

Зв'язки і взаємодії національних культур — одна із закономірностей їх розвитку, суттєвий чинник культурного поступу кожного народу. В радянській літературознавчій науці вивчення таких зв'язків і взаємообміну набуло великого значення. Цим питанням присвячуються всесоюзні й міжнародні конференції, численні дослідження. Велику цінність становить книга «Взаємозв'язки й взаємодія національних літератур» [30], в якій подано матеріали дискусії 1960 р., де розглядалися методологічні проблеми, питання міжнародних зв'язків національних літератур. Цінним здобутком радянського літературознавства у вивченні літературних взаємодій є праці М. П. Алексеева, В. М. Жирмунського, І. Г. Неупокоевої, М. І. Конрада, О. І. Білецького, А. В. Федорова, Ю. Д. Левіна, Л. М. Новиченка, Н. Є. Крутікової й багатьох інших вчених.

Українські вчені приділяють велику увагу висвітленню історико-літературного процесу на Україні у зв'язках із слов'янськими літературами, з творчістю великих письменників різних народів світу. З цих питань створені глибокі й ґрунтовні праці.

Міжнародні зв'язки української літератури багаті й різноманітні. Однією з найбільш цікавих сторінок в її історії є сприйняття спадщини Шекспіра. Доля творів великого англійського драматурга дивовижна. Віками активно живуть вони в культурі різних народів, зберігають свою притягальну силу в наш час, і ніщо не говорить про можливість втрати ними свого впливу в майбутньому. Шекспір присутній в історико-культурному процесі майже всіх країн світу як духовна цінність, як дійовий стимул і джерело внутрішнього розвитку. Кожний народ вводить спадщину великого драматурга у свою культуру, наповнюючи її новим життям.

Часто зверталися до Шекспіра К. Маркс і Ф. Енгельс, високо цінуючи реалізм його творів, багатство їх змісту і глибину думки. Основоположники наукового комунізму вказували на велику роль англійського драматурга в історії розвитку літератури. Вони орієнтували прогресивних письменників свого часу враховувати досвід Шекспіра в реалістичному відображенні світу, вважали його спадщину однією з основ, на яких

має зростати передове мистецтво майбутнього. Справжню драму Ф. Енгельс уявляв як «злиття великої ідейної глибини, усвідомленого історичного змісту з шекспірівською жвавистію і багатством дії» [1, т. 29, с. 477].

6 На Україні ознайомлення з Шекспіром розпочалося в перші десятиліття XIX ст., набуваючи з розвитком літератури все більшої інтенсивності.

Шекспір прийшов в українську культуру через посередництво російської мови та літератури, що зумовило й глибину розуміння його творчості, і набагато прискорило її засвоєння українськими письменниками. Правильне розуміння особливостей української шекспіріани неможливе без урахування величезної ролі російської мови в розвитку української культури та її інтернаціональних зв'язків. Справедливо писав О. Кундзіч: «Ми можемо пишатися тим, що для багатьох з нас, українців, російська мова є не тільки другою, офіційною державною мовою, але й другою рідною. Багато нашого історичного лиха компенсується цим великим нашим історичним щастям — що ми мали перед собою доступну для нас неперевершену культуру російського народу, засновану на справді великій і справді могутній його мові. Через цю мову ми мали змогу ділити з росіянами усе їхнє духовне життя, через неї ж таки ми сприймали духовні скарби всього людства, від Гомера до наших сучасників» [98, с. 165]. Завдяки російським перекладам і спілкуванню з діячами російської культури рано ознайомився і зріднився з Шекспіром Тарас Шевченко; завдяки їм українські драматурги глибоко пізнали твори великого англійця і скористалися його досвідом у створенні українського реалістичного театру.

В 30-ті роки XIX ст. Шекспір почав активно входити в духовний світ українських письменників, впливаючи на їх естетичний світогляд і художню творчість. Помітно це позначилося на ранній діяльності М. Костомарова і П. Куліша. Найбільш оригінальним і значним явищем у сприйнятті шекспірівської спадщини в період 30—50-х років минулого століття було звертання до неї великого Шевченка.

70-ті роки минулого століття — початок наступного періоду в українській шекспіріані, коли засвоєння творів англійського драматурга набуло особливо великої інтенсивності. До перекладання його творів звернулись українські письменники Ю. Федькович, М. Старицький, П. Куліш, П. Мирний, І. Франко, Леся Українка, М. Кропивницький, Я. Жарко. Письменники вдавалися і до критичної інтерпретації шекспі-

рівської творчості; Іван Франко створив перші ґрунтовні шекспірознавчі праці українською мовою. В художній літературі використовувалися образи й сюжетні мотиви Шекспірових творів, творчо засвоювалися принципи його художнього методу. Спадщина великого драматурга, засвоєна у різних формах, стала складовою частиною української літератури; вона включилася і в суспільну боротьбу, і в боротьбу літературних напрямів.

7

Новий етап у сприйнятті Шекспіра на Україні розпочався після Великої Жовтневої соціалістичної революції. В цей період на основі марксистсько-ленінської теорії розвивається наукове шекспірознавство, удосконалюється мистецтво перекладу Шекспірових творів, які, наповнюючись новим змістом, широко входять в художню літературу. Цей процес відбувається в органічному зв'язку з розвитком російської радянської шекспіріани та інших народів Радянського Союзу і становить її невід'ємну частину.

Українські радянські літературознавці виявляють постійний інтерес до різних аспектів теми «Шекспір в українській культурі». Історії сценічного втілення Шекспірових драм присвячена книга І. Ваніної «Українська шекспіріана» [26]. Розвиток шекспірознавчої думки на Україні в ХІХ і ХХ стст. висвітлює Н. Модестова у статті «Шекспір в українському літературознавстві» [116] та у передмові до тритомного видання творів Шекспіра [226, т. 1). В численних оглядах, статтях досліджуються історія шекспірівських перекладів, інтерпретація Шекспірової творчості й сприйняття її українськими письменниками [60, 191]. Значна увага приділяється визначенню місця Шекспіра в літературних інтересах окремих письменників: Т. Г. Шевченка [23; 169], Лесі Українки [72; 167; 216], а найбільше — І. Я. Франка [71; 215; 149]. Факт зацікавлення українських письменників Шекспіром відзначено в багатьох працях з проблем української літератури.

У цій монографії досліджується сприйняття Шекспіра видатними українськими письменниками від 30-х років ХІХ ст. до наших днів в історичній перспективі як цілісний процес. Увага автора зосереджена на тих письменниках, які засвоювали шекспірівську спадщину в різних формах і визначали її долю на Україні. Вивчаються всі форми цього сприйняття: переклади, переробки, критична інтерпретація, творче засвоєння принципів шекспірівського мистецтва в оригінальних художніх творах, обробка образів і сюжетних мотивів, ремінісценції, образні аналогії. Звертання до Шекспіра розглядається у

зв'язку з ідейно-естетичними позиціями й творчими завданнями кожного окремого письменника і водночас із запитами й інтересами внутрішнього розвитку національної літератури в цілому. Такий підхід зумовив і побудову книги. Вона складається з трьох розділів, які відповідають хронологічним етапам сприйняття Шекспіра на Україні. Кожен становить серію нарисів про місце англійського драматурга в творчості окремих письменників. Автор поставила за мету створити уявлення і про загальний процес, і про кожну творчу індивідуальність.

У процесі праці поряд з друкованими джерелами досліджувалися рукописні матеріали, які зберігаються в державних архівах. Ряд явищ тільки згадується в книзі або й зовсім залишається за її межами. Досягнення вичерпної повноти у висвітленні теми вимагає продовження досліджень.

---

ШЕКСПІР  
В УКРАЇНСЬКІЙ  
ЛІТЕРАТУРІ  
30-60-х РОКІВ  
XIX СТОЛІТТЯ

*Л*



ПРИИМАННЯ ШЕКСПІРА НА УКРАЇНІ РОЗПОЧАЛОСЯ В 20-Х РОКАХ МИНУЛОГО століття. Головними джерелами інформації про цього великого драматурга були російські переклади його творів, статті в російських журналах, лекції й публікації російських вчених, які працювали в університетах на Україні, особисті контакти українських письменників з культурними діячами Росії. На початку 20-х років преса вже містила матеріали, які свідчили про обізнаність українських письменників з творами Шекспіра. Так, у 1821 р. в журналі «Вестник Европы» була надрукована рецензія Г. Квітки-Основ'яненка на виставу трагедії «Отелло» в Петровському театрі [121, с. 67-69]. Для вистави було використано прозовий переклад І. А. Вельямінова (1808), зроблений з французької обробки Дюсіса. Про те, що рецензент знав трагедію Шекспіра саме в цьому перекладі, свідчить характер його оцінки сценічного втілення шекспірівських образів акторами С. Мочаловим, В. Ширяєвим і А. Степановою.

Є підстави вважати, що зростанню зацікавленості Шекспіром у 20-ті роки на Україні сприяв своєю діяльністю О. М. Сомов (1793-1833) [82]. Він входив у декабристське літературне середовище, активно виступав у періодичній пресі і відігравав помітну роль у російському літературному житті 20-30-х років. О. Сомов перший виступив з теоретичним обґрунтуванням принципів романтизму, спираючись при цьому на мистецтво Шекспіра. Особливо цінним був цикл його статей «Про романтичну поезію» [179], в яких автор поставив за мету «історично й теоретично обґрунтувати новий напрям в російській літературі і, указуючи на приклад найвидатніших письменників Західної Європи, проголошував принципи народності й національної самобутності літературної творчості. Одним із таких письменників був Шекспір» [220, с. 131-132]. Відгукувався Сомов на нові російські переклади Шекспірових драм [177], переклав відому статтю Франсуа Гізо «Життя Шекспіра» [51, с. 45-63], яка у Франції набула значення маніфесту нової романтичної школи.

... О. Сомов був тісно пов'язаний з літературним життям на Україні, зокрема з діяльністю Харківського університету, який на той час став центром української культури. Саме в цьому університеті він одержав освіту, активно співробітничав у харківських журналах, де друкував статті й переклади з іноземних літератур. У своїх художніх творах значне місце відводив українській тематиці, тому на Україні його вважали українським письменником. У передмові до харківського альманаху «Утренняя звезда» (1833), куди Сомов незадовго до смерті надіслав свою статтю про природу поетичної творчості, писалося: «Небіжчик О. Сомов, якщо не за перебуванням, то в крайньому разі за місцем свого народження і виховання (в Харківському університеті), належав до числа українських письменників і займає між ними почесне місце» [200, с. 9-10]. Зрозуміло, що виступи цього письменника на сторінках російської преси з інтересом сприймалися і на Україні. Тим більше, що статті «Про романтичну поезію» імпонували своїм змістом культурним діячам України, які займались проблемами розвитку української літератури і мови, виявляли пильну увагу до народної творчості як основи національної літератури і ставили питання про її народність і національну самобутність. Хоч романтизм в українській літературі виник наприкінці 20-х років, однак теоретична атмосфера, сприятлива для його розвитку, існувала раніше. В таких умовах статті Сомова не могли не привернути уваги, посилення ж на творчість Шекспіра збуджували інтерес до нього у кожного, хто активно працював у ім'я галузі української літератури.

На початку 30-х років ім'я Шекспіра починає згадуватись і в художніх творах, які публікувалися в українській періодиці. Наприклад, один з героїв роману «Рапсодія», надрукованого в альманасі «Утренняя звезда», з захопленням говорить про високе мистецтво англійського драматурга виражати в мові своїх персонажів усі особливості їхнього характеру, про значення Шекспіра як учителя життя, і запевняє, що «якби ми прислухалися самі до себе так, як прислухаємось до мови Шекспірових героїв,

коли хочемо збагнути їхній характер і їхні вчинки, то не збивалися б з шляху, визначеного долею» [200, с. 29].

12 Винятково важлива роль у пропаганді Шекспіра на Україні належала Харківському університету і його вихованцям. З початку 30-х років тут розгорнув свою діяльність ректор університету І. Я. Кронеберг, якого вважають основоположником шекспірознавства в Росії [43, с. 360; 220, с. 228]. Свої наукові праці він видавав переважно в Харкові у формі збірників під назвою «Брошурки» (10 №№, 1830-1833), «Мінерва» (4ч., 1835), в яких містилися шекспірівські статті: «Історичні п'єси Шекспіра», «Сновидіння літньої ночі», «Макбет», «Зимова казка». І. Я. Кронеберг сприймав Шекспіра в дусі естетичних ідей романтизму. Він захоплювався великим письменником, вважаючи його найвищим взірцем поета, неперевершеним знавцем людської душі. Для нього мистецтво Шекспіра — це сама природа з усіма її таємницями, з її невичерпною глибиною й різноманітністю.

Як вчений і лектор, І. Я. Кронеберг був популярним серед слухачів університету. Його лекції про корифеїв німецької літератури і Шекспіра «до того були захоплюючими для студентів, що аудиторія професора ледве могла вмещати в собі всіх слухачів факультетів при великій кількості сторонніх осіб» [9, с. 604]. Діяльність Кронеберга сприяла створенню культу Шекспіра в Харківському університеті, заохочувала до перекладу його творів, і не випадково, що саме звідти вийшло багато російських перекладачів творів англійського драматурга.

На початку 30-х років тут розпочав свою діяльність В. А. Якімов. Після закінчення університету він з 1831 р. став його викладачем, а згодом і професором. У своєму курсі історії піітики і російської словесності він певне місце приділяв творчості Шекспіра. На практичні заняття ним була висунута тема: «Чи може драма Шекспіра бути зразком для наслідування в ХІХ столітті і особливо в Росії?» [9, с. 593]. Займався Якімов і перекладом: у 1831 р. він друкує в Харкові свій переклад першої дії трагедії «Король Лір» [237], а в 1833 р. у Петербурзі

і всієї трагедії [90]. Тоді ж було видано в Петербурзі і його переклад «Венеціанського купця». Переклав Якімов ще чотири Шекспірові п'єси, які лишилися невиданими.

Про переклади Якімова преса писала дуже критично, хоча висловлювалися і похвальні оцінки. Студенти Харківського університету сприймали переклади дуже живо, але цінили їх не високо і нерідко кепкували над смішними буквалізмами, про що згадував у своїй «Автобіографії» М. Костомаров [120, с. 20].

З Харківського університету вийшов і перекладач **І. В. Росковшенко**. Переїхавши з Харкова в Петербург, він у другій половині 30-х років почав там видавати свої переклади творів Шекспіра. Це були уривки з «Річарда III» [104], «Ромео і Джульєтти» [19, отд. 1], «Сон літньої ночі» («Сон в Ивановскую ночь») [20, отд. 2]. Літературна діяльність Росковшенка цікавила українську інтелігенцію. В час перебування в Харкові він входив у коло значних діячів українського літературного руху, зв'язків з якими не поривав і по від'їзді. Росковшенко листувався з І. Срезневським, стежив за появою українських творів і висловлював свою думку про них. Зацікавила його, наприклад, історична драма М. Костомарова «Сава Чалий». У листі до І. Срезневського в 1839 р. він досить широко характеризував її. Критик полишив у ній наслідування Шекспіра, але вважав його невдалим, як і драму в цілому. Образ Гната Голого Росковшенко назвав найслабшою копією з копій Яго [212, с. 148], а загалом же, виходячи зі свого сприйняття Шекспірової драми як еталону драматургічного мистецтва, він критикував «Саву Чалого», бо не знаходив там гострого драматизму, справжнього життя й істинно драматичних характерів — невід'ємних властивостей Шекспірових творів.

Вихованцем Харківського університету був **В. М. Лазаревський**. Він надрукував переклад «Отелло», «Короля Ліра», переклав «Макбета», «Сон літньої ночі». Про широту його шекспірівських інтересів свідчать шекспірознавчі матеріали, які залишилися в рукописах.

У Харкові працював і користувався великою повагою видатний російський перекладач Шекспіра А. І. Кронеберг, син ректора університету. Він переклав «Макбета», «Річарда III», «Дванадцятую ніч», «Гамлета», «Багато галасу даремно». В Харкові його переклади публікувалися в різних виданнях і відразу були доступними українській інтелігенції. 1836 р. в альманасі «Наdejда» вперше було надруковано уривки з перекладу «Макбета» [122], а в 1843 р. в альманасі «Молодик» — переклад двох сцен з «Гамлета». [118]. Невдовзі з'явився і повний переклад трагедії [50]. Публікації Кронеберга викликали жваві відгуки в російській пресі, знайшли підтримку В. Г. Белінського.

Працювали в Харкові і польські перекладачі Шекспіра, зокрема професор древньої словесності А. О. Валіцький, який прибув до університету в 1835 році. Він працював над перекладом «Річарда III», що залишився в рукописі. Валіцький мав великий вплив на студентів, дружив з українськими літераторами, особливо близьким був з І. Срезневським, М. Костомаровим, А. Метлинським. Близько стояв Валіцький і до О. П. Корженевського, директора Харківської губернської гімназії, який працював над перекладами історичних драм Шекспіра польською мовою. 1844 р. вийшов у світ його переклад драми «Король Джон», а в рукописі залишився ще переклад першої дії трагедії «Річард II» [246, с. 24; 247, с. 70].

У Харківському університеті з роками все більшої уваги надавали Шекспіру в учбових програмах. Відомо, що на практичних заняттях з словесності студенти читали власні реферати на шекспірівські теми. Наприклад, 1853 р. опрацьовувалась тема: «Критичний розгляд трагедії Шекспіра «Король Лір» [208, с. 86].

Значний інтерес до Шекспіра в 30—60-х роках спостерігається і в Києві. Заслуговує на увагу діяльність В. І. Красова — російського поета, який в 1837—1840 рр. займав посаду ад'юнкта російської словесності в Київському університеті і мав значний вплив на викладачів і студентів. Відомий був Красов своїми шекспірівськими зацікавленнями.

В Києві він написав «Станси до Дездемони», а в докторській дисертації «Про головні напрями в англійській і німецькій літературі кінця XVIII ст.» (1838) певне місце відводив творчості Шекспіра, якого надзвичайно цінив як «первообраз сучасного нам поета-генія».

З 50-х років у Києві творчість Шекспіра починає аналізуватись в працях російською мовою з історії і теорії поезії, в літературно-критичних статтях. Так, український педагог М. Тулов видає «Посібник до пізнання родів, видів і форм поезії» [197], в якому окремих нарис присвячує Шекспіру. Слід згадати і поетичну збірку Г. Васильєва [27] з авторською післямовою, де, поряд з іншим, йшлося про величезне національне значення британського генія.

Характеристику творчості Шекспіра у своєму «Курсі історії поезії для вихованок жіночих інститутів» (1861) подав старший учитель гімназії А. Лінніченко.

З 1863 р. після введення нового статуту університетів, за яким обов'язковим предметом для історико-філологічних відділів стала історія світової літератури, А. Лінніченко викладав цей курс в Київському університеті і згодом, у 1866 р., знову перевидав свою книгу [102]. У змістовному нарисі про Шекспіра автор торкається широкого кола питань: він пише про життя і творчий шлях драматурга, його місце в історії англійської драми як глави «національно-народної школи», про різноманітність жанрів (сонети, історичні драми, комедії, трагедії), дар всеохоплюючого погляду на світ, принципове значення поєднання високого і дрібного, трагічного і комічного, про глибину психологізму, багатство фантазії й силу поезії. Безумовно, все це має характер досить загального огляду. Конкретніше автор зупинився на аналізі трагедій «Макбет», «Отелло», «Гамлет», «Король Лір». Нарис в цілому написано в захоплено апологетичному тоні, з позицій ідеалістичної естетики, що правильно зазначено Н. О. Модестовою [116, с. 256—257], в ньому відчувається виразна залежність від німецької критики.

У зв'язку з підготовкою до святкування 300-річчя з дня народження Шекспіра у 1863 р. з метою ширшого ознайомлення з великим драматургом була видана брошура А. Чудінова [196]. Автор інформував про підготовку до ювілею в Англії, знайомив з найкращими виданнями Шекспірових творів того часу, з англійськими, німецькими та французькими монографічними дослідженнями. Найбільший інтерес і становила ця інформаційна частина. Характеристика творчості Шекспіра в основному подавалася за Лінніченком.

В 60-х роках у київській періодичній пресі з'явилося декілька перекладних шекспірівських статей [52; 211]. Певну увагу популяризації Шекспіра приділяв і «Чернігівський листок» (редактор Л. Глібов), в якому, зокрема, друкувалася стаття про трагедію «Гамлет» — переклад з книги Ф. Гізо [49].

Творче засвоєння Шекспіра в українській літературі розпочалось наприкінці 30-х років. Воно було якнайтісніше пов'язане з розвитком романтизму, з його пристрасним інтересом до національного минулого, з його завданням створити українську національну літературу, з пошуками нових принципів і форм художнього відтворення дійсності. В період 30—60-х років найбільше звертались до Шекспіра М. І. Костомаров, П. О. Куліш, Т. Г. Шевченко. Кожен з них розумів і сприймав його по-своєму, залежно від світогляду, ідейно-художніх завдань і обдарування.

Микола Іванович Костомаров (1817—1885), один з представників Харківської школи романтиків, вперше познайомився з Шекспіром в роки навчання в Харківському університеті і сприйняв його твори, очевидно, в романтичній інтерпретації. З розвитком художньої творчості Костомарова зростав і його інтерес до англійського драматурга. В одному з листів до І. Срезневського в 1839 р. він писав, що читає Шекспіра: «Пана Тихоновича, коли побачите, подякуйте за Шекспіра: я його вже прочитав і дуже, дуже мені гарно було читати його, лучче всього мені сподобавсь Річард III» [212, с. 144]. Цікавий факт з тих часів згадував О. Корсун. Одного разу, зайшовши провідати хворого Костома-

рова, він побачив, що «на столі біля ліжка лежав розгорнутий англійський кіпсек з «Шекспірівськими жінками» [126, с. 204].

У кінці 30-х і на початку 40-х років Костомаров на матеріалі української історії створив романтичні драми «Сава Чалий» (1838) і «Переяславська ніч» (1841), що, як зазначали сучасники, виразно позначені впливом шекспірівської драматургії. О. Корсун, зокрема, писав, що «Переяславська ніч» сильно нагадує шекспірівську драму [126, с. 20]. В радянській критиці зв'язок драм Костомарова з традицією Шекспіра докладно висвітлює А. П. Шамрай [212], який вказує, що український письменник, використовуючи ситуації й конфлікти Шекспірових драм, рішуче поривав з принципами побутової драми, вводив конфлікти глибокі й значущі, прагнув створити складні характери. «Незважаючи на те, що в основі теми про «Саву Чалого» стала відома народна пісня, ситуації, накреслені в цьому творі, безперечно, підказані Шекспіровими трагедіями... Трагедія Сави — це українська редакція трагедії Макбета, Юлія Цезаря, а найбільше Коріолана» [212, с. 145].

На залежність Костомарова від Шекспіра у створенні нового в українській літературі типу характерів звертає увагу М. О. Русанівський. Критик зазначає, що, роблячи спробу створити жанр історичної драми, український письменник на фоні епізодів героїчної боротьби українського народу проти національного і соціального гніту намагався показати «сильні характери, задумані на зразок характерів шекспірівських і шіллерівських трагедій, вчинки яких були б зумовлені історичними і психологічними колізіями» [168, с. 76].

М. І. Костомарову не вдалося повністю втілити свої задуми, драми його ідейно й художньо незрілі, і це знижувало їх цінність в українському літературному процесі. І все ж значення їх, безумовно, позитивне: «Із ними зв'язано розширення ідейних і тематичних обріїв вітчизняної драматургії, збагачення її філософським синтезом» [77, т. 2, с. 417].

Захоплення Шекспіром позначилось на діяльності Костомарова і в період 40-х років. Воно

Львівська обласна  
бібліотека для юнацтва  
ім. 40-річчя ВЛКСМ  
АБОНЕМЕНТ

2 327

могло підтримуватися новими літературними зв'язками Костомарова з П. Кулішем, з Т. Шевченком. У своїх спогадах про Костомарова Куліш писав: «...Пильно вивчаючи Гомера, Шекспіра та інших великих діячів гуманізму, ми, з появою серед нас Тараса Шевченка, мали велику підтримку» [180, с. 15].

Наприкінці 40-х років Костомаров написав російською мовою драму «Кремуцій Корд», сильну своїм пафосом викриття деспотизму, в якій також помітна орієнтація на Шекспіра. В ній, як правильно зазначає А. П. Шамрай, Костомарову у створенні образів п'єси правила за приклад образ Річарда III і подібні персонажі інших Шекспірових драм [213].

У 40-х роках Костомаров звернувся і до перекладу творів Шекспіра. Англійську мову він знав добре і працював з оригіналом [126, с. 205]. Російською мовою він переклав драму «Річард III», яка йому дуже подобалася. Вибір цього твору не випадковий, він зумовлений працею письменника над історичною драмою. Переклад не зберігся, про нього дізнаємося лише зі спогадів О. Корсуна: «Він вивчав великого Шекспіра і переклав його «Річарда III» без жодних пропусків прозою. Дюсіс, як відомо, не тільки згладжував Шекспірові вирази, ба навіть в ім'я якоїсь пристойності чи смаку дозволяв собі переінакшувати самі п'єси: так в його переробці «Гамлета» добротність торжествує. У Миколи Івановича виходило начистоту. Пам'ятаю, як славно лаються три королеви, ображені Річардом, якого вони називають павуком з нецензурним епітетом... Рукопис Миколи Івановича, переклад Шекспірового «Річарда III», найповніший, без пропускання відомих слів і фраз на російську мову відданий мені і, на жаль, знищений пожежею 28 січня 1863 року в маєтку моєму» [126, с. 206].

Українською мовою Костомаров зробив спробу перекласти в кінці 40-х років пісню Дездемони, назвавши свій вірш «Верба». Це вільний переспів, зроблений в дусі українських народних пісень сентиментального звучання, з надміром голубливих форм слів:

Ой вербице зеленая,  
Вербонько моя!  
Під вербою зеленою  
Дівочка сиділа  
І біднуоу головоньку  
Долі похилила і т. д.  
[188, с. 365—366]

19

Такі переспіви були характерною формою за-  
своєння іншомовних поезій в українській літерату-  
рі того часу. Українські поети ще не володіли  
мистецтвом перекладу у повному розумінні цього  
слова. Проте обробка Костомарова, хоч і не має  
значної літературної вартості, становить інтерес як  
перша спроба інтерпретації шекспірівського тексту  
українським словом.

Захоплення Шекспіром Костомаров зберіг до  
кінця життя. Але з припиненням художньої твор-  
чості українською мовою і з еволюцією його світо-  
гляду він буде відстоювати ідею української літе-  
ратури для «домашнього вжитку» і тому заперечу-  
ватиме необхідність і можливість українських пере-  
кладів Шекспіра. Однак про це йтиметься нижче.

**Пантелеймон Олександрович Куліш** (1819—  
1897) чув ім'я Шекспіра з дитинства, але серйозно  
зацікавився ним, очевидно, тільки під час перебу-  
вання в Київському університеті, де у нього були  
досить близькі відносини з М. Максимовичем, який  
відзначався енциклопедичністю своїх знань. Ймо-  
вірно, що Куліш не залишився байдужим до літера-  
турних і наукових інтересів Красова, з яким зуст-  
річався у Максимовича.

Певний стимул одержав Куліш від визначного  
польського письменника і критика, знавця україн-  
ської старовини М. Грабовського, в культурних  
зацікавленнях якого велике місце посідав і Шек-  
спір. У 1843 р. Куліш досить близько зійшовся  
з польським письменником, часто бував у його  
домі в Олександрівці біля Чигирини, знайшов у  
М. Грабовського підтримку у своїх творчих пошуках.

Головним джерелом ознайомлення Куліша  
з Шекспіром були російські переклади, преса, осо-  
бисте спілкування з російськими літераторами.  
У 1842 р. встановились контакти Куліша з М. По-  
годіним, редактором «Москвитянина», який був

відомий своїм сильним захопленням англійським драматургом. У його журналі поміщались різні матеріали про Шекспіра, рецензії на вистави шекспірівських драм. Куліш друкував свої твори в «Москвитянине», довгий час листувався з Погодіним, у 1845 р. гостював у нього в Москві. До Погодіна звертався Куліш у листі від 2 березня 1843 р. з проханням вислати йому разом з іншими книгами Шекспірові твори в перекладі Кетчера і з нетерпінням чекав їх: «Коли я побачу на своєму столі всі ці книги, я не знаю, якою буде моя радість».

Невдовзі він одержав переклади, про що писав в одному з листів: «Одержав з книжної лавки Погодіна книги. Шекспір Кетчера (12 випусків і твори Гоголя» \* [80, с. 188].

У 1845 р., перебуваючи в Петербурзі, Куліш зблизився з П. О. Плетньовим, який добре знав твори англійського драматурга і схилявся перед його генієм, писав про нього статті, рецензії на російські переклади його драм і шекспірознавчі праці. Найбільше він цинив у Шекспірі вірність життю, глибину розкриття найрізноманітніших людських почуттів і пристрастей, невичерпне багатство змісту його творів. Плетньов писав: «Коли я вперше читав Шекспіра, у мене навіть народилася думка: а чи не зачинитися з ним одним на все життя. Він розв'язав усі питання і філософії, і красномовства, і поезії: навіщо ж шукати того в інших, коли він про все сказав і повніше, і глибше» [Цит. за: 220, с. 225]. Підкреслював Плетньов у своїх судженнях зумовленість творчості Шекспіра часом, особливостями життя його країни. Але, як відомо, світогляд Плетньова змінився, і в 40-х роках він посів консервативні позиції, які зумовили і нові тенденції у його поглядах на Шекспіра. «...Неприйняття нових передових рухів в російській літературі змусили його відійти від історичного тлумачення Шекспіра, підкреслювати в ньому позачасове і загальнолюдське» [220, с. 228].

\* Перші 12 випусків М. Х. Кетчера склалися з таких творів Шекспіра: «Король Йоанн»; «Ричард II»; «Генрих IV», ч. 1, 2; «Генрих V»; «Генрих VI», ч. 1, 2, 3; «Ричард III»; «Генрих VIII»; «Комедія ошибок»; «Макбет».

Куліш дорожив спілкуванням з Плетньовим і пізніше в «Історичному оповіданні» писав про нього з щирим захопленням: «Щаслива доля звела мене близько з найкращою може людиною, яка була тоді в російськiм Вавілоні, з близьким другом Пушкіна Плетньовим... Хіба в небесному царстві було б мені так добре, як було коло сього високого і простого серця... Не маючи від нього ніякої таїни, я докомпонував «Чорну Раду» [190, т. 6, с. 380]. При такому ставленні до Плетньова в час читання і вивчення Шекспірових творів і праці над першим українським історичним романом Куліш не міг залишитись байдужим до його шекспірівських зацікавлень. Не виключено, що погляди Плетньова 40-х років вплинули на Куліша. Через багато років він і сам підносить творчість Шекспіра як втілення позачасового і загальнолюдського. Більше того, він спиратиметься на таку інтерпретацію у своїй пропаганді англійського драматурга на Україні.

Читання творів Шекспіра було у Куліша активним, зацікавленим. Він визнавав, що Шекспір був одним із факторів формування його естетичних переконань. В одному з листів Куліша 1845 р. читаємо: «Самотнє життя і довготривале вивчення таких письменників, як Гомер, Данте і Шекспір, разом з вивченням історії і народної поезії своєї батьківщини, поставили мене так міцно на ноги» [80, с. 207]. Цікаве тут і те, що Куліш називає майже всі ті елементи, які входили в кругозір романтиків і були факторами їх саморозвитку. До Шекспіра Куліша привів інтерес до історичного минулого батьківщини, пошуки засобів і форм його художнього відображення. Шекспіра письменник читав і перечитував ще перед «Чорною Радою», про що він сам згадував у пізній період свого життя, визнаючи, що твори великого драматурга були одним із джерел задуму його роману.

У романі зв'язок з шекспірівською традицією відчувається в зосередженості на політичних і соціальних конфліктах, а не побутових історіях, у прагненні зобразити широку, багатолюдну картину історичної дійсності, створити різноманітні людські типи, психологічно складні, неоднозначні ха-

рактери. У змалюванні складного, різностороннього образу Кирила Тура Куліш не тільки «віддавав певну данину і тій літературній традиції, за якою героям романтичного типу надавалося навмисної двоїстості характеру» [77, т. 3, с. 458], але по-своєму засвоював шекспірівський метод створення людського характеру.

Вплив Шекспіра на Куліша можна вбачати і в тій тенденції до поглибленого зображення характерів, до їх індивідуалізації, яка позначає загалом його прозу 40—50-х років.

Ім'я Шекспіра зустрічається в художніх творах, літературно-критичних статтях та історичних працях Куліша. Так, в «Історії Бориса Годунова і Дмитрія Самозванця», написаній в Тулі під час заслання, подавалося посилення на Шекспіра. Сам текст його залишився невідомим, дізнаємося про нього з рецензії професора Устрялова, написаній на рукопис на замовлення цензури. Рецензент зазначав, що автор книги, дотримуючись основної ідеї, нібито вбивство царевича Дмитрія Углицького було справою не одного Бориса Годунова, а загалом усього Московського уряду і твердячи, що цей уряд з часів перших самодержців не раз уже запобігав задумам удільних князів явними й таємничими насильствами, для з'ясування цього темного випадку посиляється на Шекспіра. Пізніше Куліш видав «Історію Бориса Годунова і Дмитрія Самозванця», але у ній посилення на Шекспіра уже не знаходимо.

Згадується ім'я Шекспіра і в автобіографічній повісті Куліша «Історія Уляни Терентіївни», вперше надрукованій в «Современнике» [174, с. 183].

До імені Шекспіра звертається Куліш в міркуваннях про Тараса Шевченка. В одному із своїх листів 1846 р. він з задоволенням писав про працю Шевченка в Києві: «Цьому треба радіти, тому, що Комісія посилає його безперервно в різні місця Південної Росії для змальовування старовинних пам'ятників, а це повинно з часом дати йому шекспірівське знання людей, звичаїв і ін.» [192, с. 293]. Аналогії з Шекспіром виникали у Куліша, коли він слухав судження Шевченка про науку і літературу.

Згадуючи про своє гостювання з Шевченком у В. Забіли в 1847 р., він писав, яке велике враження справила на нього Шевченкова «твереза й поважна бесіда»: «Дивуючись і радіючи серцем, постеріг я в нім тоді велику здібність до поетичного критицизму, що ним до такого високого ступня владав єдиний російський поет Пушкін, взором недосяжного в премудро поетичнім критицизмі батька нових поетів, Шекспіра» [190, т. 6, с. 391].

Уже в другій половині 50-х років Куліш висловився про потребу українських перекладів Шекспіра в інтересах розвитку української мови. В одному зі своїх листів він писав: «Отсе, я, оддыхаючи, переложив по-нашому перву пісню Чайльда Гарольда... Так же само треба переложити Гамлета, Вільгельма Телля, Геца фон Берліхінгена і Лямермурську молоду, щоб виробити форми змужичілої нашої мови на послугу мислі всечоловічій» [81, с. 349]. Та, мабуть, великої певності в можливості на той час українського перекладу Шекспіра він все ж не мав, бо в 1860 р. в розмові з О. Кониським зауважив, що «Шекспіра українською мовою побачуть хіба що праправнуки» [232, т. 74, с. 53].

Проте ідея перекладу Шекспіра рідною мовою не покидала Куліша, і він невдовзі взявся за нього. Але це вже стосується наступного етапу в творчому розвитку Куліша, припадає на новий період українського літературного процесу і розглядатиметься в цій праці нижче.

Ставлення **Тараса Григоровича Шевченка** (1814—1861) до Шекспіра — одне з найсвоєрідніших явищ в історії сприйняття спадщини англійського драматурга в світовій літературі. В коло культурних інтересів великого поета входило багато європейських письменників, досвід яких впливав на його розуміння мистецтва. Шекспір сприймався ним з величезною схвильованістю, мав для нього особливе значення і був постійним супутником упродовж всього життя.

Читання творів Шекспіра під час навчання Шевченка в Петербурзькій Академії художеств було не єдиним джерелом його ознайомлення з великим драматургом. Рубіж 30—40-х років — час великої

слави Шекспіра в Росії. Особливої популярності набуває він у колах художньої інтелігенції Петербурга, з якими був пов'язаний і Шевченко [78, с. 59—77; 70]. Поет був вхожим у літературні гуртки, які відвідували перекладачі Шекспіра, а також В. Г. Белінський, тоді вже автор статей «Гамлет, драма Шекспіра...», В. А. Каратигін — славний виконавець головних ролей в шекспірівських драмах в Александринському театрі. Каратигіна, як відомого актора, Шевченко згадуватиме в автобіографічній повісті «Художник». Театр приваблював Шевченка, і він, безумовно, бачив і шекспірівські спектаклі.

Захоплення Шевченка Шекспіром відчувається в його творчості раннього періоду. Можливо воно мало певне значення і в звертанні до драматичного жанру на початку 40-х років, і у вживанні складної структури мови — чергуванні вірша і прози у драмі «Никита Гайдай», що у світовій літературі йшло від шекспірівської традиції. Зв'язок з Шекспіром можна помітити і в поемі «Гайдамаки», на що вже зверталось увагу в шевченкознавстві. С. В. Савченко, наприклад, вважав, що пафос утвердження гуманізму в «Гайдамаках» споріднений з гуманістичним звучанням «Короля Ліра» і «Гамлета», і що, загалом, є підстава для постановки питання про зростання шевченківського реалізму, народності й гуманізму на ґрунті відповідних якостей шекспірівської творчості. [169, с. 19]. Літературознавець Ф. М. Білецький зазначав, що «поема «Гайдамаки», не будучи за жанром історичною хронікою, має подібні риси з творами цього жанру в Шекспіра» [23, с. 45].

Іншою була думка академіка О. І. Білецького. Висвітлюючи питання «Шевченко і світова література», він підкреслював, що поет багато читав, але доходив висновку, що це не визначало характеру його творчості. Зазначивши, що Шевченко був «палким поклонником» Шекспіра, вчений вважає, що «у нас немає даних для того, щоб урахувати вплив Шекспіра на творчість Шевченка... Шевченка в Шекспірі приваблювала правдивість зображення (бажаючи похвалити Марка Вовчка, він порівнює

її до Шекспіра). Але інші основні риси Шекспіра — різностороннє зображення характерів, показаних в їх розвитку, в їх суперечностях, не являють собою чогось типового для Шевченка. Великий ліричний поет, він не раз поривався до драми, але не створив драми, достойної свого генія. А драматичний пафос «Гайдамаків», звичайно, зовсім не шекспірівського складу, як і весь твір — не трагедія, не історична хроніка, а скорше, драматична ораторія» [22, т. 2, с. 271].

