

V. Перекладацькі та інтермедіальні проекції ренесансних творів

УДК: 811.111'255.4Шекспір

*Коломієць Лада
(Київ)*

Український Шекспір як досвід переісточення рідної мови

У статті розглядається історія українських перекладів п'єси Вільяма Шекспіра «Гамлет» у контексті формування канону зарубіжної класики, в якому Шекспір посів найважливіше місце, оскільки перекладами його творів від останньої чверті XIX ст. і до сьогодні вимірювалося стилістичне дозрівання української мови. Висвітлюються принципові позиції перекладацької програми письменників-народників кінця XIX ст., неокласиків та діячів національно-культурного ренесансу 1920-х – початку 1930-х років, їхніх учнів і послідовників, шістдесятників, вісімдесятників і постмодерністів 2000-х років. Доводиться думка, що у XX ст. відбувається зміна парадигм у ставленні до творів Шекспіра від переспіву-переробки до стилістично адекватного, повноцінного перекладу. Проте на початку XXI ст. особлива сміховинна модальність стилю та стратегія грайливого одомашнення частково повертається, і зокрема, у переклади з Шекспіра. Пов'язується ця «неокотляревщина» з метафізичним бунтом проти провінційної скромності, цнотливості, неоригінальності українського словесного мистецтва в епоху пізнього радянського колоніалізму. До аналізу застосовується концепція перекладу як сутнісного перетворення перекладаючої мови, запропонована британським перекладознавцем Тео Германсом, який розглядає переклад крізь призму християнської доктрини переісточення (трансубстанціації), на противагу до загальноприйнятої концепції перекладу як трансформації.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

Ключові слова: «Гамлет» Шекспіра, неокласики, стилістично адекватний переклад, переісточення (трансубстанціяція) перекладаючої мови, співісточення (консубстанціяція) перекладаючої мови, неокотляревщина.

Класичні твори світової літератури живуть доти, доки їх перекладають сучасними мовами, ре-інтерпретують в умовах національних культур, привласнюють як спільну духовну спадщину.

В українському каноні зарубіжної класики в силу історичних обставин Шекспір посів найважливіше місце, бо перекладами його творів від останньої чверті ХІХ ст. і до сьогодні вимірювалося стилістичне дозрівання української мови. Якщо ім'я Вергілія надовго засоціювалося з трагедією і бурлеском в українськомовній літературі, з низовою культурою перелицювання (до приходу київських неокласиків), то саме на Шекспіра покладалася «місія» допомогти цій літературі напрацювати власний високий стиль. Програмний розвиток українського літературного стилю, отже, викроювався і перекроювався за стильовими мірками Шекспіра – від культурницької програми письменників-народників, до національно-культурного ренесансу 1920-х років, і аж до неомодерністських мовностилістичних експериментів другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст.

Складнощі стилістичного дорослішання української мови та об'єктивні гальмівні фактори на цьому шляху добре висвітлені, зокрема, в аналітичних статтях одного з неокласиків, Павла Филиповича, «Соціальне обличчя українського читача 30–40-х рр. ХІХ ст.» та «Пушкін в українській літературі». З одного боку, Филипович наголошує на традиційній почесності перекладацької справи в українській літературі, що була закладена в неї ще романтиками, а з іншого, суворо констатує, що «перекладач може відтворювати чужий зразок лише в межах, даних йому сучасним розвитком літературної мови

та стилістичними традиціями попередніх літературних шкіл».¹ До прикладу, за Филиповичем, «Гребінка (перекладаючи поему Пушкіна «Полтава». – Л.К.) йшов за традицією «Енеїди» [Котляревського] мимо своїх уподобань, несвідомо, – йшов тому, що іншого розробленого стилю для поеми тоді ще не було в українському письменстві. Певно, самому Гребінці та його сучасникам переклад не здавався таким «простацьким» та «зовсім недоладним», як, наприклад, Олені Пчілці 1912 року...»²

Роз'яснюючи історію становлення українського перекладного слова, Филипович підсумовував щодо обмежених можливостей відтворення поетичної мови Пушкіна у ХІХ ст.: «Шлях, яким ішов Гребінка, перекладаючи «Полтаву», не одкривав нових обріїв. «Котляревщина» з її реалістичним вульгаризмом та простацьким гумором народніх прислів'їв одходила в минуле, і з'єднати її з вишуканою простотою насиченої думкою Пушкінської поетичної мови не можна було. Так само запізніла спроба Руданського лише доводить, що стереотипами народньої пісні передати Пушкіна теж не можна – цей шлях, характерний для романтично-етнографічного періоду української поезії, так само одходив в минуле. Недалеко від цього шляху одійшли і ранні переклади Старицького».³ Проте, як зазначає Филипович далі у статті «Пушкін в українській літературі», «в останній редакції Старицький відходить від традиційних методів перекладання – переспіву і

¹ *Филипович П.* Пушкін в українській літературі. (1930.ІІ.22) / П. Филипович // Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років: Хрестоматія вибраних праць з перекладознавства до курсу «Історія перекладу» для студентів, що навчаються за спеціальністю «Переклад» / Укладачі Леонід Черноватий і В'ячеслав Карабан / Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. – Вінниця : Нова Книга, 2011. – С. 258-259.

² Там само. – С. 260.

³ Там само. – С. 271.

