ось - ось (звичайним способом тодішніх письменників) вже ступить на шлях проституції. Але ні. Нещасна Тереза має ще силу та енергію до соціяльно - здорового життя. Стративши всю надію на краще сімейне життя, вона всю увагу звернула на виховання сина Франца. Але соціяльні умови стали і в цьому на перешкоді. Син виріс на уличного хулігана. Одного разу він, прийшовши за грішми, почав сварку з матір'ю та вдарив її так сильно, що вона вмерла. Тереза в останніх своїх хвилинах життя зустрічається востаннє ще з Альфредом, першим своїм коханим. Її сина, Франца, покарано в суді. Терезу поховано. „Поруч із скромним жорстким, вічно зеленим вінком з написом „моїй нещасній сестрі" лежав на могилі квітючий ще не зав'ялий весняний букет". Цим кінчається роман.

В цьому творові, дарма що находимо глибоко - ніжні тони психіки Терези, не бачимо глибини трагізму, ні глибини соціяльного горя. М'якість Шніцлерового стилю є також м'якістю його змісту. Майже з кожного слова відчуваємо високість і широчінь культури письменника, тільки не глибінь. Тереза для нього є не соціяльний об'єкт, а чисто індивідуальний. Це випливає з його ідеалістичного погляду. Письменник викликає у нас співчуття, але не потяг до боротьби. Шніцлер врешті великий майстер слова. Мова його — легка, мелодійна, підібрана до найменших нюансів. Автор уважливо обдумує кожне слово — це та специфічна віденська м'якість. Рідко при цьому автор вживає діялогів, рідко сильних зворушень; штрихи малювання посуваються легко, повільно. Ось сценка з сином (ст. 159):

> „Якось в душний літній день, на одній із вулиць передмістя, сиділа Тереза з сином на лавці; вона промовляла до серця йому, і в очах його, здавалось їй, ніби бачила розуміння, навіть каяття; знов прокинулась у ній надія. Коли він ближче до неї пригорнувся, їй видалось, що бездушність його, яка завжди доводила її до розпачу, починає танути. Тереза наче з якогось надхнення спитала сина, чи не хоче він жити з нею, з своєю матір'ю. Її очі взялися слізьми, коли вона побачила, що ця можливість майже ощасливила його, і він сказав їй, що кохає лише її, а всіх інших людей не може терпіти. О, він з охотою краще б учився, і в школі добре б поводився, але вчителі чіпляються до нього, а тому він і не хоче робити їм приємности".

Перекладач, хоч не віддав нам в нюансах високо художньої прози письменника, та переклад на укр. мову із Шніцлера, цього великого майстра слова, треба привітати, з приміткою однак, що все таки можна було вибрати із Шніцлера дещо кориснішого для радянського читача.

М. Качанюк

В. Шекспір Гамлет. Переклад М. Старицького. Стаття С. Родзевича. Редакція стаття й примітки А. Ніковського, ст. XXXVIII + 192 + XXXIV, тираж 3000, ціна 2 крб.

Нове й чи не останнє видання „Гамлета" у відтворенні М. Старицького з'являється в супроводі: двох статтей — С. Родзевича („Гамлет" і гамлетова проблема") та А. Ніковського (Український переклад „Гамлета"), приміток (того ж А. Ніковського) та передруку передмови М. Старицького до видання його спроби 1882 р. Розгляньмо найголовнішу частину позначеного матеріялу.

