

САМОТНІЙ ГОЛОС ПЕРШОЇ СКРИПКИ ОСЕНІ

“Осіння пісня” Поля Верлена, хоч вона із циклу “Сумних пейзажів” (*Paysages tristes*), все ж видається чи не найпоказовішою піснею без слів (*Romances sans paroles*), бо ж якраз у ній поет-символіст реалізував головну засаду своєї поетики: “*De la musique avant toute chose*” (*Музика – передусім*). Українські переклади тієї фрази, прозовий чи поетичний (у Г. Кочура: “Найперше – музика у слові”), не можуть віддати важливого нюансу: займенникове *toute chose* у Верлена фактично ресемантизується; *chose* (лат. *causa*) сприймаємо тут як іменник “річ” у нашому значенні слова – щось таке, що можемо побачити, чого можемо торкнутися. Усе це, контурне, конкретне, речове, – не для музики: висока звукова стихія – передусім, тобто понад будь-якою річчю. В “Осінній пісні” – жодної “речі”, жодного слова, за яким стояв би зоровий образ, ця пісня – “без слів”.

Але, поки дослухатись до неї, повернімося ще раз до Верленового “Поетичного мистецтва”. Є і тут слово, яке не піддається адекватному перекладові, хоч саме воно має особливу вагу для розуміння своєрідності письма французького символіста. “*Rien de plus cher que*

la chanson grise / OÙ l' Indécis au Précis se joint – *Бо наймиліший спів – сп'янілий, / Він невиразне й точно сплів...* Французький прикметник *gris, -e* має два значення: 1) *сірий*; 2) *сп'янілий*. Г. Кочур вибирає друге значення, зважаючи, можливо, на субстантивізацію прикметників (у французькій мові – *чоловічого* роду) й на ледь відчутну персоніфікацію (писані вони з великої літери), саме те значення справді тут переважає: l' Indécis (*неясне, нерішуче*) та le Précis (*прецизійне*), один і другий, єднаються у *сп'янілий* пісні.

І все ж вибір у цьому випадку, вдалилий він чи ні, – однаково втрата, адже поза рамками залишається значення “сірий”, як і в зимовому пейзажі з циклу *Romances sans paroles* (Dans l' interminable ennui...): *Flottent gris les chênes – сіро хитаються дуби*; у французькому прислівникові *gris* – обидва значення: *сіро* й *п'яно* (в Юліана Тувіма: “*Domy smutne, drzewa pijane*”); до того ж прислівник “сіро” (не “сірі”, як це в Г. Кочура!) розмиває контури образу. Український перекладач, що б не вибрав, втратить у найціннішому – у грі слів, їхній об'ємності, у рухові думки й почуття в рамках одного слова, врешті, – в залученні читача до співтворчості. Отож саме сірий колір, точніше відсутність кольорів (“*Pas la Couleur...*”), є ідеальним тлом для “нюансів” – напівтонів та відтінків, для музики слів. Це тло, образно кажучи, – “чиста дошка” (*tabula rasa*), що є прямим протиставленням класичному (й класицистичному, як у Буало) уявленню про поезію, яка, за словами Горация (“Поетичне мистецтво”, 361), – “наче картина” (*ut pictura*), іншим словом – *tabula picta*. З цього погляду (ще раз повернімось до “*сп'янілої* пісні”) точніше було б усе-таки – *сіра* пісня”.

Пізня осінь – розсунута завіса, коли на видноті, нічим не прикрашена, природа речей (*regum natura*), а в тій природі – сльози, як про це Вергілій (“Енеїда”, I, 461). Пора, яка мало що залишає для ока, зате загострює слух (“Чуєш, брате мій?..”). Недарма в Ю. Тувіма: “А осінню що я назвав? Велике, глибоке зітхання” (переклав Г. Кочур). Те зітхання в різних його тональностях – то голос вітру, його “віолончель” (Ліна Костенко). Точність метафори підтверджують усталені вислови, що поєднують, на диво, близькі за звучанням голоси – вітру й скрипки чи віолончелі: як “завиває і хлипає” вітер, так само “завивають і хлипають” – скрипки. У тому голосі, скрипок і вітру, розчиняєть-

ся постать ліричного героя “Осінньої пісні”, самотника, який іде не кудись, не до когось, а саме – “у вітер” (au vent), не передбачувану в своїх поривах одвічну стихію. Отож єдиний візуальний штрих, а водночас останнє у тій “пісні без слів” слово – зів’ялий (франц. “мертвий”) листок, що його несе вітер; французьке (em-porte), відповідно й російське “у-носить” (калька?) – точніше: префікс акцентує цілковиту пасивність і листка, і самотника, що здався на волю вітрів.

Тому-то, обговорюючи “Осінню пісню”, дивно було б казати, що автор щось у своєму творі “змальовує”. Заперечуючи традиційну описовість, Верлен зумисно нічого не змальовує. Він добирає ті слова, за якими не стоїть жоден зоровий образ, але натомість вони дуже виразні щодо звукопису. Тому й традиційних зображувальних засобів, які творять літературу в звичному розумінні слова – щось художньо прибране, увиразнене передусім для зору, – тут не знайдемо. Верлен не змальовує, не зображує, не описує, радше – відтворює, чи виражає пейзаж своєї душі (інтроспекція), її погляд у минуле (ретроспекція) і робить це суто звукописом; все інше, за його ж висловом із “Поетичного мистецтва”, – “література”. Від неї й відмежовується автор “Осінньої пісні”, впроваджуючи читача в пустельний, позбавлений будь-якої просторової, часової чи предметної конкретики, світ своєї душі. Лише бій міського годинника (sonne l’heure) нагадує, що ми в атмосфері міста, де людині, хоч вона й серед людей (homo inter homines), а чи саме тому, що серед людей, трапляється відчуття справжню самотність...

Тенденція до малювання словом, уподібнення віршового твору до “картини, яка промовляє”, особливо виразна в українській поезії; візьмімо будь-яку, народну чи авторську, – у першому ж вірші матимемо, хоч у рамки бери, картину. Найпоказовішим прикладом тут – відомий пісенний твір Верленового сучасника Л. Глібова – “Журба” (“Стоїть гора високая...”), де вимальовано кожен листочок, кожна деталь милого українській душі пейзажу: гора, гай під нею, річка, журливі верби, співучі пташки; все це, як і годиться для вірша-роздуму, – в тональності, навіяної плином часу (“Журюся й я над річкою...”) пісенного смутку: весна повернеться, молодість – ні. За словом у нас, стисло кажучи, стоїть передусім зоровий образ, про що, знову ж таки образно, – О. Олесь: “Слова в поезії – квітки”. З квіток, веде далі

поет, – “вінки”. У них же, снуватимемо цю ж думку, – кольори, вражаюча сила їхніх зіткнень – контрастів. “Жодного кольору”, – декларує у своєму “Поетичному мистецтві” Верлен.

Можемо лише подивуватися, наскільки різними є фольклорна журба (навіть нудьга чи туга) української поезії-пісні – і той стан, що його окреслює французьке *langueur* (лат. *languor*): безпричинна (“без любові й без ненависті”) болісна знемога, нехить до всього, але водночас – оголена чутливість до зовнішніх доторків, особливо – до звуку (“задиhaюсь і блідну, коли б’є годину”), до “хлипких скрипок осені”. Втім, скільки не підшукуймо синонімів, жоден із них не матиме того специфічного відтінку, який у французькому *langueur*. В останньому, сказати б, – міська лінія смутку, точніше, депресії – “хвороби при здоров’ї”, якій дивувалися ще сучасники Сенеки – ті, чие життя проминало в неспокійному, “каламутному” Римі, а ще – у морських подорожах: синонім іменника *languor* – *pausesa*, франц. *pausée* (*морська хвороба, нудота, відраза до чогось*). В українських синонімах смутку, особливо ж у лексемі “журба”, вчувається народно-пісенна, “сільська” струна. Можливо, саме тому у Франковому “Зів’ялому листі” з його подекуди міськими пейзажами, – доволі далекі від фольклорної стихії лексеми: “се розпука моя, невтишима тоска...”: “журба” чи “нудьга” одразу ж повели б сільськими стежками – у світ чутливої, готової до діалогу з людиною, природи. Нездарма В. Стефаник, описуючи в листі до В. Морачевського той душевний стан, не знаходить потрібних слів: “Щось так багато на душі накопало, а таке журливе і безконечне, що дряпає пером по папері загонить тоту сумовитість ще глибше, як перед тим. І слів бракує. А от хіба Верлен може хоч в частині Вам скаже то, чого я не годен” (далі – Стефаникова версія “Осінньої пісні”).