прямує до точнішого відтворення первотвору. Цей шлях і позначається на його пізніших перекладах з Пушкіна».⁴

Все, що мовиться Филиповичем про ранні переклади з Пушкіна стосовно історичних обмежень і труднощів у відтворенні високого стилю, як лакмусовий папірець, придатне і до ранніх перекладів з Шекспіра. В цьому зв'язку слід належно оцінити вагу літературно-громадської програми, яку висував перед собою Михайло Старицький, і той огром програмних завдань, які він прагнув розв'язати у своїй перекладацькій творчості, адже ж «мусів перекладати різних авторів, бо поставив перед собою мету – поширювати обрії українського художнього слова»⁵, і це в той час, коли царська цензура всіляко забороняла друковане українське слово. Свої сумніви у потребі українських перекладів Старицький перемагав свідомим українофільством, вірою в те, що «у нас уже зародилась, хоча й мала, а своя таки порозуміла інтелігенція, а крім того є по закутках багато і хоч непорозумілого, а прихильного простим серцем до своєї мови люду».⁶

Піднімаючи проблему впливу авторського стилю одного письменника-класика на стиль перекладання іншого класика, а конкретно, впливу поетичного стилю Ніколая Некрасова на Пушкінський вірш у Старицького, Филипович акцентує на першочерговому завданні, яке стояло перед Старицьким: випрацювати адекватний стиль для перекладу кожного конкретного класика. При цьому дослідник вказує на неймовірну складність такого завдання в епоху Старицького, якому «більше, ніж іншим, довелось перемагати мало оброблене ще українське слово,

⁴ Там само. – С. 274-275.

⁵ Там само. – С. 275.

⁶ Цит. за: *Филипович П.* Пушкін в українській літературі... – С. 275.

визволяти його від народньо-пісенних штампів, знаходити засоби абстрагованого вислову».⁷

На об'єктивну неможливість стилістично адекватних перекладів з Шекспіра у ХІХ ст. прямо вказував Ярослав Гординський, аналізуючи шекспірологію Пантелеймона Куліша у розлогій розвідці «Кулішеві переклади драм Шекспіра», опублікованій у «Записках Наукового Товариства імені Шевченка» 1928 року: «Беручись до перекладу Шекспіра на українську мову, станув Куліш перед безмірно трудним завданням, що переростало його сили».⁸ Гординський підкреслював, що «Куліш пробував повести українське письменство далеко поза рямці того етнографізму, що переважно характеризує українське письменство десятиліття перед появою Шекспірових перекладів. Але той етнографізм так глибоко вкорінився в духа Куліша – автора «Записок о Южной Руси», що Кулішеві не так легко було відірватись від нього».⁹ Мовлячи про Шекспіра як про найбільшого поетичного генія людства, Гординський прямо узалежнював успіх перекладу його творів від розвитку цільової мови: «Перекладач Шекспіра є ще залежний від свого часу й середовища – його чисто індивідуальні прикмети тут не вистачають. До перекладу Шекспіра мусить дорости розвиток даної мови й культурний уровень даного народу – без того переклад Шекспіра буде засуджений відразу на невдачу».¹⁰ А звідси і безапеляційний присуд: «Так дух епохи (йдеться про поч. 80-х рр. ХІХ ст. – *Л.К.*) й рівень української літературної мови витиснули своє нестерте п'ятно на Кулішевих перекладах Шекспіра».¹¹

⁷ Там само. – С. 280.

⁸ Гординський Я. Кулішеві переклади драм Шекспіра / Я. Гординський // Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років... – С. 327.

⁹ Там само. – С. 329.

¹⁰ Там само. – С. 328.

¹¹ Там само. – С. 329.

Невіддільним від духу своєї епохи був і оприлюднений 1882 року «Гамлет. Принц Данський» у перекладі Михайла Старицького. Щоб зрозуміти, який крок уперед зробив переклад у 1920-ті – на поч. 1930-х років, треба зіставити переклади класиків давніші і тогочасні. За програмовим висловом Бориса Якубського, сформульованим ще 1919 року в часописі «Книгарь», «гарні переклади класичних авторів західно-європейської літератури – це одно з чергових завдань літератури української».¹² Проте у 1925 році, за Олександром Білецьким, перекладній літературі належить ще дуже скромне місце. А от у 1927 р. картина починає різко змінюватись: стало можливим пропонувати читачу не книжечки, а книги іноземних авторів, і навіть цілі зібрання творів.¹³ У 1928 р. ця тенденція зміцнюється. Білецький підкреслював, що Україна навіть почала випереджати Росію (мається на увазі «Антологія сучасної американської поезії», упорядкована і перекладена Іваном Куликом, – подібного видання російською мовою тоді не було). За один 1928 р. зроблено було багато, враховуючи можливості ринку та інші чинники, ще більше *робилося*.¹⁴ Варто в цьому зв'язку навести дослівний фрагмент із оглядової статті Білецького «Переводная литература на Украине» (цитую мовою оригіналу): «В каком недоумении был бы украинский народник 80-х и 90-х годов, если бы ему показали, напр. отрывки из «Федры» Расина в прекрасном переводе Рыльського! Мог ли он мечтать, что придет время, когда студенты, занимающиеся всеобщей историей литературы,

¹² Якубський Б. Новий переклад “Buch Der Lieder” Гайне / Б. Якубський // Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років... – С. 80.

¹³ Белецький А. Переводная литература на Украине / А. Белецький // Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років... – С. 388.

¹⁴ Там само. – С. 389-390.

будут читать иностранных классиков не на русском, а на своем языке?»¹⁵

Перекладацька справа на рубежі 1920–30-х років опинилася, буквально, в епіцентрі національно-культурного відродження! За Білецьким, переклади «халтурні» – вже рідкість, а в той же час є переклади, якими сміливо можна гордитися і які «ввійдуть в українську літературу як цінні досягнення українського художнього слова».¹⁶ Тож, на думку Білецького, про переклад-травестію вже не може бути й мови!¹⁷

На переконання Білецького, справа розширення і збагачення української перекладної літератури – це справа першочергової важливості. Подібну думку знаходимо і у Володимира Державина, який чимало уваги віддавав утворенню перекладної художньої літератури та закликав перекладачів рішуче покінчити «з традицією отієї «художности», що уникає «сухости» викладу за рахунок стилістичної (та й тематичної) адекватності перекладу оригіналові».¹⁸

Коли розвиток перекладацької справи настільки прискорився, що її стрімкий прогрес, на який вказував Олександр Білецький, почав вимірюватися не десятиліттями, а кількома роками, назріла потреба й оновити

¹⁵ Там само. – С. 390.

