

ДМИТРО ДРОЗДОВСЬКИЙ

## В. ШЕКСПІР У ВИМІРАХ УКРАЇНСЬКОГО НЕОБАРОКО: ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ СТРАТЕГІЇ Т. ОСЬМАЧКИ

Проблема рецепції однією національною художньою системою текстів іншої системи або найвидатніших творів із канону світової літератури пов'язана не лише з розширенням парадигм художності літератури-реципієнта. Важливо враховувати також, у який спосіб відбувається рецепція, в якій формі тексти інших культур потрапляють у новий художньо-національний простір, у який час відбувається цей міжкультурний *діалог*. Саме тому, з другого боку, важливо брати до уваги особливості культурно-історичної свідомості періоду, в якому відбувається рецепція. Вивчення таких категорій, як «канон», «рецепція» тощо допомагає у вивченні історії розвитку жанрів, стилів певної національної літератури. «Історію жанрів, напрямів, шкіл можна структурувати за принципами генези, канону, рецепції, поетології, компаративістики, наративістики, історії ідей тощо»<sup>1</sup>.

У представлений статті ми спробуємо окреслити рецепцію творів В. Шекспіра в українській літературі на матеріалі перекладів Тодося (Теодосія) Степановича Осьмачки (1895-1962). Зауважимо, що у 2016 році світове шекспірознавство відзначає 400-річчя з дня смерті В. Шекспіра.

---

<sup>1</sup> Т. Денисова, *Історія американської літератури ХХ століття*, Київ 2002, с. 6.

Сьогодні, говорячи про українську рецепцію В. Шекспіра, важливо зауважити, що в поглядах на природу його художньої творчості, які ми маємо в Осьмачки, наявні тенденції ще дорадянського (і загалом нерадянського) розуміння<sup>2</sup>, але, безперечно, «заангажованого» відповідно до інших завдань розбудови української художньої свідомості.

Т. Осьмачка звертається до В. Шекспіра, щоб у такий спосіб розширити художній простір української літератури. «...перекладаючи *Макбета*, Теодосій Осьмачка створив важливий твір мистецтва [...] широкого інтересу і застосування»<sup>3</sup>. В. Жила також зазначає, що «переклад виявляє глибоку емоційну перейнятність Осьмачки, який є надзвичайно чутливим до усіх проявів присутніх у творі характерів. Перекладач дивиться на них із розумінням і правильно витлумачує їхні функції. Він досконало красномовний і, можливо, дещо суворий, інтерпретуючи атмосферу жаху і таємних сил, які контролюють слова та вчинки в трагедії. Осьмаччина подача *Макбета* не втрачає через свою ускладненість; це п'єса, в якій дія стрімко просувається вперед, втілюючи шекспірівську реальність, але побачену через призму почуття і розуму Осьмачки. Я помічаю в ній Осьмаччині почуття і відчуження, його манеру сприйняття і ті важливі риси, які не дають применшити величі трагедії. Переклад виконано могутньою, зворушливою мовою»<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Важливо зазначити, що у своїх літературознавчих пошуках Ігор Костецький передовсім орієнтується на західні джерела. Це помітне і в публікаціях про Шекспіра, і в інших студіях, скажімо, у ґрунтовній праці *Вибраний Стефан Георге по українському та іншими, передусім слов'янськими мовами*; [видали Ігор Костецький, Олег Зуєвський]: у 2 т., Штутгарт, 1971. Таким чином, можна з упевненістю говорити про відмінність шекспірознавчого дискурсу, який у 40-і–60-і рр. формувався в УРСР і дискурсу Ігоря Костецького.

<sup>3</sup> W. Zyla. *Teodosij Os'machka as a Translator of Shakespeare's Macbeth* [в] *Українська шекспіріяна на Заході*, Едмонтон 1990, с. 53.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 52-53.