У величезній літературі про „Гамлета" можна намітити дві чи не найвиразніші лінії: одна — науково дослідницька, друга — суб'єктивно - імпресіоністична, що за різних часів різно висвітлювала Гамлетову проблему. Автор уступної статті, С. Родзевич, обрав до певної міри компромісний шлях (обумовлений головним настановленням видання — популяризувати мало поширене відтворення, запропонувавши читачеві українську інтерпретацію шедевру світового письменства): одмовившись від імпресіоністичного висвітлення Гамлетової проблеми, він дав, за термінологією німецької поетики, Bericht та не Darstellung, спинившися на еклектично - інформаційному завданню, що його й виконано сумлінно; головні пункти викладу: проблема Шекспірового авторства та перелік згадуваних витрактувань „Гамлета". В першому пункті, викладаючи гіпотезу Шекспір - Ретленд, С. Родзевич пристає до неї: натомість, здається, доцільніше було б подати й досить численну решту гіпотез, підкресливши одночасово їх умовність та відзначивши — особливо в переказаній гіпотезі — не лише pro, але й contra. В другому пункті належно висвітлено сучасне волюнтаристичне витрактування Гамлета; проте викладові трохи шкодить надмірна стислість. Не зайва була б також драматургічна аналіза „Гамлета" — з усіма його плюсами й мінусами.

Стаття А. Ніковського, оцінюючи вартість відтворення Старицького, на жаль, не досить об'єктивна, подекуди ж непотрібно - парадоксальна. Не можна не пристати на головне твердження автора, що перекладати вкраїнською мовою повинна людина, бездоганно обізнана з двома мовами — оригіналу й перекладу. Та звідси випливає й висновок — про максимальне наближення перекладу до оригіналу, чого спробі Старицького бракує. В наслідок можливий подвійний шлях: або пояснення відповідних дефектів в історичному аспекті практики українського перекладу, або ж їх засудження з погляду сучасної

проблематики перекладного мистецтва. А. Ніковський не робить ні того ні другого: можливо, не бажаючи порушити відповідний hommage до автора відтворення, він лише стверджує дефекти останнього, чого безперечно не потребує згаданий автор.

Розгляньмо найголовніші пункти цього „ствердження" (що спрямоване проти слушного, на наш погляд, зауваження І. Франка); із них перший стосується до розбіжности в ритмічній тканині — ямбічній оригіналу і хореїчній відтворення; з цього приводу А. Ніковський зауважує: „Старицький взяв п'ятистоповий хорей з трьома головними наголосами, взяв очевидно свідомо, бо знав дуже добре й інші, ямбові, наприклад, ритми; справа вибору ритму залежить зрештою від перекладача, аби лиш у йому зміщалася енергія й загальний характер оригіналу (XXXIII)". Та чи йти за поширеними принципами перекладу - аналогії, чи навпаки керуватися менш відомими гаслами перекладу - стилізації (нещодавно зформульованими на Вкраїні від В. Державіна) однаково: зауважена заміна рітмів неприпустима [1]). Наслідок цієї заміни відчувається безпосередньо в зниженні ораторського пляну трагедії на розмовний. Брак місця дозволяє лише одне зіставлення (умисно взято українські рядки, цитовані й від А. Ніковського):

А здрігнувся він, мов злочинець тяжкий,	And then it started like a guilty thing
Від страшного поклику. Чував я,	Upon a fearful summons. I have heard,
Ніби півень, цей сурмач ранковий,	The cock, that is the trumpet to the morn,
Криком дужим голосним, горластим	Doth with his lofty and shrill - sounding throat
Збуджує денного бога з сону,	Awake the god of day, and at his warning,
Й на те гасло вся нечиста сила,	Whether in sea or fire, in earth or air,
Де б на той час не була,— чи в морі,	The extravagant and erring spirit hies
Чи в огні, чи на землі, чи в вітрі —	To his confine; and of the truth herein
Враз зникає по таємних сховах,	This present object made probation.
Як оце ми бачили тут зараз (11).	

Розглядаючи далі Франкове зауваження — про брак рим у відтворенні Старицького — А. Ніковський так „захищає" останнього: „римовані вірші у Шекспіра і в перекладачів виходять надто сентенціозно, дешево: „Сцена, повість — от чим піймаю королевску совість" (пер. Куліша)" (XXXIV). По суті, цей „захист" навряд чи потрібний: римовані кінцівки монологів, що про них і каже Франко, не такі вже й часті в оригіналі; одну з них відтворює і Старицький:

... А мені — давно жаданий спокій.	An hour of quiet thereby shall we see;
Швидко, швидко... Ще потерпим поки (172).	Till then, in patience our proceeding be [2]).

