров ворожа»), якщо порушувати несподіване їх поєднання або вирівнювати часом незвичний синтаксис, — втрачається гранична напруга почуттів. Очевидно, перекладач це відчув інтуїтивно і досить просто вирішив для себе цю проблему: він зробив ще грандіознішим простір у вірші. Степ у нього не «широкий», а «безконечний український степ», могила — високий курган (у Шевченка про це не сказано, але перекладач, мабуть, знав про козацькі могили в степах України), берег «стрімкий» і «зривистий», «несамовитий» Дніпро, «древня» ріка... Своєрідний рокітливий звукопис першої частини італійського перекладу — суцільні -ар-, -ор-, -ро-, -ра-, -ер-, -рі-, -ре-, з внутрішніми римами й асонансами, — поступово переходять в м'які мелодійні -ле-, -ен-, -лі-, -не-, -ель-, -ла-, -ем-, -іль-, -мі-, -ан- в останній тихій і сумній строфі. Луною до епітета «ніжна», «дорога» земля (у Шевченка — «на Вкраїні милій») відгукується в кінці вірша той самий епітет, але вжитий вже по відношенню до слова («незлим тихим словом»), — так, ніби для поета, який прощається з життям і з своїм народом, рідна земля і слово невіддільні одне від одного, злилися воедино.

Ці фрагменти італійської шевченкіани, при всіх своїх незаперечних здобутках і цілком зрозумілих втратах, дають змогу відчути, що освоєння в Італії класичної поетичної спадщини українського народу — проблема надзвичайно складна, глибинна, багатовимірна. Цей процес має свою хронологію, відмінну від хронології послідовного літературного процесу. Тому скільки б досі не перекладали в Італії Шевченка — його поезія ще чекає свого інтерпретатора. Адекватне відтворення поезії Шевченка італійською мовою стане можливим тоді, коли значною мірою буде подолана історична відстань між двома поетичними традиціями.

Адже якщо, скажімо, в українській поезії — в силу особливостей історичного розвитку — майже зовсім відсутні традиції куртуазної лірики, на основі якої відбувалося формування італійської літератури, а в Італії менш розвинуті традиції народної бунтарської поезії, то цілком закономірно, відтак, що ці традиції не мають втілених у слові відповідних поетичних структур (і не лише на рівні лексичному, але й на рівні свідомості), — тих поетичних структур, без яких відтворення італійською мовою поезії Шевченка просто неможливе. Отже, йдеться про необхідність освоєння іта-

лійським перекладачем не лише семантичних і етимологічних глибин української мови, а й про необхідність осягнення історичних і духовних форм життя українського народу, проникнення в специфіку національного мислення.

Процес такого вивчення не замикається в межах тільки суто літературних проблем — філософські й етичні наслідки його дуже важливі. Адже чим глибше проникнення в саму суть певної національної культури, тим більше виявляється її загальнолюдська сутність. Саме в глибинах національної самобутності виробляються загальнолюдські моральні закони — в цьому парадоксі полягає складна діалектика гуманістичної етики. Тому освоєння глибин народної культури, осягнення духовного спадку велетнів національних літератур буде неруковотворні, але й нерушимі мости між народами.

...Доля великого поета — не просто особиста доля. Це символ національної культури. І тому скільки б не різнилися між собою українська й італійська куль-

тури, близькі вони вже тим, що творцями їхніми були великі поети-мученики, в'язень і вигнанець, — Шевченко і Данте. Сам Шевченко гостро відчував цю простягнуту крізь віки нить, яка духовно пов'язувала його з Данте: не раз у засланні український поет цитував гіркі слова безсмертного італійця, а в одному з листів сказав: «Я був нещасніший від флорентійського вигнанця...» Закутаний в чорний траурний плащ, вигнанець Данте, оплакуючи Флоренцію, дописував у маслиновому гаю останні терцини «Раю». А Шевченко на порозі смерті, далеко від України, писав, що поставить хату над Стіксом — в «предвічному гаю» — «неначе над Дніпром широким». Облітало листя з осінніх равенських маслин, між якими вже не було видно художій постаті Данте. Мовчали єгипетські сфінкси над Невою. Темніли сходи, на яких похитнувся і впав Шевченко. Але вже була створена «Божественна комедія» і був написаний «Кобзар»...

Оксана ПАХЛЮВСЬКА