

**Стаття: ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ ПЕРЕКЛАДЕННЯ ДЛЯ ДОМРИ  
З УРАХУВАННЯМ ЗВУКОВИХ МОЖЛИВОСТЕЙ ІНСТРУМЕНТУ**

Окрім «традиційних» українських струнних народних інструментів, серед яких найвідомішими є кобза, бандура, торбан, ліра, особливе місце посідає інструмент, історія якого донині чітко не встановлена, що є причиною численних дискусій на цю тему. Йдеться про домру, поява якої передусім пов'язана з традицією колективного ансамблевого виконавства на східноукраїнських теренах першої половини ХХ ст.

Етапи розвитку як самого інструменту, так і жанру музичного перекладення для домри, неможливо відокремити від прогресивних кроків загального розвитку музичного мистецтва, удосконалення техніки композиції, ускладнення конструкції інструментів, підвищення виконавчої техніки тощо. Кожен музикант, який вдається до перекладення, через творче переосмислення вихідного музичного твору демонструє власне ставлення до цього жанру. Окрім сфери професійних потреб, стимулюючим фактором створення музичного перекладення для музиканта-домриста є спроба реалізації власної креативності. В умовах постійного зростання професійних вимог до створення музичних перекладень, ретельного добору якісного вихідного матеріалу, вміння музиканта-інструменталіста (зокрема, домриста) творчо переосмислити й належним чином представити власну концепцію сприйняття музичного твору, з урахуванням звуко-виражальних можливостей свого інструменту через перекладення, набуває особливого значення.

Проблемам професійного і творчого ставлення до стильових і виразних можливостей музичного перекладення (в тому числі домрового) в різні роки приділяли увагу різні вчені та митці. Варто згадати роботи В. В. Андрєєва, О. С. Фомінцина, А. Гуменюка, И. Мацієвського, М. Т. Лисенка, Л. Б. Мізіної тощо. Серед представників нової хвилі дослідників галузі музичного інструментального перекладу слід назвати: М. Борисенко, І. Дмитрук, О. Жаркова, Є. Ігнатенко, В. Кравченко, С. Литвинець, С. Савенко, І. Скворцову, Є. Скрябіну, Н. Рижкову, Л. Шорошеву тощо. Але, не зважаючи на появу останнім часом великої кількості робіт, присвячених проблемі музичного перекладення, питання з'ясування зв'язку між історичними обставинами розвитку домри та їх впливом на звукове відтворення стилю перекладення для домри надалі лишаються не до кінця вирішеними. Таким чином, мета наданої статті –

висвітлити історичні обставини розвитку інструменту (домри), з'ясувати ступень їхнього впливу на спосіб відтворення стилю першоджерел у перекладеннях для домри, навести приклади практичного застосування можливостей стильового регулювання.

Відомо, що у 1896 році на замовлення В. Андреева було створено домру, яка мала квартовий стрій і повний хроматичний звукоряд. Як писав сам В. Андреев, «удосконалена мною домра зберігає в точності тип старовинного інструменту» [1, с.37]. Завдяки створенню оркестру, який би будувався за принципом симфонічного, але в основі своїй мав би народні інструменти, набувала практичної реалізації ідея об'єднання «фраку з балалайкою», проголошена В. Андреевим [1, с.152]. Згодом ця ідея стала головною причиною небувалої популяризації оновленого інструментарію, оскільки через намір поєднати музику «тривіального»<sup>1</sup> («низького») стилю з музикою «високого», – з'явилися інструменти, які б дозволяли її виконувати. Саме таким інструментом і стала домра.