25

В цій думці багато слушного. Великий поет ніде не декларував будь-якої своєї залежності від Шекспіра, не залишив про нього розгорнутих суджень, не вдавався до наслідування. Єдиний випадок виразного запозичення знаходимо в поемі «Великий льох», що помітив О. І. Білецький: «Три ворони, які вихваляються одна перед одною своїми злочинами, явно споріднені з трьома відьмами з «Макбета» Шекспіра» [22, т. 2, с. 246]. І все ж певні ознаки поеми «Гайдамаки» свідчать про вплив шекспірівської творчості на поета. Думається, що це було таке діяння, про яке писав М. Г. Чернишевський: «Розуміти Шекспіра, значить відчувати в собі нездоланий потяг до самостійної творчості, бути чужим будь-якій думці про наслідування кого б то не було, хоча б і самого Шекспіра» [210, т. 4, с. 126].

М. Т. Рильський у своєму цікавому, винятково проникливому аналізі «Гайдамаків», писав, що «розірвана композиція» поеми нагадує йому «фрагментарну техніку» трагедій Шекспіра, але разом з тим є найвищою своєрідністю композиції, що Шевченко в цій галузі був рішучим і свідомим новатором, що його поема за всім своїм художнім ладом загалом є явищем цілковито винятковим [157, с. 72, 76].

І «фрагментарна техніка» поеми, і многократні перебої ритму, пов'язані з відтворенням життя в його різноманітності й процесі безконечних змін, і перехід від поетичної мови до прозового діалогу в зображенні масових народних сцен, і «яскрава й полум'яна лексика й фразеологія, використання прийомів гіперболізації і пафосної афектованої метафоризації» [17, с. 121] — все це у найвищій

мірі оригінальні особливості Шевченкової поеми. Але водночас вони викликають асоціації з відповідними якостями Шекспірової творчості. Це й дає право припускати, що одним із тих джерел, які стимулювали творчий пошук Шевченка, був Шекспір. Очевидно, у творах англійського драматурга геніальний поет України знаходив підтвердження правоти свого новаторства, правильності свого шляху, органічно пов'язаного з художнім мисленням, світосприйняттям і долею українського народу. Мабуть тому спілкування з Шекспіром стало для Шевченка постійною необхідністю, що підтверджується вже достовірними фактами.

Першим відомим нам прямим виявом інтересу Шевченка до Шекспіра була ілюстрація до трагедії «Король Лір», виконана технікою гальванокаустики і вміщена в брошурі Франца Кобелля «Гальванографія», виданій на початку 1843 року. «Короля Ліра» Шевченко міг читати в перекладі, а вірніше, в переробці з Дюсіса М. Гнедича (1808) або в перекладі Якімова, і, певно, дивився виставу трагедії в Александринському театрі. Там її ставили з 1838 р., користуючись перекладом Каратигіна, спеціально створеним актором для сцени. В головній ролі з успіхом виступав Каратигін, поклавши в основу образу велич і гординю Ліра [220, с. 301]. Критика захоплено писала про високе мистецтво гри талановитого актора, особливо відзначаючи силу образу в сцені бурі. Пізніш І. Панаєв, згадуючи ці вистави, писав: «Ми неначе зараз бачимо перед собою ефектну постать Каратигіна-Ліра в страшній сцені в лісі під час бурі» [220, с. 301]. Ілюстрація Шевченка — на фоні буряної, грозової ночі імпозантна, динамічна постать Ліра, а обіч невелика фігурка блазня з зверненням до Ліра обличчям — у чомусь близька до каратигінської інтерпретації. Але в одному з альбомів Шевченка, як згадує сучасник, був другий рисунок, намальований сепією, в якому образ Ліра подавався інакше. «Енергійна постать короля була майже гола, з факелом в руках, в випадку безумства він біг (Sic!) підпалити свій палац. В такому положенні мені ніколи не траплялося бачити «короля Ліра»

на сцені при виконанні цієї ролі найкращими акторами. Ескіз Т. Гр. справляв велике враження й ефектним освітленням. Т. Гр. мав намір його виконати, але несприятливі умови тому завадили» [180, с. 58].

Відомо, що з 40-х років твори Шекспіра постійно супроводжували поета. П. Куліш якось писав про свої спостереження: «Не було книжки живої і животворящої, щоб йому в руки попала та й лежала в нього не прочитана. Пушкіна він знав напам'ять... а Шекспіра возив з собою куди б не їхав» [97, с. 60]. Коли по закінченні Академії художеств поет оселився у Києві, серед небагатьох його особистих речей були твори великого драматурга. Це видно з його листа до М. Костомарова з Борзни від 1 лютого 1847 р., в якому він прохав поклопотатись про його речі: «Пошліть Хому до мого товариша, нехай він візьме у нього портфель, ящик або скриньку з красками і Шекспіра, та ще й брилі, все сіє сохраните у себе, бо товариш мій хоче їхати з Києва» [217, т. 6, с. 38].

Виняткового значення набули твори Шекспіра для Шевченка в роки заслання. Серед книжок, які він благав друзів надіслати йому, був і Шекспір. У грудні 1847 р. поет писав А. І. Лизогубу з Орської фортеці: «Якщо найдете в Одесі Шекспіра, переклад Кетчера, або Одисею, переклад Жуковського, то пришліть ради розп'ятого за нас, бо, ей-богу, з нудьги одурію» [217, т. 6, с. 42]. Лизогуб негайно ж відгукнувся на це прохання і вже у лютому 1848 р. повідомляв, що надсилає «Шекспіра, переклад Кетчера, 13 випусків... я їх у дві книжки переплів, бо так кріпче буде» [217, т. 6, с. 405]. Через місяць Шевченко відповідав, що посилку одержав, і висловлював свою радість: «Сьогодні неділя — на муштру не поведуть. Цілісенький день буду переглядати твій подарунок, щирий, мій єдиний друже... І Шекспір, і папери, і фарби, і цизорик, і карандаші, і пензлі, все цілісіньке» [217, т. 6, с. 49].

Про читання Шевченком на засланні Шекспірових творів свідчать й інші матеріали. Наприклад, В. Савичев, який зустрівся з поетом у Новопетровську в травні 1852 р., писав: «Коли я прийшов до

нього у призначений час, то знайшов його в такому ж самому вигляді — лежачим з книгою. Він встав, поклав книгу на полицю в головах, де лежали ще книги, і став одягатися... Я взяв з полиці одну з книг. Це були історичні драми Шекспіра в перекладі Кетчера» [180, с. 142].

28

Ім'я Шекспіра зустрічається в російських повістях Шевченка, написаних на засланні. У них проявилась висока освіченість їх автора, обізнаність його з світовою літературою, живописом, музикою. Часті посилання на великі імена, видатні твори в повістях «Художник», «Музыкант», «Прогулка с удовольствием и не без морали». Так, у повісті «Музыкант» оповідач називає учителя гімназії, який супроводжував його в поїзді, то Вергілієм (маючи на увазі поему Данте), то Просперо, іменем мудрого шекспірівського героя з «Бурі». В іншому випадку обдарована кріпосна актриса Марія Тарасевич розповідає: «Я прочитала все, что было в нашей библиотеке драматического.., начиная с «Синеуса и Трувора» Сумарокова до «Гамлета» Висковатова. Я дни и ночи бредила Офелией» [217; т. 3, с. 230]. В одному з епізодів повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали», висловлюючи думку про характерний для українців нахил до гумору, автор оживляє розповідь таким посиланням на Шекспіра: «Земляки мои, в том числе и я, самую серьезную материю не могут не проткать хоть слегка, хоть едва заметной шуточкой. Земляк мой (разумеется неволью) и в потрясающий финал «Гамлета» всучит такое словцо, что сквозь слезы улыбнешься» [217, т. 4, с. 292].

Безперечно, такі посилання не багато дають для розуміння Шевченкових поглядів на Шекспіра, хоча і в них відчутна глибока повага до драматурга. Вони незаперечно засвідчують, що Шевченко добре знав твори Шекспіра, образи з яких завжди були живими в його уяві. З листів Шевченка видно, що він відчував необхідність мати ці твори під рукою постійно. Затриманий у Нижньому Новгороді по дорозі із заслання він знову клопочеться про придбання драм, бо вислані йому свого часу Лизогубом втрачені. В листі від 21 січня 1858 р. поет про-

жав М. Лазаревського: «А ти, мій друже єдиний, купи мені Шекспіра, перевод Кетчера» [217, т. 6, с. 164].

Без сумніву, Шекспір набув для Шевченка в роки неволі не тільки естетичної цінності, а й життєво важливого значення, якщо його звертання до шекспірової творчості було таким настійним. Про це якоюсь мірою свідчать записи в щоденнику, листи поета до близьких людей, де він оповідав про свій душевний стан і напрям думок своїх, про те, чим була для нього у той час книга. Він страждав від заборони писати і малювати, від умов життя, які принижували його гідність. В цей час найбільше хвилюють і притягають його великі книги, сповнені високого гуманістичного змісту. Показовим є один з листів до княжни В. Репніной, в якому Шевченко прохав прислати йому «Мертві душі» Гоголя, книгу, яка потрібна була йому в нестерпних обставинах як друг, як опора. Він писав: «Перед Гоголем должно благоговеть, как перед человеком, одаренным самым глубоким умом и самою нежною любовью к людям... Наш Гоголь истинный ведатель сердца человеческого! Самый мудрый философ! и самый возвышенный поэт должен благоговеть перед ним, как перед человеколюбцем! ...И такая книга как М(ертвые) д(уши) будет для меня другом в моем одиночестве!»

Пришлите, Варвара Николаевна, ради бога и ради всего высокого, заключенного в сердце человеческого» [217, т. 6, с. 60]. Такі листи допомагають зрозуміти, що для поета найдорожчим і найбільш привабливим в Шекспірі був його гуманізм — утвердження цінності людської особистості і добра, його геній і могутня творча сила, як високий приклад людської величі. Все це було необхідним Шевченкові, щоб підтримувати віру в себе і в людей, додавало йому сил духовно вистояти і, зрештою, вижити. Рідкісний, безприкладний випадок в історії сприйняття Шекспіра в світовій літературі!

Близьким і потрібним Шекспір залишився Шевченкові і після заслання. У Москві, а потім у Петербурзі поета оточували люди, інтерес яких до

Шекспіра був живим і активним. Відома його давня дружба з М. С. Щепкіним, яка зміцніла після повернення Шевченка. Великих людей крім усього іншого об'єднувала спільність поглядів на театр і драматичне мистецтво. Не міг не відгукнутись Шевченко і на шекспірівські зацікавлення Щепкіна. У Щепкіна ж зустрівся він з «московской учено-литературной знаменитостью». «И что это за очаровательная знаменитость! Молодая, живая, увлекающаяся, свободная! Здесь я встретил Бабста, Чичерина, Кетчера, Мина, Кронеберга-сына, Афанасьева, Станкевича, Корша, Крузе и многих других. Я встретился, познакомился с ними, как с давно знакомыми, родными людьми» [217, т. 5, с. 162]\*. Безумовно, немало чув Шевченко в цьому оточенні і про Шекспіра, особливо, якщо врахувати звичку Кетчера цитувати Шекспірові твори. Т. Л. Щепкіна-Куперник згадує, що Кетчер, буваючи в домі її діда, «супроводив кожную свою розповідь шекспірівським монологом» [234, с. 18]. Був також Шевченко і дома у Кетчера, про що в щоденнику від 21 березня 1858 р. записав: «Заехали по дороге к Кетчеру... Кетчер подарил мне все издания своей компании, кроме своего перевода Шекспира—он еще в типографии» [217, т. 5, с. 160]\*\*.

Познайомився Шевченко в Москві і з перекладачем Шекспіра В. М. Лазаревським, бував у нього, зустрічався з ним і пізніше.

Пристрасне ставлення Шевченка до Шекспіра виявилось в Петербурзі. Тут він безмежно захопився акторською грою і самою особою славетного виконавця шекспірівських ролей Айра Олдріджа. Сила захоплення Шевченка вражала його знайомих і друзів, і вони залишили про це чимало спогадів. М. Мікешин, наприклад, писав: «От сиджу я одного разу в Маріїнському театрі — ні живий, ні

\* Згадка в цьому записі про Кронеберга-сына — непорозуміння. Син І. Я. Кронеберга — ректора Харківського університету перекладач Шекспіра Андрій Іванович Кронеберг помер 1855 р.

\*\* Шевченко мав на увазі п'яту частину перекладів Кетчера, куди увійшли уже друковані в 1850 р. переклади п'єс «Два веронці» і «Антоній і Клеопатра», а також нові — «Тимон Афінський» і «Юлій Цезар».

мертвий; Олдрідж грав короля Ліра і кінчив. Театр мовчав, приголомшений враженням. Не пам'ятаючи себе від жалю, що стиснув серце й горло, не знаючи як опинився я на сцені, за лаштунками і відчинив двері до кімнати трагіка. Картина, яку я побачив, вразила мене: в широкому кріслі, розкинувшись від втоми, напівлежав «король Лір», а на ньому, буквально на ньому знаходився Тарас Григорович; сльози градом котилися з його очей, уривчасті, палкі слова лайки і ласки здавленим голосним шепотінням вимовляв він, вкриваючи поцілунками розмальоване олійною фарбою обличчя, руки й плечі великого актора» [180, с. 457—458]. У щоденнику К. Толстой зустрічаємо запис: «Ми бачили Ліра. Ми викликали Олдріджа сім разів майже самі у всьому театрі. Зате як уже Майбах і Шевченко кричали» [133, с. 169]. Цікаві деталі про Шевченкове захоплення наводить у своїх спогадах і Б. Суханов-Подколзін [180, с. 395—396].

Сценічні образи Олдріджа сприймалися Шевченком як достовірні образи Шекспірових драм, відповідали розумінню їх самим Шевченком. У листі до М. С. Щепкіна він писав про враження від цієї гри: «У нас тепер африканський актер чудеса виробляє на сцені, живого Шекспіра показує» [217, т. 6, с. 188].

Часте звертання до творчості геніального драматурга було настільки властивим для Шевченка в останні роки життя, що люди, які його добре знали, не могли обминути цього у своїх спогадах про поета. Н. О. Білозерська писала: «Все, що він говорив, було обмірковане й пережите ним і розумно й талановито висловлене. Він знав Байрона і Шекспіра з російських перекладів і старанно вивчав їх, особливо останнього, часто цитував його й завжди доречно» [180, с. 501]. Цікава і згадка В. Я. Карташевської, яка часто зустрічалася з Шевченком: «З Тургенєвим я зустрілася випадково в Шевченка, в його студії. Він чув про наші малоруські вечори і просив дозволу приїхати. Тоді з'явилася малоросійська письменниця Марко Вовчок (Маркович). Білозерський і Шевченко вихваляли її до небес. Шевченко після кожного оповідання

кричав: «Шекспір, Шекспір» [180, с. 475]. Цей факт підтверджується і Тургенєвим. Даруючи В. Карташевській роман «Дим», він зробив такий напис: «В память прежних литературных сношений и тех знаменитых вечеров, на которых добродетельные малороссы брались за голову при чтении «Институтки» и умиленно твердили «Шекспир! Шекспир!» [189, т. 4, с. 88].

Відомо, з якою великою радістю зустрів Шевченко твори Марка Вовчка, «сердечні», щирі, якого важливого значення надавав їм у розвитку українського художнього слова. Він підніс письменницю як «обличителя жестоких людей неситих», сприйняв її як свого продовжувача, звертав до неї вірш, сповнений пристрасної надії:

Моя ти сило молодая!  
Світи на мене, і огрій,  
І оживи мое побите  
Убоге серце, неукрите,  
Голоднее. І оживу,  
І думу вольную на волю  
Із домовини воззову.  
І думу вольную... О доле!  
Пророче наш! Моя ти доне!  
Твоєю думу назову.

Важко з певністю говорити про те, які саме якості творчості Марка Вовчка і Шекспіра мав на увазі Шевченко, зближуючи ці два літературні явища. То була висока похвала українській письменниці за силу гуманістичного звучання її творів, за творчу сміливість. Все це підводить до висновку, що Шекспір у дуже суттєвому співвідносився з естетичними переконаннями Шевченка, коли поет іменем великого драматурга називав те, що було йому найдорожчим у тогочасній українській літературі.

В 60-х роках була зроблена перша спроба українського перекладу трагедій Шекспіра. Належала вона Павлину Свенціцькому (1841—1876), який був поляком родом з України. Студент Київського університету (1860—1863), він після січневого польського повстання (1863), в якому брав активну участь, змушений був покинути Київ і переїхати

у Львів, де зайнявся літературною діяльністю. Про Свенціцького з повагою писав Іван Франко, вважав його щирим демократом і здібним письменником, який добре знав українську мову, історію і звичаї українського народу, цінив його за широту і свіжість поглядів, за всебічну освіченість. П. Свенціцький приділяв багато уваги справі розвитку українського народного театру і, маючи на меті збагатити його репертуар, звернувся до перекладу драматичних творів зарубіжних письменників, в тому числі Шекспірових. У той час були чутки, що він повністю переклав трагедії «Гамлет» і «Макбет», але документально це не встановлено. Надрукував же П. Свенціцький (під псевдонімом Павло Свій) тільки першу дію трагедії «Гамлет» у 1865 році в журналі «Нива» [46], що видавався за його ініціативою і з його допомогою.

З передмови до цієї публікації дізнаємося, що перекладач ставив головним своїм завданням вірно відтворити «мисль первотвору» і тому спочатку переклав поетичну трагедію Шекспіра прозою. Але відразу ж, зваживши на поради, він переробив переклад і замінив прозу віршем. У здійсненні основного задуму П. Свенціцький досяг певного успіху — думки оригіналу передані досить вірно, проте шекспірівська поезія втрачена, слово знебарвилося, не вдалося відтворити віршової форми. Сам П. Свенціцький усвідомлював «недостаточність своєї праці», вважаючи вірш непоетичним. Для прикладу скористаємося характерним зразком перекладу, наведеним Іваном Франком в його огляді українських перекладів «Гамлета»:

Встряхнувсь, як преступник, на голос апелю  
страшенно. Чував я, що півень, той  
трубач, ранок ознамующий, своїм  
чутним острашним голосом пробуджає  
бога дня, і на цей знак кожний дух,  
чи він на землі блукається, в воді,  
вогні чи по вітру,—вертається, звідки  
вийшов...

Як бачимо, тут переклад найбільш наближений до змісту оригіналу, однак вірш позбавлений ритму.

Суворо, але справедливо оцінив переклад П. Свенціцького Іван Франко. Він назвав його «працею без літературної вартості» [206, т. 16, с. 164] і зазначив, що «вірш П. Свого в тім перекладі справді такий непоетичний, що проза була б ліпша: нема в тім перекладі ані ритму, ані поезії; П. Свій попросту лічить силаби» [206, т. 18, с. 319]. Звернув увагу Франко і на те, що П. Свенціцький послугувався не англійським оригіналом, а польським перекладом; і це негативно позначилося на лексиці.

Слід все ж визнати, що праця Павлина Свенціцького не була позбавлена певної цінності для свого часу. В ній виразно виявився відхід від традицій трагестії та українізації, який знаменував назрівання в українській літературі потреби перекладу Шекспірових творів.

---

ШЕКСПІР  
В УКРАЇНСЬКІЙ  
ЛІТЕРАТУРІ  
70–90-х РОКІВ ХІХ  
І ПОЧАТКУ  
ХХ СТОЛІТТЯ





ОСТАННІЙ ТРЕТИНІ ХІХ СТ. ВІЛЬЯМ ШЕКСПІР НАБУВ ЗНАЧНОЇ ПОПУЛЯРНОСТІ і поширення в освічених колах на Україні. На західноукраїнських землях його читали переважно в польських та німецьких перекладах, на Східній Україні основним джерелом ознайомлення залишились російські переклади і преса, великого значення в цьому набули театральні вистави. В Росії у різних виданнях публікувались старі і нові переклади, зібрання творів англійського драматурга, перекладались монографії іноземних шекспірологів, успішно розвивалось вітчизняне шекспірознавство.

На цей час припадає діяльність найвидатнішого російського шекспіролога М. І. Стороженка, праці якого стояли на рівні найвизначніших досягнень світової науки про Шекспіра. М. І. Стороженко походив з України, він виступав як критик питань української літератури, тому в літературному середовищі на Україні його ім'я було добре відоме. Цікавились тут і його шекспірознавчими працями. Показовою щодо цього є велика стаття Олени Пчілки, присвячена пам'яті вченого, де письменниця розглянула всю його наукову спадщину, але найбільш докладно й ґрунтовно, з великою схвильованістю охарактеризувала його шекспірознавчі праці, виявляючи свою давню й постійну до них увагу. Праця Стороженка, писала вона, «захоплює мене своїм інтересом, стрункістю зображення такого складного предмета, ясністю висвітлення і красою викладу» [148, с. 237—238]. Стаття, написана зі знанням справи, свідчить про добру обізнаність письменниці з творчістю Шекспіра і глибоке розуміння усіх головних проблем праць дослідника. Виступ Олени Пчілки — цікаве явище і в плані популяризації шекспірознавчої думки на Україні.

В галузі шекспірознавства виступив на Україні визначний російський вчений С. І. Сичевський. Перші свої шекспірівські статті він надрукував в «Одеском вестнике» [184; 185] на початку 70-х років. А потім, коли він перебував у Херсоні, де працював редактором неофіційної частини «Херсонских губернских ведомостей», з 24 березня по 7 квітня

1874 р. читав лекції про Шекспіра і відразу, доповнивши їх, друкував в «Одесском вестнике» [186]. Згодом вони вийшли окремим виданням також в Одесі [187]. Сичевський розглядав Шекспіра як геніального народного письменника, тісно пов'язаного з сучасним йому життям країни, високо цінив в його творах «пристрасне служіння людству» та демократизм, підкреслюючи, що він був не соціальною теорією Шекспіра, а переконанням, яке проймає всю творчість драматурга. Сичевський ставив перед собою завдання пробудити інтерес до Шекспіра у провінційної молоді, будучи переконаним, що твори великого драматурга благотворно впливатимуть на неї і спонукатимуть до корисної діяльності. Знайомство з Шекспіром, писав він, «служить найкращим супротивником тому сну, тій апатії, яка губить провінцію. В світі Шекспіра, сповненому життя і руху, реальних інтересів і життєвих питань... читач скидає з себе лінощі й апатію і одержує інтерес до життя, людей і діяльності» [187, с. 66].

На Україні публікувалися російські переклади уривків з іноземних шекспірознавчих праць [221; 134], творчість Шекспіра висвітлювалася в учбових посібниках для вищих учбових закладів, в працях з історії театру, в історико-літературних дослідженнях, в спеціальних статтях, що друкувалися в різних наукових записках. Наприклад, А. Тихов у «Нарисах з історії грецької літератури» порівнював грецьку драму з шекспірівською і досить докладно зупинявся на аналізі «Короля Ліра» [193]. М. І. Ніколаєв у своїх книгах «Театральні критичні начерки» і «Драматичний театр у Києві» писав про шекспірівські вистави на Україні, згадував Шекспіра у міркуваннях про драматичне мистецтво, характеризував трагедії «Ромео і Джульєтта», «Гамлет» [124; 125]. П. Г. Житецький, відомий український вчений-філолог, у своїй «Теорії поезії» неодноразово посилався на Шекспіра, висловлювався про особливості його реалізму у зв'язку з характеристикою історичної драми Пушкіна «Борис Годунов». В іншій праці — «Нариси з історії поезії» — вчений два розділи присвячує англійській літературі

Відродження, де говорить про попередників англійського драматурга, про його життя і творчий розвиток, досить повно аналізує трагедії «Макбет» і «Король Лір» [68; 69]. У другому томі книги В. Лазурського «Сатирико-повчальні журнали Стіля та Аддісона» у шостій главі розглядається використання і висвітлення творів Шекспіра на сторінках періодичних видань основоположників англійської сатирико-повчальної журналістики. Автор книги визначав роль Стіля та Аддісона у відновленні слави Шекспіра в Англії XVIII ст., досліджував їхнє розуміння морально-етичного смислу шекспірівської творчості. Характером викладу матеріалу В. Лазурський привертає увагу до багатства і різноманітності реального змісту Шекспірових творів [100, т. 2, с. 139—165]. З цікавою працею з історії шекспірівської критики, в якій розглядалися комедії Шекспіра і їх тлумачення Теофілем Готье, виступив О. І. Білецький, тоді приват-доцент Харківського університету [14].

В кінці XIX і на початку XX ст. багато статей про Шекспіра вміщала періодична преса російською мовою, найчастіше газети «Волянь» (Житомир), «Театр» (Одеса), «Киевская мысль» (Київ). Виступали тут і визначні літератори, наприклад, в «Киевской мысли» друкувалася стаття А. В. Луначарського [109]. Окремі публікації становили виклад публічних лекцій про Шекспіра [33]. Газетні статті були неоднакового наукового рівня, написані з різних ідейно-естетичних позицій. Та в цілому вони привертали увагу до Шекспіра, знайомили з актуальними проблемами шекспірознавства.

Робилися спроби популяризації Шекспіра і серед народу. В основному це було читання його творів у недільних школах, найбільше в харківській, яка працювала під керівництвом Х. Д. Алчевської. Діяльність цієї школи описана Х. Алчевською у великій праці «Що читати народу?», де наводиться багато фактів схвильованого й зацікавленого сприйняття творів Шекспіра народною аудиторією [4, т. 2—3;].

Для читачів з народу на Західній Україні в українських перекладах було видано деякі російські

перекази у прозі Шекспірових драм, зроблені М. Карнеєвим [219; 178]. Це були примітивні розповіді, виконані в побутовому стилі. Наприклад, діалог Оберона і Титанії в переказі комедії «Сон літньої ночі» ведеться в такому дусі: «В лихий час при світле місяця стретились ми тут, уперта Тетяно!

39

— ...Гей, посестри мої, утекаймо, я з ним не можу говорити! — крикнула Тетяна.

— ...Добре, іди, куди ти наставилась, — сказав Оберин» і т. д. Такі перекази не могли сприяти популяризації Шекспіра. Х. Алчевська у своїй книзі на фактах показала, що читання Шекспіра в переказах залишало народних слухачів холодними й байдужими, тоді як повноцінний переклад завжди викликав захоплення.

Ці окремі спроби не могли зробити у той час твори геніального драматурга доступними трудовому народові, який у масі своїй залишався неписьменним.

70-90-ті роки і перше десятиліття ХХ ст. були часом найбільш інтенсивного сприймання Шекспіра в українській дожовтневій літературі. Ці сорок років відзначалися поширенням інтернаціональних зв'язків української літератури, посиленням роботи над перекладом видатних творів слов'янських і західноєвропейських літератур. Серед західноєвропейських митців найбільшу увагу українських письменників привертав Шекспір, майже всі вони у тій чи іншій формі зверталися до його спадщини. Все це пов'язувалося з інтересами розвитку національної літератури і зумовлювалося її значним поступом на той час.

Продовження і розвиток традицій Тараса Шевченка і Марка Вовчка передовими і найбільш талановитими письменниками приводить до остаточної перемоги реалізму. Ідейно-естетичні завдання української літератури в нових історичних умовах, зображення в ній нових соціальних процесів і соціальних типів людей вимагали поглиблення й удосконалення реалістичного художнього методу. Виникла необхідність в нових жанрових формах і засобах художнього зображення людини. Україн-

ські реалісти прагнули до широкого відтворення соціальної дійсності в романній формі, до створення реалістичної соціальної й історичної драми з глибокими конфліктами і сильними, масштабними характерами, до відображення індивідуалізованих типів, психології героїв, до використання нових засобів і прийомів відбиття дійсності. «Письменники досягли особливої майстерності у мистецькому розкритті того, що звемо тепер «діалектикою людської душі»... Зростала у творах оціночна роль тропів, значення підтексту, посилювалася увага до ритму прози, підвищувалася лірична її напруженість, емоційність і т. п.

У поєднанні об'єктивної розповіді з глибоким психологізмом пролягав шлях розвитку нової української літератури» [77, т. 5, с. 31—32].

Розвиток реалізму, відповідність драматургії Шекспіра окремим його особливостям і були передумовою пильної уваги українських письменників до творчості геніального драматурга, робили можливим її творче засвоєння.

Першорядним завданням українських письменників було вироблення і збагачення української літературної мови. Одним із важливих засобів його розв'язання стали переклади іншомовних творів, зокрема Шекспірових драм.

Розвиток літератури відзначався гострою боротьбою політичних та художніх напрямів. Їх представники по-різному використовували творчість Шекспіра і спиралися на неї у здійсненні своїх політичних та естетичних завдань.

Український літературний процес був неймовірно ускладненим роз'єднанням українських земель, національним і соціальним гнобленням українського народу царизмом і цісарським урядом, а також політикою позбавлення його прав на культурний прогрес. На західноукраїнських землях Австро-Угорська монархія різними засобами домагалася денационалізації українського населення, на Наддніпрянській Україні царський уряд офіційно заборонив українське слово: 1863 р. з'явився Валуєвський циркуляр, а 1876 р. — царський указ, за яким надзвичайно обмежувалося видання книжок укра-

їнською мовою, вводилася найсуворіша цензура, заборонялися переклади з російської та інших мов, ввіз з-за кордону видань українською мовою та ін.

Українські письменники теоретично і практикою своєї творчості виборювали право української культури та літератури на існування і розвиток. Реакційна преса намагалась протидіяти цьому процесу. Розгорнулася гостра полеміка щодо розвитку української культури. Літератори реакційного табору рішуче не визнавали її, заперечували будь-яке право на існування, творчість українською мовою розглядали як політичну акцію, спрямовану проти великодержавних інтересів. У ліберальних колах відстоювалась теорія, яка допускала існування української літератури, але тільки для «домашнього вжитку». Найбільш виразно висловив її М. Костомаров. Хоч він і відійшов від художньої творчості українською мовою й віддався своїм науковим заняттям історією, та нерідко відгукувався на українські твори й видання. Його продовжували хвилювати проблеми розвитку української літератури, і він не залишався осторонь дискусій про її долю. Костомаров засуджував заборону царатом української мови, полемізував у пресі з охоронцями царської політики, рішуче відкидав їхні твердження про те, що дозвіл української мови й літератури приведе до сепаратизму. У статті «Малоруське слово» (1881) він говорив про Емський указ як велику несправедливість, вважав його шкідливим у політичному смислі і доводив необхідність зняти заборону з української мови. Стаття викликала напади російської реакційної преси, у відповідях на які Костомаров і далі розвивав свої думки.

Проте, відстоюючи право на існування української літератури, він не мислив її як повноцінну. Це мала бути література побутових тем, розрахована на простолюду, література «мужицька». «Если же обок русского языка будет оставаться и литературно развиваться малорусская литература, то принося свою местную пользу, она без ущерба русской литературе будет существовать для домашнего обихода» [92, с. 406]. По суті, теорія Костомарова відмовляла українській літературі в будь-

яких перспективах і об'єктивно сходилася з реакційною політикою.

З усією цією полемікою пов'язалося питання про долю Шекспірової спадщини і зайняло в ній помітне місце.

42 Так в умовах дуже складного розвитку української культури і літератури сприйняття Шекспіра набуло політичної актуальності, стало частиною ідейної й літературної боротьби. Характер і форми засвоєння спадщини великого драматурга кожним окремим письменником залежали, безумовно, від його творчої індивідуальності, світогляду й ідейно-естетичних позицій.

На початку 70-х років з широкою культурно-освітньою програмою виступив Михайло Петрович Драгоманов (1841—1895) — визначний громадський і культурний діяч, який мав великий вплив на духовне життя України. Певне місце в його програмі займало питання про переклади творів зарубіжних літератур, в тому числі і драм Шекспіра. У постановці цього питання Драгоманов виходив зі своєї теорії «поступовості» у розвитку української літератури. Він пропонував у відборі творів для перекладу орієнтуватися на «низи» і перекладати спочатку те, що співзвучне національній літературній і фольклорній традиції, близьке народній психології і доступне народному сприйняттю. До таких творів він відносив і найкращі Шекспірові драми. У 1872 р. у листі до М. Бучинського Драгоманов міркував: «Думаю, що із Шекспіра багато може бути пущено «у низ», як Гамлет, Макбет, Лір, Тимон Афінський, Річард III. Моя теорія н и з у такого сорта, що саме лучше із іностранный поезії, т. е. розширяюче психологію, може бути пущено у низ... А коли переводчики будуть мати на думці «низ», — то переведуть найлучше, т. е. найпростіш і найрозуміліш, та й справді обогатять мову, а не напхають її словами кованими і чужими... Я не раз у цей піврок собі думав, який би ефект зробив Гамлет у нас у селах, якби був правдивий народний театр, — і не раз, ходючи і блукаючи по Італії, сам приймавсь про себе переводить його монологи по українському» [137, с. 156—157]. Невдовзі в іншому

листі до того ж адресата він знову писав: «Нашому народові Шекспір дуже подобався б: віком стоїть він ще не далеко од народного погляду, однако умом і талантом зачіпа глибину душі чоловічої,— а як і наші народні пісні багаті психологічним аналізом, то тут то і можна було надіятись, що Шекспір може дійти до самої простої душі. Тільки треба вибрати з Ш/експіра/ такі твори як Ромео, Лір, Гамлет, Річард III,— на цьому пожалуй для нас можна остановитись,— і перевести їх, а не калічить переробкою, перевести самим простим язиком і так приблизить до народа, а не, кажу вп'ять, покалічить» [137, с. 183].

У той же час думку про назрілість потреби українських перекладів Шекспіра і свій план його популяризації Драгоманов викладав у праці «Література російська, великоруська, українська і галицька»: «...Узявши за точку отходу для літератури української простонародної пісні і казки, можна буде перевести образці лучших епосів народних до самого Гомера; з Шекспіра можна буде перевести «Ліра», «Макбета», «Гамлета», «Річарда III», «Тимона Атинського» [63, т. 1, с. 176].

До теорії «поступовості» розвитку української літератури, яку формулював Драгоманов, демократичні літературні діячі цілком справедливо поставилися критично, не погоджуючись в принципі з його поглядом на стан української літератури, зі встановленням якихось меж для її розвитку. У критиці 90-х років XIX ст. Б. Грінченком була висловлена невірна думка про тотожність погляду Драгоманова з теорією М. Костомарова. Відповідаючи Грінченкові в «Листах на Наддніпрянську Україну», Драгоманов знову уточнював свою точку зору на розвиток української літератури і позицію щодо перекладу Шекспірових творів: «По моїм поглядам, виложеним в статтях «Література російська, великоруська, українська і галицька», українським писателям радилась певна система праці: «знизу вгору» (від літератури простої до високої), але зразу ж відводилось досить широке поле навіть для простонародної літератури. І я можу сказати, що дехто й почав працювати по моїм планам:

напр., Старицький почав перекладати Сербські пісні, «Гамлета». І тут же в примітці автор додавав: «Я думав і думаю, що з маленькою зміною фраз великі психологічні драми Шекспіра, як «Гамлет», «Макбет», «Лір», «Отелло» можна і слід давати нашим мужикам читати і грати перед ними, і завше плачу, що Кропивницький і Заньковецька не пробували грати, напр., «Гамлета» в перекладі Старицького» [63, т. 2, с. 457—458]. Драгоманов настоював на тому, що його теорія не містить заперечення чи обмеження прав і можливостей української літератури на розвиток. «Я навіть і в 1873 р. не відмовляв можливості і законності такого зросту. Перш усього я ставив питання і про простонародну українську літературу досить широко, так, що були тоді голоси в російській печаті, котрі знаходили мене все таки сепаратистом, як н. пр. «Киевлянин», котрий докоряв мене тим, що я вважав потрібним перекласти для українського простолюдина «Гамлета» Шекспіра, «Орлеанську дівчину» і «В. Теля» Шіллера і т. д. Вважаючи на підставі українських народних пісень психіку українського мужика за досить розвитку, а мову українську за досить багату, я проектував досить широку літературу, котра зразу б могла мати велику публіку» [108, с. 56].

Об'єктивно оцінив позиції Драгоманова Іван Франко у 1894 р. «Драгоманов, беручи річ практично серед російських обставин, склонявся до тих, що бажали українського письменства для домашнього обходу, але розумів той домашній обход далеко ширше, подав план цілого круга популярних книжок по всім галузям науки — план такий широкий, що ще й досі праця українських писателів не здужала його виповнити» [114, с. 32]. До цього слід додати, що Драгоманов не тільки пропонував ширший план, він ніколи не сумнівався в перспективах розвитку української літератури; віра в її майбутнє була непохитною.

Драгоманов підтримував українських письменників у їх задумах перекладу Шекспіра, заохочував до цієї праці, уважно стежив за нею. Не без його впливу задумав у 1873 р. переклад з Шекспі-

ра М. Старицький. У листі від 30 листопада 1876 р. він повідомляв Драгоманова про хід своєї праці: «Як повернусь за тиждень до Києва, то думаю кінчати «Гамлета». Я уже підігнав його трохи за літо, то шкода б кидати: як думаєш?». Про закінчення своєї праці він також поспішав сповістити Драгоманова [182, т. 8, с. 445].

45

В кінці 60-х і на початку 70-х років звернувся до Шекспіра Ю. Федькович. Це відразу привернуло увагу Драгоманова. Одержавши влітку 1872 р. лист від М. Бучинського з повідомленням, що Федькович, приїхавши у Львів, «привіз переклад «Макбета» і думає далі переводити Шекспіра» [137, с. 151], він хотів довідатися про це докладніше: «Я не зрозумів: Федькович «переробив» Макбета, наприклад, як це було з деякими комедіями Мольєра, чи просто перевів. Цікаво б було швидше побачити переклад Гамлета... Федькович чоловік великого таланту,— та правда сказати, мова його дуже вже провінціальна, мабуть, і для Галичини, а не то для нас» [137, с. 157].