Можна, хай як це парадоксально, стверджувати, що згадана “Журба” ближча до епічного, гомерівського світовідчуження (“Наче те листя дерев, отак і людей покоління...”), аніж – до суто суб’єктивного, вираженого музикою слів у французького символіста: як античний співець не виокремлює свого “я” в епічному жанрі, так і наш – у ліро-епічному, дарма що промовляє від свого імені: виражає свої почуття в унісон із пісенною традицією свого народу, тому – й *народною* стала

ця пісня, як чимало інших, подібних. А ще ж якесь по-дитячому невгамовне бажання змалювати словом усе, що бачить око, до найменшої деталі – в античного й у нашого поета не лише в ліро-епічному, а в будь-якому іншому жанрі словесної творчості. Не диво, що поезія Верлена, автора, який пішов протилежною стежкою, не збирала в нас особливих похвал, зокрема, в оцінці І. Франка – передусім через домінування музики, “втрати в пластичності і змісті поезії”. Зауважмо лишень: музику слів Поль Верлен творив не задля самої музики – вона була засобом вираження суто суб’єктивних емоцій; тому й так рішуче відкидав усе *традиційне* – щоб уявити *своє*.

Перше, що стостережемо, глянувши на “Осіньну пісню”, – це її “стрункність”: у віршовому рядку (їх вісімнадцять) – по чотири склади, тобто два або одне повнозначне слово. Але те, що виглядає стислим на папері, для ока, – шириться, втілене в голос. Тут і входить у гру те, що давало життя давній, навіть не пісенній, поезії, – декламування. А конечною умовою (*condicio sine qua non*) майстерного виголошення подібної до картини, пластичної поезії є вміння ту картину бачити. Побачений образ (скажімо, “За горами гори, / Хмарою повиті...”) неодмінно виявиться у якості декламування – в інтонаціях, у барві голосу, головною ж у часовому просторі, яким дихає поетичне слово – у ритмо-мелодичній вірші. Слухаючи вдумливого декламатора, з подивом відкриваємо для себе те, що не знаходить свого виразу в звичайному мовленні, – *звукотис* у переносному значенні цього слова (“писати”, тобто “малювати”). Що ж до поезії, де звукотис спрямовано не на зорові, а слухові враження, де автор не *описує*, щоб читач бачив, а *пише*, щоб він чув і відчував, – такою є поезія Верлена, – то тут неодмінною умовою доброго декламування є вміння слухати. В “Осіній пісні” дослухаємося до голосу осені – до її *довгих* схлипів (*Les sanglots longs...*). Саме прикметник *longs*, дарма що голосний тут позиційно короткий, задає потрібну тій пісні довготу – і семантикою слова, і його естетичною функцією як образу, що наслідує віолончельну, з носовим призвучком, тягучу струну осені, вітру, плачу.

Візуальній стрункості “Осіньої пісні” відповідає стрункність композиційна: у кожній із трьох її строф – по одній синтаксично прозорій, чіткій фразі, що є водночас майстерно інструментованою му-

зичною фразою. Вирізняється графічно, отже, й інтонаційно щотретій вірш – своєрідна клаузула, що акцентує найважливіші в емоційному чи образному плані штрихи. Саме ті віршові рядки “тягнуть” ледь видиму, але проникну, що тне серце, струну осені. Скажемо, забігаючи вперед, що найкраще, принаймні в першій строфі, цю тяглість віддав Г. Кочур: “Неголосні / Млосні пісні / *Струн осінніх...*”. У тій щасливій знахідці – *Струн осінніх* (хоча “скрипку” все-таки втрачено) – ідеально виявив себе властивий передусім французькій мові фонетичний зв’язок слів (liaison): прикінцеве сонорне “н”, еднаючись із початковим “о” наступного слова, *триває* у своїй сонорності: “відспівуємо” його, “тягнемо” ту струну – і тут, і в наступному слові, де “н” ще й подвоєне: *Струн-н-о-сін-н-іх*. Додаймо ще монотонність (mo-no-to-ne) – й матимемо близьку імітацію ковзання смичка, тієї “лінії осені”, яку Верлен веде впродовж усього твору.

Далі ще повернемося до цього Кочурового рядка, який, при належному озвученні, дає слухачеві відчуття, що “Осіння пісня” – це таки пісня і що звукова, музична, вартість слова, надто у французькій мові з її широкою палітрою голосних (шістнадцять!), справді дуже висока. Наразі ж іще раз пригляньмося до ключового для розуміння Верленового настрою слова *langueur*. Воно, окрім семантичної значущості, виконує важливу звукову функцію – підхоплює започатковану словом *coeur*, *серце*, і продовжувану далі другу фонічну лінію “Пісні”. І якщо перша лінія, реалізована звучанням носових голосних, – це *горизонталь* осіннього вітру (*longs, violons, souviens, anciens, vent, emporte...*), то друга, де звучать глибокі, задньо-гортанні голосні (*coeur, langueur, l’heure, pleure*) – це *вертикаль* серця, його глибина (трепетне, як і листок, серце – “падає”, “оппадає”); з цього погляду цікавими є рішення М. Лукаша (“Їх тужний хлип / У серця глиб / ... пада”), С. Гординського (“В осінню глиб / Ввіллявся хлип / Віоліни...”). Різниця ж, однак, суттєва: автор про глибинне своє зворушення говорить звуками (“пісня без слів”), перекладачі – словами: “глиб”, “пада”, “Із серця дна.../ Туга лине” тощо. Зважмо й на майстерний, окрім тих двох ліній, звукопис, яким поет імітує бій годинника в другій строфі чи забаву, яку вітер робить собі з опалого листка наприкінці “Пісні”, – матимемо загальне уявлення про ті неподоланні перешкоди, які постають перед українськими інтерпретаторами на стежці до Верлена.

Такою, коли вслухаємось у неї, видається “Осіння пісня”, і перше, що впадає тут у вічі, – це те, що у вічі взагалі нічого не впадає; зорові, отже, й думці ні за що “зачепитись”: ми – у сфері музики; перед нами – “чиста дошка”, на якій звучать, контрастуючи, **два мотиви**: реалізована різними тональностями голосних носового резонансу “віолончель вітру” – і глибокий, інструментований на іменник *соеуг*, *серце*, ліричний мотив. Усі інші нюанси проступатимуть, коли приглянемо до цього твору на тлі його численних українських інтерпретацій (вони в додатку). Здається, саме цей термін, інтерпретація, найдоречніший, адже йдеться про виконання “Осінньої пісні” засобами української мови, яка, однак, відрізняється від французької передусім характером голосних звуків, музичних тонів, – їхньою якістю та діапазоном.

Озирнувши доступні нам українські інтерпретації*, – різні стежки, що ведуть до Верлена, – звернімо насамперед увагу на ту з них, яка видається безперспективною – не наближує, а віддаляє українського читача від автора “Осінньої пісні”, дезорієнтує його. Мова про переспів П. Грабовського. Звісно ж, оцінка мусить передбачати інтенцію перекладача, тодішнє розуміння перекладу взагалі. Переспівуючи, наш поет, очевидно, керувався своїми настроями й почуттями, до того ж виражав їх у звичній віршовій формі, не маючи й наміру вникати у Верленове світовідчужання, у музичну канву його “Пісні”. Маємо зате властиві тому часові (вплив Котляревського, Гулака-Артемівського, Руданського) сліди заниженого стилю з елементами народної сміхової стихії (“ледве дишу”, “треба плутать”, “вітер...дме в кістки”), а також літературних “кліше”: “бідне серце”, “гірко плачу”, “вітер лютий” тощо. Знову ж на думку спадають поради Верлена з його “Поетичного мистецтва”: “Люби відтінок і півтон [...] Винищуй дотепи гризкї ті [...] Так музики всякчас і знов [...] А решта все – література”... Чимало переспівів, та наслідувань, власне, – у тій “решті”.

Що ж до тих інтерпретацій, де автори намагаються бути поза межами “літератури” у Верленовому значенні слова, вирізняються дві, протилежні за тональністю, – Г. Кочура та М. Лукаша. Протилежні, як протилежними були й творчі особистості найвидатніших в українській

* Їх подає у цит. посібнику В. Коптілов (с. 181–184).