¹⁶ Там само. – С. 390-391.

¹⁷ Там само. – С. 391.

¹⁸ *Державин В.* [Рецензія] // Критика. – 1030. – № 4. – С. 146-148. – Рец. на кн.: Гайне Г. Вибрані твори. Т. 1. Книга пісень. Нові поезії / Г. Гайне, наново пер. і пояснив Д. Загул, вступ. ст. М. Барана, Б. Якубського. – Х.; К. : ДВУ, 1930. – 35, 232 с.; *Гайне Г.* Вибрані твори. Т. 2. Сучасні поезії. Романсеро / Г. Гайне, наново пер. і пояснив Д. Загул, вступ. ст. О. Бургардта. – Х.; К. : ДВУ, 1930. – 54, 224.. У кн.: *Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю.* Володимир Миколайович Державин. Про мистецтво перекладу: статті та рецензії 1927-1931 років: посібник для студ. вищих навч. закладів до курсів «Історія перекладу» та «Історія українського перекладознавства», що навчаються за спеціальністю «Переклад» / О. А. Кальниченко, Ю. Ю. Полякова ; ред.: Л. М. Черноватий, В'яч. І. Карабан. – Вінниця : Нова Книга, 2015. – С. 197-200.

переклади з Шекспіра, осучаснити їх у мовно-стилістичному плані. Проте нове видання Шекспірового «Гамлета», здійснене «Книгоспілкою» 1928 року в Харкові, новим перекладом назвати не можна. Це був текст Старицького, хоч і відредагований Андрієм Ніковським, у якому шекспірівський ямбічний вірш було замінено на хорей (трохей). У своїй рецензії на це видання, опублікованій в часописі «Критика», № 2, 1929 року, Володимир Державин гостро полемізує з Ніковським як редактором і науковим коментатором цього видання за декількома пунктами. По-перше, стосовно зміни розміру. За Державиним, «п'ятистоповий трохей надав «Гамлетові» якогось «пісенного» характеру, прискорив внутрішній темп мови; велична повільність і пишна урочистість англійського бароко почасти поступилися перед нервовішим, афективнішим і, так би мовити, «ліричнішим» стилем».¹⁹ «Гамлета» зразка 1928 року Державин називає модернізованим і романтизованим, а Ніковському дорікає за помилкову позицію: «справа вибору ритму ніколи не повинна залежати від перекладача – вона повинна залежати виключно від розміру оригіналу та від здатності мови перекладача відтворити даний розмір!»²⁰ В афористичній формі Державин повчає Ніковського, що у класичному творі «віршований розмір – не рукавичка, що її можна б безвідповідально замінити на іншу; це, так би мовити, – сама епідерма твору, органічний компонент, зв'язаний з усім його художнім стилем у цілому».²¹

¹⁹ Державин В. [Рецензія] // Критика. – 1929. – № 2. – С. 142-145. – Рец. на кн.: Шекспір В. Гамлет / пер. М. Старицького; ст. С. Родзевича; ред., ст. та прим. А. Ніковського. – [Харків]: Книгоспілка, [1928]. – XXXVIII, 192, XXXIV с. У кн.: Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Володимир Миколайович Державин. Про мистецтво перекладу: статті та рецензії 1927-1931 років: посібник для студ. вищих навч. закладів... – С. 144.

²⁰ Там само.

²¹ Там само.

З перспективи сучасного перекладознавства, важко не погодитися з наведеним висловом Державина, як і з його подальшою увагою, що римовані вірші в Шекспіра повинні бути римованими і в перекладі,²² а також із критичним ставленням до недотримання принципу рівного числа рядків у перекладі проти оригіналу. Окремі зменшувальні словоформи в перекладі Старицького Державин сприймав як відгомін етнографізму, називаючи їх «гіперукраїнізмами» (звертання «рибонько», «зірко» тощо).

Виступаючи проти спрощення і пропусків важких стилістично місць у класиків світової сцени, Державин вважав «за ґрунтовно помилкову оту думку, нібито найточніший переклад не є найкращий для сцени (принаймні, щодо звичайного театру, без спеціально популяризаційного настановлення)».²³ В цьому переконанні він міг би посперечатися із загальноприйнятою нині думкою, що все-таки варто окремо робити переклади для сцени. Зокрема, за твердженням сучасного американського дослідника Джорджа Велворта,²⁴ перекладач драматичного твору опиняється перед двома основними проблемами: проблемою *вимовлюваності* (speakability) і проблемою *стилю* (style). Під вимовлюваністю розуміється ступінь легкості вимовляння слів у перекладному тексті, який є важливішим за дотримання принципу стислості (concision). Під стилем розуміється

²² Там само. – С. 145.

²³ Державин В. [Рецензія] // Червоний шлях. – 1931. – № 9. – С. 149-151. – Рец. на кн.: Вибані комедії / Мольєр; пер. І. Стешенко та В. Самійленка; ред., вступ. ст. та примітки А. Березинського. – Х. : Рух, 1930. – 476 с. У кн.: Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Володимир Миколайович Державин. Про мистецтво перекладу: статті та рецензії 1927-1931 років: посібник для студ. вищих навч. закладів... – С. 269.