Поява у 1872 р. фразки Федьковича «Як пурявих уговкують» — переробки Шекспірової комедії «Приборкання непокірної» — засмутила Драгоманова. Він ставив питання про потребу перекладів Шекспіра і не вбачав ніякого смислу в його переробках. «Великий печаль зробила мені і фразка Федьковича. Що у чоловіка був талант,— про це й говорити нічого, але можна було надіятись на Федьковича, яко на перекладача. Після ж його фразки, що напечатана у Правді, треба, мабуть, махнуть рукою і на цю надію... Після цього ще сумніше було мені прочитати од Вас, що і Макбет перероблений, а не переведений... Де ж він чув, або бачив, щоб у ХІХ в. Шекспіра переробляли, а не переводили...» [137, с. 183—184]. Неодноразово Драгоманов писав гостро критично про переробку Федьковича, в якій «Гуцулія не стала, тільки Шекспір загубився». Та все ж працю Федьковича над перекладом він при нагоді намагався підтримати.

Драгоманов відразу відгукнувся у пресі на повідомлення про видання перекладів М. Старицького і П. Куліша з Шекспіра. Він вмістив у журналі

«Вольное слово» (1882, № 31) невелику рецензію інформативного характеру «Гете і Шекспір в перекладі українською мовою». Рецензія цікава своїм гостро полемічним характером. Факт українських видань іноземних творів геніальних митців висувається в ній як аргумент у запереченні шовіністичних поглядів на українську мову і літературу. В іншій своїй статті Драгоманов принагідно висловився про значення Кулішевих перекладів, зауваживши, що він «перекладами своїми на українську мову з Шекспіра, Байрона і др. розширя українську літературу за границі протонародності» [108, с. 70].

Сам Драгоманов добре знав твори Шекспіра, звертався до них постійно, читав їх в оригіналі зі своїми дітьми. Якось в листі до Івана Франка він писав: «Дорогий друже, я не занедужав знову, а так багато діл, що іноді аж нічого не роблю — діло діло перебиває, думка думку, і іноді мозок не видержує, рука бере Шекспіра або Пушкіна» [64, с. 236].

Нерідко звертався Драгоманов до Шекспіра в своїх працях і листах. Звертання ці різного характеру: судження про окремі особливості творчості Шекспіра, ремінісценції, цитати з його творів, в основному з «Гамлета» і «Короля Ліра». Шекспірівські вирази використовувались, як правило, для більшої експресивності вислову. Наприклад, в одній статті читаємо: «Особливо потреба праці і ученості для викладу антропології і соціології, котра умістить у собі і так звану історію. Про сю працю ми можемо сказати з Гамлетом, що «така річ достойна бажання гарячого» [63, т. 2, с. 177]. Один з листів до М. Павлика Драгоманов завершував словами: «Ну, весь лист вийшов таке паскудство, що хочеться сказати як король Лір: добрий аптекар, дай мені унцію мускусу, щоб вичистити мою уяву» [138, т. 7, с. 177]. Цікаво, що в листах до Павлика Драгоманов згадує Шекспіра частіше, ніж в листах до інших осіб. Певно, що його шекспірівські інтереси збігалися з інтересами М. Павлика, який і сам хотів перекладати Шекспіра і в листі від 4 квітня 1887 р. писав Драгоманову, що для видавництва Бібліотеки повістєвої він уже «обіцяв пере-

вести Шекспірового «Короля Ліра» — (горе тільки, що не з англійського)» [138, т. 5, с. 152]. Можливо, що і намір цей виник під впливом Драгоманова.

Окремі міркування Драгоманова про Шекспіра в основному присвячені зв'язку великого драматурга з народною творчістю. Зосередженість критика на цій особливості зумовлена його заняттями фольклором і характером його плану популяризації Шекспіра на Україні. Драгоманов говорив про драматурга як про геніального митця, який «стоїть не далеко од народного погляду» і є близьким народній свідомості, звертав увагу на те, що в основі шекспірівських сюжетів лежать фольклорні джерела. Дослідженню фольклорної основи трагедії «Король Лір» присвячена спеціальна розвідка «Корделія-замурза» [89]. При висвітленні цієї теми Драгоманов виходив зі своєї літературної теорії, за якою переоцінювалась роль постійних сюжетів і традиційної пов'язаності образів і тем у світовій літературі. Український вчений не зупинився на аналізі трагедії Шекспіра у зв'язку з фольклорною основою сюжету, він стежив за міграцією сюжету про історію Ліра в різні часи, у різних народів світу, аж доки Шекспір не зробив її навіки надбанням усього причетного до європейської цивілізації людства [89, с. 59]. По суті, Драгоманов тільки констатував зв'язок Шекспіра з народною творчістю та геніальність його обробки давнього фольклорного сюжету. Основну ж увагу він приділив аргументації головних положень своєї теорії. «Сравнение этих вариантов вполне достаточно для убеждения читателя в том, что основа истории Лира и Корделии, создавшись, по всей вероятности, в Индии, стала собственностью интернационального, и, как таковая, явилась в Англии ... Великий гений Шекспира придал наивному средневековому роману значение высокохудожественного и глубокопоучительного общечеловеческого психологического этюда, конечно, нарисованного английскими национальными красками... На отношении Шекспировской драмы к письменности старинной и к устной словестности до шекспировской и позднейшей можно видеть всю неосновательность предположения

твердых границ и различий между творчеством личным и коллективным, между словесностью устной и письменной, между «народным» и «интеллигентным». Между всеми этими категориями человеческого творчества издавна существует постоянный обмен и взаимодействие» [89, с. 65, 69].

48

Драгоманов критикував твори Шекспіра за наявність в них «непристойностей». «...Не можу не вбачати, що в літературах скрізь є елемент цинічний, обценний... Людина перше всього — звір, та ще й рафінований, рефлектуючий. То люди не могли не занести і в літературу (як і в пластику) і чистого, безідейного цинізму і обценності, котра їм подобається сама по собі. Такого елемента, напр., чимало в Арістофана, Петронія, в півнародних середньовічних новелах, в старому театрі і т. ін. Є його чимало і в Шекспіра,— для потіхи грубої публіки і зовсім непотрібного для основних цілів його великих творів» [63, т. 2, с. 434]. Майже в той самий час, коли писалися ці слова, Драгоманов ділився з Павликом своїм враженням від читання Шекспірових творів: «Я тепер читаю Шекспіра з Радою і мушу пускатися на дуже противні викрутаси, щоб перескакувати через багато уступів, котрі таки простісіньке свинство» [138, т. 7, с. 236]. Думка, як видно, була твердою, але, слід зазначити, поверховою й односторонньою: вона склалася на основі уявлень і понять ХІХ ст. і була досить розповсюдженою. В добу Шекспіра «непристойний» елемент в літературі мав інше призначення: у великих митців Відродження він був якнайтісніше пов'язаний з істотними особливостями народної карнавальної культури середніх віків і народним сміховим поглядом на світ [13].

Шекспір постійно був присутній в духовному житті Драгоманова, в його творах, певне місце посідав і в його діяльності, яка сприяла прискоренню літературного розвитку на Україні.

В кінці 60-х років Шекспірові твори почали входити в коло літературних інтересів Юрія Осипа Федьковича (1834—1888). Він ознайомився з ними, безумовно, в німецьких перекладах, бо німецьку мову знав досконало, користувався нею і в листу-

ванні, і в своїй творчості. Перше творче звертання Федьковича до Шекспіра — драматична переробка комедії «Приборкання непокірної», розпочата в кінці 60-х років. Переробка з'явилася 1872 р. у «Правді» під назвою «Як козам роги виправляють» [201] і в тому ж році була видана окремим виданням [238]. Це одноактний водевіль з побуту буковинських селян, який зближений з комедією Шекспіра темою і окремими фабульними моментами. Відразу ж різко критично поставився до цієї фразки М. Драгоманов. Вже згадувалось, що він був противником самої ідеї переробок Шекспіра. Не схвалював він і вибору для наслідування саме цієї Шекспірової п'єси, чужої, на його думку, українській народній психіці: «Федькович узяв на перший раз «Як пурявих уговкують», цю апотеозу палки, котру у народа нашого хіба у поганих казках можна зустріти» [137, с. 183]. Не визнавав Драгоманов за фразкою і художньої вартості. Він зазначав, що в ній автор, наслідуючи грубий гумор XVI ст., вийшов за всі межі правдивості.

49

Подібну оцінку фразці Федьковича через багато років дав І. Франко: «...Фарс вийшов грубий, дотепи вульгарні, цілість більше примітивна, ніж Шекспірове джерело, старша англійська комедія... Герой комедії Василь, гуцульський легінь, що довго служив у війську, при першій розмові б'є Катрю, під час весілля б'є гарапником весільних гостей, годує свою молоду стусанами та побоями, та хоч на початку ми чуємо, що він і сам лихий та сердитий, то проте на кінці, по промові Катерини про обов'язки доброї жінки, він виголошує не менше довгу і зовсім недоладну промову про обов'язки доброго мужа. Коротко мовлячи, фарс Федьковичеві зовсім не вдався і був хіба свідоцтвом про брак у нього виробленого літературного смаку і ясних провідних думок» [206, т. 18, с. 348—349].

Не таким суворим був Ол. Колесса. У своїй передмові до драматичних творів Федьковича він, хоч і використав Франкову характеристику фразки, його висновку не поділяв і не відмовляв творові в певній цінності: «Живе зображення побуту заможних селян із буковинських низин

і пластичність у малюнку деяких із виведених осіб, напр., багацького парубка Василя — не дозволяє нам прилучитись до згаданих поглядів М. Драгоманова та Ів. Франка» [142, т. 3, ч. 1, с. XIV].

50

Фрашка Федьковича примітивна і незрівнянно нижча за своє джерело — це очевидно. Однак не можна не помітити, що Федькович глибше сприймав комедію Шекспіра, ніж вважають критики. Зв'язок з темою Шекспірової комедії виступає виразно, він угадується і в спробі подати оригінальні характери і якось поглибити їх. Василь не такий уже прямолінійний образ розбишаки, за своєю вдачею він незлобивий, здатний на сердечність, добре усвідомлює, що характер Катрі хоч і зіпсований, але сильний і своєрідний, тим дівчина його і привабила. А смисл п'єси Федьковича — не «апотеоза палки», а ствердження взаємної поваги в подружжі.

На початку 70-х років переклав Федькович дві трагедії: «Макбет» і «Гамлет». Коли письменник приїхав у Львів у 1872 р., він уже мав переклад «Макбета». Тут, працюючи редактором видань «Просвіти», він продовжував допрацьовувати його, а також переклав «Гамлета». Довгий час переклади залишалися в рукописах і вперше були видані у 1902 р. під редакцією і з передмовою Івана Франка [141]. Вивчаючи автографи, він дійшов висновку, що перекладав Федькович з великим напруженням, над «Макбетом» працював особливо «довго і з упором, майже загадковим для його свідомості і гордої душі» і виготовив три варіанти перекладу, «роблені майже незалежно один від одного» [141, с. VI]. Про якість перекладів Франко писав, що «вона загалом дуже не висока» [141, с. IX]. Це зумовлене, насамперед, тим, що Федькович користувався не оригіналом, а німецьким перекладом, який нерідко передавав досить вільно, що особливо характерне для «Макбета». Справді, перекладач, як правило, дещо скорочував текст, дозволяв собі вільну інтерпретацію окремих місць, спрощував і стирав незвичайну метафору і складну мовну образність. Наприклад, відомі драматичні слова Гамлета — «Вік вивихнутий. О, прокляте нещастя, що я народився на світ, щоб його вправити» (I,

5, 189—190) — Федькович інтерпретує по-своєму, і вони набувають зовсім іншої тональності:

Світ ся повихнув,  
Да як подумаю, що я'го маю  
Назад направити, то аж мя сміх зберає  
[141, с. 41].

51

Ще один приклад: Гамлет говорить Полонію: «Ви торгівець рибою» (II, 2, 174), а у Федьковича перекладено: «Ви чумак» [141, с. 56].

У відтворенні зовнішньої форми Шекспірової драми Федькович намагався бути точним. Він перекладав білим ямбом, зберігав поділ на вірш і прозу, у більшості випадків дотримувався римованих двовіршів у кінці сцен і монологів, проте значної художньої майстерності не досяг, про що справедливо писав Франко: «...Федькович бореться з формою; білий вірш виходить у нього важкий, неорганічний та немелодійний; разять часті германіزمи в конструкції, зайві слова, ужиті для підлатання розміру, особливо «це», «отце»...» [141, с. IX]. Дійсно, Федькович зловживав такими беззмістовними словами, що знижувало енергію драматичної мови і звучало в ній чужорідно. Для прикладу наведемо досить вдалий в цілому, хоч дещо скорочений переклад розповіді королеви Гертруди про смерть Офелії:

На вербових вітах  
Хотіла в'на повісити вінки,  
А тут галуза втерлась, і она  
Упала з своїми вінками в воду.  
Ще зразу сукні і втонуть не дали,  
І плавала отце в'на по воді,  
Неначе панна та мірська, в одно  
Співаючи уривки з давніх пісень;  
Аж доки сукні не набрали це  
Води і нещасливу дитину  
Не потягли із піснями на дно  
[141, с. 142].

І все ж переклади Федьковича не позбавлені позитивних якостей. Вони мають творчий характер і в цілому за своїми принципами знаменували поступ в розвитку мистецтва українського перекладу. Коли б вони були видані відразу після написання,

то принесли б безумовну користь для свого часу. Іван Франко жалкував, що «їм судилося цілих 30 літ лежати в рукописі» [141, с. X] і, критикуючи, водночас указував на їх позитивні риси і багато в чому віддавав їм перевагу над загалом більш досконалыми перекладами Куліша. «Коли з якого погляду Федьковичеві переклади не втратили вартості й досі,— писав він,— то се хіба з язикового, головню з лексикального. Федькович розвинув тут велике багатство своєї лексики, користуючись головню гуцульським говором, якого скарбівню він, можна сказати, вичерпав до дна... Можу сказати, що Кулішів переклад, хоч артистично більше вигладжений, все таки далеко бідніший на лексику і загальнозрозумільший, та подекуди більше шаблонний, коли тимчасом Федьковичів переклад менше докладний, хропатий та невироблений, але більше колоритний, виявляє більше власної праці перекладача» [141, с. X].

Глибокий інтерес до англійського драматурга, праця над його перекладом не могли не позначитись на оригінальній творчості Федьковича. Цьому сприяла і увага до Шекспіра в літературних колах, де у судженнях про драматургію вже було характерним враховувати його досвід і приклад. Вплив Шекспіра легко помітити в драматичних творах Федьковича, особливо в «Довбуші». Аналогію з Шекспіровою драмою викликає вже зовнішня форма твору. Це п'ятиактна драма, написана білим віршем, іноді вживаються римовані двовірші типу сентенцій в кінці монологів, а також використовується проза, зокрема прозовою мовою говорить божевільна Дзвінка (у Шекспіра сцени божевілля — прозові). Орієнтація на Шекспіра відчувається і в образах, і в побудові монологу. Так, образ секретаря, підступного негідника, асоціюється з образом Яго. Сучасники Федьковича відзначали зв'язок «Довбуша» з трагедією «Отелло», вказували на деякі запозичення з неї. Позначається в трагедії і вплив «Гамлета». Так, монологи Довбуша, в яких виражаються його думки й почуття, своєю структурою, пристрасною, підвищено експресивною мовою, всією динамічністю стилю нагадують моноло-

ги Гамлета. В мову Довбуша Федькович ввів навіть окремі вирази з власного перекладу Гамлетових промов. Слова Гамлета про жіноцтво Федькович перекладав: «О, слабодушносте на ймя ти—жінка!» [141, с. 56], а початок монологу Гамлета в кінці другої дії у нього звучить: «Який же ж з мене жус це та нікчемник» [141, с. 80]. Довбуш висловлюється так, наче він читав переклад Федьковича: 53

Жоноча слабодушність! — Сто крот душ!!!  
А та прехитрість, та диявольська,  
Котров они пекольні свої мрежі  
На серце мужа мечуть? — звесь се также  
Жоноча слабодушність? — Узи чорта,  
І то найгіршого з усіх чортів!!!  
Але й від сих потрафит кріпкий муж  
Ся скорше вирвать, як від тих, що їх  
Несита та безстидниця на нього  
Накине, наче хитрий всадник той  
На комоня узду, аби его  
До втому, до загину аж заїхаты! —  
А се у него слабодушність звесь? —  
Пекольні сіти! Узи аду! — Га!..  
Я рад на се пристану, того мужа  
Назвати жусом і нікчемником,  
Котрий аж доти слідить за невістов,  
Аж доки ю з розуму не зведе  
[142, т. 3, ч. 1, с. 316—317].

Звертання Федьковича до Шекспіра в художніх творах вилилося в форму наслідування, засвоювалася головню зовнішня сторона його творів. Глибоко творчо оволодіти спадщиною геніального драматурга Федьковичеві не удалося.

Активно звертався до Шекспіра в останній період своєї діяльності П. Куліш, в 70-ті роки він постійно читав твори Шекспіра і це, очевидно, було пов'язане з задумом їх перекладу. І. Пулюй, розповідаючи про працю Куліша над перекладом «Нового завіту» у Відні у 1871 р., згадував, що вона забирала цілий день, а «увечері перед сном Куліш уже в ліжкові читав Шекспіра або Діккенса». Сам Пантелеймон Куліш у 1874 р., оселившись на своєму хуторі, писав до Гатцука: «Замечаєте ли вы, как мой почерк испортился? Дорога, ходьба по хозяйству, сортированье библиотеки, лень.

Мотроновка для мене — Капуя. Даже газет не хочеться читати. Журнали лежат неразрезаними. Один Шекспир да Байрон интересуют мене по временам своим глубоким прониканием в природу человеческую».

54 Під кінець 70-х років Куліш почав перекладати Шекспіра і на початку 80-х ясно висловив своє розуміння спадщини великого драматурга, причини і мету свого звертання до неї.

Як відомо, з другої половини 60-х років світогляд і діяльність Куліша набули відверто реакційного характеру. Він прямо проголосив своє презирство до народу і вороже ставлення до визвольного руху, з реакційних позицій виступив проти ідей демократії в суспільному житті і культурі, проти революційно-демократичного мистецтва і естетики Шевченка. Історичне минуле українського народу Куліш вважав розгулом руїнництва і розбишацтва гайдамаків та козаків і заперечував цінність української літературної традиції. Він висунув теорію «культурництва», за якою українська література повинна зректися своєї традиції і розвиватися на основі засвоєння літератури європейської. З початку 80-х років під знаком цієї теорії Куліш розгорнув метушливу діяльність навколо так званої «польсько-української згоди» — угоди українських буржуазно-дворянських кіл з польським панством.

Згідно зі своєю теорією і практикою Куліш і сприймав Шекспіра, і пропагував його. У своєму розумінні англійського драматурга він не був оригінальним, а цілком спирався на інтерпретацію німецького шекспіролога Г. Гервінуса, яка найбільше співвідносилась з його завданнями. Монографія Гервінуса «Шекспір» — одна з кращих німецьких шекспірознавчих праць — вийшла в світ протягом 1849—1850 рр. [245] і потім неодноразово перевидавалася, зокрема російською мовою [55]. Автор її належав до культурно-історичної школи, але багато в чому ще поділяв принципи німецької ідеалістичної філософської критики. Шекспіра він тлумачив як генія, який стоїть вище упереджень і духу партій, вище свого часу і свого народу, як морального учителя і провідника людства, і найбільшу

увагу в аналізі його творчості приділяв з'ясуванню її етичного смислу. М. Стороженко, аналізуючи німецьку шекспірівську критику, писав про Гервінуса, що «Шекспір-мораліст всюди у нього заступає собою Шекспіра-поета і драматурга» [183, с. 91—92]. Гервінус сприймав мораль Шекспіра у світлі своїх роздумів над політичною історією і долею Німеччини як утвердження поміркованості і гармонії, як заперечення надмірності, вільнодумства і крайнощів. Він, наприклад, пояснював причину загибелі Ромео і Джульєтти надмірністю їхнього кохання, вважав, що Шекспір в хроніці «Генріх VI» засуджував повстання Кеда як насильство і швидке падіння народного правління показав як неминучу жертву його несамовитості.

Куліш повністю прийняв концепцію Гервінуса і виходив з неї у своїй ідеї пов'язати культ Шекспіра та всю справу перекладу його творів з пропагандою своїх поглядів. Про це він, зрештою, говорив сам: «Коло перекладу Шекспірових творів заходився я наслідком розумування над природою людської громади і людського індивідуума. Що таке в моїх очах Шекспір, прочитайте на початку двох томової книги Гервінуса «Shake-speare». Може я замість епілога до 1-го тома додаю витяг із цієї як німці пишуть «вікопомної праці» [цит. за 139], тобто мав намір супроводжувати критикою Гервінуса публікації своїх перекладів Шекспірових драм. Куліш почав здійснювати свій задум. Під назвою «Як велико цінують німці Шекспіра» він підготував переклад, правда, дещо скорочений, передмови Гервінуса і частини «Вступу» — якраз того, що в узагальненій формі виражало головні моменти концепції критика. Цим уривком з Гервінуса і мав відкриватись перший том Кулішевих перекладів, однак, надрукований там не був. Куліш запропонував його для публікації в журналі «Світ», але і там він не з'явився і залишився в архіві Франка. Вперше опублікований академіком М. С. Возняком у 1930 році [34, т. 2].

Розуміння Шекспіра, як свого роду глашатая соціального миру, яке склалося під впливом Гервінуса, Куліш висловлював і в інших формах. Саме

на такого Шекспіра він орієнтував українську культуру, ігноруючи при цьому її тогочасний поступ і досягнення. Готуючи до видання свої переклади, в одному з листів Куліш писав: «Нехай ті йдуть своєю дорогою, котрі проповідують козащину: дійдуть як раз до нуля в культурних результатах. А ті, що не відбилися від культурної сім'ї через польсько-руські усобиці, нехай причастяться Шекспірового правосудного, нелицеприятного духу і будущину свою зв'яжуть не з руйнуванням, а з созіданням. Коли б Шекспір зробився читанням любим, се отверезило б нашу літературу мізерну і дало б їй крила. А коли б комедії і трагедії Шекспіра зібрали земляків до театру, то се була б лучча для них школа, ніж усі наші писання й співання. Така моя мета; така спонука до перекладу Шекспірових творів» [цит. за 139].

Замість передмови до своїх перекладів Куліш написав два вірші: «До Шекспіра» і «До рідного народу». Але їх йому не удалось надрукувати разом з перекладами, вони увійшли у збірку «Хуторна поезія» (1882). Вірші вражають грубою тенденційністю. З одного боку, Куліш в них підносить Шекспіра як наставника людства на дорозі життя, як «з культурників найбільшого воєводу», його умиротворяючий дух і праведний розум; з другого — з дивовижною зневагою говорить про український народ, який в його очах є народом «без пуття, без честі і поваги», «азіат мізерний», наслідник «гірких п'яниць і розбишак великих», який «клене культурників, як людожерне панство» і т. д. Куліш поклоняється Шекспірові, благає його взяти під свою «опіку знакомиту» український народ і вгамувати його «козацьку волю дику», а народ він закликає увійти в храм Шекспіра і позбутися в ньому варварства, вдивитися в Шекспіра — всесвітнє дзеркало — й збагнути свою мізерність, забути свій «козацький пролаз темний», пісні своїх «п'яних» кобзарів і повернутися до сім'ї «культурників».

У такому плані Куліш згадував драматурга і в інших поезіях. Наприклад, у вірші «Гомер і Шекспір» (1893) він писав про те, що Шекспір і

суспільні перевороти—явища несумісні, що Гомеру і Шекспіру немає місця в умовах битв.

Бувало так на світі, що й Гомера  
Унівець повертали і Шекспіра,  
Ревла тоді гарматами Мегера,  
Мовчала мовчки тихострунна ліра  
[190 т. I, с. 344].

57

Як бачимо, Кулішеві потрібний був саме Гервінусів Шекспір-мораліст, і він з усією пристрасстю бажав не так естетичного, як ідейного його впливу на українське суспільство. Авторитет Шекспіра, відповідно інтерпретованого, повинен був служити дискредитації революційно-демократичного напрямку і шевченківських традицій в українській літературі. Молитви до Шекспіра, написані з позицій тогочасних Кулішевих ідей, були немаловажним епізодом в його реакційній діяльності. Вкрай помилково сприймати їх тільки як вияв Кулішевого захоплення англійським генієм і бажання підняти культурний рівень українського народу.

Підхід Куліша до засвоєння Шекспірової творчості був і теоретично неспроможним. У нього Шекспір протидіяв українській національній традиції і мав сприйматись українським народом всупереч їй. Такий погляд протистоїть закономірностям літературного процесу: звертання до інонаціональної літератури виникає з потреб внутрішнього розвитку національної літератури і не протидіє, а стимулює її зростання на національному ґрунті.

Прогресивні кола української громадськості негативно сприйняли всю програму й теорію «культурництва» Куліша, зокрема віршові апеляції до Шекспіра, розглядаючи їх як частину його програми. Найгостріше проти них виступив у 1882 р. Іван Франко у статті про збірку Куліша «Хуторна поезія». У ній він викрив реакційну суть пропагованої Кулішем «польсько-української згоди» та ідеї «культурництва», антинародний зміст його зовні радикальних гасел. «Д. Куліш бажає братерства між русинами й поляками... Та тільки ж кого розуміє д. Куліш під назвою «поляки», «ляхи»? Дивна річ! Гадав би хто, що польський люд. Та

де там! Він розумів панів, власників, а про людину байдуже» [206, т. 17, с. 191]. Франко зазначав, що Кулішева «згода» спрямована проти гнобленого народу і чужа прагненням української демократії до «щирого братання з кожним народом»: «Думаючи про тоту згоду, котрої треба нам на будуще, ми розуміємо під нею спільне і дружнє порозуміння в великих громадських і загальнолюдських ділах, у великій боротьбі праці і правди з неробством і кривдою, у боротьбі іменно з тими, з ким Д. Куліш бажає нав'язати нам свій компроміс» [206, т. 17, с. 191]. Вся ідея «згоди» і «культурництва» Куліша, за Франком, виходить з його антидемократизму, зневажливого ставлення до народу й ворожості до соціальної й визвольної боротьби. «Витворивши собі раз із рідного народу і його минулості образ чорта і людоїда, він певно рад буде кожному, хто сильною рукою придавить і прикоротає того чорта» [206, т. 17, с. 188]. Франко показав зв'язок віршів про Шекспіра з реакційною програмою Куліша. Він розглядав їх як приниження українського народу, свідоме викривлення його минулого й літературної традиції, зрештою, як випад проти демократичної літератури. «Д. Куліш попросту плює... на всю нашу минулість. «Народе без пуття, без честі і поваги, без правди у завітах предків диких, ти, що постав з безумної одваги гірких п'яниць та розбишак великих!». От як обзивається народолобець до народу «во ім'я бога всеблагого»! Та й коби ще хоть правда була в тих словах! Бо скажіте ж самі, чи можна так говорити про народ, котрий, будь-які-будь його гріхи — у кожного народу, так як і у кожного чоловіка, вони є, і хто знає, чи не більше, ніж у нашого — а все-таки своєю кров'ю і своїми кістками писав історію своєї боротьби за волю і в найтяжчій добі татарських погромів та великої руїни не трапив думки про свободу; про народ, котрий в своїх приповідках, піснях і казках поставив такий тривкий пам'ятник своєї здорової, розумної, чесної мислі, своєї прихильності до світла, справедливості; про народ, котрий помімо довговікового гніту і руйнування не затратив своєї національної окремішнос-

ті, не затратив почуття своєї людської гідності, не поклонився ні котрому з переможних тиранів? ...Д. Куліш не переминає кинути болотом і на наші пісні та думи народні, «що кобзарі п'яні по бенкетах корчемних розбої, пожари, хижацтво прославляли». Дивно чути такий засуд з уст чоловіка, котрий свого часу збирав матеріали до «Записок о Южной Руси». В котрих же се думах або піснях український народ прославив розбої, пожари та хижацтво?.. Сміємо сказати, що звісна нам більша часть зібраних досі дум і пісень народних, але такої пісні, якими д. Куліш називає всі наші пісні, ми не стрічали» [206, т. 17, с. 182—183, 185].

Критику Кулішевих поглядів Франко продовжував і в наступні роки. В статті «З останніх десятиліть ХІХ віку» він знову указав на реакційний зміст Кулішевих закликів до орієнтації на європейську культуру і його звертань до Шекспіра.

У 1903 р. у нарисі про історію сприйняття Шекспіра на Україні, надрукованому у віденській газеті «Die Zeit», Франко знову писав про використання Кулішем Шекспіра в інтересах ідейно-літературної боротьби: «Куліш запряг тепер все, як також і заплановане видавництво Шекспіра на службу своїй дитячо-наївній політичній місії... Тепер і Шекспір мав стати свідком так званої культури проти... Шевченка і всього українського народу» [243] \*.

Отже, при всьому захопленні Шекспіром і великому бажанні перекладати його Куліш призначив англійському драматургові реакційну роль в українському громадському житті. Як побачимо нижче, це значною мірою вплинуло на його переклади і ускладнило справу їх видання.

Розгорнутих самотійних суджень про мистецтво Шекспіра у Куліша не знаходимо. Єдиний цікавий вислів у цьому плані зустрічається в короткій передмові до першого тому перекладів, де Куліш зі схваленням писав про характерне для Шекспіра поєднання високого і низького, полемічно загострив цю думку і підкреслив: «У нашому

\* У скороченому перекладі українською мовою стаття була надрукована в «Літературній газеті» від 18 квітня 1941 р.

перекладі, круто позагинані лайки та грубіянські жарти, котрими Шекспір, яко великий художник, відтінює в себе пречисте і ніжне, поперекладувано так, як воно стоїть в британському оригіналі... Ні один поет, опріч Шекспіра, не смів оспівувати людське життя такими словами, якими воно виявляє себе на самому дні; ні один же поет не возводив і чоловічності на такі високості духа, як британський драматор. У Шекспіровій мішанині божественної поезії і серця людського з гидкою прозою людської безсердечності вбачали моральну неспромогу віку його і хибу його творчества. Ми вбачаємо в ній переважливу над усіма поетами силу і достоїнство іобразительного генія» [231, с. 5]. Куліш мав підстави наголошувати на цій думці. У зарубіжній практиці видань творів Шекспіра в ХІХ ст. досить розповсюдженою була тенденція «облагороджувати» текст, звільняти його від брутальних слів, непристойних жартів тощо. Характерним прикладом цього було так зване родинне видання Боудлера, яке не раз перевидавалося в різні роки [239].

У працях Куліша не знаходимо фактів, які указували б на його знайомство з шекспірознавчими дослідженнями, крім монографії Гервінуса. Скоріше, він їх не читав, хоча потребу ознайомлення з новішими працями відчував. Так, у листі до В. Тарновського у 1896 р. він хвалив книгу Куно Фішера про Шіллера й додавав: «Треба б мені читати й його розумування про Шекспіра» [80, с. 67].

Переклав Куліш тринадцять Шекспірових драм. Важко точно встановити, коли саме розпочав він цю працю, але з його листування можна бачити, що у 1881 р. у нього було вже перекладено сім п'єс і він розпочав заходи по їх виданню в Галичині, оскільки після Емського указу на Наддніпрянській Україні зробити це було неможливо. В листі від 27 березня 1881 р. Куліш писав І. Пулюєві: «Ліра» переписую, щоб читати пані... А гарно виходить. З великою вподобою перекладаю. Скінчивши переписувати «Ліра», зачну перекладати ще. Тепер уже не треба буде стільки зачеркувати».

А згодом, через два місяці, сповіщав: «Нагото-

вив я для печаті том Шекспіра: 1/Ромео та Джульєтта; 2/Присмирена каверзниця... — одна найсмутніша, а друга найреготніша п'єса». Можна припустити, що їх переклад був зроблений раніше «Ліра». В листі до О. Барвінського у той же час Куліш писав, що планує видавати переклади томами, в кожному поміщати по дві п'єси — трагедію і комедію — тиражем по 250 примірників, «аби воно на світі було». Незабаром друкування «Ромео та Джульєтти» розпочалося, та Куліш змінив свій план: він вирішив видати 27 п'єс у 9-ти томах, по три в кожному. На 2 січня 1882 р. готовими до друку за новим планом були два томи: 1) «Отелло», «Троїл та Крессіда», «Комедія помилок»; 2) «Король Лір», «Коріолан», «Приборкана гоструха». Перший том цього ж року незабаром вийшов у світ, але на тому друкування припинилося. Причиною цього було, головню, те, що видання справило, як зазначав пізніше Франко, «якесь неприємне враження, по-часті задля деяких екстравагантій перекладу, по-часті загалом задля непочесної ролі, яку тоді взявся був грати Куліш в нашому політичному життю» [203, с. 21]. Але перекладання Куліш продовжував і на 1886 р. викінчив ще шість п'єс: «Юлій Цезар», «Багацько галасу знечевля», «Макбет», «Антоній і Клеопатра», «Міра за міру», «Гамлет». За Кулішевим планом у п'ятий том, крім «Гамлета», мали увійти «Венеціанський купець» і «Цимбелін». У критиці нерідко зустрічається твердження, що Куліш переклав і ці дві останні драми, але рукописи їх загубилися. Ганна Барвінок досить категорично стверджувала, що серед рукописів перекладів, які вона передала В. В. Тарновському по смерті чоловіка, був і «Венеціанський купець» [146, с. 77]. Очевидно, таке твердження помилкове. Куліш писав різним особам, що переклав тринадцять драм і після «Гамлета», якого скінчив саме перед пожежею на хуторі восени 1886 р., до перекладу драматичних творів Шекспіра не повертався. Так, 15 квітня 1889 р. він повідомляв О. Огоновського: «Мушу сповістити Вас, що в мене готові до друку ось які Шекспірові твори», а далі перераховував десять драм, крім

тих, що увійшли у перший том. Згодом, 1891 р., Куліш писав до М. Карачевської-Вовківни, що залишив переклад Шекспіра після «Гамлета», бо далі не має можливості працювати «на пожарині» [62, с. 88]. За свідченням В. Шенрока, Куліш в кінці 1894 р. писав йому, що переклав з Шекспіра всього тринадцять п'єс і прохав допомогти у справі публікації. «Нельзя ли Вам поискать дороги к дозволению? — спрашивал меня Кулиш совершенно наивно... «Все великорусские переводы «величайшего из сынов человеческих»... не выдерживают сравнения с моим,—писал Кулиш,—не потому, что он мой, а потому что наш малороссийский язык имет больше грамматических форм и способов к ковке в высшей степени. Перевод Шекспира доведен мною до половины. Остальная половина могла бы быть переведена во время печатания первой. Последняя из переведенных мною драм, его «Гамлет», окончена мною в 35 дней, и я приостановил эту мою работу единственно потому, что в Ганниной пустыне не мог пользоваться изданием Британского и Германского шекспировских обществ» [232, т. 72, с. 24—25].

Дотримувався думки, що Куліш не встиг перекласти «Венеціанського купця» і «Цимбеліна», і М. В. Лисенко, який займався справою видання перекладів і добре знав усі матеріали.

У монографії В. Шенрока наведено цікавий факт про те, що Куліш перекладав чи мав намір перекладати лірику Шекспіра, бо писав Шенроку, що готує збірку «Позичена кобза», в якій помістить і лірику Шекспіра [232, т. 72, с. 21]. Напевне йшлося про сонети, але у «Позиченій кобзі» нічого з Шекспіра не подавалось.

Не легким був шлях Кулішевих перекладів до друку, хоч письменник постійно шукав можливості їх видання. Він то задумував організувати власну друкарню й журнал, то робив спробу добитися дозволу цензури. В 90-х роках їх виданням зацікавились діячі київської громади і з 1894 р. проводились заходи, які очолив М. В. Лисенко. Він одержав від Куліша для початку рукописи перекладу «Короля Ліра», «Коріолана», «Приборканої гострухи» і звернувся з проханням до Івана Франка взяти

на себе їх видання: «Шукав, бентеживсь і парешті — відшукав способи і змогу видавати один том за другим перекладів Кулішевих з світових творів драматичних.

Товариство, Вас глибоко шануюче і почитуюче, уповажнило мене вдатися до Вас, Високоповажаний добродію, узяти на себе труд відати усю тую працю видавництва Кулішевих перекладів» [106, с. 245]. Франко поставив ряд умов, висунув свої пропозиції і дав згоду, на що Лисенко відповідав: «Я й не сумнівався, Високоповажаний добродію, в Вашій щирій патріотичній готовності, коли звіряв бажання своє враз з товариським, обтяжаючи Вас такою просьбою... Спасибі, заздалегідь спасибі за прийняття на себе такого труда. Ваші розумні й повні практичного розмислу доводи про друкування не що інше могли викликати у товариському колі, як повну згоду з усіма домислами... І-ий том Шекспірових творів, складаючийся з трьох утворів: «Король Лір», «Коріюлан» і «Приборкана гоструха», рукописи які у нас в руках, висилаються Вам, добродію, коли вийде з друку «Телль» і коли ми в спеціальній комісії не передивимось теж вартість перекладу, порівнявши його з британським перво-твором і, зробивши уваги, не перешлемо разом усе до Вас задля друкування, бо не сподіваємось теж, щоб Куліш згодився на переробку» [106, с. 246—247].

Хоч Франко і дав згоду, він все ж сумнівався в можливості знайти спільну мову з Кулішем, про що й писав у листі до М. Драгоманова від 1 січня 1895 р. [111, т. 1, с. 486—487], і одержав від нього відповідь: «З Кулішем хоч так, хоч сяк,— а в чепуху вскочите,— зане Куліш есть і Кулішем зостанеться» [111, т. 1, с. 489].

Справа з виданням затягувалася. Тимчасом Куліша непокоїли непевні чутки про видання Шекспіра в Галичині. Його листування справляє враження, що він не був інформований київською громадою про переговори з Франком. У листі до М. Павлика 8 листопада 1896 р. він писав: «Перечув я через люде, що в якійсь газеті чи журналі Львівському печатають Шекспірові твори.