Переклад є спробою формування художньої системи. Таким чином, увага до перекладу певного художнього твору визначається, зокрема, і специфікою історичного періоду, в якому відбувається рецепція твору, і особливістю розвитку жанрових традицій національної літератури певного історичного часу. Говорячи про жанрову традицію кінця ХІХ – поч. ХХ ст., варто зазначити: «За спостереженнями М. Комарова, з 1880 по 1906 роки з'явилося понад 400 п'єс і стільки ж з 1906 по 1912 роки разом із перекладами. У цей період українська драма тяжіє до потужного відтворення класичних жанрових прототипів, урізноманітнених авторськими інтенціями і творчою активністю драматургічного слова. Спостерігається надзвичайна динаміка в межах жанрових парадигм близьких або й значно віддалених жанрів»<sup>5</sup>. Таким чином, ще наприкінці ХІХ ст. маємо спробу розширити простір рецепції в українській літературі, що передовсім пов'язаний із постановкою драматичних творів європейської класики.

Т. Осьмачка звертається до Шекспіра в інших, ніж наприкінці ХІХ ст., досить складних для української культури соціальних умовах, пов'язаних із черговою втратою української державності. За нових умов важливо було створити культурний простір, що зміг би допомогти зберегти українську культуру від знищення, що мав би закарбувати соціальну трагедію нового часу. Зрештою, сама творчість Т. Осьмачки відображає соціальні жахи 30-х рр. ХХ ст. (важливо зазначити, що творчість Шекспіра відображає соціально-історичні катастрофи своєї та попередньої епохи – ХV-ХVІ ст.). Проте Т. Осьмачка за доби МУРу постає складовою тієї величезної місії, яку брали на себе представники цього мистецького угруповання, які практично

---

<sup>5</sup> Н. Малютіна, *Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філолог. наук, Київ 2007, с. 1.

втілювали концепцію художньої творчості як літургії, або й навіть теургії: «Ми всі поспішали з кожним новим твором на його обговорення з колегами, ми всі – попри особисті тертя, – були одержимі бажанням поділитися зробленим з іншими. Цієї братерськості, цього творчого захвату ніколи не було ні в радянських спілках письменників під диктатурою політичної партії, ні в американській спілці під диктатурою доляра. Не з того треба дивуватися, що щоденне життя МУРу було сповнене свар, а з того, що попри це було в ньому горіння, захват... і, як це не дивно, творилася своєрідна братерськість»<sup>6</sup>.

«Тріумф *Макбета* в організації художнього світу, ніколи не вдавалося створити щось подібне в двох тисячах ста рядках. Слово, яке найкраще пасує до цієї ситуації, це слово «дивовижність», «дивність»<sup>7</sup>. Усе в цій трагедії дивне, і в битві, що передує трагедії («All hail, Macbeth! hail to thee, thane of Glamis!»), і момент, коли Макбет повертається до леді Макбет, то «Your face, my thane, is as a book where men / May read **strange** matters»<sup>8</sup>.

Зрештою, ця *дивність*, *таємничість* весь час переслідує цю трагедію, що розгортається у просторі дивних знаків, особливих «сигнатур» ренесансного письма. Глядачі існують у системі таємничих указівників. Не випадково слово «**strange**» трапляється в тексті трагедії досить часто: «Lamentings heard i' the air; **strange** screams of death», «Within the volume of which time I have seen / Hours dreadful and things **strange**», «And Duncan's horses--a thing most **strange** and certain», «heir cruel parricide, filling their hearers / With **strange** invention», «With twenty mortal murders

---

<sup>6</sup> Ю. Шерех, *Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*, Харків 1998, т. 2, с. 321.

<sup>7</sup> Мається на увазі англійське поняття «strange».

<sup>8</sup> A. Downer, *The Life of Our Design: The Function of Imagery in the Poetic Drama* [in] *Shakespeare. Modern Essays in Criticism*, New York 1967, p. 347.

on their crowns, / And push us from our stools: this is more **strange** / Than such a murder is» тощо.