літературі перекладачів: на диво стриманий, чутливий до найтонших нюансів слова Г. Кочур – і поривний, імпульсивний імпровізатор-віртуоз М. Лукаш. Ця протилежність у трактуванні “Осінньої пісні” – вже на першому ж кроці, чи ході (якщо переклад нагадує шахову гру): у розв’язанні “скрипкової” проблеми. А це – поважний камінь спотикання для українських перекладачів: мелодійне *violons*, що так ідеально інструментує весь вітровий (віолончельний) звукоряд, – і вкрай немилозвучне, геть не підхоже для музики слів – *скрипка*. Так уже склалося, що наймелодійнішому з усіх інструментів судилося чимось безтілесним і водночас проймаючим душу – особливо співучим, пливким голосом (“Скрипка грає, голос має...”) постійно шліфувати свою “скрипучу” назву, нести на собі знак закоріненого в земну твердь, ясенного, походження: “А ясен раз у раз *скрипів*”.

Г. Кочур, уже йшла про це мова, полишаючи, за порадою Горация, “скрипки”, зупиняється на доволі поширеній у сфері лірики метафорі – “струни” (“струни душі, серця...”, тут – “осінні струни”). Але тим аж надто свій переклад *витончив*. Маю на увазі не майстерність (тут вона не завадить), а дуже тонку, як осіння павутина, субтильність почуття, що не вельми гармоніює з подекуди різким і вибуховим, хоч і вразливою душі, французьким поетом. Справді, “струни” в переносному значенні слова, ще й з епітетом “осінні”, викликають, окрім слухових, також зорові асоціації: бачимо ледь видиме, що сріблиться під сонцем, павутиння – образ чогось найсубтильнішого, найніжнішого. Тож зайве доводити, що початок “Осінньої пісні” в Кочуровій версії – це, мовою музики, *ріано*, навіть *ріаніссімо*; це – мрійливість (невипадково далі: “мрій дитинних”), а мрія – це “сон наяву” (Платон). Тому-то в цих же рядках, звуковим курсивом, – мотив, який можемо окреслити поширеним в українській пісенній ліриці сполученням “мрії-сни”: “Неголосні / Млосні пісні / Струн осінніх...”; волосінню смичка – по найтоншій, на високих позиціях, скрипковій струні. Саме скрипковій, бо музика “Осінньої пісні” в її оригінальному звучанні – радше голос альти (італ. *alto, viola*), що настроюється нижче від скрипки на квінту, чи навіть не раз уже згадуваної віолончелі з її виразним носовим призвуком.

Та йдеться не лише про висоту і якість голосу, а й про його силу, інтенсивність звучання: початок першотвору ледве чи тихий, бо *sanglots*

(лат. *singultus*) – це такий голос (“голосний звук”), завивання, зойки, або, як далі в Кочуровій версії, – голосіння. Чергування, в оригіналі, у межах строфи чи й одного слова закритого “о” з відкритим (l’*automne*), а також із носовим (*violons, longs*), монотонність клаузули (кожне “о” тут – відкрите: *Mo-po-to-ne*) – все це, відтінене м’яким “і”, дає ті звукові переливи (звуки з-під смичка – *лютьця*), які спроможні винести на поверхню глибинне зворушення автора. Тож скільки не насичуймо перекладу нашим твердим “л” (“Неголосні / Млосні пісні... / В голосіннях”) чи навіть м’яким, як у С. Гординського (“В осінню глиб / Ввіллявся хлип / Віоліни...”), а без тієї, що у французькій мові, палітри голосних бажаного ефекту не доможемося. Доможемося хіба що облюбованої більшістю українських інтерпретаторів тихості, що асоціюється із “чарами снів”, як у Галі Мазуренко: “Тихе леління / Пісні осінньої / Пісні без слів. / В сутні б’ється, / Рве моє серце / Чарами снів”... Добре, що над текстом зазначено “За Верленом” (“Тихе леління...”, хоч миле для слуху, ледве чи сподобалось би французькому новаторові).

Відчутна й така важлива тут щодо якості звучання алітерація м’якого “і” повертає нас до ключового не тільки в “Осінній пісні”, а й в усій творчості Верлена слова *langueur* – до римських його джерел. У чотирнадцятому еподі Горация, в початкових його словах, маємо, здається, дуже точну описову передачу того стану, що в емоційному підґрунті “Осінньої пісні”, – душевного настрою, з яким співзвучний той тягучий сум осінніх скрипок: *mollis inertia*, тобто “м’яка (млява, млосна, розніжена...) бездіяльність”; протилежністю, у того ж Горация, – *strenua inertia*, тобто заповзятлива бездіяльність, – коли хтось, скажімо, безглуздо громадить майно чи пнеться східцями почестей. Гораций (та й Верлен) був “бездіяльний” у першому значенні цього слова – *вразливо* (ще одне значення прикметника *mollis*) бездіяльний – ішов на голос поезії, ловив кожен порух довколишнього світу, його “барви” (*colores vitae*). До речі, Горациєве ім’я (*nomen*), *Flaccus*, – у цьому ж, що й лат. *languor*, семантичному колі: *languidus* і *flaccus* (млявий, оспалий...) – синоніми. У своїй “оспалості”, “лінивстві” та “бездіяльності”, обидва поети насправді відточували той чи той віршовий рядок чи щойно ловили його у випадково почутих, ще не втілених у поетичні ритми звуках.

У Кочуровій інтерпретації, якщо саме так сприйматимем оригінальне *langueur*, не вельми прислужилось належне передусім українській народно-пісенній стихії слово “журба” (до того ж, як римотворче, в *журбі*, воно потягло за собою небажаний для суто суб’єктивної лірики займенник другої особи, *тобі*, замість першої – *мені*). В душі тієї ж стихії “журба” часто єднається зі семантично близьким словом “горе”, творячи усталену цілість, на зразок “щастя-здоров’я”: “Не гніти мою душу, о пані велична, / Горем, журбою”, – перекладає І. Франко т. зв. “Гимн до Афродіти” Саффо, легко його українізуючи. “Журба”, стисло кажучи, – реалія, бо несе на собі барву саме української пісні. У цій фольклорній тональності – й подальше “*линуть думки*” (“Лину я, лину, думу гадаю...” – у Т. Шевченка); дієслово “линнути”, що своєю семантикою (“плавно, легко легіти”) й уживаністю у традиційній ліриці сигналізує стиль, від якого рішуче відмовляється Верлен, зокрема, в “Осінній пісні”. Цікаво, що й поривний М. Лукаш, побачимо далі, закінчує свою інтерпретацію тим же соловкавим “лину”: “Під вітру свист / В безвість лину”.

Де журба – там і **серце**, “оселя почуттів і пристрастей”, радше навпаки: де серце – там і вияв його реагування на довколишній світ: від журби – й до радості. Серце, якщо воно не “залізне”, “кам’яне”, чи “дике”, то, як у Глібова, – “бідне” або “чуле”, а ще точніше: “бідний” той, у кого, як зізнається Овідій, серце “чуле”. Останній епітет споріднює той відповідальний за наші почуття орган зі скрипкою, бо й вона – “чула”. У Верлена, дарма що “без любові й ненависті” (алюзія до Катутла: “*Odi et amo*”), серце сповнене болю: “*mon coeur a tant de peine*” (*Il pleure dans mon coeur...*). Тож дивним видається, у Бориса Тена, “Серце...*непритомне*”; у М. Терещенка – “оспале”. Натомість І. Світличний аж двома епітетами наділяє той орган: “...серце сумне / Невигойне”.

Саме із серцем, із тією чулістю, пов’язаний чи не найважливіший в експресії “Осінньої пісні” засіб – **контраст**, що наприкінці першої строфи: “**Blessent** mon coeur / D’une *langueur monotone*”. Серце у Верлена, як і в перекладі Г. Кочура, не має жодного епітета, та він і не потрібний: вразлива “чулість” серця – у зіткненні протилежних щодо семантики й звучання слів: “блискавичного” (скористай-

мося випадковою подібністю) *blessent*, *зраноють*, – і млосно-монотонного *languueur*; контраст підсилений добром слів у наступній строфі: *Tout suffocant / Et blême, quand...* (*blessent* – *blême*).

Вкрай важливе й точне щодо самої природи звуку – дієслово *blessent*. Адже уявлення стійків про слово, взагалі про звук як “ударене повітря” стосується радше ударних чи щипкових інструментів (“ударити в струни”), що ж до скрипки чи віолончелі, то звук тут *тягучий, ріжучий*: смичком по струні; при всій “монотонності” – наче полосне по серцю. Втратити чи затерти цей контраст – це позбавити “Осінню пісню” її емоційного вістря. У такому випадку не лише Горрацієві, де переважає неперекладна мова контрастів, а й Верленові можна дорікнути “браком страсті”, принаймні – млистим, подекуди навіть безкровним ліризмом.