Чи наведене відтворення „сентенціозне", чи може й „дешеве" судити не нам. Та цього мало: римовані кінцівки монологів Старицький, мабуть, мав на увазі, чого доказ — в оповіданні Офелії на ст. 52:

І поки не зник він за дверима,
Все зорив за мною він очима.

Найцікавіше те, що оригінал навіть не дає тут прецеденту для рими:

...For out o'doors he went without their help
And to the last bended their light on me.

Коли зважити ці факти, як і римоване відтворення куплетів Офелії, то висновок буде ясний: справа не в штучно притягнутій сентенціозності, а — на цей раз — в недостатній умілості перекладача. Що правда А. Ніковський закидає цю сентенціозність en passant і Шекспірові, та навряд чи до речи: стаття бо його не аналізує естетичну вартість оригіналу; з другого боку, навіть при умові цієї сентенціозности, і переклад - аналогія і переклад - стилізація повинні були її відтворити.

Решта зауважень стосується до „дослівности" відтворення та — у зв'язку з цим — до розбіжности в кількості рядків (спроба Старицького, як закидає Франко, сливе на третину довша за оригінал). В цьому пункті не можна не погодитись із загально - відомим твердженням про те, що „характер англійської мови має недосяжну для слов'янських стислість, компактність (XXXIV)". Отже перед перекладачем — дилема: орієнтуватися на кількість рядків оригіналу й відбити останній неповно; орієнтуватися на повний відбиток і збільшити кількість рядків проти оригіналу. Старицький пішов останнім шляхом, що його слід не стверджувати (як це робить А. Ніковський), а прийняти, яко „непереможене зло", до того ж підкресливши відповідний, можливо, й не цілковито досяжний, ідеал.

[1]) Цей факт знов же дає цікавий матеріял до проблеми „обратимости" стоп, прийнятої шкільною поетикою, що за нею — ямб є той же хорей, лише з односкладовою анакрузою. Зауважена заміна суперечить цьому твердженню: для цього надто наочна ріжниця ритмів; розв'язання, можливо, слід шукати не лише в анакрузі, а й у досліді каталектики, особливо ж — іпостас („п'ятистоповий хорей з трьома головними наголосами"), їх позиції та кількости в цих двох системах організації метроряду.

[2]) Синтаксична інверсія оригіналу підкреслює умисність ритмічного й зокрема римового завдання.

Ще раніше, як „ствердити“ всі зауважені дефекти, А. Ніковський констатує: „Наші величезні культурні потреби законом попиту повинні сплодити нового перекладача Шекспіра, которому не годен буде розв'язати постола ні Старицький, ні редактор цього видання, ні видавці його: він сам один подасть руку панові Вільяму Шекспірові (XXXI)“. Не можна не погодитися з цим висновком, що його до того ж двічі підкреслено у примітках — 32-й (ст. IX) та 55-й (XV): що правда на тлі аналізованого „захисту“ він бренить немов нев'язкою.

Лишається розглянути відтворення Старицького, що його якості почасти ясні з попереднього розгляду; поза тим, безсумнівна його літературна вартість, що не втратила своєї стилістичної ваги й досі. Звідси ясна потреба — дослідити спробу Старицького, зіставивши її з оригіналом, зафіксувавши всі ампліфікації, перепуски, особливо ж — відтворення образів (серед останніх у Шекспіра чимало прикладів того, що теорія — Wells, Poetic imagery, 1924 — узиває sunken image); такий дослід сприяв би встановленню бодай тимчасового дороговказу щодо типології відтворення певних стилістичних ходів англійської мови — українською: якими „окольними“ шляхами відбити, приміром, дієприкметник теперішнього часу, що його дуже полюбляє англ. мова і не має українська? Відповідний матеріял, визбираний із „Гамлета“ Старицького, може, й не прислужився б майбутньому його перекладачеві, згадуваному від А. Ніковського, але безперечно став би у пригоді сучасним перекладачам з англійської мови[1]). Без сумніву, ця рецензія не може претендувати на виконання позначеного, цілком одмінного завдання. Проте додамо до вищенаведених міркувань кілька деталів.