Втім, потрібно наголосити на подвійності самої природи домри, зумовленої історичними обставинами її появи та побутування. Так, подібність умов походження, структурних особливостей, прийомів звуковидобування, штрихів, тенденцій розвитку, з одного боку, дозволяють стверджувати, що домра є народним інструментом, в якому розкрито якісну сутність народного інструменту. Зазначимо, що вона полягає у єдності двох протилежних властивостей – типовості та специфічності. А з іншого боку, необхідно зауважити на аналогічній з лютневою формі звуковидобування (плектром), будові (округлість форми інструменту, наявності поділеного на лади грифу), звуковому діапазоні і, що є найцікавіше, – скрипковому строї. Надані факти схиляють до думки, що домра, яку було створено у 1896 році, набуває значення мелодійного інструменту (на зразок скрипки у симфонічному оркестрі) із потенційно закладеними в ній академічними характеристиками. Але задля можливості грати акорд, відображаючи гармонію, що є дуже важливим для оркестрової гри, домрі було додано ще одну струну. Завдяки здійсненню мелодійної, декоративної, фонові функцій, домра значною мірою розширила колористику звукового простору оркестру та його репертуар. З'явилась можливість виходу за межі звичного для народних інструментів кола образів, стилів, жанрів через створення перекладень європейських музичних творів, що потребувало знайдення відповідних до класичних звукових рішень, збільшення виразових можливостей інструментів тощо.

---

<sup>1</sup> «тривіальна» - дефініція запропонована Г. Еггебрехтом у праці «Co to jest muzyka?» [4].

Численні перекладення творів академічної музики суттєво змінили уявлення про домру як народний інструмент, оскільки, замість того, щоб далі рухатись у руслі фольклору, домрове виконавство поступово академізується. Сучасний варіант виконання на домрі народних пісень, різноманітних їхніх обробок, справляє таке саме враження органічності, як і виконання творів світової музично спадщини. Домра однаково підходить як для виконання музики, за якою закріпився стереотип «тривіальної» (на зразок частівок), так і для виконання творів «високого» стилю (арії, сонати, концерти тощо). Балансування домрового виконання на межі двох музично-стильових площин, – «тривіальної» (побутової) та «високої» (академічної), – зумовлене взаємопроникненням у домровій музиці (особливо, перекладенні для домри) фольклорних та класичних рис, які складають інтонаційну цілісність музичної мови домри і репрезентують її звуко-виражальні можливості.

Щодо проблеми «високого» та «тривіального» стилю у музичному мистецтві, то надана тема неодноразово ставала об'єктом уваги провідних діячів мистецтв. До неї у своїх музично-критичних статтях звертався Р. Шуман, оцінюючи мистецьку вартість сучасної йому салонної музики. У ХХ столітті ці проблема стає однією з ключових у працях німецьких музикознавців Г. Еггебрехта та К. Дальгауза. Так, Г. Еггебрехт до оцінки музичного твору застосовує дихотомію «музика добра – музика погана». Остання наділяється епітетами «епігонська», «вторинна», «пуста», «поверхова», «кічувата», «тривіальна» [5, с.78]. На думку К. Дальгауза, «якісно зроблений» шлягер, з точки зору естетичного сприйняття, потрапляє до категорії «погано» музики, натомість «невдала опера», досконала з боку композиції, відповідно до критеріїв, сформованим у середовищі міської культури ХІХст., буде вважатися «доброю музикою», хоча не виправдовує покладені на неї завдання [5, с.83]. Розуміння «поганої», музики, на думку обидвох дослідників, передбачає банальну мелодіку, стереотипну ритмічно-синтаксичну структуру, будову у формі восьмитакту, формальні схеми акомпанементу, одновимірні смисли (виключно гомофонно-гармонійна фактура), прості ілюстративні виражальні формули, що передбачають наявність певного ступеня віртуозності виконавця. Щодо уточнення поняття «музика тривіальна», то під цим терміном, насамперед, слід розуміти «музику функціональну», як складову дихотомічної пари «функціональна – автономна». Водночас остання, «автономна» музика, володіє високим ступенем естетичної вартості, бо є музикою «самодостатньою» та ні від чого «не залежною»<sup>2</sup>.

Проблема «високого» чи «тривіального» стилю особливо загострюється, якщо твір

---

<sup>2</sup> За класифікацією К. Дальгауза [5].