Справді, чи можна вгадати різючість оригінального контрасту в перекладах, скажімо, М. Терещенка: “Пісня осіння / Серце вражає / Втомно гойдає, / Мов голосіння”? Що вже казати про такі версії, як у П. Стебницького, де серце взагалі не згадане: “Те голосіння / Довге, смутне [...] Раниць мене”? (в І. Світличного – точніше, але радше з анатомічного, аніж поетичного погляду: “...Нудьгою / Раниць мене / *В серце сумне, / Невигойне*”). Відсутність чіткого контрасту, звісно ж, не компенсує жодне багатослів’я: “*Внерто, без жалю / Серце вражають / Непритомне* (Борис Тен). Непереконливо й в І. Качуровського (“Серце мені / Раять нудні / Голосіння”), хоча тут – спроба зіставити ті два протилежні (оксиморонні) поняття: “раять – нудні”. Подібно – й у М. Москаленка: “Крають, смутні, / Серце мені...”; до речі, замість традиційних, що вже “притупилися”, метафор “раять”, “крають”, “рвуть”, можна б шукати свіжіших відповідників для оригінального *blessent*, наприклад, – “разять”. І все ж, оскільки йдеться про пісню, визначальним має бути контраст на рівні звуковому (*blessent* – *languueur*), а в українських версіях – він лише на рівні семантики, тому й “не спрацьовує”, і що більше в такий спосіб форсує емоції перекладач, то менше довіри до щирості ліричного зізнання: “Крає та рве / Серце сливе / По частинах” (В. Ткаченко).

Не можна сказати, однак, що українські перекладачі залишили поза увагою поліфонію першотвору. Сусідство різної тональності

голосних (“віолончель” вітру) з глибокими задньо-гортанними, очевидно, навіяло вже згадані метафори, що мали б віддати саме глибинний, верленівський, ліризм “Осінньої пісні”. Таким є початок інтерпретації С. Гординського:

В осінню глиб
Ввіллявся хлип
Віоліни,
Із серця дна
Надокучна
Туга лине.

Якщо говорити про “геометрію” оригіналу (горизонталь осені – вертикаль душі), то тут – лише вертикаль; довгі схлипи осені, виразно проакцентовані епітетом *longs*, у перекладі не знайшли свого відображення. Ближчий до тих контрастних ліній, проте не до контрасту, – Г. Кочур: “Струн осінніх / Серце тобі / Топлять в журбі...”, де “струни” – образ просторової далини, а “топлять” – глибини (“глибокий жаль”).

З особливою експресією увиразнює глибину зворушення М. Лукаш. Перша строфа в нього – це наче поетична інтерпретація фразеологічного вислову “запасти в душу” (“у серце”). Надривну напругу тієї строфи найкраще відчуємо, зіставивши її із щойно наведеною, наче меланхолійною С. Гординського. Різниця між ними така, якою, на рівні звучання слова, є віддаль між словом “віоліна” – і “скрипка”. М. Лукаш “витискує” з останнього всі можливі немилозвучні ефекти – ріже слух, зокрема, збігом приголосних: чуємо не млосну, як при ковзанні смичка по струнах, мелодію, а хрипкий, разючий дисонанс:

Ячать хлипки,
Хрипки скрипки
Листопада.
Їх тужний хлип
У серця глиб
Просто пада.

Слова тут не єднаються, а наче зіштовхуються – імітують перервні, конвульсійні схлипи; і лише в кожному третьому рядку – дишають простором: “Лис-то-па-да” ... Саме те слово підказало пере-

кладачеві важку (стягнена форма –“пада”– обтяжила слово), наче кам'яну, риму, що увиразнила образ вертикалі, про яку тут мова. Застереження викликає прислівник “просто”, який ту риму ще й поглиблює: “Листопада – Просто пада”. Але ж однієї тієї функції недостатньо, щоб слово мало право ввійти в мінімальний простір “Осінньої пісні” – його присутність, як і в оригіналі, мусить бути вмотивована під кожним, а не під одним якимсь поглядом, інакше, хай навіть ідеально вписане в звукову канву, – слово дисонуватиме.

Образ падіння (спадає на думку однойменний роман А. Камю – “La chute”) М. Лукаш розвиває ще й в останній строфі: “Кудись іду / У даль бліду, / З гір в долину...”. Ця “географія”, певна річ, умовна, і все ж будь-який візуальний штрих, – а ще ж “гори” й “долини” з міським пейзажем не надто в’яжуться, – на “чистій дощці” Верленової поезії вкрай небажаний. Цікаво, що в таких різних за тональністю інтерпретаціях – С. Гординського й М. Лукаша, натрапляємо на лексичну подібність навіть на рівні рими: “глиб – хлип”, в обох перекладах також – уже згадуване дієслово “линнути”: “Туга лине” – “В безвість лину”. Отож, не в змозі домогтися контрасту в межах початкової строфи, М. Лукаш робить її контрастом до всієї “Пісні”, а свою інтерпретацію – до всіх інших українських версій, бо ж ніхто з перекладачів у такий парадоксальний спосіб не розв’язав проблеми з ключовим в “Осінній пісні” словом – “скрипка”. Можливо, саме тут, як у краплі води, можна побачити перекладацьку манеру М. Лукаша.

Перехід носового “о”, початкової мелодії осінніх скрипок, у носове “а”, знову ж таки мовою звукопису, впроваджує у другій строфі **тему часу**: “Tout suffocant / Et blême, **quand**...”. Уявімо собі, що замість “с” та “qu” (в обох випадках – наше “к”) у виділених словах звучить “б” – матимемо чи не єдиний приклад нашого носового в звуконаслідувальному (бамкання годинника): “бам”, “бам”, де “м” не вимовляється – резонує в носовій порожнині... Далі, на тлі того “бамкання”, – чисте й металічно дзвінке, наче раптом донесене вітром, сонне, що контрастує і з попередніми носовими, і з глибокою фонічною лінією серця: l’heure і далі, в клаузулі строфи, je pleure. Саме те “sonne”, що в центрі “Пісні”, видається її звуковим fortissimo. Принаймні такою композицією, передусім у Горація, вирізняється жанр

од, тобто пісень. Те серединне місце в “Осінній пісні” й справді має особливу вагу, адже йдеться про Верленову інтерпретацію одного з найпоширеніших у європейській літературі мотивів – голосу вежового годинника й пов’язану з ним емоційну атмосферу міста. А де бій годинника, що маркує перебіг часу, – там і повернення в минуле, там – сльоза й у той чи той спосіб озвучене зітхання: “Так жаль мені минулих днів!”... (“Je me souviens / Des jours anciens / Et je pleure”).

Стосовно душевного зворушення, що в другій поетичній фразі, то воно знову ж повертає нас до класичних од, зокрема, знаменитої другोї пісні Сапфо, що очевидно ж була відома Верленові принаймні з її Катуллового перекладу. І тут, у Верлена, й там, в античних, найвища точка зворушення припадає, власне, на середину пісні. Але головне, що споріднює ці твори, – це, при емоційній напрузі, гранично проста мова: “задихаюся”, “блідну”, “плачу” – у Верлена; “здрігається серце”, “втрачаю мову”, “блідну”, “чую дзвін у вухах” – у Сапфо. Все решта – належить музиці; та, що супроводжувала оду Сапфо, для нас, на жаль, втрачена; ту, що її творить Верлен, – чуємо у словах.

Саме тут, у центрі “Пісні”, похибки перекладачів проступають найвиразніше. Варто щодо цього зіставити дві, одна до одної подібні й, очевидно, не без взаємовпливів, версії – Бориса Тена й М. Терещенка:

Весь охолону,	Весь я холону,
Тільки задзвоне	Стигну від дзвону,
Десь годинник, –	Блідну з одчаю.
Спогади давні	Згадки ж юрбою
Стогнуть в риданні	Мчать наді мною –
Несходимім.	Тяжко ридаю.

Якщо П. Стебницький, помітно форсуєчи голос, намагається переконати читача в афективному стані ліричного героя (“Дух замирає, / Серце стискає – / Страшно мені! / І я ридаю...”), то в зіставлених строфах граничної простоти Верленового вислову (“Згадую давні дні – і плачу”) протистоять, навпаки, гранично ускладнені метафори. Що ж до дієслова “плачу”, то його “ступенювання” (*плачу, ридаю, ...спогади стогнуть в риданні, тяжко ридаю, плачу ридма, сльози ринуть*) веде хіба що по низхідній: що більший емоційний акцент, то менше в читача віри в щирість ліричного голосу.