Зауважене зниження ораторського пляну у плян розмовний захоплює не лише вірші, а й прозу відтворення Старицького. Що правда, елемент розмовности подекуди властивий цій прозі і в оригіналі, але навряд чи можна погодитися з таким відтворенням кінцівки слів Гамлета до акторів: „Н у, ідіть, приготуйтесь! (91)“; підкреслене слово до щенту руйнує всю підвищену урочистість оригінального: „Go, make you ready“.

Також навряд чи можна погодитися з таким накопиченням сполучників у рядках:

...Не йме віри привідові тóму
Щ о аж двічі ми уже вбачали;
Так оце я й ублагав невіру,
Щ о б сю ніч він вартував тут з нами.
І як часом та мара й сьогодня
Прийде знов, то щ о б він сам допевнивсь,
Щ о не дурять нас маною очі,
Та щ о б з нею забалакав навіть.

Наведене місце стосується до відтворення інфінітиву з відповідного місця оригіналу (де немає найменшого натяку на позначену какофонію сполучників):

... And will not let belief take hold of him
Touching this dreaded sight, twice seen of us;
Therefore I have entreated him along
With us to watch the minutes of this night,
That if again this apparition come
He may approve our eyes and speak to it.

Не можна погодитися і з накопиченням голосівок у рядку:

Як живий стою я, ясний принце (23);

суворі межі метроряду не повинні послаблювати фонетичних норм: хист перекладача в тому й полягає, щоб, не порушивши їх, зберегти й ритмічну тканину (чимало позитивних прикладів цього подає поетика М. Рильського). Доводиться також протестувати проти такого стилістичного ходу, недозволеного з погляду сучасної, стилістики:

Обарвилась ще в колір б і л ь ш с т р а ш н и й (74);

зауваження до попереднього прикладу — про Сциллу й Харибду поезії й мови — приципово пасує й сюди. Нарешті, навряд чи можна погодитися з інверсією наголосів у прикладах

Т о в а р и ш і й побратими давні (43),
Ох, і хто ж за цей кривавий вчинок
Дасть в і д п ò в і д ь ?.. (125);

конфлікт поміж мовою й поезією в них знову наявний.

Звичайно, ці деталі з одного боку не порушують стилістичної ваги відтворення в цілому; з другого, вони не складають і малої частини вищезгадуваного завдання.

---

[1]) Прикладом відповідних синтетичних підсумків індивідуального досвіду перекладачів може бути реферована в „Критиці“ (1928, № 3) книга Sholz'a „The art of translation“ (1918).

До перекладу додано дбайливі примітки з цінними спостереженнями щодо стилістики української мови: приміром, № 118 (ст. XXV) підкреслює властиву останній двоїстість наголосу.

Наприкінці відзначмо, що порядне з зовнішнього боку видання, на превеликий жаль, не вільне від помилок: одну подибуємо на ст. XII передмови („цей образ робить ще більш складним...“), другу — на ст. XXXVII („ці ноти буде знайдено“). Хибу першого звороту щойно відзначено в аналізі відтворення Старицького; щождо другого, то використання безособового звороту дієприкметника минулого часу („знайдено“) в застосуванні до майбутнього часу навряд чи поправне. Обидві помилки дуже дисонують на добірному стилістичному тлі передмов. **Гр. Майфет**

В. Ф. Одоевский. Романтические повести. Предисловие, вступительная статья и редакция Ореста Цехновицер, Л. „Прибой“, 1929 г. тир. 4.000, стр. 399, цена 2 рубля 75 коп.

Перевидання „клясиків“ в російській літературі набуває тепер справді загрозливих розмірів. „Клясики“ знов і знов з'являються на ринкові, видержують по кілька видань і все ж „клясичний“ голод читача не задоволений, і все ж купити книжку російського „клясика“ не завжди легко.