Сповістіте, спасибі Вам, що воно таке? Як вони спромоглись на переклад, чи воно печатається під псевдонімом, чи анонімно. Мені пришлють сей друк із Києва, дак я й позню, чиє воно, чи тутешнє, чи галицьке, а Вас прошу розпитатись і сповістити мене». А через кілька днів знову повертався до цього питання у листі до В. Тарновського: «Я вам оповідував як Т/имченко/ підвів був мене під ма-настир тим, що «Зоря» печатала б мого Шекспіра приложеннями. Я ж «Зорі» не люблю за її дурощі (не кажучи іншого)» [80, с. 92].

У той же час Куліш дізнався, що у Києві розповсюджена копія його перекладу «Коріолана». Все це разом змусило його припинити всю справу видання. 5 грудня він повідомляв про це Тарновського: «Допитувався я про мого рукописного Шекспіра, що хтось його якось ніби друкує по тім боці політичної прірви... Тимченкові я передав три драми: «Король Лір», «Коріолан» і «Приборкана гоструха», та розпитавшись як він хоче їх друкувати, вернув додому» [80, с. 94—95].

Проблема видання перекладів знову виникла уже по смерті Куліша. Ганна Барвінок без успіху старалася одержати дозвіл цензури, а М. Лисенко відновив розмову з Франком в кінці 1898 р. і одержав його згоду. Франко поставив умови: відредагувати переклади, видавати кожну п'єсу окремою книжкою тиражем 100 примірників зі вступною критичною статтею й поясненнями. Умови ці було схвалено, редагування і написання статей доручено Франкові. Всі переклади за його редакцією і з його передмовами вийшли в світ протягом 1899—1902 років.

Переклади Куліша, видані 1882 р., негайно викликали негативні відгуки в критиці. Перша рецензія, яка з'явилася у львівській «Зорі» [110, с. 327—330], мала надмірно різкий, недоброзичливий, навіть образливий тон. Її автор, О. Партицький, робив висновок про «абсолютну неудачність перекладу», закидав Кулішеві «зарозумілий поспіх і поверховість праці», навіть «упадок розумових сил». Рецензент цілком зосередився на прикладах неправильної чи незрозумілої передачі оригіналу,

іронізував над дивоглядними зворотами і виразами, не раз згущав фарби. Слід визнати, що переклади Куліша справді давали привід до гострої критики, і в спостереженнях Партицького було чимало слушного. Однак більшість його критичних зауважень надмірно односторонні, упереджені. Критикові явно йшлося не про об'єктивне з'ясування якостей перекладу, а про компрометацію видання.

65

Відгукнувся на переклади Куліша і М. Костомаров у статті «П. О. Куліш і його остання літературна діяльність» [93], в якій, власне, Кулішевих перекладів стосується тільки одна думка, що діяв він необдуманно, обравши для початку не найкращі Шекспірові твори. Від оцінки самих перекладів Костомаров ухилився, а в дусі своєї теорії доводив непотрібність і неможливість українських перекладів та й української літератури для інтелігенції загалом. «Мы уже заявляли в печати, что настоящее положение южно-русского наречия таково, что на нем следует творить, а не переводить, и вообще, едва ли уместны переводы писателей, которых каждый интеллигентный малорусс прочтет на русском языке, который давно уже стал культурным языком всего южно-русского края... Передавать же по русски Шекспира в настоящее время легче, чем по малорусски, даже и такому знатоку малорусского языка, как сам г. К/улиш/» [93, т. V, с. 222—223]. Так переклад Шекспіра знову включився в полеміку, яка виходила далеко за межі чисто літературних проблем.

Переклади Куліша цікавили багатьох українських письменників, і в їхньому листуванні раз по раз зустрічаються згадки і судження про них. Але на Східній Україні не всім це видання було доступне. Панас Мирний, наприклад, зміг ознайомитися з ним тільки в середині 90-х років.

Іван Франко дав найбільш докладну характеристику перекладів Куліша, торкаючись цього питання в різних своїх статтях. Він завжди визнавав їх потребу і цінність як праці письменника великого літературного хисту, одного з кращих знавців української мови. Власне, Франко тому й погодився

бути їх видавцем і редактором. Він вказав на значні достоїнства перекладів і разом з тим рішуче критикував як їх хиби, так і самі Кулішеві принципи. Перші критичні міркування висловлені ним у листах до М. Лисенка у зв'язку з переговорами про видання перекладів. Листи Франка нам не відомі, але дещо про їх зміст можна судити з відповідей Лисенка, в одній з яких він писав, що цілком здається на щирість і певність Франкових слів «щодо хиб перекладу: непотрібних москалізмів, особливо які даються до заміну українським словом, до розводнення тексту Шекспірового масою перифразів, які підтинають силу-міць первотвору» [76, ф. 3, № 236, с. 166].

У своїх передмовах до Кулішевих перекладів Франко дав в цілому схвальну оцінку «Гамлету», «Макбету», «Ромео і Джульєтті» і «Приборканій гострусі», хоч були і суттєві критичні зауваження до цих перекладів. Найбільш докладно охарактеризовано перший з них. В огляді тогочасних українських перекладів цієї трагедії він віддавав перевагу Кулішевому і визнавав значення його досвіду для створення більш повноцінного українського перекладу. Запорука досягнень Куліша полягала в тому, що він, за словами Франка, був «великий знавець нашої народної мови, а при тім добрий знавець язиків та літератур європейських народів... Він узявся перекладати Шекспіра не для проби, а певний свого панування над рідною мовою. Вимоги докладності і вірності оригіналові він розумів далеко не так, як д. Старицький, і дав нам переклад, з яким можемо без сорому показатися в концерті європейських перекладачів великого британця. Держачися оригіналу далеко докладніше, ніж його попередники, Куліш уміє при тім надати своєму перекладові свій індивідуальний колорит, щось таке, що дозволяє відразу пізнати в нім працю Куліша, а не жодного іншого українського поета. Є якийсь своєрідний тихий пафос, якийсь розмірний широкий подих у власних творах і перекладах сього автора, щось, мов широкі могутні рухи великого корабля по великій ріці. Може би перекладачеві Шекспіра треба бистріших та звинніших рухів,

більше різnorodного ритму. Та вже те одно, що Куліш своїм перекладом відкриває перед нами широкі перспективи, куди може наша мова дійти своїм багатством, своєю мелодійністю та різnorodністю свого ритму,— вже те величезна його заслуга.

Признаючи вповні сю заслугу, я, проте, мушу сказати, що й Кулішів переклад ще далеко не ідеальний, не те, до чого вже тепер була би здібна наша мова. Певна річ, усякий, хто відтепер у нас захоче братися до праці над перекладанням Шекспіра, буде мати стежку, протерту Кулішем, масу зворотів, укованих ним, масу слів і фігур, уведених у наш літературний скарб. Та проте я не сумніваюся, що новий перекладач буде міг держатися первотвору ще докладніше, перекладати вірш за віршем, не розбиваючи одного на два, або хоч на півтора, як се не раз трапляється і Кулішеві» [206, т. 18, с. 321].

Думка Франка справедлива. Переклад «Гамлета» найбільше удався Кулішеві, адже він працював над ним, маючи уже значний досвід. І певно це урахувалось Франком, якщо він вирішив розпочати видання саме з «Гамлета». Не можна не зважити й на те, що у Франка йшлося про вже виправлений текст, в який він сам вніс велику кількість змін, усунув чимало «екстравагантій», свідомих і мимовільних відступів Куліша від оригіналу.

Про переклад «Ромео і Джульєтти» Франко коротко зазначив, що, коли не говорити про деякі відхилення від англійського тексту, його можна визнати «незвичайно вдатним і гарним» [206, т. 18, с. 365]. Переклад «Приборканої гострухи» названо вірним оригіналові і поетичним. Лаконічно сказано і про переклад «Макбета»: «Переклад Куліша з уваги на великі труднощі, які приходилось йому поборювати, можна вважати в цілому вдатним; в усякім разі це перша талановита проба перекладу сеї трагедії на нашу мову: та треба признати, що до тої сили і різnorodності тонів, якою визначається англійський оригінал, їй ще дуже і дуже далеко» [206, т. 18, с. 334].

Багато зауважень критичного характеру про переклади окремих драм Франко подав у своїх

поясненнях. Вони торкаються головню невірної чи невдалої передачі шекспірівських фразеологізмів, гри слів, дотепів, тенденцій Куліша до українізації перекладу, здійснюваної іноді з певною ідейною метою.

68 · З усією повнотою ставлення Франка до перекладів Куліша виявилось у його редакторських правках. В дусі цих правок висловлена Франком у 1903 р. критична думка про переклади, видані ще самим Кулішем: «Куліш виявив себе безпорадним при перекладанні численних Шекспірових дотепів, словесних каламбурі, натяків, тонкі звороти передавав загалом незугарно, до того ж послугувався при своїй праці зманірованою стародавньою мовою, від чого читання його перекладів ставало тяжким, часто навіть неприємним» [243, с. 33]. У цитованій статті Франко писав про слабкі риси Кулішевих перших перекладів, що, по суті, ще раз підтверджувало висловлене раніше у зв'язку з його редакторською працею.

Досить докладний аналіз перекладів Куліша був поданий у статті Я. Гординського «Кулішеві переклади драм Шекспіра» (1928). У статті описового характеру, насиченій багатим фактичним матеріалом, наведені численні зіставлення перекладу з англійським текстом, виписано і певною мірою систематизовано редакційні правки Франка. Автор робив висновок, що хоч перекладач надто вільно поводився з оригіналом, однак переклади його в цілому становлять історико-літературну цінність.

Перше видання Кулішевих перекладів було високо оцінене в Італії відомим італійським вченим-славістом Анджело Де Губернатісом, який цікавився українською літературою, писав про неї і мав контакти з українськими літературними діячами. Він відзначав, що українська мова «дуже багата, здатна, щоб з силою та красою висловити будь-яку найвищу думку; це довів нещодавно П. Куліш своїми перекладами Шекспірових драм, такими експресивними, що проти них навіть гарний переклад Шлегеля втрачає деякі свої великі вартості. Проста українська мова досягає в цих віршах

високого рівня літературної мови» [Цит. за 11, с. 153]. Куліш звертався до досвіду різних перекладачів Шекспіра і так чи інакше використовував його. Одним з кращих у Європі він вважав переклад Шлегеля, цинив його за вірність оригіналові: «Шлегель найтонші речі Шекспірові і найгустіші ноти його оддав вельми близько до оригіналу по-німецьки: трудніше було б переводити французові по-своєму». Навпаки ж, до польського перекладу трагедії «Отелло» поставився дуже критично: «Подивився я в польський переклад — овва! Чи таки ж можна так общипувати цвіт із Шекспірового слова, найпрозаїчніший перифраз найпишнішої мови! Може інші поперекладавали краще, а що вже щенсний Ключицький, так удрав «Отелла» до гапликів». Безумовно, його цікавили і українські переклади «Гамлета», і він спеціально хотів дізнатися, «як Старицький дещо поперекладавав».

Щодо російських перекладів, то Куліш їх не тільки знав: він перекладав, як писав Франко, з оригіналом у руці, але з російських перекладів. Я. Гординський у згадуваній статті наводив приклади подібності окремих виразів і слів у Куліша та М. Кетчера.

Прозовий переклад Кетчера мав велику славу на той час і справедливо вважається одним із найвидатніших явищ російського шекспіризму ХІХ століття. Автор сумлінно вивчав шекспірівський текст і коментарі до нього, прагнув якнайточніше відтворити його російською мовою. У Кетчера майже нема смислових втрат, значною мірою йому вдається передача лаконізму мови Шекспіра і його характерної образності. Куліш користувався саме цим перекладом, тому залежність українського тексту від нього дуже велика. Запозичення особливо безспірні у тих місцях, де виразно проявилась індивідуальність Кетчера, де він дає власне словоутворення, по-своєму інтерпретує полісемічне слово або у чомусь відступає від англійського тексту. Ось кілька прикладів з перекладів трагедії «Король Лір» у Кетчера і Куліша. Звертання Ліра до Альбані — «улюблений син» (*Loving son*, I, 1, 42) — Кетчер передав — «любезный сын» [66, с. 5), у Куліша

знаходимо той же вираз — «любезний сину» [222, с. 5]. Обурений Кент в сутичці з Освальдом кидає йому образи: «Ти підлий зет! Ти непотрібна літера!» (Thou whoreson zed, thou unnecessary Letter! II, 2, 66); Кетчер, маючи на увазі зайву літеру російського алфавіту, перекладає: «Ты, беспутная ижица? Ты, ты, бесполезнейшая из букв?» [66, с. 47]. Куліш також сприймає цей варіант: «Ти, потаскухо, іщице? Ти, непотрібна літеро?» [228, с. 48]. В англійському тексті Лір в одній із реплік говорить, що людина — це «бідна, гола двонога (fogked) тварина» (III, 4, 115—116). Слово «fogked» — образне, утворене від «fogk» (виделка, вила). Кетчер, прагнучи зберегти образність епітету, подає кальку — «развиленное животное» [66, с. 73], яку вживає й Куліш — «виласте звіря» [228, с. 83].

В іншому випадку, передаючи у сцені катування Глостера його розповідь про нещасного Ліра (111, 7, 62—65), Кетчер знову вживає кальку: «В такую бурю, какую он с непокрытой головой, в эту адски-черную ночь выдерживал, вздымавшееся море готово было погасить и свет звездный, а он, бедный старик, помогал еще небу дождить» [66, с. 83]. Куліш дослідно іде за Кетчером:

В таку пекельну ніч, в таку хвищу,  
Яку він видержав простоволосий,  
І море, кидаючись аж до неба,  
Було готове зорі погасити;  
А він, старесенький дідусь бідаха,  
Допомагав ще й небу дошувати  
[228, с. 96—97].

В перекладі однієї з реплік Едгара Кетчер вживає незвичайне словоутворення: «Если б меня можно было выхвастать из жизни...» [66, с. 106]. Куліш повторює його: «Коли б із мене можна було вихвастати життя...» [228, с. 128].

Перекладаючи останні рядки монологу Едгара в кінці шостої сцени третьої дії, Кетчер допускає неточність. В англійському тексті (дослівно): Щоб не сталося іще цієї ночі, хай урятується король!

Крийся, крийся (III, 6, 119—120).  
у Кетчера: «Что-то еще, кроме бегства короля, про-

изойдет в эту ночь! Посмотрим, посмотрим» [66, с. 80—81]. Повторює цю неточність і Куліш:

Що ж то ще станеться сієї ночі  
Опріч утеків короля! Побачим  
[228, с. 93].

Ще один показовий приклад. До слів Гонерільї—«Свистка-то я, думаю, стоила?» [66, с. 90]—Кетчер подає примітку: «Была поговорка: жалкая та собака, которая и свистка не стоит» [66, с. 90]. Куліш у своєму тексті також перекладає цю примітку [228, с. 164].

Зустрічаються в перекладах Куліша й синтаксичні запозичення, причому головно використовуються стислі, енергійні Кетчерові вирази та речення. Очевидно, Кетчером був підказаний помітний у Куліша пошук динамічного стилю. В цілому, орієнтація на Кетчера позитивно позначилась на українському перекладі.

Без сумніву, Куліш працював і з англійським текстом. Сам він ніде не вказав, який саме з них правив йому за оригінал, але з огляду на його вже згадуваний лист до В. Шенрока це мало бути авторитетне видання. Найскоріше, восьмитомне зібрання Шекспірових творів, укладене засновником англійського Шекспірівського товариства (1840) — відомим шекспірологом Пейн Кольером. Орієнтувати на нього міг і М. Кетчер, нове видання перекладу якого було доповнене і виправлене за Пейн Кольером, що й зазначалося на титульній сторінці [65].

Використання Кулішем оригінального тексту виявляється передусім у тому, що згідно з ним Куліш зберігав чергування вірша і прози, білого і римованого вірша, поєднання яких є однією з найбільш характерних особливостей шекспірівської естетики. Кожна форма мови має своє призначення в структурі драми, в зображенні людських характерів, у відтворенні широкої й різноманітної картини дійсності; чергування мов становить важливий елемент ритмічної системи, застосовуваної Шекспіром для поетичного, емоційно виразного відображення світу в його динаміці. Відмова перекладача від

точної передачі складної структури мови призводить до зруйнування шекспірівської поетики.

72 Куліш всюди дотримується точності у чергуванні прози, білого вірша, але відступає від неї у перекладі вірша римованого. В шекспірівських творах рима застосовується в піснях, дворядкових куплетах в кінці сцен і монологів, іноді такими куплетами написані цілі монологи. Дворядковий вірш виражає узагальнену думку і звичайно звучить як сентенція або афоризм. Куліш зберіг усі пісні, але майже всюди змінив їх метрику, зміст передав довільно або замінив їх українськими піснями. Куплети Кулішеві явно не вдалися, мляві і невизначні, вони втратили шекспірівську афористичність. Можливо тому він не завжди зберігав їх і не рідко передавав білим віршем.

Найголовніше, що вказує на працю Куліша над оригіналом, — це відчуття Шекспірового стилю. В перекладах помітна тенденція до точного відтворення образного виразу, а іноді навіть копіювання його. Наприклад, у перекладі «Юлія Цезаря» одна з реплік Порції звучить так: «Невже ж і я не міцніша з свого полу/, Вьотечена і вмужена так славно» [76, ф. 3, № 117, с. 26]. Ці не властиві українській мові форми слів — «вьотечена і вмужена» є точною копією лаконічних і експресивних, вжитих Шекспіром згідно з законами англійської мови словоутворень «father'd і «husbanded». Куліш відчув цінність і своєрідність виразу, але адекватне його відтворення йому не вдалось. Він створив кальку, форму, чужу українській мові, знехтував її законами, що й зробило переклад штучним. У трагедії «Король Лір» Глостер, прохаючи Едмунда дізнатися як слід, що замислив Едгар, вживає образний, лаконічний вираз — «Wind me into him» (I, 2, 107), який неможливо передати в такій формі іншою мовою. Кетчер переклав це описово: «...Дай мене, умоляю, можливість проникнуть в его душу» [66, с. 22]. Куліш, ідучи точніше за англійським текстом, знайшов більш вдалий еквівалент: «Вивідай мені його» [228, с. 19]. Цілком в дусі оригіналу передає Куліш образну репліку Корделії: в оригіналі — «I cannot heave my heart into my mouth»

(I, 1, 91—92). У Куліша — «Не вмію серця пере-  
нести собі в уста» [228, с. 7]. Вираз із промови  
Ліра в степу — «your houseless and unfed sides»  
(III, 4, 30) — Куліш також передає дослівно: «ва-  
ші безхатні голови, голодні боки» [228, с. 80—81],  
тоді як у Кетчера дещо інакше: «Вашим бесприют-  
ним головам, вашим тощим желудкам» [66, с. 70]. 73

Помітне у Куліша й бажання відтворити дра-  
матичний характер шекспірівської мови. Він нама-  
гався зберегти її стислість і напруженість, внести  
інтонаційну різноманітність. І хоч у його перекла-  
дах більша кількість рядків, ніж в оригіналі, все ж  
значно менша, ніж у тогочасних перекладачів.

Всі ці позитивні тенденції Куліша належною  
мірою не реалізувалися, оскільки йому нерідко бра-  
кувало творчої винахідливості й майстерності, а в  
перекладацькому методі його було багато хибного  
й порочного. Все це не дало письменникові можли-  
вості створити художньо повноцінний переклад,  
Вдаючись до точного копіювання тексту оригіналу  
і буквалізмів, Куліш разом з тим чимало місць пе-  
рекладав довільно, скорочено чи розводнено, зміст  
часто виражав нечітко й незграбно. Нерідко в його  
перифразах залишався тільки основний смисл і зов-  
сім зникала шекспірівська специфіка. Наприклад,  
в перекладі трагедії «Ромео і Джульєтта» Лоренцо  
звертається до Ромео: «Рци просто, сину мій, не  
загрундзевуй пута» [76, ф. 3, № 607, с. 55]. Слова  
Дездемони в трагедії «Отелло»

Good night, good night: heaven me such uses send  
Not to pick bad from bad, but by bad mend!  
(IV, 3, 105—106)

Куліш перекладає:

Добраніч, Боже! Дай мені не псіти,  
А бачивши зопсінне, праведніти  
[231, с. 138].

Найбільш вразлива особливість перекладів Ку-  
ліша — їх мова. Без сумніву, письменник був ве-  
ликим знавцем української мови, але у своїх пере-  
кладах він надмірної уваги надавав чужорід-  
ному елементу, штучному і якомусь холодному  
експериментуванню над словом. Раз по раз вжива-

ються церковнослов'янізми, слова, запозичені з інших мов, такі як: «климатура», «фортуна», «ілюзія», «актовано», «воздух», «пища», «чудовищний», «чутство», «прежній», «фиклі», «вергать», «ошустити», «впиряцтво», «рци», «краток» та ін. — все це псує переклад. Використання таких слів не викликане ніякою необхідністю, кожне з них легко можна б було в той час замінити українським виразом. Письменник на початку 80-х років міг при бажанні уже не вживати такої мішаної мови:

Чи не чудовищно ж воно, що актор  
У фікції, у мрії тільки страсти  
Так підневолюється воображенням,  
Що вид його під ним увесь поблідне,  
На очах сльози, а в чертах переляк,  
Й голос рветься, і вся його постать  
Согласна з формами його мечтання  
І все це робиться задля нічого  
[76, ф. 3, № 74, с. 48].

Така мова іноді створює непривильне уявлення про характер персонажа. Наприклад, Джульєтта, дізнавшись про смерть Теобальда, в запалі гніву говорить про Ромео: «Паскудне естество божественного зрака» [76, ф. 3, № 607, с. 50].

Знижує якість перекладів Куліша і вживання назв національних українських історичних і побутових реалій. Англійський барон чи шотландський тан в нього називаються гетьманом або отаманом, нерідко в негативному смислі використовується «козак», «гайдамака», Глостер звертається до божевільного Тома «козаче-гольтяпако»; початок відомого монологу Гамлета в кінці другої дії трагедії—«Тепер я один. Який же я негідник і підлий раб!» — Куліш перекладав:

Я знов один зостався.  
О, що я за козак, за гайдамака!  
[76, ф. 3, № 74, с. 48].

Зрозуміло, що в цьому випадку рукою Куліша вела ідея його віршів про Шекспіра.

Отже, якість перекладів Куліша визначалась не тільки обдаруванням Куліша і рівнем розвитку української літературної мови, але і його ідейними переконаннями.

Ім'я Шекспіра зустрічається в окремих поезіях Куліша, найбільше в збірці «Дзвін» (1893), і свідчить про постійну увагу українського письменника до творчої спадщини англійського драматурга. У вірші «Каверзникам» Куліш писав про свою дружбу з Шекспіром в хуторській ізоляції:

Я розмовляю тут із богом Аполлоном,  
Не дурників-панків, а муз і грацій  
Збираю в хуторі моєї ліри дзвоном.  
З талантами всесвітніми тут знаюсь,  
З Гомером і Шекспіром обіймаюсь  
[190, т. 1, с. 424].

75

Не без впливу Шекспірової п'єси «Міра за міру» було задумано Кулішем вірш під тією ж назвою, а мотив з «Отелло» (промова Отелло в сенаті) використано у вірші «Слово правди», який вперше був надрукований у «Хуторній поезії», а потім, дещо підправлений, у «Дзвоні». У вірші дослівно повторюється рядок з Кулішевого перекладу «Отелло»: у вірші — «Я не пророчистий на красне слово / У мене річ не святкова, буденна» [190, т. 1, с. 243], у перекладі — «У мене мова проста, / Я не пророчистий на красне слово» [231, с. 28]. У всіх цих поезіях зв'язок чисто зовнішній, тематичний.

Вплив Шекспіра можна помітити і в історичній драмі Куліша «Байда, князь Вишневецький» (1885). Тут, як і в англійській драмі, застосовується, чергування білого вірша і римованого, віршових сцен і прозових; помітні й інші формальні збіги. Проте глибше сприйняти і реалізувати принципи Шекспірової творчості Куліш не зумів. Історична драма йому загалом не вдалася.

Одна з найцікавіших сторінок української шекспіріани пов'язана з діяльністю Михайла Петровича Старицького (1840—1904) — видатного поета, перекладача, драматурга, діяча театру, вся творчість якого позначена яскравим новаторством.

У тогочасній боротьбі навколо проблем українського літературного розвитку Старицький твердо стояв за зміцнення інтернаціональних зв'язків української літератури як важливого фактора її зростання й збагачення. Тому велику увагу у своїй

творчості він приділив справі перекладу, який, на його думку, в обставинах України набував винятково важливого значення для розвитку літературної мови. В останні роки життя в одному з листів до І. Франка письменник узагальнював свій погляд: «Переклади — се було й есть у нас пугало і для уряду, і для жандармської літератури... а я уважав і уважаю їх за найцінніший труд у добу виховання мови: вони дають найкращу гімнастику слову, найліпше ширють його і, крім того, збагачують читальні засоби для народа на рідній мові, а за тим укоріняють силу і їй самій... І я найборше узявсь до перекладів і перші 15 л /іт/ переважно про їх лище дбав» [182, т. 8, с. 637].

Старицький по-новому ставив справу перекладу. Пориваючи з традицією переспіву, він своєю перекладацькою творчістю і декларацією її принципів закладав основи мистецтва адекватного перекладу. Ще 1876 р. у передмові до свого видання «Сербських народних дум і пісень» він писав: «При переведе дум я старался фотографически точно передать мысль подлинника, следя за ним стих за стихом, слово за словом; старался удержать тот же самый размер сербского белого стиха и употреблять в переводе исключительно народную речь, чтобы сохранить эпический букет подлинника» [172, с. 111].

У 1914 р. в одному з листів письменник підсумовував свою велику перекладацьку практику: «В усіх перекладах, за які я брався, моїм головним завданням було передати всі тонкощі первотвору такими ж самими барвами: я уникав обминати трудне місце, або переказувати його власними словами, або іноді зовсім випустити. Ні, мені хотілось виробити саму мову до повного комплекту фарб на палітрі» [107, с. 48].

Своєю діяльністю в справі перекладу Старицький підніс на новий, якісно вищий рівень його роль в літературному процесі на Україні. Важливою часткою цієї роботи був переклад Шекспіра.

Вже на початку свого літературного шляху Старицький відзначався широтою інтересів, високою культурою. Є всі підстави вважати, що з творчістю

Шекспіра він був обізнаний ще в 60-ті роки. Вже в 1873 р. письменник задумав перекласти трагедії англійського драматурга, однак в силу різних обставин переклав тільки одну — «Гамлет». Працював він над нею тривалий час і 1877 р. написав Драгоманову: «Гамлета усього переклав, тільки ще не зовсім виправив» [182, т. 8, с. 445]. Друкування твору затримувалося, він з'явився лише у 1882 році, незадовго до появи Кулішевих перекладів.

77

Це перше українське видання Шекспірового твору було коментованим. Перекладач написав до нього передмову й пояснення, де виклав розуміння Шекспірової трагедії і завдання перекладача, з'ясував різні деталі тексту та принципи, якими він керувався у передачі особливо складних місць оригіналу. Увесь цей коментарій свідчив про серйозність підходу, про наукову й моральну готовність перекладача до своєї праці. Старицький виявив глибокі знання шекспірознавчої літератури, уяснив смисл трагедії, особливості «образної і могутньої» мови Шекспіра, усвідомив ті труднощі, з якими зустрінеться український перекладач, і, зрештою, звертався до перекладу з чітко визначеною і значущою метою — «как популяризации произведений великого сердца и драматурга, так и обработки родного языка на высших классических образцах» [182, т. 8, с. 335]. Характеризуючи трагедію, Старицький писав: «В герое ее сосредоточивается необыкновенно высокое нравственное и философское значение человека, одаренного организацией тонкой, чуткой к рефлексам, человека с раздвоенной душой, колеблющейся, но способной действовать беззаветно,— даже до жестокости. Речь Гамлета полна и бурной стремительности страсти, и тонкого анализа малейших движений души; если добавит сюда полный поэтических образов и красот язык Офелии, витиеватую речь отца ее Полония, тонкости оборотов придворных льстецов и торжественность королевского слова,— то тогда только можно понять необычную трудность задачи, которая мне предстояла. Хотя в моем распоряжении был язык и чрезвычайно богатый лексически, способный

передать и бурю страстей, и нежную песню любви, но все это был язык раздольных степей и лугов, а не королевских палат, язык, чуждый напыщенности придворного этикета, чуждый искусственной тонкости метафор и других риторических украшений. Вследствие отвычки употреблять родное слово для выражения высших понятий, каждая шекспировская фраза такого порядка могла звучать в украинском переводе неестественно и натянуто, и требовала неповторимых усилий, чтобы не отступая от подлинника, придать ей возможно большую окраску украинской речи» [182, т. 8, с. 356].

Обдумуючи напрям і метод своєї праці, Старицький уважно вивчав досвід інших перекладачів, знайомився з французькими, німецькими, польськими перекладами, звернувся до трьох російських. Письменник не пішов за жодним з них, він шукав власного методу, який відповідав би характеру української літератури і мови та завданням їх розвитку. Переклад М. Кетчера він цинив як дуже близький до оригіналу, але не міг брати його за зразок, бо зроблений він був «тяжкою прозою»; А. Кронеберга хвалив за блискучий і урочистий вірш, але критикував за відхід від оригіналу; не схвалював і надмірної довільності в перекладі М. Полевого.

Водночас Старицький уважно працював над оригінальним текстом. Він користувався, як сам зазначав, виданням Пейн Кольера і, головним чином, найкращим на той час «Кембріджським виданням» (1864) під редакцією В. Кларка і В. Райта. Перекладач довго вивчав оригінал при допомозі знавців англійської мови, «вживався» в нього.

О. П. Цвітківська, англійка за походженням, вготвила підрядник і протягом усієї праці Старицького допомагала йому звіряти переклад з оригіналом.

Український поет поставив перед собою високі вимоги: «Я задался целью не отступать в переводе ни на йоту от подлинника, вступая с душевным трепетом в борьбу с художественнейшим произведением высочайшего гения, сохраняя вполне даже

внешнюю его форму, т. е. и прозу, и белые и рифмованные стихи и даже размеры.

В тоне речи я старался достигнуть возможной простоты и народности оборотов, прибегая к лексическому материалу, патентованному уже этнографией и литературой... В витиеватых фразах Положня и Озрика я допустил напыщенную искусственность, которая подчеркнута и самим Шекспиром, а в стихах, произносимых актерами, согласно подлиннику, — некоторую схоластическую дубоватость» [182, т. 8, с. 357].

79

Не все з цього великого задуму Старицькому вдалося здійснити, однак він залишився вірним своєму принципу точності у передачі повноти змісту, дорожив кожним смисловим елементом твору, не допускав жодних пропусків чи скорочень. У повній відповідності з оригіналом збережено поділ тексту на вірш і прозу, але римовані двовірші втрачено. Римований вірш вживається тільки в перекладах пісень і, слід зазначити, досить вдалих: в них збережена смислова відповідність і різноманітність ритміки й мелодій. Проте в метриці білого вірша, всупереч своєму початковому наміру, Старицький цілком відступив від оригіналу і замінив шекспірівський п'ятистопний ямб на хорей. Можливо, перекладач зупинився на цьому розмірі з уваги на звичність і широку вживаність його в українській літературі, до того ж, у власній творчості та у перекладах сербських народних пісень він його добре освоїв. Зовніші відступи від оригіналу виявилися і в тому, що в порівнянні з ним переклад мав значно більшу кількість віршових рядків. Все це разом створило зовсім іншу, відмінну від Шекспірової трагедії ритмічну структуру, надало йому монотонності, послабило динаміку й енергію мови і, таким чином, віддалило від оригіналу.

Вірним був перекладач своєму завданню передати стильову відмінність мови кожного персонажа, і особливо у прагненні досягти, не відступаючи від оригіналу, ясності, простоти і народності мови. Мова перекладу жива, природна, багата. Старицькому докоряли у довільному куванні слів, але час, і то невдовзі, спростував ці звинувачення. Перекладач

ні в чому не насилував українського слова, увесь мовний матеріал він брав з уст народу, з літератури, обробляв його відповідно законам і властивостям національної мови.

80      Поставивши за мету популяризацію творчості великого драматурга, Старицький намагався зробити переклад дохідливим, зрозумілим. Цим зумовлено характер відступів від оригіналу і головну тенденцію усього перекладу — спрощення шекспірівської образності.

Особливість поетичної мови Шекспіра — насиченість незвичайними, речово-конкретними метафорами й порівняннями, несподіваними епітетами. В українському тексті вони значною мірою стиралися, ставали банальнішими. Прослідкуємо це на прикладах. У першій промові короля Клавдія, пишній і урочистій, поряд з іншими зустрічається такий складний образний вираз: «Нам пристало серця свої сповнити смутком, а всьому нашому королівству, спохмурнівши, перетворитись на єдине скорботне чоло» (I, 1, 2—3). Король лицемірить, в його словах фальшива патетика, розрахована на ефект, тому для вірного відтворення в перекладі його характеру важливо зберегти цю особливість мови. У Старицького вислів спрощується і відчуття нарочитості пишного образу стирається:

Нам би подобало краще  
В своїм серці тугу-жаль носити,  
Та й усім підданим нашим рівно  
Тим же смутком оповити чоло  
[48, с. 15].

Евфуїстичну мову Лаерта в сцені з Офелією в українському перекладі в цілому передано вірно, але окремі особливо вишукані образи стерто. Наприклад: «Тримайтеся в тилу вашого захоплення, поодаль пострілу й небезпеки бажання» (I, 2, 34—35). У Старицького:

Ухиляйся від палких жаданій,  
Не звірайся небезпечним мріям  
[48, с. 31].

У передсмертній репліці Гамлета є метафора: «Коли б мені час... адже цей наглий стражник, смерть,

швидкий з арештом» (V, 2, 347—348). Старицький передав її шаблонно, з іншою інтонацією:

Коли б смерть, ох! кат сей неспросимий,—  
Не стояла наді мною нагло

[48, с. 197].

Те ж повторюється і в передачі інших слів Гамлета: «О, добрий Гораціо, яке зганьблене ім'я буде жити після мене» (V, 2, 356—357). У перекладі:

Яка по смерті, друже,  
Буде пляма на моєму йменню

[48, с. 198].

Знаменитий монолог Гамлета в третій дії Старицький починав словами — «Жити чи не жити», а в примітці пояснював: «У Шекспіра «to be or not to be» — себ-то по-англійськи «бути», «существовати», «пробувати» в житті. Я перевагу дав слову «жити», бо тут про це саме йде річ» [48, с. 89]. Перекладач в дусі свого розуміння звузив і спростив філософський зміст монологу.

Характерний для мови Шекспіра стислий, насичений думкою вислів, який сприймається як своєрідна формула, афоризм. Старицький же багатомовніший, він часто заміняє лаконічні Шекспірові вислови описом, і тому експресивність їх зникає. Наприклад, ефект фрази Марцела, збентеженого появою привида — «Щось підгнило в датській державі» (I, 4, 90) — у Старицького губиться в розтягнутому вислові:

Щось непевне в королівстві данським,  
Завилася якась нечисть

[48, с. 42].

Афористичний римований двовірш Гамлета — «Вік вивихнутий... О, прокляте нещастя, що я народився на світ його виправити» (I, 5, 189—190) — в українському перекладі втратив свою форму і набув мелодраматичного відтінку:

Доба наша  
Розчахнулася в скрепах. Горе, горе,  
Що родивсь я владнувати нелад

[48, с. 151].

Зміна тональності, розтягнутість, втрата конкретності зустрічаються раз у раз в українському перекладі. Офелія говорить просто і щиро: «А я з жінок найбільш засмучена і найнещасніша» (III, 1, 163). У перекладі:

82

Хто над мене нещасливіш на світі?  
Кому сталося таке горе люте  
[48, с. 94].

Енергійний вираз Гамлета — «Та розбийся серце» (I, 2, 159) — у Старицького передано: «Ний же серце, надривайся з болю» [48, с. 23]. У першій сцені трагедії розмова Гораціо, Марцела і Бернардо, вражених появою привида, закінчується словами Гораціо: «Та гляньте, ранок, одягнений у багрянні шати,/ Ступає по росі тієї гори на сході» (I, 1, 66—67). Гораціо не посідає значного місця в трагедії, але його характер через особливості мови проступає виразно. Ця серйозна, розсудлива, вчена людина висловлюється красномовно, але конкретно й точно. Його мові властиві епітети й порівняння, але чужа лірична тональність. Наведений вислів точно, зримо передає картину світанку, проте в ньому нема і тіні розчуленості. В перекладі репліка Гораціо зазнає помітної зміни. Два рядки замінені чотирма, з'являються додаткові слова:

Але онде на схід сонця гляньте:  
Уже ранок у рожевій ризі  
До нас плине по росі перлистій  
З того кряжу

[48, с. 14].

Поетично, але не точно. Репліка набула ліричного звучання, що не відповідає ні характерові Гораціо, ні ситуації.

Це розрідження шекспірівського тексту додатковими словами, посилення чутливості — наслідок дії української літературної традиції сентименталізму, а також власного методу Старицького-поета і драматурга.

Мова Шекспіра — живе мовлення його доби. Вона сповнена приказок, прислів'їв, каламбурів; метафори й порівняння нерідко пов'язані з конкрет-

ними явищами навколишнього життя, є багатими на асоціації з тодішніми подіями і звичаями. Переклад такої образності дуже важкий і до сьогодні становить одну з найскладніших проблем перекладу Шекспіра. Старицький, дбаючи про зрозумілість, звичайно заміняв локальну конкретність нейтральним, стертим перекладом або ж шукав аналогів в українському житті, для приказок—український еквівалент. Як правило, у таких випадках він подавав примітки, де з'ясовував, що відходив від англійського тексту свідомо, щоб наблизитись до понять народних, і наводив дослівний переклад. Так, у сцені мишоловки в одній з реплік Гамлет цитує слова народної пісеньки, в якій з жалем згадується про забуту лялькову фігуру коника, що використовувалась в народному театрі: «Але, мати божа, тоді він повинен будувати церкви, а то про нього перестануть думати, як про коника, якому епітафія: «Ой леле, леле, коника забули» (III, 2, 141—145). Дослідники вважають, що в цій цитаті зроблено натяк на наступ пуритан на театральні вистави народного театру, що викликало відповідну реакцію лондонського глядача. Старицький усунув слова з балади і, як сам зазначав, у примітці, «дозволив собі у тексті поставити порівняння народне» [48, с. 102], подавши такий переклад: «Але, Мати Божа, для того він мусить набудувати церков, бо інакше його забудуть, як торішній сніг» [48, с. 102].