²⁴ Wellwarth G.E. Special Considerations in Drama Translation / George E. Wellwarth // Rose, Marilyn Gaddis (ed.). Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice / Marilyn Gaddis Rose. – Albany : State University of New York Press, 1981. – P. 140-146.

та якість перекладу, завдяки якій п'єса звучить невимушено: неначе вона й була написана знайомою аудиторії мовою. Єдино прийнятною формою драматичного перекладу, за Велвортом, є «ситуативна концептуалізація» (situational conceptualization), тобто відтворення ситуації – зв'язного семантичного блоку – у висловах культурного середовища цільової мови.

Між тим, потребу нової української публіки в оновленій перекладацькій інтерпретації «Гамлета» намагався задовольнити поет-неокласик Освальд Бургардт – автор численних перекладів передусім з німецької мови, а також з французької та англійської. На рубежі 1920–30-х років Бургардт перекладав і трагедію «Гамлет, принц данський», і феєричну п'єсу «Буря» Шекспіра, а ще символістську трагедію про кохання «Саломея» Оскара Уайльда. 26 березня 1930 року він склав угоду з Харківським державним видавництвом літератури і мистецтва, яке йому формально замовило переклад п'єси «Гамлет».

Цій угоді передувало десятиріччя пошуків нових форм інтерпретації Шекспіра на українській сцені, започаткованих постановкою «Макбета» Київським драматичним театром (режисер вистави й виконавець ролі Макбета – Лесь Курбас). Це була вистава т. зв. «класичного експресіонізму», який пустив глибоке коріння в українську театральну свідомість 1920-х рр. (вплив курбасівського сценічного експресіонізму вчувається і в Бургардтових перекладах Шекспірових п'єс). Тоді український театр, як і література, розвивався напрочуд бурхливо, йшли вистави як в експериментально-модерністських, так і в класичних постановках, були й постановки Шекспіра («Отелло»: театр Львівської Бесіди, 1922 р.; «Приборкання гострухи»: Київський театр ім. Т. Шевченка, 1922 р.; «Отелло»: театр ім. М. Заньковецької, 1926 р.; «Сон літньої ночі»: Київський театр ім. І. Франка, 1927 р.), але існувала ще явна потреба в

нових, сучасніших перекладах Шекспірових п'єс і передовсім – у перекладі «Гамлета», адже Кулішів переклад не міг виконувати роль т. зв. конвенційного перекладу, тобто перекладу, який би відповідав мовно-естетичним запитам широкої глядацької аудиторії. Таким конвенційним, доступним масовому глядачу, сценічним і водночас глибинним у розкритті проблематики та відтворенні поетики першотвору замислювався переклад Бургардта.

Перед Бургардтом «встала проблема – дати переклад рівня європейської культури, знайти «містки» в ньому, що вводили б українського глядача до глибшого розкриття тексту великого драматурга», – вказує Валеріян Ревуцький, автор передмов до опублікованих-таки Шекспірових п'єс «Гамлет» і «Буря» у перекладі Бургардта (на той час уже – Юрія Клена), що вийшли окремим томом у Торонто 1960 року.²⁵

«Містками», про які говорить В. Ревуцький, є сповідувані неокласиками принципи збалансованого перекладу, що їх напрацьовував у своїх перекладознавчих та компаративістських студіях і сам Бургардт. Він не тільки сформувався як поет і перекладач у колі київських неокласиків, але й опинившись на еміграції 1931 року, продовжував декларувати вірність принципам неокласиків у 1930-ті рр., коли розцвів його поетичний талант і він заявив себе як поет Юрій Клен, і в 1940-і роки, й особливо в повоєнний період, не полишаючи своїх прагнень розвинути неокласицизм як цілісну течію. Активно підтримували Клена у пропаганді неокласицизму Михайло Зеров (Михайло Орест) та Володимир Державин, до голосів яких уже після смерті Клена в 1947 р. долучилися Борис Олександрів, Ігор Качуровський,

²⁵ Ревуцький В. До історії українського «Гамлета» / Валеріян Ревуцький // Клен Юрій. Твори: В 4 т. / Юрій Клен. – Торонто : Фондація імені Юрія Клена, 1960. – Т. 4. – С. 11.

Святослав Гординський, Остап Тарнавський, які своєю творчістю сприяли розширенню географічних меж та художніх параметрів неокласицизму, його своєрідному відродженню в українській літературі на еміграції.

Зокрема, в статті, надрукованій у семитомному виданні творів Лесі Українки 1927 р., «Леся Українка і Гайне» Бургардт чітко сформулював завдання перекладача: «віддати метр і ритм оригіналу, зберегти ту саму кількість рядків, зберегти характер і послідовність рим, і, коли треба, то передати й звукову інструментовку. До того, в ці тісні, задалегідь поставлені рямці, треба вкласти той самий зміст».²⁶ Аналогічні вимоги до перекладу Бургардт висуває і в статті-рецензії «Новий український переклад “Фавста”», надрукованій в часописі «Життя й революція» 1926 р., в якій він аналізує й доволі гостро критикує переклад М. Улезком «Фавста» Гете. На переконання Бургардта, стиль цього перекладу надто важкий і заплутаний через намагання перекладача подати дослівне словникове копіювання стилістичних засобів першотвору, в результаті чого текст стає важким для розуміння. За Бургардтом, «Фавст» Улезка «такий близький до оригіналу... близький – до буквального передавання тексту, від якого він [перекладач] боїться й на йоту відступити».²⁷ Бургардт тут, як і Зеров у своїй програмній статті «У справі віршованого перекладу», надрукованій у тому ж таки часописі 1928 р., наголошує, що мова перекладу повинна бути милозвучною і вишуканою, передавати легкість і музичність першотвору.