В інтерпретації Бориса Тена увагу одразу ж привертає невмотивована інверсія у другому й третьому рядках із акцентованим перенесенням (enjambement) назагал непотрібного тут (виглядає “затичкою”) прислівника “десь”. У другій – відсутність слова “година”: незрозуміло, від якого дзвону “стигне” й “блідне” ліричний герой. А от М. Лукаш (як і П. Стебницький), що вельми дивує, взагалі не згадує про годину – просто опускає цей важливий мотив. У Качуровського – “Б’ють години”. Перекладач, очевидно, пристав на цю неточність заради рими (“До сльозини”), адже бити може лише якась одна година. У Г. Кочура (“Б’є годинник”) – точніше щодо логіки речей, але не щодо поетики: годинник, ще й міський, – усе-таки *рiч*, щось візуальне, у Верлена ж – *De la musique avant toute chose*; перекладач і тут (згадаймо: “тобі – журбі”) зробив уступку римі: “годинник – дитинних”. М. Москаленко годину замінює іменником “час” (“б’є / Час...”), втративши на звуковому образі: “Час, як завше” – аж надто приглушене порівняно з оригінальним “дзвоном”: “*Sonne l’heure*”. Найкраще, мабуть, зберегти усталену форму – “б’є годину”, що й зробив С. Гординський, але не уникнув, знову ж пішовши за римою, небажаного “сльози *ринуть*”.

Отож непевною стежкою пускаються перекладачі, коли розшифровують, чи уточнюють, просту, власне, й сильну тією простотою, фразу: “Згадую давні дні – й плачу”. Але якийсь хід усе ж мусимо робити: залишити цю фразу, якою вона є, означало б зупинитись на прозовому підрядникові; саме прозовому, бо українській фразі бракує того, що у французькій, – звукопису, яким і віддає поет глибину (*pleure*) свого зворушення. Ось тут перекладачі й починають, кожен своєю мірою, “прикрашувати” оригінал, робити з нього поезію у традиційному розумінні – багату на епітети, метафори, порівняння: “Линуть думки / В давні роки / Мрій дитинних” (Г. Кочур); “На спомин днів, / Минулих снів, / Сльози ринуть” (С. Гординський); “Як дні ясні, / Немов у сні, / Пригадаю” (М. Лукаш); “Я бачу / Свої нудні / Минулі дні / І плачу” (І. Світличний); “Як спом’яну / Юність бучну, / Плачу ридма” (В. Ткаченко), – кожен по-своєму пояснює, чому ж поет, згадуючи давні дні, “плаче”. Те слово в лапках, бо основна його функція у тексті – **звукова**, перекладачі ж, навпаки, всіляко акцентують

семантику слова, хоча й нелегко уявити собі Верлена, який “плаче ридма” чи “тяжко ридає”.

Від слова, щоб не впасти в буквалізм, треба відходити, але той відхід, щоб не впадати в іншу крайність, повинен бути строго контрольований, а це неможливе без розуміння стилю, отже, й особи автора. Крайнощі легкі: у них *впадаємо*; золота середина – важка: до неї *йдемо*. В українських інтерпретаціях “Осіньої пісні” Верлена, при всій відстані між ними й оригіналом, усе ж помітний поступ у напрямку тієї середини (не посередності!), яка передбачає якомога тонше відчуття міри.

Такими, “поміркованими”, окрім дещо мрійливого й надто ніжного перекладу Г. Кочура, можемо назвати переклади М. Москаленка та І. Качуровського, зокрема, якщо говорити про центральну, емоційно акцентовану строфу першотвору. Слабше місце в обох – перший рядок, що мав би контрастувати з останнім рядком попередньої строфи: *Monotone – Tout suffocant*; контраст відчутний у перекладі Г. Кочура: “В голосіннях – Блідну, коли...”. Після “монотонної млості” – раптова блідість, ознака миттєвого реагування на якийсь подразник; тут – на дзвін годинника, що впроваджує тему часу; блідість, отже, й порушення ритму дихання, серцебиття, тому фактичний пропуск перекладачем першого рядка (*Tout suffocant – геть задихаючись*) не можна вважати суттєвою втратою.

Але й знахідка, якщо мова про переклади з Верлена, може ілюструвати суттєві втрати. Так, у згаданому “Блідну, коли...” український сполучник, якщо не враховувати рими (“коли – з імлі”), виконує суто синтаксичну функцію – вказує на одночасність дії, в оригіналі ж (*quand*) – це слово-образ, що імітує, як і кінцівка попереднього дієприслівника (*suffocant*) бій годинника; втрата ваги слова, його потенційних можливостей, надто в ліричній мініатюрі, – суттєва втрата.

Остання строфа, в її перших трьох рядках, – це голос вітру; камертоном тут – саме слово *vent, вітер*. У давніх римлян те слово ще не було звуковим образом; вони, як і ми, вдавались хіба що до алітерації, максимально “експлуатуючи” губний “в”. Згодом, завдяки назалізації, слово *vent* самим звучанням стало імітувати ту стихію, яку називає, – вітер. До повторюваного “v” додався ще й голос – про-

тяжність із носовим, як у вітру, призвуком. Усе в тих трьох рядках підпорядковане тому голосу, навіть десемантизований займенник *en*: *Et je m'en vais / Au vent mauvais Qui m'emporte...* Над семантикою знову ж бере гору звук: означення *mauvais* важливе передусім своїм звучанням, підтримкою лінії вітру, осені. Натомість, окрім звукової функції, важливу семантичну роль, як не парадоксально, відіграє саме те десемантизоване *en*, що входить до складу стійких словосполучень (*s'en aller* – *відходити, йти собі кудись*). Прикінцеві три рядки за своєю тональністю – наче музична перифраза віршового рядка з варантів: “*Folio sum similis, de quo ludunt venti*” (*Я – немов листок отой, для вітрів забава*). Про що середньовічний поет говорить словом – мовною одиницею, що називає певні об’єкти, процеси, явища (*ludunt venti* – *бавляться вітри*), те Верлен передає звукописом, тут – наче легковажним, грайливим: “*Deçà, delà / Pareil à la...*”; найцікавіше відлуння тієї “забави”, одразу ж зауважимо, – у С. Гординського: “Жене, мете / Мене, мов те...”. Сама ж кінцівка – *Feuille morte* (*зів’ялий, у франц. “мертвий” листок*) – відсилає нас до початкових “довгих схлипів”, що в декількох українських версіях не без підстав названі голосіннями – обрядовими похоронними піснями: останнє слово “Осінньої пісні” – немов Лукреція “брама смерті”, за якою безповоротно зникає людина, листок, усе живе.

“*Unde et quo?*” (*Звідки й куди?*) – стисло, бо були стислими у своїй визначеності в усьому, запитували давні римляни один одного при зустрічі. Таке запитання – щось геть недоречне в ситуації, що наприкінці “Осінньої пісні”: ліричний герой, що тут є самим Верленом, іде нізвідки і в нікуди; навіть про листок можемо сказати, що він – зі своєї гілки, про Верлена – ні. Доречні тут хіба що вже згадувані у зв’язку з Горациєм слова його молодшого сучасника Рільке з “Осіннього дня”: “Бездомнику вже хати не звести, / Самотник буде серед самоти [...] блукати...” (переклад І. Качуровського). Саме так: “самотник – серед самоти”, і саме “блукати” (...*hin und her... wandern*; до речі, – цікавий перегук із щойно згаданим *deçà, delà*); цей вислів стане ще промовистішим, коли зважимо, що йдеться про міського жителя. Так і про минуле Верлен говорить дуже загально – “давні дні”, тримаючись музики, якій чуже будь-що зі сфери візуального, конкретного.

Тому-то вкрай дивними виглядають ось такі інтерпретації першого рядка останньої строфи (“І я йду в лихий вітер”): “Кинуся з хати” (Борис Тен), чи “Вийду я з хати” (М. Терещенко), “Варто лишень / Вийти [...] / На обійстя...” (В. Ткаченко), “Рушаю в путь” (І. Качуровський) – адже “в путь рушаємо” з конкретною метою, у визначеному напрямку. Врешті, образ ночі – теж із візуального ряду: “І в морок ночі / Йду... (П. Стебницький); “І йду я в ніч...” (І. Світличний). Значно краще, завдяки, власне, невизначеності, – в М. Москаленка: “Вийду – й мене / Вітер жене / *Напропале...*”; у Г. Кочура: “Вийду надвір – / Вихровий вир / В полі млистім...”, хоч перекладач, як у випадку з “годинником”, знову не вберігся від візуального образу: “вихровий вир” – це щось чітко окреслене, контурне; у С. Гординського: “Йду самітний...”. Отож лише в деяких версіях прозвучав уже згаданий займенник еп: “Йду світ за очі...” (П. Стебницький), “Кудись іду...” (М. Лукаш), “Кинуся [...] з вітром *блукати* (Борис Тен) тощо.