Світ *Макбета* – «це темний і таємничий світ, від початків захоплений відьмами»<sup>9</sup>. Ця трагедія має особливу композицію, що реалізується через сцени, які позначають межові стани; їх неможливо чітко зрозуміти з позиції класичної раціональності. «Банко випозичає в ночі «темну годину», останню годину, яку він зможе провести на землі, в якій не існує розрізнення між темрявою та світлом:

That darkness does the face of earth entomb,  
When living light should kiss it? (ii, iv, 9-10)»<sup>10</sup>.

Трагедія *Макбет* (А Т. Осьмачка починає свій діалог із Шекспіром саме з перекладу цієї трагедії) побудована на принциповій утаємниченості, недомовленості. «Якщо спробувати змалювати в уяві картини того, чого автор не позначив на папері, лишивши тільки натяки, то можна справді жажнутися. В цьому особлива сила «експресіонізму» цієї трагедії:

That look not like the inhabitants o' the earth,  
And yet are on't?

(*Макбет*, i, iii, 41-2)

Чи:

Take any shape but that, and my firm nerves  
Shall never tremble

(*Макбет*, iii, iv, 102-3)

...Або ось у такому фрагменті:  
why do I yield to that suggestion  
Whose horrid image doth unfix my hair  
And make my seated heart knock at my ribs,

---

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

Against the use of nature? Present fears  
Are less than horrible imaginings:  
My thought, whose murder yet is but fantastical,  
Shakes so my single state of man that function  
Is smother'd in surmise, and nothing is  
But what is not

(*Макбет*, i, iii, 134-42).

Американські шекспірознавці наголошують на використанні «експресіоністської» образності, експресіоністської поетики в трагедії. Дія в цьому творі не дорівнює діянню, водночас, існує особливий вакуум між зовнішньою дійсністю трагедії та внутрішньою подієвістю, що присутня лише на рівні натяків. Так, на мечі Макбета закарбовано: «smoked with bloody execution». Водночас, друга сцена першого акту відкривається словами Макбета: «What **bloody** man is that? He can report, / As seemeth by his plight, of the revolt / The newest state» (маркування наше. – *Д.Д.*). Далі Малколм пояснює, що це «This is the sergeant / Who like a good and hardy soldier fought / 'Gainst my captivity. Nail, brave friend! / Say to the king the knowledge of the broil / As thou didst leave it». Отже, слово «**bloody**» буде весь час переслідувати Макбета. Важливо зауважити, що в англійській мові воно позначає не лише «кривавий», «поранений», а й «чортів», «клятий» тощо.

Дійство трагедії оповито ніччю та туманом, ми не можемо розібратися в стрункій подієвості, оскільки перебуваємо в таємничому просторі «сигнатур»:

Come, **thick night**,  
And pall thee in the dunnest **smoke of hell**,  
That my keen knife see not the wound it makes,  
Nor heaven peep through the blanket of the **dark**,  
To cry 'Hold, hold!'

(*Макбет*, i, v, 51-5).

Колридж писав, що «Shakespeare as a poet was providing in images a substitute for that visual language which in his dramatic works he got from the actors». Визначення дії як візуалізованої мови дуже промовисте»<sup>11</sup>. Шекспір і справді намагався працювати на межі перекодування двох семіотичних систем: він перекодував мову акторів на мову художнього твору і навпаки, мав здатність подавати художню мову написаного твору готовими формами для сценічного втілення. Отже, «візуалізація мови» – це, певною мірою, також і спроба підійти до того, що сьогодні ми називаємо *поетикою необароко*, орієнтованою на вираження і враження реципієнта надмірністю зображуваного. З другого боку, доречно говорити і про особливий «ренесансний імажинізм» у Шекспіра, коли перед читачем постає цілком зримий художній образ (або художня деталь). «Тож не дивно, що в шекспірознавстві для визначення поняття «образ» («image») застосовують і до метафор, і метонімії, і персонажів, характерів, деталей, інтер'єрів, інших форм художнього вираження в Шекспіра (зокрема, це блискуче продемонструвала у праці Керолін Спурджен (Caroline Spurgeon)»<sup>12</sup>. В Шекспіра «Symbolism grows naturally out of the materials of the drama»<sup>13</sup>. Американські шекспірознавці наголошують на особливому поєднанні «матеріальності» та «символічності» в Шекспіра, що потверджує думку про те, чому твори цього автора стали близькими для українських письменників, зокрема в період МУРу.