²⁶ Бургардт О. Леся Українка і Гайне // Українка Леся. Твори: В 7 т. – К., 1927. – Т. 4. – С. 19.

²⁷ Бургардт О. Новий український переклад «Фавста» // Життя й революція. – 1926. – № 9. – С. 116-121. – Рец. на кн.: Гете Й.В. Фавст. Трагедія / Пер. з нім. М.Т. Улезко. – Харків: ДВУ, 1926. – Ч. 1. – 320, 2 с. У кн.: Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років: Хрестоматія вибраних праць з перекладознавства... – С. 106.

Не приймав Бургардт ні словникової точності, ні ускладнених синтаксичних конструкцій, що перешкоджають розумінню змісту й призводять до порушення ритмомелодики, ні зайвих іншомовних слів (у статті «Новий переклад “Фавста”» йшлося про невинуватене вживання русизмів), ні, навпаки, надмірного онаціоналення, поселючення мови перекладу, тієї псевдонародності, звідки недалеко «до тої кострубатості, яка декому може навіяти сумні думки, що українською мовою, насправді, можна тільки складати пісні про Грицька та гречаники».²⁸ Виступаючи проти штучності й вульгаризації мови перекладу, Бургардт наполягав, що перекладач повинен передати ритміку та мелодійність вірша й при цьому максимально зберегти його зміст. Але сукупність цих завдань для нього була не догмою, а ситуативною комбінаторикою пріоритетів. Адже він – передусім поет зі своїм власним поетичним стилем, з якого походить вишукана простота і природність звучання його поетичної фрази, що в ній випрозорується, немовби стає виразнішим, яснішає й трансльований ним зміст.

Водночас такими є ядрові позиції неокласиків у справі віршованого перекладу. Й саме на них спирався Бургардт при перекладі Шекспірових драм, не відступаючи від визначених ним самим та його однодумцями принципів; а до того ж, маючи за підтримку і приклад перекладацьку діяльність самого Миколи Зерова (згодом ці принципи теоретично поглиблював і розвивав на практиці Максим Рильський). Таким чином, Бургардтів переклад «Гамлета» став у певному розумінні поетичною декларацією й одним із вершинних досягнень перекладацької школи неокласиків.

²⁸ Там само. – С. 121. У кн.: Кальниченко О.А., Полякова Ю.Ю. Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років: Хрестоматія вибраних праць з перекладознавства... – С. 114.

Видатна особливість Бургардта-перекладача – його поетична мова, що легкою формою вислову наближається до музичного речитативу й водночас надзвичайно емоційна, динамічна і пластична. За спостереженням Валеріяна Ревуцького, в перекладі «Гамлета» Бургардт (Клен) виявляє свою майстерність і як сатирик, і як лірик, і як філософ. Ревуцький також наголошує, що «в перекладі домінує експресивна форма», яку «передано в динаміці наростання чуттів, що легко дає можливість акторові застосувати це з максимальним ефектом».²⁹

Експресивність поетичної форми в Бургардта споріднена з експресіонізмом як літературним стилем, на якому розумівся і який аналізував Бургардт, зокрема, у статті «Експресіонізм у німецькій літературі», надрукованій у часописі «Життя й революція» 1925 року, де він дискусійно трактує експресіонізм як надто широке літературне явище, як синтетичну категорію, що об'єднує багато різних течій, настільки суперечливих одна одній, що їх не доречно зводити в один літературний напрям, чи в єдину мистецьку програму, пропонуючи натомість розглядати експресіонізм як категорію світовідчуження, що формує відповідний стильовий напрям, який включає в себе різноманітні течії. Аналізуючи поетику експресіонізму, він насамперед виділяє її основні складові: емоційність і суб'єктивність сприйняття оточуючого світу. Ці риси як відбиток світовідчуження перекладача виразно втілились і в стилістиці його перекладу «Гамлета», який характеризується підвищеною *емоційністю* (окрім емоційно забарвленої лексики, часте вживання вигуків, часток, звертань та інших лексико-стилістичних засобів, що посилюють емоційність) і *суб'єктивністю*, якоюсь особливою інтимністю й сердечністю у викладі та образною конкретикою, так що

²⁹ Ревуцький В. Цит. вид. – С. 13.

створюється ефект безпосередньої причетності перекладача до сценічного дійства та його внутрішнього зв'язку з мовцями у п'єсі.

І якщо про неокласиків доцільно сказати, що вони «творили поезію різьблено чітку, гранично відшліфовану, суворо продуману, уособлювали раціоналістичну течію, якої так не вистачало нашій загалом романтичній літературі»,³⁰ то про Бургардта слід окремо додати, що його поетичний стиль (який спершу формувався як перекладацький, а вже потім з перекладача виріс оригінальний поет) постає унікальним *сплавом раціонального і експресивно-емоційного начал*.

Відомий перекладознавець з Університетського коледжу Лондона Тео Германс пропонує поглянути на переклад крізь призму таїнства Євхаристії, а саме, християнського ритуалу трансубстанціації (transubstantiation), перетворення жертвних хліба і вина через таїнство Євхаристії під час урочистого богослужіння на справжні плоть і кров Ісуса Христа. Згідно з католицьким канонам, під час Євхаристії відбувається субстанційна зміна, тобто сама сутність таких матеріальних речовин, як хліб і вино, змінюється, стає іншою. Термін «трансубстанціація» має латинське походження. Його питомий український відповідник: *переісточення*. Російською мовою: *пресуществление*. В усіх цих національних варіантах чітко прозирає внутрішня форма слова: *заміна однієї субстанції іншою, зміна істоти, изменение сущности*. Метою ритуалу трансубстанціації є досягнути відчуття Реальної Присутності (Real Presence) самого Ісуса Христа і його жертвовної дії.