Про актора, який не зберігає природності у вираженні пристрасті, Гамлет говорить: «Такого б відшмагати, щоб не брався переграти Термаганта і переіродити Ірода» (III, 1, 14—16). Легендарний сарацинський цар Термагант і цар Ірод — персонажі популярних містерій в часи Шекспіра, відомі шаленством і несамовитістю у передачі почуттів. Слова Гамлета були зрозумілі глядачам театру «Глобус» і справляли на них комічне враження. Українцеві така деталь нічого не говорила, тому перекладач відмовився від неї і передав тільки загальний смисл Гамлетових слів: «Я б такого кончуками здається провчив, щоб знав він як переборщати і нівечить тим найкращі утвори» [48, с. 96].

Отже, Старицький, багато в чому відступивши від оригіналу, не створив перекладу на рівні своєї теорії. Це залежало не тільки від творчої особистості перекладача. Літературна мова і культура перекладу на Україні в той час ще не мала можливостей для створення адекватного перекладу. І все ж «Гамлет» Старицького був значним кроком уперед в розвитку перекладацького мистецтва і становить незаперечну художню цінність. Створений на основі демократичних перекладацьких принципів, на противагу перекладам Куліша, він сприяв органічному включенню спадщини геніального драматурга в український літературний процес.

Переклад «Гамлета» відразу по виході у світ викликав у пресі багатолітню полеміку, в якій зіткнулися представники різних ідейних сил, різних поглядів на шляхи розвитку української літератури.

Реакційна преса, яка притримувалась урядової політики щодо української культури, цілковито заперечувала потребу українського перекладу Шекспіра. В різних статтях в образливому, глумливому тоні писалося про переклад Старицького, висміювалися його мова, спроба введення нових слів і пошуки відповідної лексики, нерідко приписувалися йому такі сміховинні слова й вирази, такі принципи словотворення, які насправді не вживались у його практиці. Всі ці випадки були пройняті духом шовінізму, ворожості й презирства до українського слова загалом.

Особливо злобні статті друкувалися в «Києвлянині». В одному з погромних виступів «Гамлет в постолох» [45], який можна назвати пасквілем, а не літературною рецензією, твердилося, що українська мова мертва і не має майбутнього, що вона вживається тільки простолюдом, якому Шекспір чужий, незрозумілий, а тому й непотрібний. Автор запевняв, що літератури такою мовою не існує і що будь-які спроби творити українську літературну мову йдуть врозріз з історією і з розвитком культури. Ця теза й була вихідною позицією автора пасквілю в розправі з перекладом Старицького. По суті, в «рецензії» не було аналізу перекладу, автор

лише вправлявся в образливих для перекладача дотепах і категорично заперечував права українського слова.

Подібним за змістом був і виступ «Одесского вестника». Автор статті «Нові засоби обробки мови» [129], перекручуючи факти, чинив суд не тільки над перекладом «Гамлета», а й над усією перекладацькою практикою Старицького, оскільки в ній найбільш виразно виявились його прагнення «обробки» мови. Автор статті звинувачував Старицького у нездатності розуміти закони словотворення, називав усі його спроби удосконалення і збагачення мови справою штучною, бо нібито об'єктивних умов для свого існування й розвитку мова на Україні не має й мати не може.

Такого роду наступи на Старицького-перекладача вели й інші видання. Від Д. Л. Мордовцева пішов у пресу горезвісний жарт, неначе Старицький початок монологу Гамлета в третій дії переклав: «Жити чи не жити — ось закавіка». І на багато років пішла гуляти ця вигадка по сторінках реакційних видань в ролі незаперечного аргумента на доказ сміховинності самої ідеї українського перекладу Шекспіра. Реакційна преса ще довго цькувала Старицького-перекладача, зводила наклепи, намагаючись паралізувати його діяльність і зменшити її позитивний вплив на розвиток української літератури й демократичної думки, забирала його час і сили, змушуючи «до довголітньої боротьби за свою честь» [206, т. 17, с. 342].

Старицький боронив свої позиції, як тільки міг, звертався у пресу, добре розуміючи, що розгнущана критика його «Гамлета» — це тільки привід для наступу на українську культуру. В одному з листів він писав: «Вони заткнули вуха і очі, ні на що не вважають — ні на науку, ні на правдоту, ні на факти» [182, т. 8, с. 453].

Помітною в полеміці була роль М. Костомарова. Переклад він вважав невдалим, але в докладний аналіз його не вдавався. На основі своєї теорії він доводив його недоречність і непотрібність українському читачеві. Та все ж праця Старицького цікавила Костомарова, він читав переклад ще в

рукописі, висловлював свої зауваження й поради, про що довідуємося з їхнього листування. 26 листопада 1882 р. Старицький писав Костомарову: «Посилаю Вам тільки що спечену мою книжечку, 2-гу частину «Пісень і дум», «Гамлета», мій переклад, я давно теж Вам послав... Хотілось би, признатись, чути Ваш дорогий для мене і високий присуд про це діло,— чи путяща хоч трохи робота, чи покидька? Тим паче це для мене було б важно, що «Гамлета» я, по Вашим порадам і показкам, переробив наново, та чи до ладу ж?» [182, т. 8, с. 459]. На жаль, у нашому розпорядженні немає матеріалів про характер цих порад.

У ряді періодичних видань переклад Старицького знайшов схвалення й підтримку. В київській газеті «Заря» була надрукована рецензія [47, с. 37], в якій говорилось про плідність перекладацької діяльності на Україні, а весь доробок Старицького розглядався як «грунтовний внесок в малоруську перекладну літературу». Автор стверджував, що українська мова уже на той час спроможна передавати класичні іншомовні твори, а якість перекладів залежить тільки від таланту і знань перекладача. Рецензент визнавав добросовісність і сумлінність Старицького, значні достоїнства його праці і робив висновок, що «читання перекладу дає справжнє задоволення кожному освіченому малоросу».

Позитивну рецензію подала і «Газета А. Гатцюка» [42, с. 814]. В ній високо оцінена мова перекладу, визнана плідність перекладацької праці на Україні і великі можливості української мови. Зокрема, рецензент писав: «Прочитавши цей переклад п. Старицького, дивуєшся, якого високого ступеня літературного розвитку досягла вже малоруська мова, з якою легкістю, невимушеністю і красою вона може передавати всі відтінки високорозвинутої думки... Тут же мова чисто народна, без зовнішніх впливів і без переробки народних слів, талановито піднесена на ступінь освіченої літературної мови».

Найбільш серйозним виступом на захист Старицького була ґрунтовна, глибоко наукова стаття

Івана Франка «Михайло П. Старицький» (1909), в якій вияснено роль і місце письменника в розвитку української літератури і «дійсний характер його праці». Франко об'єктивно і всебічно оцінив діяльність Старицького, довів плідність і закономірність його новаторських пошуків, велику вагомість внеску в українську літературу і в розвиток української мови. Критик був далеким від апології всього в мові Старицького, він встановлював істину без будь-яких упереджень: «І в справі мовній я не думаю у всіх пунктах боронити його. Справді, його мова не всюди взірцева, хоча треба сказати, що загалом вона чиста, сильна і пластична... Але не забуваймо, що писання Старицького,— плоди перехідної доби, коли українському слову приходилось здобувати нові поля невідомих досі понять... Не забуваймо, що на ковані слова, провінціалізми та неологізми д. Старицького нарікають звичайно ті, які або раді би звузити обсяг укр. письменства до рамок «домашнього обихода», і яким українська мова видається а ргіогі непридатною для вислову інтелігентних думок і відносин — до таких, на жаль, належав і пок. Костомаров,— або ж се мимрять люди, які хвилю перед тим, або хвилю по тім без церемонії будуть доказувати бідність та некультурність української мови, брак у ній найпростіших слів і термінів для культурної потреби і т. ін.» [206, т. 17, с. 344].

Належно оцінив Франко мовний пошук Старицького в перекладі «Гамлета». «Редагуючи до друку Кулішів переклад «Гамлета», я мав нагоду детально порівняти сей переклад із перекладом Старицького і переконався, як мало там власне неологізмів та кованих слів, і як багато слів, що 1882 р. разили читачів та критиків д. Старицького, сьогодні ввійшли в загальне уживання і не разять нікого. Чи д. Старицький щасливо утворив їх, чи вони були щиро народні, а лише незвісні критикам,— досить, що з часом вони здобули собі право горожанства. Отак буде, певно, з найбільшою частиною тих нібито «новоукованих» слів» [206, т. 17, с. 344].

Про переклад «Гамлета» Старицького Франко висловлювався неодноразово у листах, статтях, до-

сильно широко характеризував його у передмові до Кулішевого перекладу «Гамлета». Він завжди визнавав значення праці Старицького, високо цинив мову — «його переклад читається гладко, виявляє працю неабиякого майстра української мови» [206, т. 18, с. 320],— але так же послідовно критикував його за вільне поводження з оригіналом, зміну віршового розміру. Особливо ж великою вадою перекладу вважав його розтягнутість, те що він «майже на цілу третину довший від первотвору» [206, т. 18, с. 320]. Зрозуміло, що така критика диктувалася інтересами удосконалення мистецтва українського перекладу, а не з метою його заперечення.

Досить глибока оцінка праці Старицького дана і в статті Олени Пчілки «М. П. Старицький» (1904). Автор схвалила вибір Старицьким для перекладу творів найвидатніших європейських авторів, усю його працю над збагаченням мови й літератури. «Путь, по которому пошел М. П. Старицкий в своих сочинениях и переводах, был логически неизбежен. Потребность в расширении нашей литературы назрела. Михаила Петровича с давних пор занимала мысль о нашей драматической литературе, о ее бедности, о необходимости ее пополнения» [147, с. 408]. У статті спростовувалися несправедливі випадки реакційної критики, переклад оцінювався як велике досягнення Старицького і визначне явище української літератури. Розмову про переклад Олена Пчілка закінчувала словами: «Вообще, в переводе Старицкого не только не было «закавык», а напротив, очень тонко были переданы даже оттенки то речей возвышенных, то нежных, то витиеватых, сообразно подлиннику, оттенившими этими различиями слога характерность речи различных персонажей. При литературной невыработанности украинского языка, весь этот труд Старицкого был трудом огромным и заслуживал полного признания» [147, с. 422]. Слід згадати, що під час праці Старицького над перекладом Олена Пчілка гаряче підтримувала його. У передмові до свого перекладу Старицький насамперед називав О. П. Косач серед осіб, яким висловлював подяку

за те, що вони сердечно ставились до його праці та допомагали йому то вказівками, то порадами, то глибокими знаннями рідної мови [182, т. 8, с. 357].

Звертання до Шекспіра, серйозна, заглиблена праця над перекладом «Гамлета» позначились і на творчості Старицького-драматурга. Хоч спеціально це не досліджувалось в українській критиці, але констатувалось не раз. Так, М. Костомаров на початку 80-х років, у рецензії на драму «Не судилось», написану в роки праці над «Гамлетом», зазначав про вплив на неї Шекспіра: «Прочитавши эту драму, можно с первого разу заметить, что автор находился под влиянием Шекспира: не даром он был переводчиком «Гамлета». Это влияние однако не выразилось так, чтоб на то или другое место можно было указать, как на снимок того, что находится в том или другом произведении Шекспира; рабского подражания нет. Влияние Шекспира отразилось духом великого драматурга, проникающим всю пьесу, в ее настроении и сопоставлении характеров. Мы не вменяем автору этой черты в недостаток...» [94, с. 294].

З приводу зв'язків української реалістичної драми з шекспірівською традицією М. Вороний писав: «Великим розмахом колоритного пензля, широтою погляду і виразно зазначеним соціальним характером визначаються деякі історичні п'єси Карпенка-Карого і Старицького (особливо «Сава Чалий» і «Богдан Хмельницький»), на яких знати вплив Шекспіра» [38, с. 106—107]. На те, що письменник разом із засвоєнням традицій української і російської драми спирався й на досвід великих зарубіжних митців і серед них Шекспіра, звертали увагу і радянські дослідники драматургії Старицького. «Як драматург, М. Старицький зростав на прогресивних традиціях української, російської та зарубіжної драматургії. Особливо велике значення в цьому для нього мала драматична спадщина І. Котляревського і Т. Шевченка, М. Гоголя і О. Островського, В. Шекспіра і Ф. Шіллера», — писав М. Мишанченко [87, с. 58]. Л. Г. Сокирко у праці про Старицького зазначає: «Процес підготовки

й самого перекладання трагедії Шекспіра мав (поряд з студіюванням зразків вітчизняної класики) велике значення в становленні Старицького-драматурга, що починав тоді розгортати свою власну творчість» [175, с. 124]. Й. Куриленко, крім загальної констатації впливу Шекспірової творчості на Старицького, звернув увагу і на конкретний вияв цього діяння у побудові внутрішньо складного характеру. «Розкриваючи суперечливий образ Богдана,— писав критик,— Старицький, крім документів і народного епосу, використав традиції історичних драм Пушкіна і Шекспіра» [99, с. 44].

Все це, безумовно, правильно. М. Старицький прагнув створити новий, якісно вищий тип драми в українській літературі, мислив її як драму реалістичну, побудовану на глибоких соціальних конфліктах, з характерами ідейно й соціально значущими, психологічно складними й переконливими. У своєму пошуку він спирався на великий культурний матеріал, зокрема значною мірою на реалістичні принципи Шекспірової драматургії та творів інших драматургів, у яких шекспірівська традиція діє виразно і сильно. Це помічається уже в драмі «Не судилось». Твір на любовну тему, побудований на нерозв'язному соціальному конфлікті, набув значного суспільного смислу й істинного драматизму. Увага в ньому зосереджена на зображенні характерів психологічно поглиблених зі складним внутрішнім життям. По-новому написаний, зокрема, образ Катрі Дзвонарівни, найбільш значний в п'єсі, по-справжньому трагедійний, подібний до героїнь Шекспірових трагедій.

Рішучий вихід Старицького за вузькі межі побутовізму, які визначив українському театрові царський уряд, відбувся в його історичних драмах. В них найбільш виразно позначений зв'язок з шекспірівською традицією, особливо в драмах «Богдан Хмельницький» (1897), «Оборона Буші» (1899), «Остання ніч» (1899).

У названих творах в основі драматичної дії лежать зіткнення великого суспільного смислу, на перший план висунені характери величні, з сильними пристрастями і сповненим боротьби внутріш-

нім життям. За своєю внутрішньою структурою драма Старицького досить складна: в ній розгортається кілька сюжетних ліній і мотивів, охоплюється широка картина дійсності, діє велика кількість персонажів, подаються народні сцени. Багатство життєвого матеріалу вимагало й мовної різноманітності. Старицький і тут пішов за шекспірівською традицією, обравши форму віршово-прозової драми.

91

Необхідно урахувати, що український письменник, звертаючись до принципів Шекспірової драматургії, водночас брав до уваги і творче використання їх видатними драматургами післяшекспірівського часу — Шіллером, Пушкіним, Островським, вчився і на їх прикладі творчому засвоєнню досвіду англійського генія.

Створюючи новий тип історичної української драми, Старицький виробляв і відповідну поетичну систему, відштовхуючись значною мірою також від шекспірівських принципів. Важливою властивістю його поетики стало чергування віршової і прозової мов. Воно було формою створення драматичних контрастів, засобом ритмічної та інтонаційної різноманітності. Театральний діяч, який добре знав закони сцени, драматург, який писав свої твори з розрахунку на їх сценічне втілення, Старицький великого значення надавав звуковій стороні п'єси, її музичності. Запровадженням чергування вірша і прози, білого і римованого вірша досягалася різка зміна стилістичного колориту від сцени до сцени, враження динамізму, що і творило потрібний сценічний ефект. Старицький творив справді драматичну мову, пов'язуючи її ритм з ритмом дії, характером емоцій персонажів. Не завжди йому це вдавалось повною мірою, але пошук драматичної мови ішов саме цим напрямом. Проза вживається переважно в сценах масових, побутових, в епізодах комічного плану, в сценах, позбавлених гострої драматичної напруженості; вірш же використовується завжди в монологіях, в сценах емоційно більш насичених, де передається внутрішня схвильованість персонажів, світ їх переживань.

Широко користувався Старицький прийомом чергування вірша і прози, римованого і білого вірша

в мові одного персонажа для вираження зміни психологічного стану. Білий вірш переходить у римований в найбільш схвильованих монологів чи монологічних репліках провідних героїв драми, знаменуючи зміни ходу думки та емоцій, підсилюючи експресивність переживань. Тому віршована мова, звичайно більш умовна, не звучить штучно в устах драматичних персонажів.

У структурі драми Старицький особливого значення надавав монологу, як головному засобу відтворення інтенсивного внутрішнього життя персонажа. Він намагався наповнити його правдивим драматизмом, багатством й різноманітністю інтонацій, експресивністю. Окремі монологи викликають чіткі асоціації з шекспірівськими монологами, що свідчить про те, що в пошуках нових драматичних засобів український письменник звертався і до трагедій Шекспіра. Наприклад, монолог героя драми «Оборона Буші» Антося залежний від гамлетівського монологу — «Тепер я один. Який же я негідник і підлий раб»:

Яке ж слабе, нікчемне я створіння!  
Гидую сам собою, сором, лжу  
У кожному слові, в кожному вчинку бачу  
І досі все сказати не можу: «стій!  
Ти за межу і гонору і честі  
Переступив!»... Я у тенета впав  
І плутаюсь, а розірвать ті пута  
Либонь ні сил, ні зваги нестає!  
Тону в бистрі і не один — а подло  
Ще другого, коханого, тягну,  
Щоб кинути у пекло мук катовних!..  
О, ні! Пора ці пута розірвать!  
[182, т. 4, с. 393—394].

Асоціації з шекспірівською драмою викликає і характер мовної образності. Мова простонародних персонажів багата каламбурами, дотепами, герої ж «високого плану» поетично описують свій внутрішній світ, користуються мовою, насиченою вишуканими образними порівняннями, метафорами, епітетами. Образна мова персонажів — не просто риторичні прикраси, вона виразник психологічного, духовного багатства, світу уяви і сильних емоцій. Ось показовий приклад мови Богдана:

Хвилини йдуть... ударить швидко дзвін,  
І сповниться щербата наша доля...  
Ох, що ж то жде Україну мою?  
Чи за царем жаданий миром спокій  
І розвиток громадського добра,  
Чи каїнське знесилля необоре?  
Туман в очах... а далі темна ніч...  
Знемігся я, мене зігнуло горе  
І всипало морозами чоло:  
Лежить в землі моя гординя й слава.  
[182, т. 4, с. 161].

93

Особливістю мови персонажів є нахил до узагальненого, часто по-філософськи заглибленого судження, що властиве персонажам Шекспіра. В драмі «Оборона Буші» сотник міркує:

Все чиниться по божій волі, доню:  
Він прозира в віки віків, а ми  
Сліпуємо, і ремствуємо, і плачем,  
Не знаючи, що в судженій біді  
Ховається часами наше щастя  
[182, т. 4, с. 385].

Тетеря в драмі «Богдан Хмельницький» говорить:

Звіряйсь юрбі! За хвилю  
Хто був божком — під лавою лежить,  
А другий вже на покуті... Їм треба  
Нових цяцьок, як блазню-хлопчаку,  
Або кийка, як на дурну отару  
[182, т. 4, с. 55].

Окремі репліки персонажів Старицького іноді звучать як приховані цитати з Шекспіра. Наприклад, і за змістом, і за формою дуже близькою до слів Антонія (промова перед народом, — «Юлій Цезар», III, 2, 225—227) та слів Отелло (промова в сенаті, «Отелло», I, 3, 81—82) є репліка Антося:

Не звичен я до панських лебезінь:  
Язик мій зна лише правдиве слово,  
А серце зна лиш щире почуття:  
Не вмю я мастити слово медом  
І неприязнь ухмилкою скрашать,—  
Що на душі — не крию...  
[182, т. 4, с. 449].

Можливо, що й виразом з перекладу «Гамлета» — «Доба наша розчахнулася в скрипах» — підказані і слова пані Грохольської про занепад старих

звичаїв у Польщі: «Розчахнеться величня Польська вкрай» [182, т. 4, с. 482].

94 Глибоким психологізмом пройнята драма «Остання ніч», написана майже повністю білим п'ятистопним ямбом. Зображення в напруженій внутрішній боротьбі складного образу Степана Братковського було можливим тільки внаслідок засвоєння досвіду російської та світової драматургії, зокрема Шекспіра.

Отже, Шекспір стимулював новаторський пошук М. Старицького, увійшов у його естетичну систему і допомагав створенню реалістичної драми.

Активно зверталися до Шекспіра у 80—90 роки ХІХ ст. усі корифеї українського реалістичного театру. **Марко Лукич Кропивницький** (1840—1910) надавав великого значення перекладові Шекспірових творів, впровадженню їх на українську сцену. Він добре знав твори великого драматурга, цікавився виставами їх в російському театрі, бачив видатних зарубіжних акторів у шекспірівських ролях. У листах Кропивницького трапляються цитати з Шекспірових трагедій. Наприклад, у листі до П. К. Саксаганського від 24 вересня 1886 р., виявляючи ставлення до нього видатного актора, він скористався виразом з «Гамлета»: «Словом прошу вас ответить мне категорически: «Что вы Гекубе и что Гекуба вам?» Тогда я буду знать с кем имею дело» [95, т. 6, с. 352]. З листування видно, як гаряче бажав Кропивницький бачити Шекспіра на українській сцені. Не маючи можливості поставити його на Східній Україні, він пропонував свої послуги в Галичині. У 90-ті роки в одному зі своїх листів драматург писав: «...Я би хотів поставити «Отелло» або «Комедію помилок». У нас тутечки цього не дозволять, а Вам зручно. Чи не приїхати мені до Вас та чи не потрудитися над шекспірівськими творами?.. Такі глибокі твори, як Шекспіра, ні на яким кону не будуть зайві» [95, т. 6, с. 161].

Взявся М. Кропивницький і за переклад Шекспіра спеціально для вистав. Переклав він «Отелло», працював над «Венеціанським купцем». 1906 р. у листі до М. Ф. Комарова писав: «Зараз почав

перелицьовувати декотрі твори Шекспіра на наську мову, звичайно, з російської, бо чужоземних мов не втну. Вже перелицював «Отелло». Давно я читав переклад П. О. Куліша, котрий, на мою думку, переведений дуже тяжкою мовою, не коною (сценічною), може, колись комусь моє перелицювання й знадобиться. Приймаюсь за Шейлока» [95, т. 6, с. 516]. Тяжко сказати, коли саме Кропивницький працював над «Отелло», мабуть в 90-ті роки, коли пропонував трагедію до вистави у Львові. У 1902 р. він домігся дозволу цензури на постановку свого перекладу на Східній Україні. Цей цензурний примірник нам і відомий [28].

95

Кропивницький, як він писав, до англійського тексту не звертався. За оригінал йому правив переклад одного з визначніших російських перекладачів Шекспіра П. І. Вейнберга. Вейнберг ставив своїм завданням в усьому зберігати вірність оригіналові, але не завжди цього домагався. Зміст переданий досить повно, проте допущені помітні відступи в передачі складної й оригінальної образності — внесена деяка банальність, а іноді викривлено й смисл окремих виразів. Добре Вейнберг володів віршем, він досяг милозвучності й ясності і зробив переклад легким для сприйняття. Кропивницький передавав російський текст з усією точністю, перейняв усі вади та достоїнства перекладу Вейнберга, хоч буквальне слідування за ним змушувало іноді збиватися з ритму, і тоді вірш втрачав свою плавність і легкість. Мова перекладу чиста й природна. Як зразок наводимо переклад передсмертної промови Отелло:

Стривайте. Слова два я  
Мушу висловити перше. Чимало я  
Здійснив республіці послуг —  
І все це їй відомо. Та не об цім  
Тут річ моя. Я вас прошу, коли  
Ви будете об цих усіх нещастях  
Писать в сенат, то таким мене з'явіть,  
Який я є: ні зменшувать провину,  
Ні збільшувать її ні в чим навмисне...  
Пишіть ви їм, що я був чоловік  
З коханням безглуздим, але жагливим,  
Що ревність я не скоро почував,  
Почувши ж раз, не знав вже їй обмеж;

Що, як недоумок-індієць, я виджбурнув  
 Перлину, дорожчу всіх роскошів  
 Його краю; що із очей моїх  
 До сльозоточивих мрій незвклих,  
 Тепер течуть прудкім джерелом сльози,  
 Як із дерев Аравії камедь.  
 Потім до всього того додайте,  
 Що раз в Алеппо бачив я,  
 Як турок злий, сміючись над Сенатом,  
 Воднораз бив Венеціанця — я  
 Взяв за горло собаку-обрізанця  
 І заколов його — як раз ось так  
 [28, с. 184—185].

Над удосконаленням тексту перекладу, мабуть, працював Кропивницький і далі. У 1906 р. він зацікавився перекладом Куліша і звертався з проханням до його дружини: «Чи не були б ви такі ласкаві прислати мені наложеним платежем утвір небіжчика «Отелло», якщо він є окремо надрукований. Якщо нема, то не одмовте, сповістіть, звідки його можна здобути?» [95, т. 6, с. 519].

У художній творчості Кропивницького раннього періоду зустрічається спроба запозичення з Шекспіра в комедії «Пошилися в дурні», яку Франко розглядав як самостійне наслідування Шекспірової «Комедії помилок» [204]. З розвитком творчості українського драматурга і утвердженням на позиціях критичного реалізму сприйняття спадщини Шекспіра поглибилося, вона стала одним з тих чинників, які сприяли зростанню його естетичної культури та удосконаленню реалістичного мистецтва драми.

Творчість Шекспіра була школою і для великого драматурга Івана Карповича Карпенка-Карого (1845—1907). На початку свого захоплення театром він бачив вистави Шекспірових творів за участю Айра Олдріджа. С. Тобілевич згадувала: «...Олдрідж зробив на нього таке враження, що і через тридцять літ після він умів передати хоч і не зрозумілі для нього звуки англійської мови, але такі запальні, кипучі, відривчасті, зо всіма переходами від ніжності до громового гуркоту розгуканої ревності озвірілого Отелло» [194, с. 70—71].

Наприкінці 60-х років, перебуваючи на службі у Херсоні, Карпенко-Карий здружився з учителем

гімназії П. Д. Пильчиковим і під його впливом «прочитав... багато корисних книжок з історії народів, з класичної літератури, серед якої Шекспір і Островський зайняли перше місце» [194, с. 94]. Коли обставини закинули Тобілевича в Новочеркаськ, найбільш радісними подіями його життя там були гастролі трупи Іванова-Козельського, в репертуарі якої були і драми Шекспіра.

97

Спадщиною геніального британця український митець зацікавився з молодих років, вона впливала на формування його естетичних переконань, була важливим елементом того духовного ґрунту, на якому зростала його велика драматургія. С. В. Тобілевич розповідала про його літературні захоплення: «Чоловік мій перше ніж стати українським письменником любив студіювати обох цих світових велетнів письменства (Шіллера і Шекспіра—*М. Ш.*), знав напам'ять усі ролі Франца Моора, Гамлета, Отелло, Короля Ліра і мав багато про що розмовляти з молодію акторською братією. Не кажу вже про російський класичний репертуар, в якому не раз доводилося виступати, особливо в творах Островського і Гріб'єдова, яких він споміж усіх письменників найбільше шанував, схиляючи чоло перед їх талантом. Вони може разом з Шекспіром були йому проводирями в світі мистецтва, в шуканні правди сценічної в глибинах душ і життя людського, без огляду на утерті шляхи, на загальні шаблони. І тому-то дуже помиляються ті, що в зарозумілості своїй уважають Тобілевича за непідготовленого до відповідної ролі письменника свого народу, гордують його творами, взиваючи їх мужицькими, побутовими і т. д.» [194, с. 201—202].

Новаторські твори Карпенка-Карого становили найвище досягнення української драматургії ХІХ століття. Іван Франко зазначав, що жоден з тогочасних драматургів не міг зрівнятися з ним «щодо широти і багатства творчості, артистичного викінчення, глибокого продумання тем, бистрої обсервації життя та ясного і широкого світогляду» [206, т. 17, с. 448]. У творчих пошуках драми великого розмаху не останню роль відіграло захоплення Карпенка-Карого Шекспіром. Здобуток уславлено-

го драматурга давав впевненість у перспективності власного пошуку, активізував його. М. Вороний пов'язував деякі нові якості драматургії Тобілевича, зокрема жанрові, саме з засвоєнням шекспірівської спадщини. «На творчості Карпенка-Карого і переважно на його напівісторичних п'єсах (крім «Бондарівної») позначився подекуди своєрідний вплив Шекспіра, певна річ, не в стилі мови (хоч є нахил і в цей бік), а в способі трактування сюжету, де на перший план виступає діалектика художніх образів і характерів («Сава Чалий», «Паливода XVIII ст.», «Гандзя» і «Сербин» [39, с. 34].

Слід додати, що драма «Паливода XVIII ст.» викликає пряму аналогію з хронікою «Генріх IV», з якої Карпенко-Карий використав і по-своєму обробив, звичайно в зовсім іншому соціальному розумінні, сюжетну лінію: принц Гаррі — Фальстаф, а образ Фальстафа для характеристики персонажа Харка Ледачого.

В цілому в названих М. Вороним драмах, особливо в кращій з них — «Саві Чалому», зв'язок з шекспірівською традицією виявляється і в структурних особливостях. Карпенку-Карому були близькі такі сторони шекспірівського методу, як широта зображення дійсності, поєднання трагічного і комічного, різноманітність образів, різносторонність і динамізм характерів, їх заглиблений психологічний аналіз. Порівняння драм Шекспіра і Карпенка-Карого може дати дослідникові творчості українського драматурга додатковий матеріал для розуміння нових аспектів поетики, ритміки та секретів сценічності його драм.

Великий вплив творчість Шекспіра мала і на видатного українського письменника Панаса Мирного.

Панас Мирний (1849—1920) ознайомився з творами англійського драматурга в 60-х роках в російських перекладах. Напевно, на той час він мав чотиритомне зібрання Шекспірових творів, видане М. Некрасовим та М. Гербелем протягом 1865—1868 років. Три останні томи цього видання знаходимо серед книжок колись багатой особистої бібліотеки письменника, які дійшли до нас і зберіга-

ються в фондах меморіального музею у Полтаві [222].

Про своє захоплене читання Шекспірових драм письменник залишив записи у щоденнику за лютий-травень 1870 р., де він загалом описував «передумані думки», «радості й горе», «жадання-надії», свій «погляд на мир». Це був той час, коли Мирний вступав у літературу, шукав свій метод, мучився бажанням творчості такої художньої сили, яка б підкоряла людей і робила їх кращими. Він писав про свої поривання «у край думки глибокої і широкої; що обійме собою увесь мир, увесь світ», про своє прагнення заговорити про все це по-своєму, сильно: «Я язик собі вирву, коли він, стільки літ даремно лежачи за зубами, не заговорить так, щоб і каміння завило, щоб у бездушній трупи не увірвався світ правди і любові» [113, т. 7, с. 311]. Поряд з цими записами — такі ж схвильовані, гарячі слова про враження від Шекспіра: «Читаю Шекспіра. Що за сила слова, що за глибина думки? І це поет 16 віку? Де ж поети нашого віку чоловіколюбивого, віку цивілізованого? Де вони?.. От 300 років минуло, як не стало Шекспіра... 300 років — легко сказати, багато води утекло, багато дечого перевернулось, багато дечому навчилися, а заглянути у душу чоловічу глибоко-глибоко, у його серце і виявити, розказати, що у них робиться у час лихої долі, у час великої радості, нещастя, горя, — виявити те все словами, як Шекспір, ще ніхто не навчився... Ми вже пережили вік пісень, пора за діло, кажуть нам. А візьміть ви пісню Шекспіра. О! глибоко, глибоко вона хвата вас за серце, лле у душу вашу таку несказанну тугу за Ліра, за Отелло і радість за Корделію, Дездемону, Офелію, що ви плачете із припливу несказанного горя і несказанної радості. А Гамлетівське: *буть чи не будь!* У кого воно не обзивається у серці при початку якого діла нового, незнайомого, скованого з совістю чоловічою, з його думками, вірою? Воно як та горлиця ежечасно туркоче у душі чоловічій і не дає покою, наповняє тривогою серце кипуче і скрикне чоловік словами Гамлета: *О щоб сее тіло, неподатне, біле стемніло*» [113, т. 7, с. 324].

Могутня емоційна сила слова, глибина і правда людських характерів, вічно живий загальнолюдський зміст — ось що відкрилося Мирному у Шекспірі і підкорило його. Все це не могло вже не братися ним до уваги в творчості, тим більше, що було близьким до його власних творчих устремлінь. З 70-х років письменник утвердився на позиціях реалізму. Він знайшов свій тип сюжету, побудованого на непримиренних конфліктах великого соціального значення; його твори відзначалися гострим драматизмом, трагедійністю, глибоко задуманими психологічно складними характерами, підвищеною експресивністю стилю, збагаченого новими для української літератури виражальними засобами.

У новаторському романі «Хіба ревуть воли як ясла повні» письменник тяжіє до шекспірівських принципів зображення людського характеру. За визнанням критики, по-шекспірівськи поданий образ головного героя — Чіпки. М. Є. Сиваченко пише: «Розкриваючи образ Чіпки з усією його складністю, справді з шекспірівською різносторонністю, зовсім не замовчуючи його слабких рис, зумовлених конкретними обставинами і часом, рівнем тогочасної суспільної боротьби, автори разом з тим наділили цей образ усім тим, що було в народній масі здорового, що засвідчувало її потужні сили, потенціальні можливості» [173, с. 73—74]. Шекспірівською глибиною позначене й зображення індивідуальності героя. Характер впливу на Чіпку соціальних факторів залежний і від його людської вдачі; вона визначає неповторність і своєрідність його вчинків, пристрастей і дум. В єдності соціального й індивідуального створюється цей повнокровний, справді живий, багатоскладний образ: величний і нікчемний, сильний і безвольний, добрий і злий, винуватий і неповинний, жертва і месник. Однолітність людського характеру — органічно чужа мистецтву Мирного.

Чіпка розкривається як натура героїчного складу, людина нерабської психології. Його образ від початку і до кінця піднятий над дійсністю, стоїть вище норми, характеризується надміром емоцій і сили пристрастей. Такий людський тип виростав

з самої реальної дійсності, в атмосфері народних рухів і загострення соціальної боротьби і цією реальністю підказувався письменникові. Художнє зображення характеру в цьому плані викликає аналогію з шекспірівським видом реалізму, тоді як критика вбачає тут тільки зв'язок з романтизмом. Урахування шекспірівського начала в створенні образу сприятиме глибшому розумінню специфіки реалізму письменника і розмірів його новаторства.

101

У змальованій в романі широкій картині соціальної дійсності привертає увагу один з оригінальних її компонентів — нетрадиційна група персонажів: Матня, Пацюк і Лушня. Розбишаки і п'яниці, люди «без бога в голові», по-своєму впливають на долю головного героя. За асоціацією ці персонажі, навіть їх імена, викликають у пам'яті дійових осіб фальстафівського фону. Можливо, що в їх задумі певне значення для Мирного мало враження від Шекспірових драм.

У «Лихих людях» вплив Шекспіра відчувається в потязі письменника до складної системи образності, у драматичних творах — до ліричного монологу, сповненого то самоаналізу, то філософського роздуму над загальними питаннями людського буття. Спадщина Шекспіра, безсумнівно, була важливим джерелом творчості великого українського реаліста.

Звернувся Панас Мирний і до перекладу Шекспірових трагедій, обравши дві з них — «Макбета» і «Короля Ліра». Встановити точно час праці над «Макбетом» неможливо. Відомо тільки, що це було задовго до 1882 року. Сам письменник у листі до М. П. Старицького у грудні 1882 р. писав: «...Я колись сам брався за переклад «Макбета» і добре знаю, що це за морока той Шекспір. Здається, так викладно він пише, а проте перемовляти його на нашу мову дуже тяжко». [113, т. 7, с. 363]. Збереглося два рукописи перекладу «Макбета». Перший — майже повний підрядковий переклад російського перекладу А. Кронеберга [76, ф. 5, № 1248]. Не передані тільки окремі місця: кінець першої сцени II дії і п'ятої сцени III дії, заключна сцена трагедії, декілька фраз з прозових реплік воротаря

і кінець партії Гекати. Текст записаний рукою невідомої людини і лише шоста сцена I дії та ще декілька коротких уривків становлять автограф Мирного. Відступи від російського тексту допущено тільки в передачі кількох фразеологічних виразів. Наприклад:

102

У Кронеберга:

Дай бог, чтоб было чем повеселиться  
И в новом платье не тужить по старом  
[18, т. 3, с. 475].

В рукописі:

Дай боже, щоб було чим веселитись,  
Та натягши новий жупан, не плакати по старій свиті  
[76, ф. 5, № 1248, с. 8].

В цілому український текст опрацьовано не ретельно, інколи в ньому трапляються в дужках не перекладені російські слова.

У Кронеберга:

Змею рассекли мы, но не убили;  
Она срастется и опять жива,  
И мы опять должны в бессильной злобе  
Дрожать за жизнь. Но нет, скорей погибнет  
Союз вещей и дрогнут оба мира,  
Чем нам наш хлеб придется есть со страхом  
И спать во тьме, под гнетом мрачных снов,  
Гостей полуночи

[18, т. 3, с. 478].

В рукописі:

Перерубали ми гадюку, але не вбили;  
Вона зростеться — і вп'ять ожива.  
І ми уп'ять повинні з непосильним злом  
Дріжати за життя.—Та ні: скоріш погине  
(Союз вещей) і обидва мира затрясуться,  
Чим прийдеться нам хліб наш їсти з страхом  
І спати під гнітом тяжких снів,  
Гостей північних

[76, ф. 5, № 1248, с. 16].