академічного стилю перекладається для неакадемічного інструменту, яким вважається домра. Як правило, тривіалізація твору стає особливо помітною, коли перекладач вдається до адаптації або так званого «вільного» перекладення. У такому випадку відбувається процес спрощення, підміни оригінального тексту через намір пристосування його до виконавських умов та звуко-виражальних можливостей домри. Найбільш актуальним способом перекладення адаптація стає у разі необхідності пристосування ансамблевого твору (для кількох інструментів) до сольного виконання або дуету (наприклад, «Скерцо» Ф. Мендельсона, що адаптував для двох домр В. Відмицький, «П'єса» Й.-С. Баха, перекладена для домри В. Петрик, «Пасп'є» В. Моцарта і «Мелодія» Л. Бетховена у перекладення для домри О. Євсеєнко тощо).

Внаслідок «вільного» перекладення початкову ідею твору може бути видозмінено і навіть деформовано. Як зазначає В. М. Комісаров [2, с. 289 – 292], вільне перекладення може бути правомірним, якщо «за його допомогою вирішується певне прагматичне завдання або забезпечуються високі художні якості того, що перекладається». Але вільне музичне перекладення є специфічним творчим феноменом, що гідно функціонує у системі музичного спілкування та органічно поєднує у собі риси композиторського та перекладацького стилів. Однак, під час вільного перекладення неминуче відбувається втрата певної частини інформації у порівнянні з першоджерелом. У якості прикладу можна навести «Соловейко» В. Корпінського, в оригіналі написаний для флейти, перекладений для домри Н. Проценко; «Сюїта у старовинному стилі» для скрипки і фортепіано А. Шнітке, у перекладенні для домри В. Шелеста; домровий варіант перекладення «Сарабанди і Жиги» з сюїти *h – moll* Р. Валентині, створений О. Євсеєнко тощо.

Отже, головною проблемою, на якій перекладач має зосередити свої зусилля, є проблема відтворення стилю музичного твору. За ствердженням О. Фінкеля «мистецтво перекладу є не тільки в тому, щоб відтворити стилістичні відміни оригіналу, але й у тому, щоб відтворити їх, залишаючи ту саму, наперед надану, тематику» [3,с.58]. Намір створити перекладення для домри передбачає, насамперед, зосередження уваги на конкретному вирішенні художніх завдань, адже саме спосіб їх роз'язання і надає змогу визначити стиль домрового перекладення у цілому. Так виникає очевидний зв'язок між концепцією самого твору та її домровим відображенням через перекладення. Специфіку різновидів домрового перекладення, серед іншого, складають знання повного спектру домрових засобів виразності, характеру структурно-композиційного зв'язку елементів музичних творів, варіативності стильового регулювання та жанрового утворення, форма презентації творчого потенціалу

перекладача. У такий спосіб конкретизується і власне стає зрозумілою мета створення перекладення для домри.

Проблеми дослідження особливостей стилю перекладення для домри з урахуванням звуко-виражальних можливостей інструменту надалі потребують глибокого аналізу, всебічного осмислення та розв'язання.

#### Література:

1. Андреев В.В. Материалы и документы/ [Сост. Б.Б. Грановский]. М.: Музыка, 1986.137 с. С. 260—261.
2. Комиссаров В. М. Теория перевода: лингвистические аспекты / В. М. Комиссаров. – М.: Высш. школа, 1990.
3. Олександр Фінкель – забутий теоретик українського перекладознавства: збірка вибраних праць / [за ред.. Л. М. Черноватого та В, І, Карабана]. Вінниця: Нова книга, 2007. 438 с. (Dictum Factum; До 110-річчя з дня народження Олександра Фінкеля).
4. Dahlhaus Carl, Eggebrecht Hans Heinrich, Co to jest muzyka? Warszawa, 1992. S. 86.
5. Dahlhaus Carl “Idea muzyki absolutnej i inne”, studia Przełjzyk Antoni Buchner. Polskie wydawnictwo muzyczne, 1988. S. 446