Т. Осьмачка прагнув створити якісно іншу українську мову, що відрізнялася б від попередньої літературної традиції. Особливість перекладу творів Шекспіра засвідчує цю авторську інтенцію, що пов'язана з використанням експресіоністського перекладацького методу. У свою чергу,

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 23.

необарокова поетика давала можливість актуалізувати потуги української художньої мови зокрема ще барокової доби (особлива барокова образність, реалізована в метафорах-консейтах, у паліндромах, «ракових» віршах тощо). Як зазначає Б. Шалагінов, метафори-консейти не є аж настільки чужими для ренесансної художньої ментальності: «Шекспір освоює *консейт* – ускладнену розгорнуту метафору, де в чуттєво унаочнених образах зближуються далекі явища чи абстрактні поняття... Характерний приклад консейта в драматургії – розмова Ромео і Джульєтти про пілігрима під час танцю»<sup>14</sup>.

Т. Осьмачка постає «необароковим» інтерпретатором Шекспіра що засвідчує мова перекладів. Осьмачка послуговується часто архаїчними лексемами, що вийшли з активного вжитку в його час. У такий спосіб він хоче досягти адекватності в перекладі: використати лексику, яка буде наближеною в часі до доби Шекспіра. Власне, сьогодні багато труднощів у англійців виникає розуміння Шекспірових фраз, оскільки код до тієї мови частково втрачено. Певно, що Осьмачка прагнув використати лексичний запас забутої лексики. Проте також можна говорити і про творення перекладу, який потребуватиме свого розшифрування з боку читача.

Визначаючи особливість Осьмаччиного сприйняття Шекспіра, можна висловити таку думку: Шекспір для українського письменника був поетом надчасовим, який зумів схопити універсальну сутність людського життя, історії. Таким чином, Шекспір створив своїх персонажів універсальними, «матричними», подібними до *традиційних* персонажів (Одісея, Олександра Македонського, Агасфера). Тому українська література має взорувати на цю психологічну та світоглядну універсальність ренесансних

---

<sup>14</sup> Б. Шалагінов, *Зарубіжна література. Від античності до початку XIX сторіччя: Історико-естетичний нарис*, Київ 2004, с. 189.



характерів і прагнути до зображення *людини в часі*, позаяк лише в такий спосіб можна досягти тієї повноти зображення, як це вдалося Шекспіру. Проте, якщо говорити про переклад Шекспірових творів, то тут Осьмачка відходить від думки, що й переклад у нову епоху має бути «новим». Навпаки, перекладачеві йдеться про використання архаїчної та напівзабутої лексики, яка б у читацькому сприйнятті створювала ефект незвичності, «очуднення». Тобто Осьмачка прагне подати твори Шекспіра як *інакшій* відносно до мови свого часу. Проте подібна інтенція в 30-і рр. ХХ ст. могла мати інше підґрунтя: зберегти українську мову від експансії російської.

Ось лише кілька прикладів, що засвідчують «архаїчність» і «домодерність» перекладацького методу, яким послуговується Т. Осьмачка:

- «...А слуги аж харчать, **п'яненні**» (76<sup>15</sup>). П'яненний – дуже п'яний.
- «В **догоді немірній** день скінчив» (73). Догода – 1) догідливість, погодження; 2) зручність, задоволеність. Тут це слово вжито у другому значенні.
- «І **насміє** він багато...» (92). Насміти – відважитися, посміти.
- «...І ночам, і дням, //Що грядуть, лише вони дадуть //І владу царську, і **обладу**» (7). Облада – нерухоме майно, маєток. Спільнокореневе слово, проте таке, що має статус *історизму*, – *обладунок*.
- «Не **впередили** нас, і наша воля //Слугою недостачі стала» (74). Впереджати – 1) випереджати, обганяти; 2) попереджати. Тут слово вжито у другому значенні.
- «Неприродне все, як і **трапунок** той...» (87). Трапунок – випадок.