Таким був перший етап праці. Після цього розпочалася уважна велика правка підрядника. В рукописі рукою Мирного значно виправлено першу сцену і частину другої сцени I дії. Письменник до-

магався вправнішої фрази, більшої чіткості у відтворенні метру і чистоти української мови. Виправлений текст переписаний Мирним на невеликих аркушах з учнівського зошита — це і є другий рукопис, який зберігається в архіві [76, ф. 5, № 234].

На цьому Мирний припинив свою працю. Переклад не задовольняв його, про що він і писав у згаданому вище листі до М. Старицького: «Не багачко угризнув я «Макбета» та й кинув. Ваш «Гамлет» удався. Шкода, що тут нігде дістати перекладів Куліша: лепське варто подивитися, як він дався талановитому перекладникові «Мойсея». Мені тільки одно здається, та я й сам на собі звідав, що, як не лицюй Шекспіра, а він на нашій мові якось чудно бринить, ні живої речі, а тим більше живих людей. Думаю, від того, що Шекспір малює ніколи не бувалий у нас побут: все то королі, то царедворці, тоді, коли ми тепер тільки хлібороби. Звісно, і в нас не без своїх страждань, котрі Шекспір так ви-мальовував (наприклад, пісня про вдову, що вигнав син, може бути порівняна до «Короля Ліра»), а проте при чужих та нерідних нам обставинах все те здається чужим» [113, т. 7, с. 363].

І все ж Мирний не покинув думки про власний переклад Шекспіра. В середині 90-х років він вирішив перекласти трагедію «Король Лір». Вибір зумовлений вищенаведеними міркуваннями письменника. До перекладу він узявся з глибоким усвідомленням його корисності для розвитку української літератури і мови. Ніщо вже не могло похитнути його рішення, навіть протести Івана Білика. Коли Мирний ділився з братом своїми планами про задумані зміни на службі, щоб звільнити час для праці над «Королем Ліром», той наполегливо відмовляв його, не визнаючи в принципі необхідності українських перекладів Шекспіра, і в одному з листів писав: «Что касается усталости, досуга для «Лиры», то это глупость, достойная моей Пасили или Оли. «Лир» по малорусски никому не нужен» [166, с. 35]. Однак незважаючи ні на що, Мирний все ж продовжував свою працю і протягом 1895—1897 рр. переклав трагедію. Увесь цей час відчутною

підмогою в його праці був жвавий, постійний інтерес до неї і кваліфіковані судження відомого критика і публіциста Василя Горленка, який був добре обізнаний з європейською літературою і популяризував твори видатних європейських письменників в Росії і на Україні. Твори Шекспіра він знав досконало, високо цинив їх за реалізм, за «велике зображення душевних рухів і характерів» [59, с. 53]. Йому належить рецензія на російський переклад хроніки Шекспіра «Король Іоанн» Д. Міна [57], ряд шекспірівських статей, написаних недовзі по закінченні Мирним його перекладу і надрукованих в російській періодичній пресі. Такі статті як «Легенда про Гамлета», де розглядаються фольклорні джерела трагедії, «Про сонети Шекспіра» [58], реценція на працю С. Д. Макалова «Фантазія на трагедію «Гамлет» Шекспіра» [56] виявляють добру обізнаність Горленка з спеціальною шекспірознавчою літературою. Його думка, безумовно, була для Мирного корисною і вагомою.

В. Горленко, як міг, сприяв праці Мирного, постійно нагадував про її важливість. Дізнавшись про негативну думку І. Білика, він писав: «Чому він був проти перекладу «Ліра»... Введення великого творчого здобутку в малоросійський літературний ужиток — справа хороша» [166, с. 35]. В ході роботи Горленко читав переклад, був першим його знаючим, доброзичливим, щиро зацікавленим критиком. Він віддавав йому перевагу над перекладами Куліша, які посилав Мирному для ознайомлення: «Переклад Куліша, як Ви самі побачите, далеко не такий природний і чистий мовою, як Ваш. У нього багато натягнутих зворотів і слів, він занадто вільно грає малорос. мовою, іноді вдало, іноді — ні. Крім того, збиває читача орфографія (цього разу якась зманірована), якою він цього разу оригінальнічає. Він всюди ставить кг для вираження звуку придихання. У нього перекладений і «Лір», та й весь Шекспір, як говорять. Перекладав він з англійської і звичайно з певним засвоєнням духу поета, але з мовою перекладу він поведився занадто вільно» [166, с. 34]. Через місяць у листі від 27 червня 1896 р. Горленко знову про-

довжував розмову про «Ліра»: «Я думаю, що ознайомившись з Кулішівськими перекладами, Ви також поділяєте мою думку про їх непотрібну пишномовність і про дивні примхи, нововведення в мові. Все це робить його переклади важкими і дещо відштовхує від них, бо доводиться звикати до чого нового і в мові, і в орфографії. Звичайно, якщо у нього перекладений весь Шекспір, і з оригіналу, то це все-таки величезний внесок, але шкода, що він поспував свою мову своїми вигадками. Ваш переклад цілком простий, мова його позначається чистотою ж и в о ї народної мови і тому він корисний. Рано чи пізно він згодиться й для сцени» [166, с. 36].\*

По закінченні роботи Горленко намагався допомогти у виданні перекладу, але марно. Не допомогло і звертання Мирного в цензурний комітет. Публікація перекладу була заборонена. Всі наступні спроби письменника надрукувати його не мали успіху. Вперше ця праця вийшла у світ тільки в семитомному зібранні творів письменника у 1971 році.

З якого ж тексту перекладав Мирний? Українські критики, які торкалися цього питання, вважають, що він мав справу з підрядником, зробленим з англійського оригіналу, і з англійським текстом. Так, у коментаріях до перекладу в семитомному виданні творів Мирного читаємо: «Треба гадати, що підрядковий переклад Панаса Мирного, як і Куліша, здійснено з оригіналу, а не з російського тексту, яких на той час було вже чимало» \* [113,

\* Слід спростувати помилкове твердження В. І. Мазного, ніби Горленко надсилав Мирному список Кулішевого перекладу «Короля Ліра» і в листі своєму вів розмову саме про нього. (Див.: Панас Мирний. Зібрання творів в 7-ми т., т. 6, с. 791). Насправді це був перший том Кулішевих перекладів 1882 р. видання, інакше, для чого б Горленко повідомляв у своєму листі, що у Куліша «перекладений і «Лір». До того ж один з листів Мирного 1898 р. до Я. Жарка засвідчує, що автор на той час крім першого тому нічого більше з перекладів Куліша не читав: «Кажуть, либонь, покійний Куліш переклав усього Шекспіра. Не знаю, чи то правда, чи ні, а доводилось бачити його перший примірник, де надруковано «Отелло», «Троїл та Крессіда» та ще якась третя трагедія» [113, т. 7, с. 433].

т. 6, с. 792]. Так само вважає і автор ґрунтової монографії «Панас Мирний. Біографія» В. М. Черкаський: «Те, що серед рукописів є підрядник, виконаний письменником за допомогою когось із близьких, найвірогідніше дружини чи В. Горленка, свідчить; що Мирний підходив до перекладу на рівні вимог сучасного нам перекладацького мистецтва, прагнув передати безсмертне творіння Шекспіра «з повним засвоєнням духу поета» (В. Горленко). Для цього він багато працював над вивченням структури, художніх особливостей англійського оригіналу, знайомився з російськими перекладами та українськими, зробленими П. Кулішем. На цю чорнову роботу — засвоєння оригіналу та складання підрядника — пішло все опівніччя 1895 р. та частина відпочинку на берегах Псла» [209, с. 301].

В дійсності ж, думка про те, що Мирний в основному користувався оригінальним текстом, нічим не підтверджується. Порівняння перекладу з оригіналом та існуючими на той час російськими перекладами трагедії дозволило виявити, що український письменник перекладав не англійський, а російський текст, головно—прозовий переклад П. Каншина. Можна було б припустити, що він користувався оригіналом для визначення віршових і прозових місць, але вірогідніше, що і тут за оригінал правив якийсь російський віршовий переклад, оскільки розходження з англійським текстом у цьому відношенні досить значні. Наприклад, в оригіналі мова Ліра в сцені шостій III дії та в сцені шостій IV дії побудована на чергуванні вірша і прози, тоді як в українському перекладі використовується в цих випадках тільки білий вірш; відома прозова репліка Ліра в сцені третій III дії про те, що є людина, також передається Мирним у формі білого вірша; не зберігається рима в окремих піснях блазня.

Переклад «Короля Ліра» П. А. Каншина вперше був надрукований у 1893 р. [145], а наступного року з'явилося і друге видання. Каншин використав переклад М. Кетчера і зміст трагедії передав досить точно. Однак шекспірівська образність, а

головно, динамічність і стислість Шекспірової мови у нього значно зруйновані. Його мова занадто книжна, фраза розтягнута, шаблонна, переклад не стільки відтворює шекспірівський образ, скільки переказує його. Драматичний характер Шекспірової мови набагато вірніше переданий був М. Кетчером. У нього, наприклад, читаємо: «Как, сошел с ума? Человек может и без глаз видеть, как все идет на свете. Гляди ушами». Той же текст Каншин передає інакше: «Как, с ума ты, что ли сошел? Человек и без глаз может видеть, как все идет на свете; зрение при этом заменяет ему уши» [145, с. 176].

107

Метод праці Панаса Мирного над перекладом дають змогу зрозуміти рукописи, яких збереглося в архіві письменника два: чорновий [76, ф. 5, № 233] і чистовий [76, ф. 5, № 232]. Чорнетка містить два варіанти перекладу. Кожний аркуш автографа розділено уподовж навіл. Одна половина — це підрядковий переклад, майже повністю прозовий, друга — опрацьований текст з відповідним чергуванням вірша і прози. Цей останній текст, акуратно переписаний з незначними поправками на окремих аркушах, і становить чистовий остаточний варіант.

Мирний досить точно іде за Каншиним, відповідно повторює і всі його відступи від оригіналу, і довільний переказ шекспірівських фразеологізмів тощо. Звернемось до прикладів. Ось як звучить в російському і українському перекладах репліка блазня після пристрасного і гнівного звертання Ліра до стихій буряної ночі в степу:

У Каншина:

Шут: А что, дядя, придворная святая вода в сухом доме много, ведь приятнее, чем этот ливень под открытым небом? Знаешь ли что, добрый дядя? Помирился бы ты с дочерьми; в такую ночь мокнуть под дождем, право одинаково неприятно, как умным, так и дуракам

[145, с. 147].

У Мирного:

Штукар: Ащо, дядечку, свячена вода у сухій хаті, далєбі що краще, ніж оцей ливень під непокритим небом? Знаєш, що, дядечку? Помирився б ти з дочками; в таку ніч мокнути під дощем однаково погано як розумному, так і дурневі

[113, т. 6, с. 590].

У Каншина є значні відступи від оригіналу. Передусім, в англійському тексті немає запитальних інтонацій.

В оригіналі — «дощова вода за дверима», в перекладі — «ливень под открытым небом»; у Шекспіра — «попроси благословення у своїх дочок», у Каншина — «помирися бы ты с дочерьми»; короткий вираз — «така ніч не жалує ні розумного, ні дурня» — в перекладі розростається — «в такую ночь мокнуть под дождем, право одинаково неприятно, как умным, так и дуракам». Всі ці відступи є і у Мирного, він дослівно передає переклад Каншина, а не оригінал.

В одній з реплік блазня в четвертій сцені II дії Каншин пропустив другу частину фрази. В оригіналі: «Не хапайся за велике колесо, як воно котиться з гори, бо шию зламаєш; але коли воно йде під гору, хай тягне тебе за собою» (II, 4. 72—75) У Каншина: «Брось большое колесо, если оно влечет тебя к подножию холма, ты, следуя за ним на буксире, только неизбежно сломаешь себе шею» [145, с. 136]. Така ж урізана фраза у Мирного: «Кинь держатися за велике колесо, як воно котиться з гори униз, бо тільки собі в'язи звернеш» [113, т. 6, с. 574].

Герцог Корнуельський наказує зв'язати Глостера: «Зв'яжіть міцно його сухі руки» (III, 7, 13). Каншин перекладає: «Вяжите крепче его высохшие, как плети, руки» [145, с. 160]. У Мирного також є ці додаткові слова: «Скрутіть йому міцніш сухі його, мов батогои ті, руки» [113, т. 6, с. 612].

Герцог Корнуельський загрожує Глостеру: «Твої очі я розтопчу ногою» (III, 7, 71). В російському перекладі: «Я шпорой выколю ему глаз» [145, с. 162]. У Мирного: «Я острогою выколю йому око» [113, т. 6, с. 615].

Гонерілья називає герцога Альбані боягузом, що виражає своєрідним образним словоутворенням «milk — liver'd tap», тобто мужчина, у якого печінка молочного кольору (IV, 2, 50). Каншин передав цей вираз багатомовно: «Жалкий глупый трус, у которого вместо печени сгущеное молоко» [145, с. 167]. У Мирного те ж саме:

Ох ти, гидкий, придуркуватий трусе!  
Видно, в тебе замість печінки стало  
Загускле молоко...

[113, т. 6, с. 625].

Гонерілья, не задоволена раптовою появою герцога Альбані, з докором говорить, що йому слід було б попередити про свій прихід. Для цього вона вживає вираз, який став приказкою: «Я гідна свистка» (IV, 2, 29). Каншин втрачає цю форму вислову: «Все таки меня стоило бы спросить» [145, с. 166]. У Мирного:

109

Було б краще  
Спершу довідатись йому, чи можна  
[113, т. 6, с. 624].

Безумовно, Мирний не в усьому з такою точністю слідував за Каншиним. Його переклад відрізняється від російського уже тим, що він віршовий. Необхідність збереження віршового ритму змушувала переставляти, додавати або вилучати окремі слова і вирази. Це легко прослідкувати, зіставляючи переклад Каншина, український підрядник та віршовий переклад. Наприклад: «Л и р. Умоляю тебя, дочь, не своди меня с ума, я не хочу беспокоить тебя, дитя мое, поэтому прощай!.. Мы больше не встретимся, не увидимся. Однако, ты все-таки моя дочь, плоть от плоти моей; в тебе течет моя кровь! Или нет, ты скорей болячка моей плоти, которую я волей-неволей вынужден признавать своею! Ты гнойный нарыв, заразная язва, беспощадный огневик, народившийся из моей испорченной крови. Но я не буду бранить тебя; пусть позор, когда ему вздумается, падет на твою голову, но я его не призываю...» [145, с. 142].

Прозовий підрядковий переклад Мирного майже дослівний: «Молю тебе, дочко, не збивай мене з пантелику. Я не хочу клопотати тебе, дитино моя, прощай! Ми більше не зустрінемося, не побачимося. Одначе, ти все ж таки дочка моя, рідна мені, в жилах твоїх тече кров моя! Або ні, ти скоріше болячка на моєму тілі, що поневолі я повинен признавати своєю. Ти гнойний чиряк, роз'ятрена виразка, огняна бишиха, що вигнала тобі моя порчина кров.

Ні, я не буду лаяти тебе. Хай стидний сором, коли йому заманеться, упаде на твою голову; я його не посилаю тобі» [76, ф. 5, № 233].

У віршовому остаточному перекладі з'являється низка нових слів:

110

Молю тебе я, дочко,  
Ох, не збивай мене ти з пантелику!  
Не хочу більше я клопотать тебе, моя дитино,  
Не буду бачитись з тобою, зустрічатись,  
Прощай!.. А все ж таки мені ти рідна,—  
Дочка моя; у твоїх жилах не вода,  
А кров моя дзюрить-переливає...  
Та що це я кажу? Болячка ти лиха  
На моїм тілі, що не по волі  
Повинен я своєю признавати!  
Чирик ти гнояний, роз'ятрена рана,  
Бишиха огняна, що вигнала тебе горою  
Кров порчена моя поверху мого тіла!  
Ні, лаяти тебе не буду я, дитино,  
Хай сором сам, якщо йому так заманеться,  
Поб'є тебе, а я його не засилаю  
На голову твою

[113, т. 6, с. 582—583].

В окремих випадках Мирний відступав від російського тексту з принципових міркувань. Як і Старицький, він усував все незрозуміле українському читачеві в сфері звичаїв, побуту, заміняв фразеологічні вирази українськими фразеологічними штампами. Наприклад,

У Каншина:

Кент. И при его лучах, поганый, трусливый брадобрей, я состряпаю из тебя отличное крошево

[145, с. 131].

Кент. У тебя должно быть медный лоб, если ты дерзаеть утверждать, будто не знаешь меня

[145, с. 131]

Кент. Даже и хорошего человека судьба может отколотить иной раз по пяткам

[145, с. 135].

У Мирного:

Кент. А при його сяєві я тебе, безбородого та трусливого поганця, на капусту скришу

[113, т. 6, с. 563].

Кент. У тебе, видно, чавун на в'язах замість голови, коли ти одмагаєшся, буцім не знаєш мене

[113, т. 6, с. 569].

Кент. Я знаю, що фортуна До доброго не дуже то прихильна: Часом його рядом і мокрим вкриє

[113, т. 6, с. 569].

То м. Пиликок сидел на Пиликоковом холме... Элло-ло, ло-ло, ло-ло

[145, с. 152].

То м. Сидів півень на півнячій горі!  
Ку-ку-рі-ку-у-у!

[113, т. 6, с. 598].

Репліка божевільного Тома у Каншина: «Кто подаст что-нибудь бедному Тому. Нечистая сила заставила его пройти через огонь и сквозь пламя, заставила переплыть через реки и водовороты, та скала меня по топям и по трясинам; она положила ему ножи под подушку, мочальные веревки на его скамью в церкви» [145, с. 152] — перекладена Мирним дослівно, крім останнього виразу — «на скамью в церкви», який замінений іншим — «на те місце, де стоїть у церкві» [113, т. 6, 597]. Він мав на увазі українського читача, який знає правила православної церкви.

111

Український письменник розглядав переклад як факт рідної літератури і прагнув зробити його зрозумілим для всіх. У «Королі Лірі» він ніде і ні в чому не відступив від чистоти і природності живої української мови. «Він дуже високо цінить рідну мову,— писав О. І. Білецький,— і тому не дозволяє собі ніякої «гри» з нею» [22, т. 2, с. 405]. Особливість перекладу Мирного чіткіше проступає в порівнянні з перекладом Куліша. Ось, наприклад, як звучить в обох випадках репліка Регани в сцені розділу королівства:

У Куліша:

З того ж металу я, що і сестриця:  
Цініть мене по ній. Скажу від серця,  
Вона мов вийняла із уст у мене,  
Як я люблю вас. Не сказала тільки,  
Що я всіх інших радощів цураюсь,  
Які лиш є в найвищій сфері чувства,  
І тільки в мене щастя, щоб любити  
Вас, дороге величество

[228, с. 6].

У Мирного:

З сестрою ми одного роду,  
Цініть же і мене, як і її цінили.  
Палка була її та щира мова!  
А все ж таки і я додаю до неї:  
Немає радощів найкращих у житті,  
Як вас кохать. Одним отим коханням  
Щаслива я живу ним, милий тату

[113, т. 6, с. 515].

Тут виявляються дві різні манери, за якими стоять різні теоретичні засади. Куліш ближчий до оригінального тексту за рахунок буквалізмів, лексичних запозичень, що призводить до штучності в мові. Мирний при деякому переосмисленні тексту досягає простоти мови, виняткової чистоти її і природності. Таким чином перекладач робить твір дуже близьким українському читачеві. Варто навести показовий приклад — переклад відповіді Корделії на запитання французького короля, чим вона накликала гнів і немилість Ліра.

Мій батеньку! Прахаю в вас одного...  
 Немає в мене талану такого  
 Як в других є,— так красно повідати  
 Про те, чого і в думці їх немає...  
 Мерщій я все зроблю, що сплинуло на думку,  
 Ніж буду всім базікать про заміри...  
 Тим я тепер прошу вас і благаю —  
 Повідайте, будь ласка, королеві,  
 Що ви своє лице від мене одвернули  
 Не через гріх тяжкий мій перед вами;  
 Що не вчинила я вини такої  
 Щоб так знехаяти себе між людьми;  
 Не провинилась я і таким вчинком,  
 Щоб одвернуть від себе вашу уподобу.  
 Скажіть йому прямисінько у вічі,  
 Що тим великий гнів ваш заслужила,  
 Що ні канючливих очей не маю,  
 Котрі на те одно тільки і здатні,  
 Щоб випрохать усе, чого їм треба,  
 Ні влєсливих речей не знаю,  
 Щоб ними обдурить кого на світі.  
 А як по правді треба вже сказати,  
 То — на моє велике безголов'я! —  
 Ся річ моя проста, зате правдива,  
 Ваш гнів накликала тепер на мене!

[113, т. 6, с. 523].

Корделія мислить і почуває в дусі народних етичних понять, говорить живою українською мовою, весь образ її психологічно наближений до простого українського читача.

Характерним для Мирного є вживання зменшувальних, голубливих форм слів: зіронька, серденько, горенько, лишенько, місяченько, недавнечко, гаразденько, утішенько, Корделочко та ін., — які вносять у Шекспірів текст чужий йому колорит.

Головна невідповідність перекладу оригіналові — відхід від шекспірівського стилю і ритміки. Мова Мирного багата і образна, але вона більш епічна, ніж драматична. Інколи зустрічаються місця енергійні й повні експресії, але в основному зберігається неспішний ритм. Український письменник перекладав білим віршем, але строго не дотримувався шекспірівського п'ятистопного ямба. Досягнувши чіткості, ясності, розкованості кожного речення, він не зберігав однакової кількості складів у віршових рядках: в одному їх може бути 11, в іншому — 19. Кількість рядків у порівнянні з оригіналом, як правило, значно збільшена. Наприклад, перша промова Ліра у сцені розділу королівства має в оригіналі 19 рядків, а в перекладі — 30; монолог Едмунда, яким відкривається друга сцена I дії, — 22 рядки, в перекладі — 31; наведена промова Корделії займає в англійському тексті 11 рядків, в українському — 25.

113

Мирний помітно відійшов від поетики Шекспіра, і говорити про вірну передачу ним «духа поета» — непотрібна натяжка. Сам письменник не був цілком вдоволений наслідками своєї праці і через рік по її закінченні в одному з листів писав: «Я сам перекладав «Ліра» і добре знаю, як то трудно перекладати Шекспіра. Дехто казав, що мій «Лір» добре перекладений, а мені здається — ні» [113, т. 7, с. 433].

Проблема українського перекладу Шекспіра продовжувала хвилювати Мирного. Він критично оцінював здобуток Куліша, зокрема, про переклад «Отелло» писав: «Видно, що чоловік дуже натужувався, перекладаючи і все-таки не зміг наддати того, що треба: отелловський запал зовсім збліднів, і сама мова якась суха та мертва» [113, т. 7, с. 433]. Жвавий інтерес виявляв він і до перекладу «Гамлета» поета Я. Жарка, усвідомлював всю грандіозність і трудність завдання. У листі до нього Мирний писав: «Цікаво б прочитати Ваш переклад «Гамлета». Мені здається, що дуже трудно цю трагедію перекласти на нашу мову. Мова наша ще мало вироблена, щоб нею без запинки можна було переказати Гамлетові думки й почуття... А все-таки ці-

каво, як Вам дався «Гамлет». Зашліть, перечитаю, та й свою думку скажу» [113, т. 7, с. 433].

114 У своїх судженнях і в перекладацькій практиці Мирний виходив з реальних можливостей української мови. Його «Короля Ліра» слід розглядати як породження свого часу, явище важливе і характерне у становленні мистецтва реалістичного перекладу Шекспірових творів в українській літературі кінця минулого століття.

У пропагуванні Шекспіра на Україні в дожовтневий період найвидатнішою була роль Івана Яковича Франка (1856—1916). З творами геніального британця він ознайомився ще в роки навчання в гімназії, про що сам не раз писав у своїх листах, в творах. Так, у відомому автобіографічному листі до М. Драгоманова письменник згадував, що «в висшій гімназії кинувся з жаром до читання всякої всячини» [111, с. 323] і в ряді численних імен першим називав Шекспіра, а в «Гірчичному зерні» розповідав: «... Від п'ятої гімназійної, прочитавши випадком драми Шекспіра і Шіллера, я набрав замилювання до книжок» [206, т. 4, с. 242]. З того часу Франко почав збирати свою бібліотеку, в яку відразу увійшли твори Шекспіра. Читання їх стало активним і зацікавленим: початкуючий поет написав у той час вірш «До В. Шекспіра» [236, с. 117], англійський драматург був присутній в естетичних полеміках, які велися в гімназійному середовищі, про що згадується в статті «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878). «Тямлю ще дуже добре тоті блаженні часи, коли бувало зійдеться нас кількох гарячих патріотів — ідеалістів і почнемо широку бесіду про літературу, її високі завдання і напрями, високі ідеали, котрі вона має вказувати чоловікові... Правда, говорячи про такі високі матерії, ми, крім Шевченка, не здибали нікого, кого б могли узяти за примір... і для того, звичайно, ставили за примір писателів чужих — Гомера, Данте, Шекспіра, Гете — т. е. таких писателів, про котрих знали, що вони «великі», «генії», але не знали докладно, в чім лежить їх великість, в чім проявився їх геній. Підпираючися тими великими іменами, мов щудлами, ми плели

несосвітенну тарабарщину про літературу (так я думаю нині про ті бесіди),— установляли і валили «вічні», незмінні, естетичні правила» [206, т. 16, с. 5]. З того часу Шекспір назавжди увійшов в духовний світ Івана Франка. Багато сил і часу віддав він інтерпретації спадщини великого драматурга, перекладанню його творів, аналізу перекладів інших авторів і їх виданню.

115

Франко відіграв винятково велику роль у розвитку перекладацького мистецтва на Україні. Справу перекладу він розглядав як органічну частину літературного процесу і не мислив нормального розвитку національної літератури без засвоєння культурних надбань інших народів. «Переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи наукових для кожного народу являються важним культурним чинником, даючи можливість народним масам знайомитися з творами й працями людського духу, що в інших краях у різних часах причинилися до ширення просвіти та підіймання загального рівня культури. Добрі переклади важних і впливових творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства» [206, т. 16, с. 397]. Виходячи з цього, Франко винятково багато уваги приділяв перекладанню з різних літератур і розробленню наукової теорії художнього перекладу, піднісши його мистецтво на Україні на новий, вищий рівень.

Одним з найбільш яскравих моментів цієї роботи була популяризація Шекспіра. З листів Франка різних років можна бачити, що кожна звістка про українські переклади великих драм знаходила у нього негайний відгук. Про якість перекладів він висловлювався принагідно у різних літературно-критичних працях, спеціально аналізував її у передмовах до перекладів Куліша і Федьковича, у статті «Шекспір у українців». Всі ці матеріали є першим історико-літературним дослідженням українських шекспірівських перекладів ХІХ століття.

У дожовтневій українській літературі Франко був найвидатнішим теоретиком перекладу. Він відстоював необхідність перекладу адекватного, тобто

вимагав відтворення оригіналу іншою мовою у єдності його змісту і форми. Вперше з усією чіткістю він сформулював це положення на початку 80-х років у передмові до власного перекладу: «Я старався перекладати «Фавста» вірно, оскільки можна дослівно, подавати кожен думку автора, по зможі в такій самій формі, як сам автор — наскільки це було згідно з духом нашої мови. Я майже всюди задержував таке саме метрум, яке було в оригіналі» [205, с. 117]. Подібна вимога лежить в основі системи теоретичних принципів, обґрунтованої і розгорненої Франком у багатьох його працях. З її позицій підходив він і до оцінки перекладів Шекспіра й, аналізуючи їх, визначив вимоги до перекладача, які можна звести до певної системи.

1. Відтворювати оригінал в усій повноті його змісту.

2. Добре знати творчість Шекспіра, володіти науковими знаннями про нього, що дозволить вірніше зрозуміти і передати його думки.

3. Знати добре дві мови: рідну і мову оригіналу, і перекладати лише з нього.

4. Прагнути до цілковитої ясності у передачі змісту, до чистоти мови, уникати її засмічення невиправданими лексичними запозиченнями й буквалізмами, не допускати українізації й не втрачати національних ознак оригіналу.

5. Точно зберігати форму: чергування вірша і прози, віршовий розмір, однакову з оригіналом кількість рядків. Правда, Франко не вимагав еквілінеарності у щоб то не було і застерігав, щоб у жертву їй не приносити вірності й повноти у передачі змісту. «Прецизія англійської мови робить не раз зовсім неможливим... вбгати один його вірш у один свій» [206, т. 18, с. 321].

6. Прагнути до відтворення всіх тонкощів шекспірівського стилю, але уникати рабського копіювання тексту, що неминуче викривляє оригінал. «Повна дослівність попросту неможлива, коли переклад має передавати не тільки слова, а й думку первотвору» [206, т. 18, с. 320].

Перекладати Шекспіра Франко розпочав у 1879 р. і потім періодично повертався до цієї ро-

боти до останніх років життя. Перша спроба — це переклад уривка з I дії трагедії «Король Лір», який охоплює промову Ліра про розподіл королівства, відповіді Гонерільї та Регани і закінчується словами Корделії:

Бідна я!

Та ні! Моя любов важніша і глибока  
Від моєї бесіди

[103, с. 233—234].

117

Першим на Україні Франко розпочав перекладати шекспірівську лірику. У 1882 р. він мав переклади сонетів: 14 (З небесних зір не вмію я читати), 76 (Чом так убогий в новину мій спів), 143 (Як господиня дбала без упину) — і запропонував їх для публікації в «Зорі». Однак там було надруковано тільки 76 сонет, останні ж видані лише у 1925 році [35, с. 114]. Франко мав намір надалі перекладати сонети і в листі до редактора «Зорі» писав: «Коли б воля Ваша печатати їх, то я поставив би ще купку, десяток, або два» [206, т. 20, с. 174]. Та, мабуть, не одержавши замовлення, припинив тоді цю працю.

Інтерес поета до шекспірівських сонетів зрозумілий. Він сам творив у сонетній формі, роздумував над її особливостями, вивчав досвід великих сонетярів минулого, згадував їх у власних ранніх сонетах:

Колись в сонетах Данте і Петрарка,  
Шекспір і Спенсер красоту співали,  
В майстерну форму, мов різьблена чарка  
Свою любов, мов шум-вино, вливали  
[206, т. 10, с. 146].

Через деякий час Франко почав перекладати драму «Буря». 13 квітня 1884 р. у листі до В. Лукича він писав: «Я зачав для «Бібл/іотеки/ «Зорі» ладити переклад Шекспірової «Бурі», але на поміщення цього року нема надії» [206, т. 20, с. 219]. Серед автографів письменника залишилося три аркуші з перекладом уривка з цієї драми [76, ф. 3, № 487/6]. Збережене — тільки частина виконаного

перекладу: перша сторінка починається продовженням речення і містить кінець першої сцени I дії. Очевидно, переклад початку сцени, записаний на іншому листку, загубився. Другий аркуш, який відтворює початок другої сцени I дії, закінчується словами Просперо: «Що? Яких людей?» Потім знову пропуск у тексті і на третьому аркуші йде продовження розмови Просперо і Міранди. Зрозуміло, що пропущений текст містився на загубленому листку.

У першій половині 90-х років Франко готував переклад комедії «Віндзорські куми». У грудні 1893 р. він пропонував відділу «Руської бесіди» кілька своїх творів оригінальних і перекладних і називав серед останніх і комедію «Віндзорські куми» [206, т. 20, с. 498]. В 1894 р. «Зоря» повідомляла: «Д-р Іван Франко переложив для руського народного театру під управою «Руська бесіда» у Львові драми Кальдерона «Війт Заламейський» і Шекспіра «Віндзорські куми» [73, с. 144]. Важко визначити, наскільки достовірною була інформація, але слідів такої праці не знайдено.

Всі свої переклади творів Шекспіра до 1895 р. Франко робив з німецької мови, бо англійської на той час не знав. У листі до І. Белея висловлював жаль, що через незнання англійської мови не може «сконтролювати вірності» перекладу «Гамлета» Старицького [206, т. 20, с. 176—177]. Через деякий час письменник узявся за вивчення англійської мови і у листах до М. Драгоманова, починаючи з 1890 р., не раз згадував, що справа посувається успішно. У 1895 р. Франко повідомив А. Кримського, що зробив свій перший переклад безпосередньо з англійського тексту [206, т. 20, с. 553]. З того часу він перекладав Шекспіра уже з оригіналу. В передмові до українського видання трагедії «Антоній і Клеопатра» він подав у власному перекладі сонети 130, 131, 96 (два терцети), у 1906 р. переклав ще п'ять сонетів: 29, 30, 66, 28, 31.

Під час редагування Кулішевих перекладів у Франка визріло бажання продовжити переклад Шекспірових драм. За задумом київської громади, кошти від реалізації видань Куліша мали створи-

ти «Шекспірів фонд», за рахунок якого могли б видаватися нові переклади творів англійського драматурга та інших чужоземних авторів. У спеціальній статті «Шекспірів фонд» [203] Франко виклав його призначення й завдання, доводив важливість українських перекладів Шекспіра і заохочував до них. З метою ширшого пропагування цієї статті під такою ж назвою «Киевская старина» помістила публікацію В. Доманицького, в якій знаходимо таке повідомлення: «Ми чули, що надалі переклад творів Шекспіра, як тільки почне функціонувати «Шекспірівський фонд» або якщо трапилася б інша можливість, бере на себе наш шановний вчений др. Іван Франко» [61, с. 143].

Дійсно, незабаром по закінченні своєї редакторської праці він розпочав переклад «Венеціанського купця», який через хворобу та низку інших складних обставин життя письменника завершений був тільки 1912 р., а виданий вперше в 1956 році [103].

Уже перші Франкові спроби перекладу драм позначилися нахилом до строгої відповідності оригіналові. В них повно передано зміст, чергування вірша і прози, збережено шекспірівський п'ятистопний ямб і, в основному, крім окремих, дуже незначних відступів, принцип еквілінеарності.

Більш довільними були переклади сонетів. Структуру англійського сонету — три катрени і заключний двовірш — поет замінив іншою — два катрени і два терцети — якою користувався у власних сонетах. Перекладач ближче дотримувався оригіналу при відтворенні змісту й системи образності, що найкраще вдалося в перекладі сонету 143, який найбільше йому подобався як «дуже гарний і оригінальний» [206, т. 20, с. 174]. Письменник вірно відчув особливість сонету, в якому найвиразніше виявлена характерна властивість Шекспіра-лірика брати свої образи й порівняння з живої дійсності. Такі порівняння в 143 сонеті охоплюють два катрени. Франко всю увагу зосередив на відтворенні цього розгорнутого образу і розмовної інтонації.

Шекспірівську структуру мають пізніші переклади сонетів, зроблені з англійського тексту, крім

130 і 96, в яких зовсім втрачена сонетна форма. Слід зазначити, що Франко звернувся до цих поезій у зв'язку з аналізом трагедії «Антоній і Клеопатра». Розглядаючи сонети Шекспіра в цілому як ліричні твори, в яких знайшло відображення пережите поетом, перекладач у своїй передмові наводив їх як доказ наявності автобіографічного моменту в трагедії «Антоній і Клеопатра». У зв'язку з цим його цікавив головно їх зміст, і він передавав його у найбільш зручній для себе формі. У перекладах 1906 р. Франко прагнув до адекватності і хоч не у всіх компонентах її досягав, до змісту й тональності оригіналів підходив досить близько, як, наприклад, у відтворенні журливої, задумливої мелодії сонету 30:

Коли в солодкій тиші любих дум,  
 Я спомини минулого збираю,  
 Чимало страт оплакує мій сум,  
 До давніх сліз новії доливаю  
 [206, т. 15, с. 174]

Особливо багато працював перекладач над сонетом 66, визнаним найкращим у Шекспіра, який вразив його не тільки майстерністю, а й глибиною суспільного змісту. Збереглося кілька варіантів перекладу, з яких можна бачити, як уперто шукав Франко точніших лексичних і синтаксичних відповідників. Йому вдалося зберегти частково паралельну синтаксичну будову віршів, досягти простоти, ясності й виразності змісту, властивої оригіналові. Разом з тим, як показують різні варіанти перекладу, поет свідомо допустив деякі смислові відступи і послідовно підсилював соціальне звучання сонету.

У перекладі «Венеціанського купця» Франко досить точно дотримувався оригіналу. Зовнішня форма його збережена повністю: вірш і проза, римовані двовірші і п'ятистопний білий ямб, однакова кількість віршових рядків (за незначним винятком). Нема відступів і від змісту, крім окремих не дуже суттєвих моментів. Так, виключено другорядний персонаж — Салеріо, і всі його репліки передані Саларіно; трапляються випадки, коли слова

Саларіно передаються Саланіо, і напевне, випадково, пропущено декілька речень у діалозі Порції і принца Арагонського в дев'ятій сцені II дії.

Перекладач дорожив усіма смисловими одиницями і водночас — лаконізмом. Ось, наприклад, еквілінеарний переклад одного з монологів Шейлока, де нема смислових втрат:

121

How like a fawning publican he looks!  
I hate him for he is a Christian,  
But more for that in low simplicity  
He lends out money gratis and brings down  
The rate of unsance here with us in Venice.  
If I can catch him once upon the hip,  
I will feed fet the ancient grudge I bear him.  
He hates our sacred nation, and he rails,  
Even there where merchants most do congregate,  
On me, my bargains and my well-won thrift  
Which he calls interest. Cursed be my tribe,  
If I forgive him.

(I, 3, 42—53)

Він око в око як митник лукавий!  
Ненавиджу його, бо християнин він,  
Ще гірш за те, що з простої нетями  
Задарма гроші зичить і ось тут  
В Венеції збива ціну процентів.  
Коб я його міг раз під бік пощупать,  
Вже б злість стару свою я заспокоїв.  
Мій люд святий ненавидить він, лае  
Там навіть, де все сходиться купецтво.  
Мене, мій торг і мої правні зиски  
Зве лихвою. Проклятий будь мій рід,  
Коли йому прощу

[103, с. 259—260].

Франко чулий до індивідуальних особливостей мови персонажів. Згідно з оригіналом, Граціано у нього велемовний, Ланчелот охочий до каламбурів і дотепів.