Щодо голосу вітру, який в останній фразі звучить у тональності носового “а”, тобто під камертон самого слова – *vent*, то неспроможність засобами української мови віддати його віолончельну тяглість, його проникну, завдяки тій м’якій тяглості (*langueur*), *мелодію* найкраще бачимо з інтерпретацій П. Стебницьким останньої строфи, а М. Лукашем – першої, бо ж обидва вдалися до протилежного – зруйнували цю тяглість. П. Стебницький, обравши камертонном слово “**вітер**”, навмисно акцентує не губний “в”, а дрижачий “р” у немилозвучних зіткненнях з іншими приголосними: “А **вітер** злий / Мене **тер**мосить, / **Тру**чає, носить...”. У такий спосіб імітує голос вітру, що вривається у провулки й вулиці – гримоче там усім, що трапляється на його шляху. Подібно, лише з паралельним акцентуванням “**в**” та “**р**”, – у рукописному перекладі М. Якубця: “Йду **у**перед. / **Вітер** **р**ве. / **Він** мене / **В**се **р**ве та **р**ве, / Наче отой / Лист **с**ухий”. Так і М. Лукаш: налаштувавшись, замість віолончельної тяглості, на “скрипку”, всіляко увиразнює надривність. А втім, в останній строфі Лукашевого перекладу хтось може почути голос вітру, що мовби дме в дуду (“Кудись іду / У даль **б**ліду...”), але той голос одразу й обривається такими небажаними тут обрисами гір, які, до речі, на надто гармоніюють із гарним просторовим, безоб’їрним “у

даль бліду”. Врешті, в усіх потроху вчувається свистячий “с”, бо й саме слово “лист” підказує тут і риму, й водночас метафору – “свист”, “персвист” (М. Лукаш, І. Качуровський).

Прислухавшись до тих різних вітрів, мусимо визнати, що найкращу стежку до Верлена обрали ті, хто зупинився на традиційному для нашої пісні акцентуванні губного “в”. З цього погляду остання строфа найкраще інструментована в М. Москаленка:

Вийду – й мене
Вітер жене
Напропале,
Кине і знов
Носить, немов
Лист опалий.

Усі чотири “в” тут не розкидані, а вишикувані наче діагоналлю; кожне з них – під виразним ритмічним акцентом – на початку й наприкінці віршового рядка. Вкрай бажаною була б тут присутність ще одного “в” – у прислівнику “напропале” (навпропале), до речі, співзвучного зі “скрипковим” настроєм “Осінньої пісні” (“Трайте, скрипки і цимбали, / Гудіть, баси, напропале!” – у Кропивницького): по-перше, увиразнився б голос вітру – не було б у тій “діагоналі” серединної прогалини; по-друге, третій рядок (клаузула) набув би такої потрібної тут тяглості (“в” у цьому слові не губно-зубний приголосний, як у перших двох словах – “вийду”, “вітер”, а нескладове “у”, що гармоніює з подальшими, такими ж нескладовими “у”: наупропале, зноу, немоу); по-третє, поряд із “напропале” була б зафіксована паралельна форма “навпропале”; чому ж бо цей прислівник не мав би ілюструвати варіантності префікса: “на”, “нав”, як це спостерігаємо в аналогічних випадках (напомацки – навпомацки; напоперек – навпоперек; наздогін – навздогін та ін.)?..

Роздуми щодо нескладового “у” в прислівникові “навпропале” спонукають мене до невеликого відступу – останньої (на жаль, останньої!) телефонної розмови з Михайлом Москаленком. Яюсь, працюючи над “Студіями...”, я розгорнув надіслану мені бандероль, дарунок перекладача – “Поезії” Поля Валері; на форзацах, знаючи, що окремі картки загубляться, Михайло Никонович розклеїв декілька

своїх перекладів інших поетів, зокрема, Верленової “Осінньої пісні”. Читаю: “Вийду – й мене / Вітер жене / Напропале...”. Під рукою була й “Теорія і практика перекладу” Віктора Коптілова (2003); читаю й тут (с. 184): “Вийду – й мене / вітер жене / Навпропале...”. Ось тоді й зателефонував я Михайлові Москаленку, щоби з’ясувати, який варіант брати до уваги. – “Напропале”, без “в”, – почув я відповідь. “Але ж, Михайле Никоновичу...”, – взявся я викладати свої аргументи... – “Ну, гаразд...”, – якимось не дуже впевнено погодився зі мною... Наступного дня уже сам мені потелефонував: – “Я тут поміркував щодо “в” у слові “напропале”... не треба його вписувати... воно все ж ненормативне...” Я знову, було, спробував обстоювати варіант з “в”, але Михайло Никонович м’яко, з характерною йому делікатністю, втрутився: “Пошануйте волю перекладача”... У м’якості голосу я побачив ще й Москаленкову усмішку: сам же він не раз, редагуючи й мої переклади, прислухався до перекладача, шанував його волю... Це, здається, були останні слова, які я почув з уст перекладача, найкращого перекладача “Осінньої пісні”... Навздогін бандеролі надійшла відбитка перекладу поезії Робера Десноса “Строфи про вулицю Сен-Мартен” (не вмістився на форзацах): “Вулиця Сен-Мартен – що мені вона, / Як Андре Платара на ній нема?..”

Перед інтерпретаторами “Осінньої пісні”, аж надто з усього видно, “виникають майже непереможні труднощі”. Далі В. Коптілов (це його слова) з такою ж слухністю зауважує, що кожному, хто все-таки взявся долати ті труднощі “необхідно зберегти у новому мовному вираженні і вишукану форму оригіналу, і глибину його змісту”. Тут знову ж особливо відчутно постає проблема змісту і форми. З цитуванням можна погодитися, якщо його кінцівка звучала б, скажімо, так: “...необхідно зберегти у новому мовному вираженні вишукану форму оригіналу, *отже*, – *й глибину його змісту*”. Так ми знімаємо, якщо не протиставлення, то відмежування форми від змісту. Чи можемо, аналізуючи поезію, де “музика – понад усе”, виокремлювати з двоєдиного щось одне – форму чи зміст? “Вишуканість” форми “Осінньої пісні” – це і є “глибина” її змісту, і навпаки: “глибина” змісту – у “вишуканості” форми; наприклад, інструментований на “соеш” глибокий звукоряд, що є голосом поета, – це зміст чи форма?

Очевидно, одне й друге разом узяті. Можна переказати зміст поезії (скажімо, “Червона калино, чого в лузі гнешся...), що стала піснею; можна говорити й про те, наскільки мелодія відповідає змістові. А що, коли твір, як у Верлена, – це “пісня без слів”, коли маємо справу фактично лише з мелодією?..

Уявімо собі, що учневі все ж запропонували на основі тих кількох-надцяти інтерпретацій переказати зміст “Осіньої пісні” – розповісти, *про що* вона. Полегшили б йому завдання ті версії, де простежується хоч якась речова, подієва конкретність. Повизбирувавши ті перекладацькі “відсебеньки”, він міг би, врешті, пов’язати їх у те, що зазвичай називаємо “змістом” твору: сидів собі чоловік у хаті, наслухаючи сумний голос вітру, та раптом, почувши й те, як “б’ють дзигарі”, стімголов “кинувся з хати” – “в двір”, “на обійстя”, а далі – “з гір в долину” й тому подібне. Очевидно ж, що настрої (він тут у звукописі!) – це теж вельми поважний зміст; настрої – тобто стан душі, *status animi*, її пейзаж, її обрії. Будь-яке конкретизування у подібних творах справді може призвести до гумористичних, навіть комічних ноток.

Зауважмо, що вкраплені в осінню мелодію першотвору елементи ландшафтної, описової, поезії належать переважно сільському краєвидові. Серед них помітні й суто українські реалії, зокрема, в інтерпретації В. Ткаченка: “Болісний плін / Довгих квилінь / Кобз осінніх...” – зворушливий відгомін ще тих тенденцій в українському перекладанні, які так яскраво позначились на “перевіршуваннях” П. Ніщинського, де й стародавні греки грають на кобзі. І річ не тільки в тому, що кобза, попередниця бандури, є тут чужорідним тілом: щипковий інструмент не може імітувати головного у Верлена – *плинності* звучання, та й саме слово, “кобза”, не здатне творити тієї лінії осені, як слово “струна” в Г. Кочура (“Струн-н-осін-ніх): щілинне, свистяче “з”, на відміну від сонорного “н”, імітуватиме хіба що дзижчання. У камертоні “кобзи” – й інші цього ж стилістичного гатунку слова: “сливе”, “дзигарі”, “обійстя” тощо.