---

<sup>15</sup> Сторінки в тексті роботи, з яких узято цитати, за виданням: В. Шекспір, *Макбет; Генрі IV*; [пер. з англ. Т. Осьмачка], Мюнхен 1961.

- «...Смерть провадить останню змагу із життям» (76). Змага – суперечка, сперечання.
- «...Хто //Від жінки народився, не завгорить //Тобі» (116). «...Хто вчинок цей **сподіюв**, більше, ніж кривавий?» (88). Сподіяти – вчинити.
- «Чи не отой це хуторянин, який **завирився**, ждучи достатків» (80). Завиритись – розсердитись, розгніватись.

Ця лексика – історична, архаїзована, вже певною мірою забута в часи Т. Осьмачки. Деякою мірою слова подібні до русизмів, проте словник Грінченка засвідчує, що це «позірні русизми», які просто були добре забуті, а тому і сприймалися, як русизми. Можна помітити, що Осьмачка прагне наблизити мову свого перекладу до оригінальної мови Шекспіра, зробити її «дивною» для сприйняття.

До подібного методу вдається й Ігор Костецький, перекладаючи, наприклад, *Сонети* Шекспіра (хоча видання *Шекспірових сонетів* показує всю повноту стильової палітри в українській літературі – від бароко, сентименталізму, романтизму до імпресіонізму, модернізму). Як зауважує Л. Коломієць: «Ігор Костецький – ерудит із тонким відчуттям поетичної епохи і поетичного стилю – з цілком об'єктивних причин обирає найменш популярний у читача (звиклого в перекладі бачити «прозорий» зміст оригіналу) радикальний шлях стилізації. Цими причинами послужили стильові особливості Шекспірового сонету, а саме: «непрозорість», неоднозначність його поетичного мовлення, на якій неодноразово наголошували дослідники (в тім числі, й українські), але яку перекладач, орієнтований на передачу змісту оригіналу, мусить ігнорувати, в протилежному разі його переклад втратить на «зрозумілості» читачеві, а отже – на легкості сприйняття – читабельності – перекладу, тобто на його комунікативній функції, що для переважної більшості перекладачів і перекладознавців є абсолютним критерієм оцінки якості перекладу. В цих обставинах

переклади Костецького обминають увагою і читачі і критики, оскільки їх складна мовностильова структура не розрахована на запити масового читача, якими переважно й керуються останні, а вимагає тонкого філологічного аналізу»<sup>16</sup>.

Проте Т. Осьмачка вдається і до експресіоністської поетики в перекладі Шекспіра. Передовсім про експресіонізм можна говорити (на рівні техніки), звернувшись до аналізу поетичної метафорики Осьмачки. Засоби лексичного увиразнення показують, що перекладач прагне використати такі засоби увиразнення, які властиві для Шекспіра, проте які в українській літературі були реалізовані сповна в бароковій літературі. Наведемо деякі приклади:

- ...божевіллям у мене зір мигтить» (С.75<sup>17</sup>)
- «...вигуками дивними там вуха // Всім роздимають» (С.92),
- «...відвернулась віра» (С.58),
- «...гамір ночі позіхне» (С.99),
- «...до рятунку рани мої волають» (С.53),
- «...душею витягатися на муках...» (С.97),
- «життя його під суд тяжкий схилилось» (С.59),
- «...кажан пролине // Свій літ чернечий» (С.97),
- «каміння порухом руша...» (С.108),
- «...ліси словами гомонять» (С.108),
- «...молошний вельми ти на добрість...» (С.64),
- «навмисна кволість» (С.78),
- «...найближчої тропи не вхопиш» (С.64),
- «...напружте свою відвагу //Аж до луску...» (С.72),

---

<sup>16</sup> Л. Коломієць, *Мовно-стильові виміри творчого методу перекладача: на матеріалі українських перекладів Шекспірових сонетів* [в] *Мовні і концептуальні картини світу: Зб. наук. праць*, Київ 2000, с. 193.