Виразною є увага перекладача до стилістичних властивостей англійського тексту. Він прагне зберегти енергійність і динамізм діалогу: не тільки віршового, але й прозового, образний характер мови персонажів. Наприклад, пишне, розгорнуте порівняння у репліці Саларіно передається з усіма нюансами:

Your mind is tossing on the ocean;  
There, where your argosies with portly sail,  
Like signiors and rich burghers on the flood,  
Or, as it were, the pageants of the sea,  
Do overpeer the petty traffickers,  
That curtsy to them, do them reverence,  
As they fly by the\* with their woven wings.

(I, I, 8—14)

122

Думками ви мчите по океані,  
Де ваші галеони пишномашті  
На водах мов пани й купці багаті,  
Немов якісь морські парадні цуги  
Глядять згори на те дрібне купецтво,  
Що їх витає, кланяється їм,  
Коли летять на своїх тканих крилах.

[103, с. 249].

Бассаніо говорить в перекладі образно, як і в оригіналі:

Сталось раз,  
Що від її очей одержав я  
Німе посольство

[103, с. 254].

Спостерігається й розходження перекладу з англійським текстом, найчастіше у передачі прислів'їв і приказок, дотепів, побудованих на багатозначності англійських слів. Наприклад, одна з реплік Шейлока — наказ доньці — перекладається:

Позамикай  
Всі двері за собою, позав'язуй  
Всі засуви, позащипай футрини!  
Се чинить добрий газда щогодини.

[103, с. 275].

В оригіналі Шейлок вживає прислів'я — «fast bind fast find», яке Франко передав звичайним, не позначеним виразністю висловом — «Позав'язуй всі засуви, позащипай футрини». Можна знайти й інші випадки відступів від англійського тексту, деякої довільності або, навпаки, надмірної дослівності, вживання застарілих мовних зворотів, слів галицького діалекту. Але все це не має принципового характеру і не може змінити головну тенденцію перекладу.

Великий внесок у справу українського перекладу Шекспіра зробив Франко як редактор перекладів Федьковича і Куліша, різний характер яких зумовив і неоднаковий підхід до них. Праці Федьковича Франко не мав наміру правити. Він цинив її лексичні якості, видавав як літературний здобуток Федьковича і зберігав текст майже недоторканим. Серед автографів поета вчений знайшов три варіанти перекладу Шекспірових трагедій, жоден з яких не був датований. На підставі уважного аналізу Франко встановив останній варіант і надрукував його повністю, але порівняв з двома іншими, подавши у примітках під текстом відмінності друкованого варіанту від рукописних.

123

Таким чином, була проведена велика текстологічна праця і зроблена доступною читачеві лабораторія Федьковича.

Інші вимоги висунув Франко до Кулішевих перекладів. Він взявся за них, маючи на увазі інтереси української літератури, але до естетичних і політичних поглядів автора, як вже говорилося, ставився непримиренно. Він не заперечував об'єктивної цінності Кулішевого перекладу, але й не міг схвалювати усіх його особливостей і приймати їх беззастережно. Крім того, потрібно було зважати на негативну реакцію, яку викликали перший том його перекладів і діяльність Куліша в цілому. Тому Франко накреслив великий обсяг редакторської роботи: «Щодо редакційного боку я поклав умову — перед друком порівняти Кулішів переклад з оригіналом, пододавати де треба пояснення, а до кожної драми додати орієнтаційну студійку, в якій би було популярним способом сказано все, потрібне для її розуміння й оцінки на основі найновіших критичних та літературно-історичних дослідів» [203, с. 21]. Все це і довелося виконувати самому Франкові. Та розпочавши правку, він зустрівся з труднощами, яких не передбачав і які обмежували його можливості як редактора. Дружина Куліша заборонила будь-які виправлення в перекладах, обурювалася тим, що редагування доручене Франкові — ідейному супротивникові Куліша. В одному зі своїх листів до М. Павлика вона писала: «Я по-

нять не можу, як д. Франко, освічений чоловік, торкається до мого діла, не мавши ніякого на те права і мого бажання. Уже печатно заявляють, що він буде гладити, дружина моя скінчила, а хоч би ні. То нікому я не давала права — ісправляють після моєї дружини переклад Шекспірових драм. Я ніяких змін не бажаю в трудах моєї дружини: ні зміслу, ні слів, ні правописі, ні коми. Я отдала драми д. Лисенку. Як вони очутились в небажаних руках?... Скажіть д. Франкові — яке ж він має право ісправляти». В листах до М. Лисенка вона настійно вимагала заборонити Франкові правку. Від того часу листи М. Лисенка до Франка і його дружини заповнені застереженнями. «Прошу його найщирше, щоб вигладжуючи по-де куди мову Кулішевих перекладів, був дуже і дуже обережним, бо пані Куліш абсолютно заборонила чіпати мову її небіжчика мужа» [106, с. 312], — писав він до О. Франко. І тут же звертався до самого Франка: «Просив би виправляти сей переклад надзвичайно обережно, де вже, просто кажучи, змоги нема зоставляти в тій редакції, яка подана Кулішем ...а здебільшого я б устоював за недотичністю первотвору» [76, ф. 3, № 235, с. 166]. Франко змушений був зважати на ці вимоги. Найбільшу кількість правок він встиг зробити в «Гамлеті», який вийшов з друку першим, всі ж наступні п'єси правлені далеко менше, а зауваження до них висловлені Франком у поясненнях. Однак і при таких обмеженнях виконана значна редакція, яка помітно покращила переклад. Сам Франко уже по завершенні видання писав, що він «вірш за віршем порівняв переклад з оригіналом і, хоча й примушений був залишити багато дечого, що не було згідне з текстом, все ж не одне місце виправив і багато пояснив у примітках» [243, с. 33].

Правки Франка були різноманітними. Передусім він зняв графічне позначення знаку наголосу, який був поставлений в рукописі у всіх словах, послідовно виправив правопис, бо Куліш мав нахил до правопису фонетичного і писав замість *щ* — *шч* (*шчо*), замість сполучника *з*, *із* — *с*, *іс*, у займенниках замість *йо* — *е* (*его*, *ему*) і т. д.

Значні виправлення зроблені в лексиці. Слова «зманіровані», штучні й чужі замінялися українськими, вживаними в мовленні й літературі. Наприклад:

У Куліша:

мое воображенне [76, ф. 3, № 74, с. 98]  
с преділов [76, ф. 3, № 74, с. 83]  
опасность [76, ф. 3, № 74, с. 89]  
пандеруе [76, ф. 3, № 74, с. 79]  
обветшайте [76, ф. 3, № 74, с. 35]  
скверлива [76, ф. 3, № 607, с. 69]  
вергать [76, ф. 3, № 117, с. 42]  
остірбати [76, ф. 3, № 117, с. 20]  
да воссідають [76, ф. 3, № 117, с. 93]  
ошустами [76, ф. 3, № 117, с. 20]  
фиклі [76, ф. 3, № 117, с. 43]

У Франка:

моя уява  
із меж  
небезпека  
баламутить  
постарійтесь  
вередлива  
шпурлять  
одужати  
хай засідають  
ощуканцями  
примхи

125

У такому ж дусі Франко заміняв цілі речення, окремі вирази, як наприклад, в «Гамлеті»:

У Куліша:

У наших климатурах і в земляцтві

[76, ф. 3, № 174, с. 76]

Надувсь химерою свого вантажу

[76, ф. 3, № 74 с. 8]

Час приглашае йти. Давно ждуть слуги

[76, ф. 3, № 74 с. 18]

Історія существуе

[76, ф. 3, № 74, с. 60]

Ти вводинами сам їх ушануеш

[76, ф. 3, № 74, с. 24]

У Франка:

У нашому підсонню і в народі.

Надувся мріями про власну користь.

Час кличе. Иди! Давно чекають слуги.

Є про се повість.

Зроби їм честь: веди їх сам сюди!

Іноді такі мовні виправлення стирали й Кулішеву інтерпретацію характеру персонажа. Так, сприймаючи образ Лоренцо в трагедії «Ромео і Джульєтта» за Гервінусом як попа і моралізатора, Куліш перенаситив його мову церковнослов'янізмами й чужими словами, іноді відступивши від змісту його слів. Франко послідовно почищав мову Лоренцо і образ набув більшої щирості й людяності.

У Куліша:

Рци просто, сину мій! Не загроундзевуй пута.

У Франка:

По prostu, сину мій! Що се за хитра мова!

Чого ти на своє рождення,  
На землю і на небо нарека-  
еш?

Та жеж вони утroph соеди-  
нились

Про тебе і ти нехтуеш їх ра-  
зом

[76, ф. 3, № 607, с. 55]

Чого клянеш свій рід і землю  
й небо?

Адже ж вони стрічаються  
всі трое

В тобі, а ти нехтуеш їх всі  
разом

Усувалися в правці просторічні слова, невідпо-  
відні характерові персонажа, складу його мови, ду-  
шевному станові. Наприклад, у Куліша Джульетта,  
помітивши, що Ромео підслухав її любовне при-  
знання, говорить:

Ні, мій ридарю, будь певен  
Я буду щирша тих, що пащукують.  
Пащукувати і мені б годилось...

[76, ф. 3, № 607, с. 28]

Франко виправляє:

Ні, ридарю, будь певен, я вірніша  
Від тих, що чиняться неприступними,  
І я б, признаюся, вдавала  
Гордішу...

В останній дії трагедії Джульетта, прокинувшись  
у склепі і побачивши мертвого Ромео та склянку  
отрути в його руці, в перекладі Куліша говорить:

О, лобуре, ти випив без останку  
І не лишив мені ні капелинки

[76, ф. 3, № 607, с. 84]

Франко викреслив слово «лобуре» і замінив на «не-  
добрий».

Вилучав Франко з перекладу Куліша україні-  
ми, особливо там, де вони вживалися з певною тен-  
денцією в дусі ідей перекладача і, зрештою, ви-  
кривляли зміст. Так, слова, якими починався у  
Куліша монолог Гамлета,—

Я знов один зостався  
О, що я за козак, за гайдамака!

[76, ф. 3, № 74, с. 48]—

Франко замінив досить близьким перекладом ан-  
глійського тексту:

Ось я знов один,  
О, що за ледар, що за підлий раб я!

Звіряючи переклади з оригіналом, Франко заміняв точнішим перекладом ті місця, де невірно, або невиразно передавався зміст. Наведемо декілька прикладів: У «Гамлеті» Куліш вдається до буквализму в словах Полонія: «Брехнею ти принадиш карпа правди» [76, ф. 3, № 74, с. 30]. Франко зняв буквализм і дав ясніший вираз: «Ти зловиш правду, мов на вудку карпа». У трагедії «Макбет» Банко говорить: «Якщо я ростиму у вашому серці, врожай належатиме вам» (I, 4, 32—33). Мова цього героя, як помітив радянський шекспіролог М. М. Морозов [119, с. 196—197], насичена, згідно з особливостями його характеру, образами, пов'язаними переважно з мирними господарськими картинами. Куліш стирає образний вираз Банко: «Як я там ростиму, то на твою користь» [76, ф. 3, № 74, с. 11]. Франко замінив це точнішим перекладом: «Як я там ростиму, то жниво буде ваше». В трагедії «Ромео і Джульєтта» Ромео каже: «Сумні години здаються довгими» (I, 1, 167). Куліш вживає не зовсім вдалий образний вислів: «Лига годину смуток» [76, ф. 3, № 607, с. 6], що Франко й виправляє: «В смутку хвилі довші».

Позбавлений можливості вільно правити тексти перекладів, Франко зробив чимало зауважень про невірну передачу окремих місць у поясненнях до кожної п'єси і там же подав власний дослівний варіант. Так, Кулішів переклад слів Цезаря з трагедії «Антоній і Клеопатра»

Поспільна чернь сюди й туди вертиться,  
Мов той летучий фляг по над водою,  
І тільки тліє у своїй турботі

Франко коментує: «Отсе речення Куліш переклав не зовсім ясно. У Шекспіра читаємо: «Народня купа, мов блудна хоруговка на течії, кидається то в гору, то в бік, служачи перемінній хвилі, і сама себе нівечить тим рухом» [227, с. 165].

Не задовольняв Франка Кулішів переклад римованих текстів Шекспіра. Іноді йому вдавалося

дещо змінити, наприклад, римований діалог відьом у першій сцені I дії в «Макбеті»:

У Куліша:	У Франка:
Перша відьма	Перша відьма
Ну коли ж нам знов у трех злетітись	Коли ж нам знов злетітись всім,
128 В грім, у блискавки, чи в дощ зустрітись?	У дощ, у блискавки, чи в грім?
Друга відьма	Друга відьма
Як скінчиця шуру-буру злая, Як сю битву виграє, хто і втеряє.	Як стихне шуру-бура зла Сей битву вигра, той програ.
Третя відьма	Третя відьма
Сонце буде ще тоді світити.	Сонце буде ще тоді світити.
Перша відьма	Перша відьма
Ну а місце?	А місце?
Друга відьма	Друга відьма
Чагар для приміти.	Чагарняк он там.
Третя відьма	Третя відьма
Щоб Макбета певно нам зустріти	Макбет тут пострічаєсь нам.
[76, ф. 3, № 74, с. 4].	

У даному випадку зміст переданий Кулішем досить вірно, але віршовий розмір змінений. Франків же переклад зберігає і віршовий розмір оригіналу, і енергійне закінчення віршів.

В основному ж власний переклад римованих текстів Франко подавав у поясненнях так, як він це зробив у коментарях до перекладу «Ромео і Джульєтти». Він рішуче заперечував і практику заміни англійських народних пісень українськими. Так, замість англійської народної пісні, яку співає Петручіо, Куліш подав українську:

Струни, мої струни,  
Струни золотії,  
Ой заграйте ж мені стиха,  
А чей козак нетяжище  
Позбудеться лиха і т. д.

З приводу цього Франко зауважував, що «своім звичаєм замість англійської пісні, перший куплет



Або інший приклад з трагедії «Ромео і Джульєтта»:

У Куліша:

Боюсь, що порано. Бо чує  
віщий розум

Якусь пригоду ще десь на  
звіздах навислу;

130 Що гірко зачне тут вона  
страшну роботу

Серед веселощів ночних,  
і закінчає

Ненавидную жизнь, замкнену  
в мене в грудях

Якимся замахом  
безвременної смерті...

Хто деменом моїм премудро  
навертає,

Хай вправить парус мій!

[76, ф. 3, № 607, 18]

У Франка:

Боюсь завчасно. Віщий дух  
мій чує

Якусь судьбу, що висить  
ще на зорях,

Та в цю веселу ніч почне  
прегірко

Свій хід грізний, і якимсь  
злим махом

Укоротить життя мое  
злиденне.

Та той, хто моїм деменом  
кермує,

Хай вправить парус мій.

Більшої ясності й природності домагався Франко і в прозовому тексті. Наприклад, у прозовому діалозі двох старших доньок Ліра в кінці першої сцени I дії одну з реплік Гонерільї Куліш переклав: «Бачиш, який він став під старість нестатечний. Не малу річ завважили ми с тобою. Нашу сестру всегда любив він найбільше, а з яким мізерним розумом відкинув, се вже виразно натто» [76, ф. 3, № 117, с. 14]. Франко спочатку правив тут окремі слова, а потім переклав усю репліку чіткіше й виразніше: «Бачиш сама, скільки в нього примхів на старості літ.— Те, що ми досі бачили, то справді не дрібниця. Він же найбільше любив нашу сестру, а як же нерозважливо відопхнув її тепер, то й сказати чудно».

У рукописах Куліша де-не-де траплялися пропуски окремих місць англійського тексту, напевно випадкові. У редагованому варіанті вони відновлені Франком.

Своєю величезною редакторською працею Франко, безсумнівно, зробив переклади Куліша більш досконалыми. Завершивши видання, він мав усі підстави написати: «І тепер, скінчивши вложену на мене земляками працю, я з чистим сумлінням можу сказати, хоч і які б були в деталях хиби моєї редакторської роботи, все таки воно ліпше, що Ку-

лішеві переклади Шекспірових драм вийшли в такім одязі, ніж коли б вийшли зовсім голі, так як перші три, що їх опублікував сам Куліш» [203, с. 21].

Іван Франко справедливо вважається основоположником наукового шекспірознавства на Україні. Його літературно-критичні і естетичні праці містять велику кількість найрізноманітніших висловлювань про англійського драматурга, в яких виявляється не тільки добре знання його творів, але й обізнаність з широким колом проблем його мистецтва, глибоке розуміння властивостей його реалізму, його місця і значення в розвитку національної літератури і в світовому літературному процесі. Характеристиці творчості Шекспіра значне місце приділялося в рецензіях Франка на виставу «Венеціанського купця» в польському театрі (1892), на видання польських перекладів Шекспірових творів (1894). Українському письменникові належить одинадцять спеціальних шекспірівських статей. Десять з них — передмови до видань Шекспірових драм у перекладах Куліша, остання — до власного перекладу «Венеціанського купця».

У своєму осмисленні шекспірівської творчості Франко урахував судження про неї О. Пушкіна, російських революційних демократів В. Белінського, М. Чернишевського, М. Добролюбова, твори яких багато читав, а також німецьких просвітителів, основоположників нової німецької літератури Лессінга, Гердера, Гете. Зважав він на достоїнства і хиби праці В. Гюго про Шекспіра. Приступаючи до написання передмов, Франко спеціально зайнявся вивченням нових праць про великого британця, маючи на меті, як сам писав, дати українському читачеві відомості про Шекспіра «на основі найновіших критичних та літературно-історичних дослідів» [203, с. 21]. Він використав найвизначніші на той час англійські, а переважно німецькі монографічні дослідження Сідні Лі, Е. Даудена, А. Брандла, К. Сімрока, А. Брауна та ін., в яких був зібраний величезний фактичний матеріал. Найбільше ж звертався Франко до монографії датського критика Г. Брандеса «William Shakespeare» (1896),

вважаючи, що в ній, як у праці компілятивній, сконцентровано матеріал, «який викладений у цілій бібліотеці книжок про Шекспіра» [202, с. 128].

132

У своїх статтях і коментаріях Франко оперував матеріалами різноманітних праць з історії літератури, досліджень народної творчості, збірників англійських народних пісень і балад, книг історичних і філософських та ін. Будучи видатним вченим, володіючи багатими й різносторонніми знаннями, він не раз спростовував помилки й неточності в науковій літературі, оспорював усталений погляд, вводив нові факти в наукове вживання.

Визначаючи проблематику своїх передмов, Франко хоч частково і орієнтувався на зарубіжні монографії, але в інтерпретації ідейно-художнього змісту творів англійського драматурга спирався на принципи матеріалістичної критики і власну теорію реалізму. Використовуючи матеріали монографії Брандеса, він водночас вступав з ним у полеміку з приводу тлумачення різних питань шекспірівської творчості, критикував теоретичні засади його критичних і історико-літературних праць у статті «Юрій Брандес».

Свої передмови Франко досить послідовно будував за єдиним планом: подавав сюжетні джерела творів і після цього аналізував кожну драму. Широко розглядав він фольклорні і книжкові джерела, зупинявся на виявленні конкретних подій і явищ англійської дійсності того часу, використаних Шекспіром в сюжетних побудовах. Такий аналіз джерел був спрямований на розкриття оригінальності драматурга і специфічності його мистецтва. Але слід мати на увазі, що усі статті Франка, як вірно зазначила Н. О. Модестова [116, с. 263], не були рівноцінними. В перших з них, позначених більшою залежністю від традицій шекспірівської критики, автор надмірно зосереджував увагу на розгляді джерел, відшукуванні реальних прототипів персонажів шекспірівських драм, виявленні автобіографічного моменту в них. Але з кожною новою статтею він все більше переваги віддавав з'ясуванню реального змісту творів, аналізу образів, особливостей художнього методу драматурга. Найбільшої

глибини досягнув критик у передмовах до п'єс «Антоній і Клеопатра», «Король Лір» та «Міра за міру».

Одне з кардинальних питань статей — зв'язок шекспірівської творчості з англійською дійсністю. Шекспір у висвітленні Франка — син свого часу, а вся його творчість — породження і водночас вираження його доби. Трагедію «Ромео і Джульєтта» критик сприйняв як «документ англійського Ренесансу, що коріниться в глибокій старовині та живе соками гуманістичної доби» [206, т. 18, с. 356]. Ідейний зміст трагедії «Юлій Цезарь», на його думку, визначали реальні обставини англійського політичного життя: початок розкладу королівської влади в останні роки правління Єлизавети, атмосферу політичних змов, які супроводжували цей розклад. Змалювання англійської дійсності бачив Франко в комедії «Міра за міру». Він писав, що цей твір «оснований на спеціальних обставинах певної історичної доби», а саме, часів посилення пуританства в Англії. З одного боку, в ній викривається розпусність заможних верств англійського міста, в якому розтрачували своє життя такі, як дворянин Люціо, «вирослий у дармоїдстві, в затхлій атмосфері шинків, неморальних домів та інших таких місць, у яких за Шекспірових часів пропускали гроші й здоров'я англійська шляхетська молодіж» [203, т. 18, с. 394]; таких, як Піна, для якого «блудство — спорт». З другого — Шекспір, якому було огидне будь-яке лицемірство, спрямував свій удар проти пуританства, «забажав... ударити в його найслабше місце, в його гіпокризію та фарисейство, що прилюдно величається чистотою, а нищечком не від того, щоб дати поблажку всякій людській слабості і дійти хоч би до найпоганшого злочину» [206, т. 18, с. 397]. У трагедії «Король Лір», за Франком, постає життя цілого суспільства, в якому панує несправедливість, безсердечність і черствість у стосунках між людьми. За змалюваною невдячністю дітей постає картина загального розкладу цілого суспільства, невдячність — це тільки «окремий вилом у етичній ладі світу жорстокості», в якому руйнуються «найніжніші зв'язки, що лучать брата

з братом, жінку з мужем, підданого з володарем» [206, т. 18, с. 381]. У жодній зі своїх статей Франко не обійшов вияснення зв'язку драми з явищами реального суспільного життя. Він представив українському читачеві Шекспіра не глашатаєм «вічних» психологічних інстин, а геніальним поетом дійсності.

Уявлення про Шекспіра як великого знавця людської душі склалося у Франка давно, і він принагідно не раз висловлювався про це. Наприклад, у 1890 р., рецензуючи виставу драми Островського, він писав: «Островського можна б назвати Шекспіром російського купецтва, якому він так глибоко заглянув в душу, як ніхто інший» [206, т. 18, с. 30]. Інтерес до людини, до її внутрішнього життя розглядається у статтях Франка як найхарактерніша прикмета Шекспірової творчості. «Шекспірова психологія без порівняння глибша» — ця думка проходить через усі зіставлення драм Шекспіра та їх джерел і узагальнюється в передмові до «Приборканої гострухи»: «Поперед усього він вносить всюди лагідніші обичаї, добірніший вислів, а зате поглиблює психологію осіб, відкидає надто грубі і незугарні інтриги, мотивуючи поступки людей їх характером, привичками та інтересами. Злагодження колориту і поглиблення характерів — оце головні прикмети його переробок старших творів» [206, т. 18, с. 344].

Створення реалістичних характерів незрівнянної глибини і сили Франко розглядав як найвище досягнення Шекспірового генія. Найбільш цінним і оригінальним в його статтях саме і є аналіз цих характерів і методу їх побудови. Їх силу критик вбачав у тому, що вони розкриваються на тлі величезних історичних, політичних і соціальних зрушень. Глибина, змістовність, потрясаючий драматизм образу Клеопатри досягаються у Шекспіра тим, що «він змалював її на широкому тлі боротьби двох світів: римського заходу з погреченим сходом, на тлі величезної історичної катастрофи, упадку римського республіканства і першого тріумфу цезаризму» [206, т. 18, с. 374]. Образ Ліра набув грандіозної сили тому, що Шекспір у своїй драмі «дав

нам не фамілійну трагедію в королівських костюмах, а трагедію самого королівства на фамілійнім тлі» [206, т. 18, с. 387].

Франко розкрив властивість Шекспіра змалювати свої образи як неповторні, індивідуалізовані особистості у їхньому внутрішньому рухові. Ще до написання передмов вчений неодноразово висловлювався про Шекспіра як про «незрівнянного майстра індивідуалізації». Так, згадавши в одній зі статей драму «Перікл», він зазначав, що Шекспір оживив у цьому творі старий сюжет «цілим рядом дивних і прекрасно індивідуалізованих постатей» [206, т. 18, с. 78]. У передмові до «Макбета» шекспірівське мистецтво індивідуалізації ілюструвалося порівняльною характеристикою образів Річарда III і Макбета: «Обоє ті герої захоплюють королівський престол, допустивши вбійства правовитих королів; обоє вони тирани, що бродять у крові; обох навідують привиди і духи, обоє гинуть у бою; у обох трагічна катастрофа є впливом їх злочинів. Але при всіх цих характери обох героїв — повнісінький контраст. Бо коли Річард — моральна каліка, злочинець з уродження і не почуває ніякої гризоти сумління, — Макбет чоловік в основі чесний і чутливий, але слабкої волі; він не може опертися злудним обіцянкам чарівниць і намовам власної жінки; консеквенція раз сповненого злочину пхає його все далі і далі. І коли для Річарда кінцева катастрофа являється чимсь несподіваним, і він ще в останній хвилі надіється, думає про рятунок і готов дати королівство за одного коня, Макбет уже перед рішучою битвою впав духом і бажає смерті, що може бути для нього найліпшим виходом із страшної душевної муки. Відчуті і так консеквентно змалювати такі контрасти в таких подібних ситуаціях міг тільки такий великий геній, як Шекспір» [206, т. 18, с. 333].

З захопленням говорив Франко про своєрідні жіночі образи Шекспірових комедій у передмові до «Багацько галасу знечевля». Відзначивши, що драматург створив у своїх комедіях багато чудових жіночих образів, які становлять новий тип жінки доби Ренесансу, він звернув увагу на індивідуальну

неповторність кожного з них: «Веселість і життєва радість, інтелігенція й енергія, чесність і доброта,— все в них мішається в дивно гармонійну цілість; а при тім кожна з них не повторення, не копія попередньої, а наділена власною індивідуальністю, мальована справді *сop amoге*, немов живцем вихоплена з живої дійсності» [206, т. 18, с. 367].

Найбільш довершеним, багатоскладним і різко індивідуалізованим жіночим образом Шекспіра Франко вважав Клеопатру. «В Клеопатрі дав нам Шекспір малюнок жінки з безмірно скомплікованою психікою, показав її в найрізніших моментах, навіть у найінтимніших, у повнім психологічнім негліже. При тім Клеопатра не молода, наївна дівчина, як Джульєтта, що безоглядно оддається одному своєму чуттю, не ангельська, строга невинність, як Корделія, не Фурія в жіночій подобі, як леді Макбет, не безсердечна злочинниця, як Гонеріль, не гіпокритка, як Гамлетова мати, не вірна і при тім геройська жона, як Порція, ані не чула та лагідна, як Дездемона. В ній змішані всі елементи жіночої вдачі в дивну, оригінальну цілість. Легкомисна і малодушна, або й зовсім глупа в ділах, до яких треба мужчини, вона виявляє безмірне душевне багатство, різnorodність і попросту геніальність у ділах чисто жіночих... Щоб змалювати таку жінку у весь ріст і не випасти ніде з ролі, не попасти в пересаду, в карикатуру, змалювати її правдивою, а при тім з любов'ю, без песимізму, здобути і вдержати для неї нашу симпатію і навіть подив, не замазуючи при тім її хиб і її повної неморальності, на се треба було незвичайної геніальності, се могло вдатися тільки одному Шекспірові, та й йому тільки раз, у виїмково щасливій хвилі» [206, т. 18, с. 374].

По-новому, глибше, ніж в тогочасній критиці, розкривався соціально-філософський зміст образу Ліра, його художня правда і сила у відомій Франковій статті про «Короля Ліра», яку Франко сприймав як найвеличнішу трагедію Шекспіра, пройняту гуманістичною ідеєю, ствердженням високої цінності любові та вдячності як основи нової відбудови морального світу і поступу людей «до

кращої будущини». Франко бачив в Лірі людину соціальну, погляди якої на навколишнє життя і ставлення до людей не є чимсь вродженим і незмінним, а зумовленим її місцем у суспільстві. На початку трагедії Лір — типовий король, «королівська порфіра приросла до Лірового тіла; він король у кожному цілю» [206, т. 18, с. 387]. Всупереч усталеному в тогочасній критиці твердженню, що весь перший акт трагедії надуманий і штучний, — Брандес, наприклад, писав, що «у всьому вступі не вистачає розумного мотивування способу дій короля» [240, ч. II, с. 640], — Франко не бачив нічого неправдоподібного, невмотивованого в тому, що Лір віддав своє королівство, що він не знав душі своїх дітей. Вчений вважав, що якраз у цьому досить логічно проявляється соціальна природа образу Ліра. Король був егоїстом і деспотом, байдужим до людей; зазнаючи тільки поваги і лестощів за свій королівський сан, він так звик до них, що бере їх на рахунок винятково своєї особистості, незалежно від багатства і влади. Звідси і його нерозумний і несправедливий вчинок — розподіл королівства. «Шекспірів Лір віддає все відразу, без обчислень, без застанови; він так зжився зі своїм королівським маєстатом, що ані припускає, як із короля сам себе робить жебраком. Він деспот — великодушний і благородний, але деспот, засліплений блиском свого королівства. Він жиє в тій ілюзії, що він, як сонце, може робити людям добро самим своїм існуванням та блиском» [206, т. 18, с. 386]. Розвиваючи свою думку, Франко полемічно заострює її: «Скаже хто: неможливо, щоб Лір не знав уперед вдачі своїх дочок. Невже неможливо? Але ж деспоти ніколи не знають того ані тих, що обертаються довкола них. Лір досі був зайнятий королюванням, ловами, аудієнціями, — куди йому було до дочок! Він бачив і любив тільки себе самого... свою повагу й величність; людини ні в кім він не бачив, не знав ніколи... Докоряючи дочкам за їх невдяку, він знає лиш одно, за що вони повинні бути йому вдячні: він віддав їм усе своє царство. Ге, якби він був відмалечку віддав їм усе своє серце...» [206, т. 18, с. 386].

Далі критик зосереджується на еволюції образу Ліра у зв'язку з його новим становищем короля без королівства. «Попавши через каприз таких, яким він сам був донедавна, на дно суспільного ладу, він починає оглядатися там, як у зовсім новому світі, і його проймає глибокий жах. Кілька разів чував він перед тим, у теплій палаті, за позачиняними брамами та вікнами рев бурі, гуркіт грому та хлюскіт зливи,— але досі він не знав, яково то на душі у того, хто в таку пору, голий і голодний, мусить блукати по полю, у кого перед носом замикають браму, на кого спускають собак. Досі він судив і рядив, карав і милував, видавав укази та затверджував присуди; тепер, опинившись внизу, він починає глядіти на ті державні акти очима нещасного, покривдженого й обездоленого і приходить до страшного пересвідчення, що властиво «немає в світі винуватих», що на пункті людських слабостей, підлот та мерзот карані й карателі, судді й засуджені зовсім однакові, що різниця лише в костюмах, що справедливість, закон, які з перспективи царського престолу видаються такими ясними, знизу являються страшенно ламаними. І чим же в такому разі буде ота королівська власть, що досі була життєвою атмосферою Ліра? «Дай мені поцілувати твою руку»,— говорить до божевільного короля сліпий Глостер.— «Чекай: нехай обітру її,— відповідає Лір,— вона смердить трупом» [206, т. 18, с. 387].

Франко звертає увагу на те, що в Лірі поступово визривала інша людина, яка вперше усвідомила справжній зміст суспільних законів і соціальних порядків, зазнала нестерпних страждань, побачивши весь жах соціального зла і несправедливості. Брандес розглядав шлях Ліра як поступове падіння: «На початку п'єси він на мить з'являється перед нами на весь зріст,— пише датський критик,— потім поволі схиляється, і чим слабшим він робиться, тим більший тягар на нього покладають. Він падає під гнітом непосильного тягара» [240, с. 641]. Франко ж — як поступове просвітління й піднесення людини, яка забуває про своє власне «я» і проймається глибоким співчуттям до бідних

та покривджених. «В Лірі будяться альтруїстичні почуття, він перестає думати про себе, в його душі блискають образи страшенної несправедливості суспільного устрою, і першим відрухом напівбожевільного ума він силкується роздягтися, скинути з себе все чуже, все позичене... Його власне я в тій страшній катастрофі щезає перед свідомістю; він чує себе лише частиною загальної нужди, загального горя всіх бідних та покривджених... його божевільна голова вихриться іншими думками, про іншу соціальну політику» [206, т. 18, с. 389].

139

Приділив увагу Франко й характеристиці інших образів Шекспірових драм, проявляючи всюди оригінальність судження й глибину розуміння шекспірівського мистецтва.

Значне місце у своїх статтях Франко відвів аналізу архітектоніки п'єс, показавши, що законом Шекспірової драми є побудова дії на розкритті характерів, а не на «чорній інтризі», і тому драматург, як правило, уже в експозиції твору намічає всі конфлікти, нічого не приховуючи від глядача. Драматична техніка «Короля Ліра», найвеличнішої трагедії, проста. «Перша сцена трагедії містить відразу її експозицію, маркує всі головні її фігури. Едмунд знайомиться з Кентом — удруге вони зустрінуться аж при трупі короля — Едмунд також трупом. Кент із можливого, впливового лорда робиться вигнанцем — реституція буде аж у останній репліці трагедії. Глостер признається Кентові до гріха й нелегального сплодження Едмунда — експіація буде аж у п'ятім акті трагедії, але гріх плодитиме тимчасом інші гріхи і черв'як розточить два дома — його власний і королівський, зожре його самого й двох королівен і наслідок Едмунда. Король у повному маєстаті довершує акт королівського великодушшя й самодурства, — все дальше буде безпосереднім наслідком сього фатального акту. Корделія йде на чужину, відіпхнена тим, кого найбільше любила, висміяна сестрами, яких гадючу вдачу знає далеко краще, ніж засліплений своїм королівством батько, — йде з глибокою раною в душі, якої не зможе загоїти любов мужа і яка фатально тягтиме її назад до рідного краю. Старші

сестри тут же починають конспірацію проти короля, свого батька... Ціла трагедія в зав'язці вже тут» [206, т. 18, с. 388]. Розгортаючи події, Шекспір «осягнув свої ефекти» не сценічними несподіванками, а глибоким розкриттям характерів персонажів, і найбільше—характеру Ліра. Той же принцип знаходив Франко і в інших драмах. У передмові до «Коріолана» він писав: «Будова драми проста і прозора, експозиція ясна від першої сцени, характери дійових осіб проведені рукою великого майстра. Дія розвивається просто і широко; автор певний усюди своєї руки, не спішить до кінця, бо знає, що всюди зуміє зацікавити, захопити нас. Він звертає особливо пильну увагу на вирисування характерів» [206, т. 18, с. 339].

Глибина і точність Франкової думки підтверджується розумінням законів реалістичної драми, і Шекспірової зокрема, радянськими майстрами літератури.

У доповіді на I з'їзді радянських письменників О. Толстой говорив: «Звідси закон: в п'єсі нічого випадкового. Драматург в експозиції п'єси намічає перед глядачем долю і характери своїх героїв і прохає глядача вірити, що герої з намічених шляхів не зіб'ються. Глядач спокійний, його не обдурять, не поведуть по хибному сліду, де йому довелось би замість переживання долі героя неспокоїно оглядатися, плутатися в потемках або підміняти збагачуючі душу переживання дешевою цікавістю здогадок.

Тільки знаючи долю Гамлета,— ми з усією глибиною переживаємо його трагедію, тільки відмовившись від цікавості, хто кого заколе шпагою, — ми повністю почуємо Шекспіра. В «Макбеті» в першій же сцені накреслені всі долі,— драматург, якому є що сказати, не боїться відкривати карти» [195, т. 13, с. 368].

Розглянено найважливіші проблеми шекспірівської творчості, висвітлені Франком у його статтях. Але у нього йшлося і про інші питання: особу Шекспіра і еволюцію його світогляду, фольклор і фантастичний елемент в його драматургії, ставлення Шекспіра до народу, зв'язок тематики сонетів і

драм та ін. Вони достатньою мірою вже розглядалися в українській критиці [71; 116; 149].

В останній шекспірівській статті Франка — передмові до «Венеціанського купця» — досліджуються лише сюжетні джерела Шекспірової п'єси, сам же твір не аналізується, про нього сказано коротко й узагальнено: «Сей твір, як і найбільша часть Шекспірових творів, оснований та збудований на ґрунті багатої літературної традиції, що своїм корінням сягає в дуже давні віки, а силою поетичного генія була перетворена в живий образ людського життя з локальним колоритом «королеви моря» Венеції, але багатим психологічним змістом безсмертне надбання загальнолюдської духовної скарбниці» [103, с. 238]. Про «Венеціанського купця» Франко писав ще на початку 90-х років у рецензії на виставу цієї комедії. Її жанр він визначав як трагічну комедію і найбільшу увагу звертав на «безсмертну постать» Шейлока, глибину його реалістичного зображення. Виразно негативний образ скупого лихваря розкривається на трагічному тлі як жертва зовнішніх обставин презирства й зневаги, у стражданнях людини, яка «помимо багатьох рис негативних, має також високо симпатичні риси» [244, с. 4].

У статтях Франка виступає Шекспір-реаліст, геніальний митець. Про вплив саме такого Шекспіра на українську громадськість і літературу дбав великий письменник, віддаючи стільки сил і часу пропагуванню його спадщини. Саме такий Шекспір повинен був протидіяти антиреалістичним тенденціям, відстоювати позиції реалістичного мистецтва. Говорячи у своїй статті «Шекспірів фонд» про несприятливі умови на Україні для популяризації Шекспіра — заборону перекладів, неписьменність народу, — критик згадував і протести проти великого драматурга представників декадентства, пшибишевщини. «Охота комусь друкувати такого старого дурня, як Шекспір — тепер, коли маємо в руках твори Пшибишевського!». Такими словами один із тодішніх провідників руської молодіжі повітав прилюдно появу «Гамлета» [203, с. 22]. Але в тому, що Шекспір неодмінно знайде свого

читача на Україні, Франко був переконаний. «Його твори, обчислені не на однодневу моду, будуть і в українській мові робити свій вплив — повільно, але певно» [203, с. 22].