На окремих погляд, якщо говорити про “селянську” барву деяких інтерпретацій “Осіньої пісні”, заслуговує її відлуння у В. Стефаніка. Улюблене Кочурове поняття “відлуння” тут, мабуть, особливо доречно: інтерпретація, що вийшла з-під пера знаменитого новеліс-

та, – це враження (*impressio*), яке він переклав на папір, очевидно, й не приглядаючись до першотвору, не заглиблюючись у його поетику, хоч вона й не могла не імпонувати прихильному до імпресіонізму авторові “Синьої книжечки”. Інтерпретація неповна: бракує кульмінаційної, центральної, строфи; тож емоційний пік тут – наприкінці першої (“Дика розпука...”). З оригіналом збігаються лише ключові слова: “осінь”, “серце”, “ридання” (перша строфа); “біль”, “вітер”, листок (друга строфа), а також, якщо мова про вірш, – кількість рядків: по шість у кожній строфі. У першій строфі порушено й синтаксис оригіналу: замість однієї – дві фрази. До того ж після першої фрази – “Тихі ридання” – мусить іти довша пауза (мовчання – це теж текст), щоб читач міг до тих ридань, голосу осені, прислухатись. Суцільної мелодії, отже, немає. Бо й рими, що в оригіналі є основними носіями мелодії, тут – без конкретного рисунку, переважно граматичні, невидразні: “ридає – обіймає – грає”; “змарнілий – зів’ялий – битий”.

Втім, обставини виникнення Стефаникової версії “Осінньої пісні” знову ж таки прояснив для мене М. Москаленко в листі, датованому 17 січня 2006 року. Ось найсуттєвіший його пасаж: “1896 р., у зв’язку з смертю Верлена, часопис “Przegląd Poznański”, у ч. 13, оголосив конкурс на переклад цього вірша, причому опублікував оригінал саме в цій скороченій формі, без середньої строфи. По тому часопис опублікував два найкращі переклади: Людвіка Мізерського, який виступив під псевдонімом “Igor” (ч. 14, 5 квітня) і Тадеуша Міцінського (ч. 15, 12 квітня). Переклад другого, незабаром по тому одного з найвидатніших поетів “Молодої Польщі”, являє собою самостійну парафразу. Зате варіант Мізерського, хоч і теж відбігає від Верленового першотвору, проте відбігає майже дослівно, включно з розділовими знаками, в тому напрямі, що й версія Стефаника. Того легко переконатись, навівши його повністю: “Przeciagle łkania / Smętnie wydzwania / Harfa jeseni / Aż drży me serce / W dzikiej rozterce / Posepnych pieni. / Błądzą – ponury / Bolem natury / I zgorzkły wszystkim, / Jak wichrem gnany / Przez puste łany / Uwiedły listek”.

Справді, безпосередній зв’язок між польською та українською версіями “Осінньої пісні” – очевидний. При нагоді ж варто звернути увагу на те, що Стефаникова версія подекуди “відбігає” від оригіналу ще далі, аніж польська. Передусім – у зачині: важлива для пер-

шотвору тяглість схлипів осені (*les sanglots longs, pręciagle łkania*) стала у Стефаника, як згодом у Г. Кочура, тихістю (*muchi* ридання); “арфа”, не надто відповідний для тональності нашого новеліста інструмент, назагал не згадується: замість неї “сумно ридає” не якийсь інструмент – сама “осінь вогкая”. Зате, на відміну від польської версії, у Стефаника прозвучав уже згаданий епітет ліричного героя “увесь змарнілий”, що перегукується (певна річ, випадково) з *tout suffocant et blęme...* із відсутньої тут центральної строфи першотвору.

Отож, якщо говорити про “чисту дошку” Верленової поезії, то в “Осінній пісні” та дошка найчистіша: для ока тут не знайдемо жодної поживи. Хіба що зів’ялий листок – деталь, якої, при всій різноманітності версій цього твору, не опустив жоден інтерпретатор. Але навіть той листок, саме тим, що “мертвий”, – поза сферою “речей” в античному розумінні слова: “смерть – у ніщо все суще перемінює” (Еврипід). Та й вітер (“Проминуло з вітром”) є наче прислужником тієї анігіляції – перетворення речей у ніщо; поняття “метаморфоза” (*перевтілення*) тут не підійде, бо далі вже не інше якесь тіло, не щось, а ніщо. З цього погляду знову ж вирізняється переклад М. Москаленка, бо й тут, як в оригіналі, читач не знайде жодного візуального штриха. Що ж до “листка”, то в М. Москаленка він залишається в рамках “чистої дошки”: “Вітер... *носить...*”; в оригіналі – *від-носить* (*em-porte*): ніщо тут не порушує пустельного краєвиду... “Все розруйнує час, усе змітає, неситий...”, – асоціюється з тим вітром поетична рефлексія Сенеки. Зором не сприймаються й “скрипки”: множина розмиває контурність образу. Стисло кажучи, інтерпретація М. Москаленка найближча до жанрового окреслення “пісні без слів”. Інша річ, що з тих слів, які є в розпорядженні нашого перекладача, годі скомпонувати таку музику, якою вирізняється оригінал, – голос першої скрипки осені залишається неповторним.

*

Якось, коли я редагував свої переклади пісень вагантів, мою увагу знову привернув рядок зі “Сповіді” Архіпіїта Кельнського (*Folio sum similis de quo ludunt venti – Для вітрів я забавка – лист гіллі тремкої*) – і ще раз, уже вкотре, той образ повернув мене до “Осін-

ньої пісні” Верлена. Я вперше спробував перекласти бодай останню строфу, де, власне, йдеться про ту “забавку” для вітру – сухий листок. Вийшло, пам’ятаю, щось таке:

І йду я геть
У круговерть
 Листопаду –
Листком сухим
Вітрам лихим
 На розраду.

І ось тепер, закінчуючи “Студії...”, зважуюся й на свою спробу озвучення Верленового твору. Чи не найбільші труднощі в тому, що важко абстрагуватися від тих кільканадцяти українських версій: тільки-но пробую знайти власне рішення, тут же збиваюсь на чиесь, уже знайдене; найчастіше, мовби хтось нашіптує, звучить зачин, що у версії М. Москаленка: “Довгі жалі, / Скрипок в імлі...”. Докладаю зусиль, щоб залишитись, наскільки це можливо, наодинці з першотвором, іти до нього своєю стежкою:

Зойки хлипки,
Довгі й пливкі
 Скрипок в осінь
Серце мені
Тнуть, навісні,
 Лезом млості.

Блідну, лишень
В блідний той день
 Б’є годину –
Спогадів даль
Будить печаль
 Безпричинну.

Йду сам не свій
У вітровій –
 І несе він
Листом мене,
Що промайне
 В сивім меві.

Читач зауважить, що є визначальним для тієї версії: прагнення перекладача бути якомога прозорішим і стриманішим у вислові, а водночас – перегуком та грою слів зберегти пісенний характер твору. Впорядковані звукові лінії оригіналу, звісно, й тут не могли знайти виразного відлуння, зате є намагання звукописом та добором лексики увиразнити глибинну напругу твору: дієслово **blessent**, *раняють*, одразу ж, і щодо звучання, і щодо семантики, асоціювалось у мене з образом **блискучого** леза, тому й спробував тут реалізувати оксиморонну антитезу, що є емоційним вістрям “Пісні”: *лезом млости*. “Скрипкову” проблему розв’язав у той спосіб, що входження того слова в текст підготував рівновагою у першій строфі між свистячим “с” та м’якими для слуху “л”, “н” (кажу “розв’язав”, хоч ця проблема, зрозуміло, розв’язувалася сама собою – в процесі виникнення різних варіантів)... Дивувало мене, чому жоден перекладач не сказав, як в оригіналі, – “йду у вітер”, а лише “з вітром”, “за вітрами” тощо. Є у тій версії намір увиразнити цей рух – *в осінь, у вітровій*, в нікуди: останнім штрихом – сиве вітряне мево, в якому, промайнувши, зникає одинокий листок; *сиве*, а водночас – *п’яне*, бо крутить тим листком, жбурляє його то сюди, то туди у млистій далині осені. Але на те легковажне деçà, delà попросту не вистачило місця; сподіваюсь, однак, що в слові “вітровій” (“вітровійка”) воно все ж таки присутнє...