<sup>17</sup> Сторінки в тексті статті, з яких узято цитати, за виданням: В. Шекспір, *Макбет. Генрі IV*; [пер.з англ. Т. Осьмачка], Мюнхен 1961.

- «...не оббереться мук» (С.55),
- «...нереальний глуме, геть!» (С.107),
- «...ніж не бачив рани // Тії, що сам прооре» (С.65),
- «...словами кількома // Обмін зробити...» (С.74),
- «...сни затіпають північні нами» (С.97),
- «...сова десь голосила» (С.76),
- «...сонце піднімає світло» (С.53),
- «...щоб я в полон не впав» (С.52).

Ці фрагменти з трагедії *Макбет* засвідчують прагнення до поєднання непокєднуваного (творення оксиморонної художньої дійсності), до витворення ефекту «очуднення» шляхом *розламування* читацького очікування (це «очуднення» як притаманну рису шекспірівських текстів обґрунтував у своїх передмовах до перекладів Осьмачки Ігор Костецький): традиційні сполучення, фразеологічні зрощення трансформуються, видозмінюються в несподіваний спосіб. Так, у Осьмаччиному перекладі *Макбета* «відвернулась віра», хоча звичним є сполучення «відвернулась доля», «напружте свою відвагу» (звичніше: «напружувати увагу чи зусилля»), «не оббереться мук» (замість «не оббереться біди, лиха»). В кількох випадках метафору побудовано на поєднанні семантично ніби непокєднаних слів, які, проте, розширюють горизонт художньої образності в перекладі: «кажан пролине // Свій літ чернечий», «сова десь голосила», «сонце піднімає світло», «ліси словами гомонять» тощо. Отже, використовуючи архаїчну лексику, автор перекладу прагне бути оригінальним на іншому рівні: рівні засобів увиразнення, метафоричності художньої мови, на рівні авторських новотворів (стилістичних неологізмів): веселущі (ночі), забатожена (шкапа), завоїстий (тобто: заводій), мислюю (тобто: мчуся), (одержу) москотульки (тобто: віддубасять), набульбашений (негідник), обвиванці, оженячений, оконячений, орукавичить (руку), охлявач, поплъовуха, прошколений, розвиразкований, стрімучий, шпигачка тощо.

Наводимо деякі з них разом із оригінальним текстом Шекспіра<sup>18</sup>:

- «But there's no bottom, none, // In my **voluptuousness**» (С. 1315) – «Та ніхто дістати // Не зможе дна в моїй **ласоті...**» (С. 128);
- «In the rebel's **fight...**» (С. 1294) – «...У **бойовиську** із бунтівниками...» (С. 59);
- «Most **sacrilegious murder...**» (С. 1302) – «Страшний, **святонаругий** душогубець...» (С. 83);
- «Norway himself, // With **terrible numbers...**» (С. 1293) – «Сам король норвезький // Із хмарами своїх **потуг незглядних...**» (С. 54);
- «Stay, you **imperfect speakers...**» (С. 1294) – «Стривайте, ви, **промовці недовомні...**» (С. 58);
- «Thou liest, thou **shag-ear'd villain!**» (С. 1314) – «Брешеш ти, поганцю **кудлий!**» (С. 125);
- «With twenty **trenched gashes** on his head...» (С. 1308) – «...Ран із двадцять // У голові **діркують...**» (С. 104).

Можна помітити, що авторське новотворення в Т. Осьмачки базується на принципах згаданої вище «семантичної поетики»: маємо приклади паронімічної атракції, семантичної інновації тощо.

---

<sup>18</sup> Оригінальні фрази з Шекспіра цит. за вид.: W. Shakespeare *The Complete Works of Shakespeare*, Massachusetts-Toronto 1971. Переклади відповідних фраз у Осьмачки – за вид.: В. Шекспір, *Макбет. Генрі IV*; [пер.з англ. Т. Осьмачка], Мюнхен 1961.