Германс твердить, що «розуміння перекладу крізь призму доктрини Реальної Присутності надає нам нову

³⁰ Зорівчак Р.П. Внесок Григорія Кочура до Зеровіани. До десятої річниці від дня відходу Григорія Кочура у вічність – 15 грудня 1994 р. / Р. П. Зорівчак // Нар. воля. – 2005. – 26 трав. – Чис. 21. – С. 6.

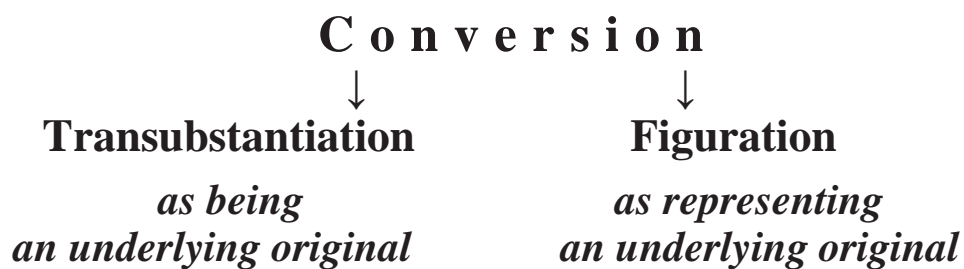
перспективу і показує переклад у новому світлі» (“Understanding translation through the prism of the doctrine of the **Real Presence** provides us with a novel perspective and puts translation in a new light”).³¹ Германсова теорія, чи радше метафоричне розуміння, перекладу як трансубстанціації 1) фокусується на т. зв. цільовому тексті як створеному поряд і в зв’язку з перед-існуючим текстом; 2) відмовляється від ідеї перекладу як трансформації оригіналу; 3) відкидає ідею т. зв. інваріанту та його перенесення, чи переміщення, з вихідного тексту в цільовий текст; 4) вказує на необхідність своєрідного «освячувального» мовленнєвого акту, який би назвав текст перекладом (подібно до мовленнєвого акту священика під час Євхаристії, який проголошує хліб і вино тілом і кров’ю Христовими), а також вказує на потребу в наявності «громади вірних» та інституційних факторів ефективності мовленнєвого акту, яким текст перетворюється у переклад; 5) наголошує на відносності сприйняття тексту перекладом: що сприймається як переклад в одному середовищі, не обов’язково сприймається подібним чином в іншому; 6) підкреслює меморіальну функцію перекладу як протистояння забуттю, як способу повернення та оживлення попередніх текстів, їх анамнезу.

Згідно з моїм прочитанням Германса, переклад є актом і результатом перетворення, або ж конверсії (conversion), тексту чи то цілковито в сам оригінал для цільової аудиторії (як у католицькому таїнстві Євхаристії), чи то лише в репрезентанта оригіналу. Таку, як її Германс називає, «фігуральну» конверсію (figuration), на мою думку, можна порівняти з концепцією Євхаристії у протестантській теологічній доктрині консубстанціації (consubstantiation), коли субстанція тіла і крові Христової

³¹ *Hermans Th. The Conference of the Tongues / Theo Hermans. – Manchester, UK & Kinderhook (NY), USA : St. Jerome Publishing, 2007. – P. 102-103.*

не замінює повністю матеріальної субстанції вина і хліба, у яких вона уприсутнюється, а існує поряд із ними. Отже, в руслі розвитку Германсової ідеї перекладу, досягнутого крізь призму християнської доктрини *переісточення*, перекладний текст доцільно помислити і крізь призму протестантської доктрини *співісточення*, чи співіснування сутностей: коли переклад в той чи інший спосіб, тією чи іншою мірою лише *репрезентує* оригінал, виступає *замість* нього, а не претендує на те, щоб *бути оригіналом*, виступати *на його місці* для цільової аудиторії.

Нову концепцію перекладу-конверсії Германса можна унаочнити такою схемою:³²



У проекції на історію української перекладацької справи концепція Германса пояснює зміну парадигми у ставленні до класичного твору від перелицювання до формування канону зарубіжної літератури. Так звана «котляревщина» – це сміховинна репрезентація оригіналу (як усвідомлена, так і неусвідомлена), переклад-співісточення (консубстанціяція), коли стильова сутність мови перекладу залишається незміненою, бурлескно-травестійною, а перелицьований оригінал умовно співіснує з домашньою стильовою стихією.

У неокласиків переклад позбувся функції фігурального представлення оригіналу і набув меморіальної функції, тобто функції протистояння забуттю першотвору, засвідчивши дорослий статус української літера-

³² Ibid. – P. 102-108.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

тури. Саме неокласики та їхні однодумці цілеспрямовано взяли у 1920-ті роки за формування канону зарубіжної класики, визначивши перекладацьку справу як пріоритетну для українського національно-культурного відродження. У неокласиків нарешті сталося *переісточення* мови перекладу від низького до високого стилю. Мова *трансустанціалізувалася*, звільнилася від низової субстанції в доборі лексичного матеріалу, від невитриманості стилю, від комплексу «перештопання» оригіналу. Переклад став *на місці* оригіналу, став *буттям оригіналу*, його плоттю і кров'ю, в умовах іншої мови, іншої культури. У сприйнятті цільової української аудиторії нарешті сталася субстанційна заміна: переклад здобув до себе високу довіру і виправдано посів місце оригіналу для мільйонів читачів саме як повноцінний, адекватний *переклад*, а не переробка першотвору.