*

Перефразуючи відомий вислів Горація (замінивши “природу” – “зором”), можемо сказати: “Зір – уперта річ: як не проганяй – повертається”. Надто, коли йдеться про уяву, “зір душі”. Як не вичищуймо тієї дошки, на якій Верлен снує свою мелодію, все ж зір і тут змагатиметься зі слухом: кожен тут бачитиме щось своє, по-своєму й відчуватиме. Так і в мене. Тільки-но навернеться на пам’ять “Осіння пісня”, неодмінно переношуся до Ірпеня, на тодішню вулицю Баумана, нинішню – Григорія Кочура, де тепер Літературний музей видатного перекладача. Знов, уже вкотре, входжу в цю ж річку – перебуваю в тій хвилині часової течії, яка здебільшого не забувається, бо в ній – прощання. “На кожен день дивись так, мовби він був для тебе останнім,

ось тоді й всміхнеться тобі неждано мила хвилина”, – радив Горацій. Відпроваджуючи мене, Григорій Порфірович вийшов у двір (таки в *двір*: “Вийду я в двір...”). Якийсь час, поки я йшов на електричку, стояв у прочиненій хвіртці. Тоді й поєднались у мене ті два образи: зоровий, господаря ірпінської оселі, – й слуховий, рядком з “Осіньної пісні”: “Вийду я в двір / Вихровий вир / В полі млистім...”. А день був справді типово осінній – з чутливим до кожного подуву опалим листям, з млистою, як у Верлена, синюватою далиною...

Ще раз озираючи українські версії “Осіньної пісні”, знову ж вирізняю такі не подібні один до одного, протилежні, голоси: “Ячать хлипки, / Хрипкі скрипки / Листопада...” – й “Неголосні / Млосні пісні / Струн осінніх...”. За першим із них – поривний, щомиті готовий до геніальних імпровізацій Микола Лукаш; за другим – ледь-ледь усміхнений, незмінно стриманий Григорій Кочур... Поміж ними, обираючи серединну струну, наслідує французького співця Михайло Москаленко:

Довгі жалі,
Скрипок в імлі
Спів осінній, –
Крають, смутні,
Серце мені
Млосні й плинні...

А десь одаль – самотній голос *першої* скрипки осені:

“Les sanglots longs
Des violons
De l’automne...”,

бо ж то –
першотвір...

Українські переклади поезії Поля Верлена “Осіння пісня”*

Paul Verlaine

Chanson d’automne

Les sanglots longs
Des violons
De l’automne
Blessent mon coeur
D’une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l’heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;

Et je m’en vais
Au vent mauvais
Qui m’emporte
Deçà, delà
Pareil à la
Feuille morte.

Павло Грабовський

Хмура осінь. Голосіння
Безвідрядне світове
Зворушає знов боління,
Моє бідне серце рве.

Проминуло життя втішне;
Ледве дишу, весь поблід;
Спогадавши про колишне,
Гірко плачу йому вслід.

Що ж? До краю треба плутать;
Вітер лютий дме в кістки,
Мов те листя мене крутить
Та швиря на всі боки.

* За допомогу в доборі перекладів складаю щиру подяку доцентіві Київсько-го національного університету ім. Тараса Шевченка Віталієві Радчуку.

Василь Стефаник

Тихе ридання.
Сумно ридає
Осінь вогкая,
Серце дроз обіймає,
Дика ж розпука,
Що на нім грає.

.....

Блуджу – зболений,
Світом зболеним,
Увесь змарнілий,
Як вітром битий,
По пустих нивах
Листок зів'ялий.

Петро Стебницький

Пісня осіння!
Те голосіння
Довге, смутне,
Одноманітне
І непривітне –
Ранить мене.

Дух завмирає,
Серце стискає –
Страшно мені!
І я ридаю,
Коли згадаю
Минулі дні.

І в морок ночі
Йду світ за очі.
А вітер злий
Мене термосить,
Тручає, носить,
Мов лист сухий.

*Михайло Рудницький**

Довгим квилінням
Скрипка осіння
На глум
У серце лле чорну
Непереборну
Нудьгу.

В сірій безмежі
В час, коли з вежі
Б'є дзвін,
З сутінків чути
Спомин забутих
Годин.

Йду за вітрами,
Щоб від нестями
Що-крок
Геть мене гнали,
Наче зів'ялий
Листок.

Святослав Гординський

В осінню глиб
Ввіллявся хлип
Віоліни,
Із серця дна
Надокучна
Туга лине.

Весь блідну я,
Коли здаля
Б'є годину,
На спомин днів,
Минулих снів
Сльози ринуть.

Йду самотний,
А вітер злий
Дме, упертий,
Жене, мете
Мене, мов те
Листя мертве.

Борис Тен

Довгим квилінням
Скрипки осінні
Моногонно,
Вперто, без жалю
Серце вражають
Непритомне.

Весь охолону,
Тільки задзвоне
Десь годинник, –
Спогади давні
Стогнуть в риданні
Несходимім.

Кинуся з хати
З вітром блукати,
А він злісно
Мною жбурляє,
Ніби зів'ялим
Мертвим листом.

Ігор Качуровський

Тужливий він
Тих віолін
Зойк осінній.
Серце мені
Раняць нудні
Голосіння.

Смутний всякчас,
Блідну нараз:
Б'ють години...
Минулих лнів
Спогад призив
До сльозини.

Рушаю в путь,
А вітру лють
З пересвистом
Мною ізнов
Крутить, немов
Мертвим листом.

Микола Терещенко

Скорбне ридання
Скрипок до рання,
Пісня осіння –
Серце вражає,
Втомно гойдає,
Мов голосіння.

Весь я холону,
Стигну від дзвону,
Блідну з одчаю.
Згадки ж юрбою
Мчать наді мною –
Тяжко ридаю.

Вийду я з хати,
Вітер проклятий
Серце оспале
Кидає, крає,
Наче змітає
Листя опале.

Микола Лукаш

Ячать хлипки,
Хрипки скрипки
Листопада.
Їх тужний хлип
У серця глиб
Просто пада.

Від їх плачу
Я весь тремчу
І ридаю,
Як дні ясні,
Немов у сні
Пригадаю.

Кудись іду
У даль бліду,
З гір в долину,
Мов жовклий лист
Під вітру свист –
В безвість лину.

Григорій Кочур

Неголосні
Млосні пісні
Струн осінніх
Серце тобі
Топлять в журбі
В голосіннях.

Блідну, коли
Чую з імлі –
Б'є годинник:
Линуть думки
В давні роки
Мрій дитинних.

Вийду я в двір –
Вихровий вир
В полі млистім
Крутить, жене,
Носить мене
З жовклим листям.

Михайло Москаленко

Довгі жалі,
Скрипок в імлі
Спів осінній, –
Крають, смутні,
Серце мені,
Млосні й плинні.

Сил не стає,
Блідну, як б'є
Час, як завше;
Плачу, прудкі
Давні роки
Пригадавши.

Вийду – й мене
Вітер жене
Напропале,
Кине і знов
Носить, немов
Лист опалий.

Іван Світличний

Віолончель
Плаче, тече
Нудьгою,
Ранить мене
В серце сумне,
Невигойне.

Годинник б'є.
Тоскно стає,
Я бачу
Свої нудні
Минулі дні
І плачу.

І йду я в ніч
Сам, віч на віч
Зі шквалом.
А він мене
Крутить, жене
Листом опалим.

Всеволод Ткаченко

Болісний плин
Довгих квилінь
Кобз осінніх
Крає та рве
Серце сливе
По частинах.

Як угорі
Б'ють дзигарі,
Зблідну сидьма.
Як спом'яну
Юність бучну,
Плачу ридма.

Варто лишень
Вийти в цей день
На обійстя,
Вітер мене
Носить, жене,
Наче листя.

*Галина Мазуренко***
За Верленом

Тихе леління
Пісні осінньої
Пісні без слів.

В сутіні б'ється,
Рве моє серце
Чарами снів.

З дому виходжу,
Довго не можу
Кинути дум.

Чорний, як ночі,
Вітер лоскоче,
Сунеться сум.

Маркіян Якуб'як

Осінь-скрипки
Плачуть таки.
Слізний крик.
Ранять мене
В серце саме.
Біль терпкий.

Душний же день.
Блідну. Дзень-дзень –
Дзвін лункий.
Згадую дні
Милі мені.
Плач гіркий.

Йду уперед.
Вітер реве.
Він мене
Все реве, та реве,
Наче отой
Лист сухий.

* Рудницький М. Осіння пісня // Назустріч. – 1936. – Ч. 5. – С. 4.

** Мазуренко Г. Ключі. – Лондон: Світання, 1969. – С. 28.