Одоєвський ніколи не був клясиком, навіть у тому специфічному розумінні, якого надають цьому слову на книжковому ринкові. Одоєвський завжди, власне, був одинокий, ішов своїм власним, вузьким, кривулястим шляхом. Він не був так само і забутий письменник; його особі й письменницькій діяльності присвячували великі досліджування, він посідав помітне місце в усіх мемуаристів доби, його ім'я згадують по біографіях усіх видатних письменників і музик його часу, ще 1913 року були знов видані його „Русские ночи“. Отже перевидання Одоєвського не намічене в пляні „воскрешения забытого писателя“ і потреби книжкового ринку його не викликають.

Одоєвський, можливо, потрібний сьогоднішній літературі більше, ніж сьогоднішньому читачеві. Цього не взяв до уваги автор книжки, що її рецензуємо, який розраховував, здається, на дуже широке коло читачів.

О. Цехновіцер поставив собі завдання „различными повестями Одоевского дать наиболее полную характеристику его писательской личности“ (ст. 19), доповнюючи цю характеристику „проникновением в его (Одоевского) глубоко-интересную личность“ великою вступною статтею. Подивімось, як йому це вдалося.

Книга має заголовок „Романтические повести“. Проте, уміщені в книжку „Княжна Мими“, „Княжна Зизи“, „Катя, или история воспитанницы“ (до речі, уривок з роману, а не оповідання) ні для Одоєвського, ні для його сучасників не були романтикою. Це прості реалістичні оповідання з світського життя, може трохи приправлені сатирою, але це не „романтические повести“, як називає їх Цехновіцер. Називати ж їх романтичними оповіданнями значить — переіначувати письменницьке обличчя Одоєвського, а ні в якому разі не характеризувати його.

Три інших „романтических повести“ Одоєвського „Opere del Casaliere Giambatista Piranesi“, „Последний квартет Бетховена“ і „Себастьян Бах“, увіходять, як відомо, як складові частини в „Русские ночи“. „Русские ночи“ — не збірка оповідань, звідки редактор для „характеристики“ письменника може вибирати окремі кавалки. Найхарактерніше в „Русских ночах“, найхарактернішім творі Одоєвського, є глибокий, внутрішній зв'язок між окремими оповіданнями („рукописями“) Одоєвський каже про „Русские ночи“ буквально таке: „автор почитал возможным существование такой драмы... где бы не речь, подчиненная минутным впечатлениям, но целая жизнь одного лица служила бы вопросом или ответом на жизнь другого“ (предисловие к „Русским ночам“, соч. 1844 г. I с. VII). Чи можна характеризувати драматурга, вискубнувши кілька реплік з його драми? Так само не дають характеристики, а тим більше найбільш „полной“ і розрізнені частини одного цілого Одоєвського. Редактор намагається мотивувати припустимість такого розриву тим, що „повести, включенные в „Русские ночи“ ранее печатались в современных Одоевскому журналах“ (стр. 14). Здається, тут редактор забув згадати, що „Русские ночи“ автор писав не рік і не два, а більше як десять, і окремі оповідання, що пізніше ввійшли в „Русские ночи“ саме тут і набули свого значення. Адже книжку „Романтические повести“ видають уже після „Русских ночей“, навіщо ж перебувати в становищі сучасника, який ще не дожив до них? Чи не значить це, що замість „наиболее полной характеристики“ письменника Одоєвського читача частують переіначуванням суцільного авторського обличчя?

Але цього мало. Цехновіцер інколи дозволяє собі так само довільно поводитись і з текстом Одоєвського. Всупереч встановленому правилу друкувати останню редакцію твору померлого письменника, Цехновіцер викопує текст „Піранезі“ з альманаху „Северные цветы“ за 1832 р. на тій підставі, що „текст в „Русских ночах“ подвергся сильным изменениям и, должно признаться, не в пользу художественности и яркости рассказа“ (стр. 14). Це значить, що Одоєвський виправив свій твір, а Цехновіцеру ці поправки не до вподоби. Але чи повинен читач сприймати Одоєвського крізь призму смаку Цех-