Зайва конкретність і матеріальність словника народної мови як недолік перекладів ХІХ-го століття, вивітрилися з перекладів ХХ-го століття, мова яких стала витонченим засобом абстрагованого вислову. Неокласиків, їхніх учнів і послідовників характеризує розмаїття індивідуальних перекладацьких стилів при єдності стратегічних завдань, а в історичній перспективі простежується: 1) відмова від широкого використання народно-розмовного словника на користь формування ідіоматичної літературної мови, її збагачення через переклад; 2) цілеспрямована праця на утримання хиткої рівноваги між словесною і смисловою точністю перекладу; 3) шліфування й збагачення арсеналу поетичних засобів через переклад.

Неокласичні позиції Бургардта (Клена) особливо виразно помітні в зіставленні його перекладу «Гамлета» з тими перекладами, які створювалися на дещо інших позиціях. Так, переклад Леоніда Гребінки (виконаний наприкінці 1930-х років, проте вперше надрукований

1975 року в журналі «Всесвіт»),³³ багатий органічною стихією народної мови, мав би видатись Бургардту дещо вульгаризованим. Переклад же Ігоря Костецького (який друкувався на початку 1960-х рр. лише у фрагментах³⁴) і зовсім міг його обурити як неприродний, вельми «кострубатий», і вкрай вульгаризований.

Якщо зіставити «Гамлета» Бургардта (Клена) з перекладом Григорія Кочура – учня Миколи Зерова (і не тільки тому, що прослухав курс історії української літератури, який вів Зеров у Київському Інституті народної освіти, куди Кочур поступив 1928 року, а передусім тому, що переклади Зерова мали величезний вплив на молодого Кочура), – то виявиться, що окремі фрази, рядки, ба навіть деякі суміжні рядки, в перекладі Кочура співпадають або майже співпадають з перекладом Клена (як, зокрема, *Слова угору, мисль донизу тягне – / без мислі слово неба не досягне*³⁵ – *Слова угору, думка вниз їх тягне. Без думки слово неба не досягне*³⁶). Знайомство Кочура з перекладом Клена не викликає сумніву, як і його пієтет до перекладацької діяльності останнього, з яким він мав змогу особисто познайомитися ще на самому початку 1930-х рр. під час роботи над антологією французької поезії (як і з М. Драй-Хмарою,

³³ *Шекспір В.* Гамлет: Трагедія: 3 англ. пер. Леонід Гребінка / Вільям Шекспір // «Всесвіт». – 1975. – № 7. – С. 97-166.

³⁴ *Шекспір В.* Гамлет / Дія друга, сцена 2: У пер. Ігоря Костецького / Вільям Шекспір // Сучасність: Література, мистецтво, суспільне життя. – Мюнхен, 1963. – № 12 (36). – С. 53-63; *Шекспір В.* Гамлет / Дія третя, сцени 1 та 2: У пер. Ігоря Костецького / Вільям Шекспір // Сучасність: Література, мистецтво, суспільне життя. – Мюнхен, 1964. – № 4 (30). – С. 54-69.

³⁵ *Шекспір В.* Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Ю. Клена / Вільям Шекспір // Клен Юрій. Твори: В 4 т. – Торонто: Фондація імені Юрія Клена, 1960. – Т. 4. – С. 140.

³⁶ *Шекспір В.* Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Г. Кочура / Вільям Шекспір. – К.: «Альтерпрес», 2003. – (Сер. «Нова шкільна бібліотека»). – С. 97.

П. Филиповичем, М. Рильським, які теж брали участь у цій антології, що так і не вийшла друком, загубилась у редакційних архівах).

І все ж таки, переклади Клена і Кочура – це різні стадії розвитку неокласичної школи. Мова Кочура абстрактніша. Вона втілює послідовну працю сучасного перекладача, якому вже затісно в словнику, ошліфованому легкою народною строфою, і який над розспівністю віддає перевагу шорсткішій, зате міцно зцементованій строфі.

Звернімося до слів Святослава Гординського стосовно перекладацької школи неокласиків: «Одним із законів неокласичної школи є дотримання якнайбільшої ясності вислову. Тут їх практику можна б порівняти з дистиляцією коштовного напою: вони свій напій перепускають по кілька разів через фільтри добірного словника, правильної граматичної складності, логіки словесної конструкції, милозвучності тощо, аж той напій закінчить свій процес мусування і стане чистий і прозорий».³⁷ За Гординським, Зеров і його послідовники «не допускали гвалтування законів української мови і її граматичних правил та вимагали абсолютної ясності стилю».³⁸ Міродатність постаті Зерова «була і лишиться в нашій літературі епохальною» (Михайло Орест).³⁹

Гадаю, неокласики охоче підписались би під афористичним висловом Святослава Гординського, сказаним на підтримку їхніх високих вимог до перекладу: «Важко переконати читача, щоб він любувався напоєм поезії –

³⁷ Гординський С. Шекспірові сонети в українських перекладах / Святослав Гординський // Київ: Журнал літератури, науки, мистецтва, критики і суспільного життя. – 1959. – № 1 (51). – С. 17-20.

³⁸ Там само. – С. 18.

³⁹ Орест М. Післямова / Михайло Орест, / Зеров Микола. Catalepton: Редакція і післямова М. Ореста. – Філадельфія : Київ, 1951. – С. 66.

мутним, у якому бактерії роблять свої пливацькі вправи і множаться на очах».⁴⁰

Проте за роки радянської мовної цензури і політики русифікації унормована українська мова стала занадто книжною, занадто штучно-сконструйованою і тому обмеженою у виражальних можливостях. Цю ситуацію послідовно намагався виправити Микола Лукаш, збалансовано запроваджуючи у своїх перекладах різні стилістичні реєстри та позанормативні розмовні варіанти.

Завдяки політиці витискання з української літературної мови унікально-регіонального, живого, розмовного компонента, для кількох поколінь мовців, вихованих на шевченковій романтичній традиції та неокласичній школі піднесеного стилю, українська мова почала занадто тісно асоціюватися з вишуканістю, цнотливістю й інтимністю мовного спілкування. Показовою в цьому зв'язку є критична думка одного з читачів інтернет-публікації поезій бітників у перекладах Юрія Андруховича від 2 липня 2012 року (цитую без правок): «Мені здається, що ці вірші (з табуйованою лексикою. – *Л.К.*) і українська мова не можуть бути поєднані... мова відображає погляди на світ, створює свою атмосферу... я взагалі не сприймаю матюки на українській, в нас є своя етнічна прекрасна ругань;) і вірші ці зовсім не українські... от на російській читати можна, звичніше... вона вже давно перестала бути особистою мовою, вона гвалтована безліч разів, а українська для мене це верх інтимності)))))))).⁴¹

Цей читач явно не сприйняв того, що в перекладацькому стилі Андруховича можна окреслити як «неокотляревщина». Це фарс і деконструкція високого

⁴⁰ Гординський С. Цит. вид. – С. 20.

⁴¹ Андрухович Ю. «День смерті пані День.» – рецензія Bobby-bobby [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.livelib.ru/review/177833-den-smerti-pani-den-andruhovich>.

канону, сміховинно-фігуральне представлення оригіналу. Неокотляревщина походить із тієї ж глибинної альтернативної традиції сміхової культури, від якої бере початок власне «котляревщина» як бурлескно-травестійна гілка нової української літератури, започаткована псевдогероїчною поемою-переспівом – «Енеїдою» Котляревського, що була оприлюднена 1798 року. Ця нешевченківська галузка українського словесного мистецтва, периферійна традиція низького стилю, ця таврована і зневажувана неокласиками котляревщина відродилась наприкінці 1980-х років і забуяла у пострадянській Україні 1990-х, вибухнувши веселощами у «сміхотливій грі» та «дурноляпстві», за висловом Юрія Шевельова,⁴² бубабістів (назва цього літературного угруповання, Бу-Ба-Бу, символічно закодовує в собі його програму: Бурлеск-Балаган-Буфонада) і продовжилась, до речі, у сценічному перекладі та дублюванні анімаційних фільмів у 2000-х.

Варто зауважити, що сьогодні особлива сміховинна модальність стилю та стратегія грайливого одомашнення-очуження є визначальною рисою молодого українського кінодубляжу. Оскільки кінематограф залишається наймасовішим і найлегше засвоюваним видом культурного продукту, то завдяки фесрично-смішній, дотепній, соковитій українській озвучці видатні кіноперекладачі, такі як Олекса Негребецький, виконують надважливу суспільну роль цементувальників модерної української нації. Те, що їхні мультяшні герої виходять дещо колоритнішими за свої прототипи, нерідко перевдягненими в потішні українські одєжини, а їхнє мовлення дещо спародійованим та пересипаним недитячою словогрою з

⁴² *Шевельов Ю. ГО-ГАЙ-ГО (Про прозу Юрія Андруховича і з приводу) / Юрій Шевельов // Шевельов Юрій. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 1116.*

лінгвокультуремного запасу т. зв. постсовка, – все це лише сприяє комерційному успіхові дубльованої кінопродукції у широкого різновікового глядача.

Процвітання в сучасному українському кіноперекладі одомашнювально-сміхових прийомів з арсеналу бурлескно-травестійної традиції засвідчує історичну невичерпаність і затребуваність цієї традиції: саме такого дубляжу потребує сьогодні український кіноглядач, і його запит зміниться тоді, коли поряд із сміховинною дискурсивною традицією утвердяться і розвинуться альтернативні до неї традиції та дискурси, як-от ті, що походять із неокласичних, неоромантичних чи нео-реалістичних джерел. Нині ж маємо пост-карнавальну, в бахтінівському сенсі, пострадянську пародійну культуру, яка достатньо міцно спирається на літературну традицію «котляревщини», щоб ледь не цілковито запанувати в найчутливішій до споживацького попиту мистецькій сфері, якою є кіновиробництво.

Переклад «Гамлета» Юрієм Андруховичем, вперше надрукований (з матюками) 2000 року в журналі «Четвер»⁴³ і передрукований (без матюків) 2008 року дитячим видавництвом «А-ба-ба-га-ла-ма-га» (видання було анонсоване як перша доросла книга від цих видавців),⁴⁴ теж просякнутий духом пострадянської пародійної неокотляревщини. На відміну від історичної котляревщини, тобто переспіву-«подражанія» на догоду «любезним землякам», який закріплював за українською літературою її провінційний статус, неокотляревщина просякнута метафізичним бунтом проти провінційної скромності, цнотливості, неоригінальності українського

⁴³ *Шекспір В.* Гамлет, принц Данії. Переклад Юрія Андруховича / Вільям Шекспір // Четвер. – 2000. – Вип. 10. – С. 2-103.

⁴⁴ *Шекспір В.* Гамлет, принц данський. Переклад Юрія Андруховича / Вільям Шекспір. [Ілюстрації Владислава Єрка]. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2008. – 240 с.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

словесного мистецтва в епоху пізнього радянського колоніалізму, бунтом проти «прокляття провінції», яке дісталось Україні у спадок від СРСР.

В українській перекладацькій справі новітнього часу склався закономірний субстантивний конфлікт: між перекладом *сутнісним*, з його власним читачем, високим каноном і мовою інтимної сповіді та молитви, в якому повноцінно *втілюється* оригінал, а цільова мова стилістично перероджується, трансубстанціюється, і перекладом *орнаментальним*, з його «сміхотливою грою» й пародійною стихією, який крізь злободенні маски національної лінгвокультури лише дуже і дуже умовно репрезентує оригінал.