142

Постійна і пильна увага Франка до спадщини англійського драматурга не могла не відбитися на його творчості. Знання Шекспіра збагачувало його естетично, сприяло виробленню широти його суджень про літературу. Творчість Шекспіра була одним з орієнтирів для Франка-драматурга. Він її не наслідував і не міг наслідувати тому, що дуже добре розумів шекспірівське мистецтво. Але й не міг уже мислити справді реалістичної драми без глибоко розроблених образів великого ідейного змісту, психологічно складних, розкритих у найпоетаємніших переживаннях і почуттях. Не можна не визнати, що спадщина Шекспіра була важливим елементом тієї традиції, від якої відштовхувався у своїх новаторських пошуках великий український письменник.

Рання художня зрілість **Лесі Українки** (1871—1913) зумовлена, поряд з іншими чинниками, її широкою обізнаністю з світовою літературою, увагою до творчого досвіду великих митців інших народів. Одним з них був Шекспір, який увійшов у духовне життя української письменниці ще в роки її юності. Згадка про нього в одному з її листів братові у 1888 р. засвідчує, що в літературних зацікавленнях родини Косачів Шекспір посідав значне місце, що його тут вдумливо читали: «Ліля дуже зраділа, як почувла, що ти їй купив Шекспіра... Хотіла б я знати, од чого ти вибрав для Лілі іменно Шекспіра?» [198, т. 5, с. 9]. Петро Антонович та Ольга Петрівна Косачі, які самі спрямовували Лесину освіту, добре знали західноєвропейську літературу, вона була важливим чинником їхнього духовного життя. А Ольга Петрівна, як вже згадувалося, спеціально цікавилась творчістю Шекспіра.

Літературна атмосфера 80-х років, полеміка, яка точилася навколо перших українських перекладів Шекспіра і набула широкого розголосу, стимулювали зацікавленість поетеси великим драматургом. З безпосередніми учасниками тих диску-

сій—М. П. Драгомановим, М. П. Старицьким, М. В. Лисенком — Леся Українка була тісно пов'язана, вони мали великий вплив на її духовний розвиток. Тому і характер першої активної реакції поетеси у сприйнятті Шекспіра цілком визначався напрямом літературних інтересів її найближчого оточення. Вже на початку своєї літературної діяльності вона займалась ширенням західноєвропейської літератури на Україні, розробляла плани українських перекладів та їх видань, про що докладно інформувала М. Драгоманова у своїх листах кінця 80-х років.

Відома участь молоді Лесі Українки в організації й діяльності київського гуртка «Плеяди». Висловлюючи в одному з листів до брата міркування щодо програми видань цього гуртка, вона пропонувала для перекладу поряд з творами інших письменників і трагедії Шекспіра: «Гамлет», «Отелло», «Макбет», «Король Лір», «Річард III», «Коріолан» [198, т. 5, с. 20]. Не можна не помітити спільності думки Лесі Українки і Драгоманова про вибір Шекспірових творів для перекладу. Можливо, Леся Українка складала свій список з орієнтацією на Драгоманова. Однак, незважаючи на це, зроблений вибір вказував на її добре знання творів Шекспіра й розуміння їх цінності, на те, що з усієї драматургії Шекспіра найбільше враження справляли на неї трагедії.

Спрямовуючи зусилля на популяризацію Шекспіра, Леся Українка не могла, однак, у той час працювати над його перекладами, оскільки не знала англійської мови, за серйозне вивчення якої взялася лише на початку 90-х років. В цьому для неї багато значили заохочення, підтримка і власний приклад Драгоманова. У його небагатьох відомих нам листах до племінниці він настійно радить їй вивчати англійську мову й культуру. Так, у 1890 р. він писав: «От жалко, що ти англійську мову закинула. Англичане все-таки найрозумніший народ у світі, і в них завше вивчишся більше, ніж у других. Коли ти поправишся в Відні, то я тобі дам книжок англійських і ти таки почни знову вчитись...» [123, с. 189].

Листи Лесі Українки до Драгоманова початку 90-х років сповнені твердих намірів оволодіти англійською мовою. «Я вже почала, нарешті, вчитись по-англійськи (се моє давнє бажання!) і поки що діло йде влад, не вважаючи на собачу вимову. Проте я думаю, що нема в світі такого звука, якого б я не могла вимовити, постаравшись трошки. Тепер я ще більше допевнилась, що з книжки, без живої речі, не можна вивчитись англійської вимови, та, здається, не тільки англійської, а й ніякої. Ох, коли то я читатиму Шекспіра в оригіналі!» — писала вона 12 листопада 1893 року [198, т. 5, с. 109]. Кілька місяців по тому: «Будьте певні, що я Вам не покину англійської мови, не на те я її вчилась, щоб так хутко покинути. Я куплю собі словаря і книжок та так нашпигуюся за літо, що хоч в Англію і то не страшно» [198, т. 5, с. 138].

З вересня 1894 р. Леся Українка жила в Софії у Драгоманова, і він тепер уже сам спрямовував її освіту. Л. Старицька-Черняхівська згодом писала: «Весь час, який Леся перебула у дядька, вона вчилася, вчилася пильно, як студентка, працювала над тими речами, які указував їй її дядько. Се перебування у М. П. Драгоманова ще зміцнило Лесину освіту і поширило її світогляд» [181, с. 21—22]. З листів самої письменниці того періоду можна бачити, яке велике місце в тій освіті займало і удосконалення англійської мови, і читання творів англійських письменників XVII століття.

Незабаром після повернення з Софії Леся Українка повідомляла Л. М. Драгоманову: «А софійська англійська наука оказалась настільки солідною, що тепер я в потребі можу без словаря читати такі речі, як Carlyle etc» [199, т. 9, с. 223].

Напевне, й читання Шекспіра в оригіналі розпочалося в Софії, а потім тривало після повернення поетеси до Київа. Н. Гамбарашвілі, який жив на квартирі у Косачів у Києві в 1895 р., згадував про заняття Лесі Українки тих часів: «Леся Українка добре знала кілька іноземних мов, вільно читала в оригіналі Шекспіра» [44, т. 2, с. 490]. Протягом другої половини 90-х років поетеса виявила особливий інтерес до творчості англійського драматур-

га. Вона зверталась до його творів в листах, публіцистичних і літературно-критичних статтях, в художніх творах, робила спробу перекладати їх. Прочитавши оригінали, вона по-новому, на вищому рівні відкрила для себе Шекспіра. Оригінальний, почутий не з чужого голосу і сприйнятий не в чужій інтерпретації, Шекспір багато в чому співвідносився з її власними творчими пошуками, хвилював її уяву і в різних формах органічно ввійшов у її творчість.

145

Найчастіше Леся Українка зверталась до «Гамлета» і «Короля Ліра», в яких довершено проявились ті особливості, які мали для неї в Шекспірі найбільше значення — характери сильних пристрастей і великого філософського узагальнення, напружений драматизм, високе мистецтво володіння поетичним словом.

Згадки про англійського драматурга в листах поетеси свідчать про те, що вона не лише добре знала його твори, а й приймала їх, усвідомлювала їхнє значення. Показово, що Шекспір присутній тільки в листах до найближчих, найрідніших їй осіб. Звертаючись до матері, Леся Українка нерідко наводила вислови з його творів. Так, у листі від 18 вересня 1896 р. згадано слова Гамлета: «Есть многое на свете, друг Горацио» [198, т. 5, с. 183]. Невдовзі, пишучи знову матері з Ялти, вона повідомляла про поліпшення свого здоров'я: «All is well that ends well» (все добре, що добре кінчиться, каже Шекспір і я за ним)» [101, т. 3, с. 35]. Цікавим є лист поетеси до Л. М. Драгоманової-Шишманової від 30 листопада 1899 р., з якого видно, що у неї повністю склався свій погляд на творчу манеру Шекспіра, чим визначалося, зокрема, і її сприйняття сценічної гри акторів у шекспірівських ролях. «Грав Муне-Сюллі Отелло, а ця роль не підходить ні до його темпераменту, ні до французької *grande declamation*, при тім французи мають манію причісуватись і навіть гофрирувать Шекспіра а *la française*, що для нас, вихованих в інших літературних традиціях, здається дуже диким» [199, т. 10, с. 388]. В одному з листів до О. Кобилянської, висловлюючи думку про оповідання

В. Стефаніка, Леся Українка писала: «Гарні його нариси, тільки сумні невимовно. ...Врешті, вся наша література веселістю не відрізняється, часом як начитаюсь її (не виключаючи і власних творів), то так і хочеться сказати з розпачем Гамлета: «Най д'явол носить смуткове убрання, а я надіну ясні кармазини!» [198, т. 5, с. 283]. У цьому ж листі є й інший вислів, з якого можна зрозуміти, що Шекспір був для Лесі Українки взірцем: «Не хутко Ви зібралися мені написати, та й я Вам не зараз, а все через ту саму причину: не було часу (от і як же нам стати слов'янськими Шекспірами?)» [198, т. 5, с. 282].

У статтях звертання Лесі Українки до Шекспіра має різний характер. Іноді це творчий прийом, що дозволяє підсилити враження. Так, у статті «Безпардонний патріотизм», написаній 1895 р. в Софії, посилення на Шекспіра є прийомом іронічної паралелі. Висміюючи патетичний тон статті «Про своїх людей» («Буковина», ч. 28—32), в якій возвеличувались буржуазно-націоналістичні ідеологи «нового курсу» — митрополит С. Сембратович та послі до австрійського парламенту О. Барвінський та А. Вахнянин, Леся Українка пише: «Справді то не допись, а ціла поема. Які величні постаті: Митрополит, Барвінський, Вахнянин! І як змальовані, куди Плутарх! Перед нами проходять, мов тіні королів в Макбеті, давні і сучасні нам патріоти» [198, т. 4, с. 293]. В іншій статті — «Замітки про новітню польську літературу» — згадка про Гамлета посилює експресивність вияву негативного ставлення до естетичної теорії Пшибишевського: «...Пшибишевский подражает с большим успехом, пожалуй, даже с слишком большим, — его сознательная нелогичность мысли и намеренная бессвязность образов, как того требует его заимствованная у декадентов и, отчасти, у импрессионистов теория, напоминает безумие Гамлета, о котором ни действующие лица в драме, ни читатели, ни критики не могут решительно сказать, было ли оно притворным, или действительным» [198, т. 4, с. 387].

У статтях Лесі Українки привертають увагу судження про місце і значення Шекспіра в історії

художнього втілення тих тем, проблем чи образів, які особливо хвилювали поетесу і лишалися актуальними і в ХІХ столітті. Характерно, що її міркування про Шекспіра зовсім позбавлені захоплено декларативного тону. Дуже конкретні, вони розкривають її глибоке розуміння значення художнього досвіду великого драматурга і особливостей його творчого методу. У статті «Новітня суспільна драма» авторка подає нарис «соціальної драми в новітньому значенні сього слова, себто драми маси, драми боротьби різних суспільних груп межи собою, як витвору ХІХ століття». Але одночасно поетесу цікавить і зображення народу в європейській драмі попередніх століть, зокрема у Шекспіра: «Маса, хоч би яко стереотипний «народ» драми ХІХ с., сливе не з'являлась в театрі з того часу, як зник со сцени класичний хор. Правда, ми бачимо її в драмах Шекспірових (Коріолан, Юлій Цезар, Хроніки), але вона виступає там епізодично, грає підрядну роль, яко ґрунт для головних героїв, хоч уже така робить поступ в порівнянні з грецьким хором, бо виступає вже не однолитим натовпом, що промовляє унісоном монологи, а збором виразних індивідуальностей, тільки все ж їй відмежено дуже незначне і несамотійне місце, надто коли взяти на увагу те, що такі теми як Коріолан або король Джон власне дають великий простір для утворення масової драми. Але роль, одведена юрбі в драмі ХVІІ і ХVІІІ віків, зовсім відповідає тодішнім поглядам на народ, як на більш чи менш пасивний матеріал для різних політичних комбінацій «сильних світа сього» [198, т. 4, с. 466].

В іншій статті — «Нові перспективи і старі тіні», надрукованій в «Жизни», Леся Українка робить огляд історії жіночого питання в європейській белетристиці і знову звертається до Шекспірового досвіду, тепер вже в зображенні жіночого образу. Висловивши думку, що у французькій літературі ще здавна ставлення до жінки було відсталим порівняно з іншими літературами і що це, зрештою, створило у французької жінки якусь несвобідну психологію, вона вдається до порівняння: «Во всей классической и неклассической французской ли-

тературе XVII і XVIII вв. нет ни одного женского образа, который можно было бы поставить наряду с искренней, истинно свободной духом Корделией» [198, т. 4, с. 352]. Цей вислів не тільки точно визначає смисл образу Корделії, але й дозволяє зрозуміти, наскільки близьким був для письменниці створений Шекспіром жіночий тип, наскільки такий жіночий характер хвилював її уяву, вабив, а відтак виникав у власній творчості. Оцінка Корделії у наведеній статті викликає в пам'яті лист Лесі Українки до О. Кобилянської, написаний уже пізніше, в якому йдеться про образ Долорес в «Камінному господарі». Письменниця признається, що Долорес ближча її душі, ніж Анна, особливо тим, що це вільна духом людина: «...Всі ті установлені форми життя, яким нарешті таки покорилась горда Анна..., ті форми не покорили б ніжно-упертої вдачі Долорес... те, що в тих формах є «камінного», пригнітаючого, позбавляючого волі, не може мати влади над її вільною душею» [198, т. 5, с. 662]. Ці ж слова можна сказати і про Шекспірову героїню.

Отже, такий Шекспір, яким він сприймався письменницею, укладався і в її власних творчих пошуках й інтересах.

Відчуття певної спорідненості з Шекспіром зумовило звертання Лесі Українки до нього і в художній творчості, головню, знову ж таки, протягом другої половини 90-х років. Твори Шекспіра приваблювали її гостротою конфлікту, глибиною ідейно-філософського узагальнення, силою й сміливістю поетичного слова, тією ідеєю надміру, яка визначала Шекспірове художнє сприйняття світу і яку іноді називають романтичністю.

Вплив Шекспіра позначився на загальних принципах драматургії Лесі Українки і виявився у безпосередньому звертанні її в художніх творах до Шекспірових мотивів, образів і прийомів. Так, залежність від Шекспірового 66 сонету М. Соколянський помічає вже в ранніх сонетах поетеси «Натура гине—вся в оздобах, в злоті...» (1890) і «Дивлюся я на смерть натури» (1890) [176]. Під враженням Шекспірової комедії «Сон літньої ночі»,

яка вводила читача у дивовижний світ фантастики, Леся Українка написала вірш під такою ж назвою. Та ж комедія з її поетизацією природи і багатством фольклорних мотивів живила уяву поетеси і при створенні «Лісової пісні».

Значний інтерес становить згадка про Шекспіра у нарисі «Місто смутку» (1896), написаному Ле- 149  
сею Українкою після відвідин закладу для божевільних.

Уяву поетеси найбільше схвилювали таємниці психологічного світу людини, та «границя, що відділяє нормальне від ненормального». Хворий, який уявив себе професором нової психіатрії, вразив письменницю своїм розсудливим божевіллям, поєднанням здорового глузду і хворобливої манії. Замислившись над записками божевільного, які він назвав конспектом своєї лекції, вона звернулась до образу короля Ліра як художнього виразу явища, подібного до того, яке її бентежить: «Довго я дивилась на се питання і довго думала потім: що се? — бред чи жарт? Але в сьому місті всі жарти поважні...

І згадався мені безумний король Лір, як він просить своїх провожатих: «Дайте мені поговорити з сим Тебанським філософом...» [198, т. 3, с. 580].

Це вже не лише свідчення глибокого знання Ле-сею Українкою творів Шекспіра, а й безпосередня апеляція до його художнього досвіду в осмисленні складного явища людської психіки — момент творчого процесу, який проливає світло на психологію сприйняття великою письменницею спадщини Шекспіра.

Шекспір присутній і в першій драмі Лесі Українки — в «Блакитній троянді» (1896). Персонажам — українським інтелігентам — добре відомі твори Шекспіра, вони оперують виразами з них, іменами їх героїв. Ось Острожин, переглядаючи альбом Люби Гощинської, говорить про фото її матері: «Се певно актриса в ролі божевільної, яка-небудь Офелія чи скоріше леді Макбет» [198, т. 2, с. 11]. У мові Ореста трапляється вираз, що нагадує відомі слова Гамлета («він не дозволяв небесним вітрам грубо торкнутися її лиця») з першої

дії трагедії. Орест говорить Любі: «Я глядітиму тебе так, що й вітрові не дам повіяти на тебе» [198, т. 2, с. 90]. Головна героїня драми в хвилини сильного хворобливого збудження декламує уривки з монологу Джульетти. У рукописі є місце, в якому Люба висловлювала свою мрію зіграти Джульетту.— «Я піду на сцену. Моя коронна роль буде Джульетта» [76, ф. 2, № 773, с. 64].

Пильна увага письменниці до англійського драматурга позначилась на всьому задумі «Блакитної троянди» — покласти в основу драми «всесильне, непереможне і трагічне кохання, якому судилося пройти через страждання, доки воно не скінчилося катастрофою» [8, с. 22].

Низка творів Лесі Українки, написаних протягом 1896—1890 рр., свідчить про напружений інтерес письменниці до трагедії «Гамлет». Передусім це «To be or not to be» — одна з багатьох її поезій про роль творчості в житті поета і суспільне призначення мистецтва. Переосмисливши тему знаменитого монологу відповідно до складних проблем, які хвилювали її, Леся Українка створила лірико-драматичну поему, зміст якої становлять роздуми про напрям своєї діяльності і місце її в житті. В тих роздумах — і жага героїчного подвигу, і невпевненість у своїх силах, і внутрішня збентеженість, але ні крихти сумніву в необхідності діяти. Структура поеми показує, що монолог Гамлета привабив поетесу не тільки своєю темою, а й драматизмом, поетикою, мистецтвом слова, для вираження напруженої думки й боротьби почуттів. Згадаймо, що для Лесі Українки це був час нелегких творчих шукань драматичних форм і відповідного їм стилю. Ось що писав О. І. Білецький про особливості творчості письменниці в 90-ті роки: «Раніш співуча мова стає енергійною, часто інтонаційною. П'ятистопний неримований ямб відтісняє інші розміри. Лірика тяжить до розповіді, до драматичного монологу» [21, т. 1, с. XV].

Монолог Гамлета набуває значення художнього взірця для Лесі Українки. В поемі використані його стиль, білий вірш, риторична побудова, прийом запитань і анафори.

Увага до Шекспірового мистецтва монологу помітна і в драматичній поемі «У пущі», розпочатій 1897 р. і завершеній в чорновому варіанті 1899 року. Тематичний зв'язок цього твору з поемою «To be or not to be», уже відзначався критикою [72, с. 142—143; 77, т. 5, с. 373], але, крім того, він відчувається і в побудові монологів головного героя—Річарда Айрона, особливо в його передостанньому виступі:

151

Що ж я хотів  
Змінити в сій статуї? Над чим робити?  
Кінчати? Ні... Наблизити до природи?  
Взірця нема... Фантазії дати волю?  
Не б'є моя фантазія крилами,  
бо зламані...

Чого ж мовчиш ти, думко?  
Рятуй мене!.. Чогось замерло серце...  
Втомилось битись? Так... і я втомився...  
А може, все була одна мана?  
І, може, то була не іскра божа,  
а вогник той, що над багном літає  
і зводить подорожнього на безвість...  
І може, всі вони не помилялись,  
а тільки я... Я все життя віддав  
зрадливому, невдячному кумиру...  
В найтяжчий час мене кумир мій зрадив  
[198, т. 3, с. 110—111].

Інтенсивність внутрішнього життя і способи його вираження не можуть не викликати аналогії з монологами Гамлета. Справа, звичайно, не в прямому наслідуванні,—Лєся Українка створила образ героя згідно зі своїм задумом. Монолог Річарда відповідає складу його характеру, його еволюції, ситуації, в якій він перебуває. Тут нема нічого невмотивованого, штучного. Йдеться про те, що в пошуках форми для розкриття характеру художні знахідки письменниці ґрунтувалися на досвіді Шекспіра в зображенні героя з надзвичайно складним внутрішнім життям.

Про те, що Шекспір був взірцем Лєсі Українки, свідчить і безпосереднє звертання в драматичній поемі до тексту «Гамлета». Річард Айрон у сумних роздумах, що його мистецтво непотрібне тим, хто його оточує, пригадує пісеньку про коника, яку

цитував Гамлет. Розмову з магістром та органістом Брайдом Річард завершує словами:

Чи ви знаєте ту пісню  
малесеньку про коника в траві:  
скрипів-рипів, ніхто його не слухав,  
а вмер — забули. Там такий і приспів  
«Ой, горе, горе, коника забули»  
[198, т. 3, с. 101].

152

Під впливом «Гамлета» створила Леся Українка і ліричну поему «Adagio pensieroso», звернувшись до образу Офелії, який довгий час хвилював її уяву. Безумна Офелія згадувалась і в драмі «Блакитна троянда», і в одному з листів до матері у 1898 році [198, т. 5, с. 233]. Але тільки у 1900 р. цей образ збудив творчу енергію поетеси, і вона створила ліричну поему, в основі якої лежить розповідь королеви Гертруди про смерть Офелії.

Критика не раз звертала увагу на те, що поетичність розповіді королеви зовсім не відповідала її буденній натурі. У творах Шекспіра це не поодинокий випадок «відпадання» мови персонажа від його характеру. В даному випадку розповідь Гертруди була потрібна драматургові як кінцевий штрих для завершення поетизації образу Офелії. Справедливо відзначає дослідник мови Шекспіра Івенс (В. Ifog Evans), що слова королеви не є, власне, її особистим голосом, а «необхідною епітафією, яка визначає емоційне місце Офелії в трагедії» [242, с. 12].

Опис смерті Офелії вразив творчу уяву Лесі Українки саме тоді, коли у чомусь наблизився до її настрою, коли вона була внутрішньо підготовленою до його схвильованого прийняття. Особливо притягальної сили набули для неї картина спокійної й поетичної смерті, світ образів, співзвучних з тими, які жили в її власній ліриці, були близькими поетесі. Шекспірів мотив підказав поетесі таку форму сюжету і таку образність, які дозволили їй передати власні почуття й переживання. Оригінальна лірична поема Лесі Українки — це роздуми про такий відхід з буття, якого б вона хотіла для себе, роздуми, вилиті у властиві тільки їй поетичні

форми й образи, пов'язані з поезією природи рідного краю:

Хотіла б я уплисти за водою,  
Немов Офелія уквітчана, безумна,  
за мною вслід плили б мої пісні,  
хвилюючи, як та вода лагідна,  
все далі, далі...

153

І вода помалу  
мене б у легкі хвилі загортала,  
немов дитину в тонкій сповиток.  
І колихала б, наче люба мрія,  
так тихо, тихо...

Я ж, така безвладна,  
дала б себе нести і загортати,  
пливучи з тихим, ледве чутним співом,  
спускаючись в блакитну, ясну воду  
все глибше, глибше...

Потім би на хвилі  
зостався тільки відгук невиразний  
моїх пісень, мов спогад, що зникає,  
забутої балади з давніх часів,—  
в ній щось було таке смутне, криваве,  
та як згадати? Пісня та лунала  
давно, давно...

А потім зник би й відгук,  
і на воді б ще колихались тільки  
мої квітки, що не пішли зо мною  
на дно ріки. Плили б вони, аж поки  
в яку сагу спокійну не прибились  
до білих водяних лілей,— там стали б.  
Схилилися б над сонною водою  
берез плакучих нерухомі віти;  
у тихий захист вітер би не віяв;  
спускався б тільки з неба на лілеї  
і на квітки, що я безумна рвала,  
спокій, спокій...

[198, т. 1, с. 192—193].

Докладний аналіз цієї поеми подав М. І. Рудницький [167]. Він порівняв її з Шекспіровим текстом, стежачи за тією «майстерною роботою, яку виконала уява поетеси, очищуючи Шекспіровий текст від усіх зайвих для неї елементів». Автор статті встановив органічний зв'язок поеми з подіями особистого життя Лесі Українки, з іншими її поезіями і на цій основі виявив, що «Adagio pensiegoso» не просто «варіант одного місця з творів Шекспіра», а оригінальний твір, в якому Шекспіровий образ перетворений в нове сильне переживання і

«яким Леся Українка піднялась на рівень одного з найбільших поетів світової літератури» [167, с. 49].

154 Творча залежність від Шекспіра помітна і в інших творах поетеси 90—900-х років. Показовим щодо цього є поетичний діалог «Три хвилини» (завершений 1905 р., але розпочатий, як писала Леся Українка в листі до О. Кобилянської від 3 червня 1905 р., раніше). Це твір філософського характеру, де все зосереджене на зіткненні ідей, різко визначених конфліктах, роздумах. Значне місце в ньому посідає монолог, в якому герої передає свій сповнений протиріч внутрішній стан. І тут в творчих пошуках поетеса знову звертається до Шекспіра. Так художній лад останнього монологу Жірондиста в III частині нагадує монологи Гамлета багатством роздумів та самоаналізу, самокартанням, пошуками виходу. Спостерігається деяка подібність ситуацій, окремих виразів, синтаксичного складу, риторичних прийомів та інтонацій.

Аналогію з Шекспіром викликають і окремі місця в драмі «Руфін і Прісцилла». У розумінні психології батьківського страждання в Лесі Українки є багато спільного з Шекспіром, що зумовило й подібність словесного вияву цього почуття.

Згадується Шекспірів «Гамлет» при читанні вірша «Ангел помсти» (1896):

Слова, слова, слова! — на них мій гість мовляє.—  
Я ангел помсти, вчинків, а не слів

[198, т. 1, с. 123].

Чимало спорідненого у Лесі Українки з Шекспіром у характері її образної системи: в тяжінні до незвичайного образу, складної, розгорнутої метафори, в щедрості епітетів, що вражають своєю сміливістю, у використанні образів-символів, які є лейтмотивом твору: наприклад, каміння в драматичній поемі «Одержима». При читанні поеми мимоволі пригадуються образи байдужих, холодних, камінних людей, змальованих у трагедії «Король Лір». І чи не народився цей образ, який посів загалом таке помітне місце у творчості Лесі Українки, під враженням «Короля Ліра», адже «кам'яне

серце» з'явилося у її поезії в 1896 р. (Fiat pox), в час пильного інтересу до Шекспірової трагедії.

Гадаємо, поетеса перебувала під впливом «Короля Ліра» і при написанні «Королівни». Тільки у Лесі Українки, як це їй властиво, відомий сюжетний мотив набув цілком несподіваного повороту: грізний король простив, а не прогнав непокірну королівну, і в палаці запанували щастя і любов.

155

Леся Українка творила новий тип драматургії в українській літературі й шукала для цього нових художніх засобів і нової образності — стилю високої трагедії, здатного розкрити і глибоку філософську думку, і потужні пристрасті, і складність внутрішнього життя. Поетеса використовувала у своїй творчості все, що наближало її до мети, випробувала, збагачувала і гартувала рідну мову. Шекспір імпував їй своїм художнім методом, своїм світосприйняттям, поетичною силою та сміливістю. Рівень обдарування й естетичної культури поетеси дозволив їй творчо засвоїти художній досвід геніального драматурга, що стало важливим фактором формування художньої системи її поетичної драми.

Зверталася Леся Українка і до перекладу творів Шекспіра. З цією метою вона ознайомлювалась з досвідом інших перекладачів. Письменниця знала добре переклад М. Старицького, високо цінила його, віддавала йому перевагу над перекладом М. Полевого. У листі до матері 1898 р., якраз перекладаючи «Макбета», вона писала: «Якось я читала переклад «Гамлета» Полевого — отже, люди грають на сцені, і ніхто не лає і жадних «закавик» не прикладає, а переклад препакосний: злизано багато чудових виразів, сливе цілі сцени. Характер Полонія спотворений, — вийшов не царедворець, а неотесаний грубіян (сцена з дочкою); пісні Офелії зовсім якісь солдатські «он был бравый молодец!»... Мені весь час жаль Михайла Петровича, що його чудовий переклад марнується, загничений дикими умовами нашого театру і ще дичішим глузуванням чужих і своїх невігласів» [198, т. 5, с. 233].

Знала Леся Українка і переклади Куліша. Про її ставлення до них дізнаємось зі спогадів К. Квітки:

«Відношення її до Куліша було зовсім винятковим і може бути охарактеризоване як пієтет, змішаний з якоюсь хронічною досадою, навіть обуренням... Переклади Куліша з Шекспіра находила недосконалыми... Деякі переклади Куліша з Шекспіра обурювали її, находила їх грубими до божевілля» [101, т. 3, с. 230—231].

Напевне, вперше Леся Українка зробила спробу перекладати Шекспіра під час написання драми «Блакитна троянда». Вище згадувалося, що героїня декламує окремі рядки з монологу Джульєтти. І хоч це тільки окремі вірші, введені для характеристики Люби, все ж вони дібрані так, що становлять цілісність і виражають певний настрій, досить точно відтворюючи захоплену патетику монолога:

Летіте вчвал, ви, румаки огнисті,  
 До Фебових палат; таких візник,  
 Як Фаетон, хай вас жене на захід;  
 Хай миттю вас покриє хмарна ніч.  
 Спусти запону щільну, гречна нічко,  
 Ходи, матроно, в простих чорних шатах,  
 Прийди! Прийди, Ромео, ти мій вдень вночі,  
 Бо ти лежатимеш на крилах ночі,  
 Як перший сніг на ворона крилі...  
 О, мій Ромео!

[198, т. 2, с. 61]

Особливо цінне в цьому перекладі — збереження системи поетичних засобів Шекспіра. Тут передано епітет (*cloudy night, close curtain*) і поважно урочисте звертання до ночі (*sober — suited matron all in black*) і сміливо розгорнутий образ:

Romeo,— come, thou day in night;  
 For thou wilt lie upon the wings of night  
 Whiter than new snow on a raven's back.  
 (III, 2, 17—19)

Невдовзі після цієї спроби поетеса почала перекладати трагедію «Макбет». У березні 1898 р. вона писала матері з Криму: «Якось я переклала першу сцену з «Макбета» — пришлю тобі через наших» [198, т. 5, с. 232]. Тоді ж була завершена робота над другою сценою, частиною третьої, і на тому праця чомусь припинилася.

Цей переклад уже привертав увагу критики, досить докладно розглядався і був високо оцінений. Так, А. Гозенпуд писав: «Переклад цей дуже точний. Письменниця прагне відтворити не лише зміст, але насамперед образи Шекспіра, зберегти стислість вислову. Інтонаційно переклад дуже гнучкий і звучний. Майстерність володіння технікою білого вірша виявилась у цьому перекладі якнайбільше» [53, с. 247]. І. Журавська свій аналіз перекладу закінчила висновком: «Стислість і точність виразу, майже повна відповідність розміру, ритму і обсягу оригіналові, а головне—відсутність архаїки, близькість до англійського духу шекспірівського твору роблять цей переклад помітним явищем в історії українського перекладу» [72, с. 220].

У перекладі проявилась ще одна дуже показова для художнього мислення поетеси особливість — відтворення притаманних Шекспіровому стилю речової конкретності образів і динамізму.

Впадає в око визначальна тенденція перекладу — прагнення досягти більшої простоти мови, живої розмовності. Поетеса дещо спростила шекспірівську образність і переводила окремі слова і вирази з високого регістру в звичайний. Це призвело до певних емоційних втрат, але допомогло досягти повної чіткості перекладу і природності його мови.

Леся Українка відмовилась від українізації і одночасно від експериментування над українською лексикою. Для створення поетичного перекладу вона видобула всі необхідні засоби з надр української загальнонародної мови і українського художнього слова, відкрила його здатність засвоєння і вироблення нових поетичних форм і засобів, збагачувала і вдосконалювала українську мову.

Хоч переклад сцен з «Макбета» не був опублікований, він знаменував зростання мистецтва перекладу творів великого драматурга в українській літературі кінця XIX ст. його значення для збагачення і розвитку української мови й поетичного слова.

Помітне місце посідав Шекспір у творчості **Миколи Вороного** (1871—1942). У своїх поезіях він не раз звертався до шекспірівської думки, образу;

вони присутні у нього то як епіграф, то як прихована ремінісценція. Характерний ліричний вірш «Credo» (1902), епіграфом до якого стоять слова Троїла з драми Шекспіра «Троїл і Крессіда» (в перекладі Куліша):

158

Хто ударить хитрістю велику славу,  
Я правдою ловлю одну простоту.  
Хто хитро позолочує мідяний,  
А я вінець ношу без позолоти.

В дусі цих слів написано увесь вірш: поет відкидає життя напоказ, він цінить понад усе саму сутність речей, а не думку про них.

Хто кохає край свій рідний  
Для високої ідеї;  
Я ж кохаю не для неї,  
А для того, що він бідний.  
Хто любов свою до люду  
Прибирає в пишні шати,  
Я ж не хочу прибирати,  
Бо любов моя без бруду і т. д.  
[41, с. 181].

В іншій поезії — «Нудьга гнітить» (1899) — відчувається відголос гамлетівського «бути чи не бути»:

Я випив чашу муки і страждання,  
Велику чашу, сповнену ущерть,  
І вже тепер нема мені вагання:  
Життя чи смерть...

[41, с. 98].

Визначне місце відведено Шекспірові в публіцистиці Вороного, особливо в циклі статей «Театр і драма». Висвітлюючи питання теорії драми і театру, ведучи мову про еволюцію драматургічного жанру в Європі, його долю і шляхи розвитку на Україні, критик раз у раз звертався до Шекспірової творчості. Судження про неї становлять досить цілісну і чітку концепцію. Доба Відродження породила новий тип драми, яка досягла найбільшого розвитку в Іспанії й Англії, відкривши «нову еру театру». Найвищим досягненням стала драма Шекспіра. Одна з визначальних її властивостей — яс-

краво виражений національний, народний характер і глибина ідейного змісту загальнолюдської цінності. «Вже попередники Шекспіра—Марло, Грін, спираючись на античні зразки, пробували знайти для англійської драми таку художню форму, в якій би збереглися і її національні властивості. В сим напрямку пішов і Шекспір, але в будову драми він вніс свою оригінальну концепцію... В своїх драмах Шекспір відбив світогляд свого народу — в мові, приповідках, забобонах і т. ін., але народність була тільки його рідною стихією, в яку вбирав він глибокі, світові ідеї» [38, с. 89—91].

159

Другою особливістю Шекспірової драми Вороний вважав висунення на перший план характеру героя, зображенню якого підкорені всі компоненти твору, вся його структура. «Шекспір в осередку драматичної колізії ставить домінуючу пристрасть, жагучий порив, що виникає з певного комплексу індивідуальних властивостей, себто характеру, вдачі людини. Значить в ґрунті речі Шекспірової драми все ж таки лежить не сама обірвана пристрасть, а її правдиве джерело — х а р а к т е р. Арістотелева єдність дії полягала на внутрішній, причиновій залежності всіх її моментів межі собою. Щось подібне, але одмінене і поширене, бачимо і у Шекспіра, що висуває на перший план внутрішню, причинову залежність мотивів дії і всю дію підкоряє єдності характеру... Нерідко Шекспір для збільшення експресії головної дії виводить поруч з нею другу, побічну дію, що потім зливається з нею в одну органічну цілість. Його драми багаті бурхливими подіями, ефектними метаморфозами, під впливом яких складається і виразніше позначається характер людини, хоч це і позбавляє їх закономірностей античної драми; в них нерідко в поважну дію вплітається комічний елемент, побутовий епізод; але від сього дія не тільки не послаблюється, а навпаки сим ще більше підкреслюються її окремі, психічні моменти» [38, с. 90].

Вороний вважав, що саме Шекспір ввів в історію літератури драму характерів, яка й започаткувала розвиток істинно реалістичної драми. Засвоєння шекспірівської традиції надавало сили і жит-

тевості драмі наступних часів, тоді як нехтування нею знекровлювало жанр, уводило від життєвої правди. «Здавалось, разом з Шекспіром нова європейська драма вступила на певний шлях, але на жаль, в її еволюції ми бачимо ще й поворот назад і звороти, і збочення, що затримало її розвій в напрямку, вказанім великим англійським драматургом» [38, с. 93].

Вороний вбачав великий вплив Шекспірової творчості на розвиток реалістичної теорії драми в новій європейській естетиці. Він зазначав, що найвище її досягнення — «Гамбургська драматургія» Лессінга, яка стала теоретичним ґрунтом великої німецької національної драматургії Гете і Шіллера, — спирається на принципи Шекспірової творчості, що Лессінгова «теорія багато де в чому нагадує погляди Шекспіра і стоїть ближче до життєвої правди, чим і відрізняється від теорії французьких псевдокласиків... Вся дія, на думку Лессінга, повинна розвиватись натурально, як щось неминуче, щоб глядач відчував, що інакше не могло статись. «Доля повинна бути неминучим наслідком вчинків, вчинки — пристрастей, пристрасті — характерів». Таким робом і в теорії Лессінга, як і Шекспіра, характер є вихідне джерело пристрасті героя і самої дії драми» [38, с. 93—94].

Цікаві міркування Вороного про те, що з поглибленням кризи капіталізму реалістичне мистецтво Шекспіра стає все чужішим буржуазії, ворожим її естетиці і в той же час необхідним новому мистецтву театру, яке зароджується з виходом пролетаріату на політичну арену: «Зростання політичної активності пролетаріату є свідченням того, що ця пролетарська маса скаже своє слово в театральному мистецтві, поставить свої вимоги. Нічого боятись, що вона не зрозуміє справжнього високого мистецтва, що доведеться мистецтву спустатися з своїх високостей. Зрештою твори геніїв і великих талантів нерідко можуть бути близькі і доступні розумінню широких мас, хоч їх автори і не дбали про се спеціально. Юрба, скажем, не зрозуміє проклятих питань «Гамлета», або страждань Генріха з «Затопленого дзвона» Гавптмана. Але ж вона

досить добре зрозуміє муки ревнощів Отелло, або гарячі протести в оборону людського достоїнства і жіночої самостійності Нори Ібсена» [38, с. 123].

Велику увагу Вороний приділив у своїх статтях питанням мистецтва акторської гри. У зв'язку з цим він звертався до Шекспірової думки про реалістичні принципи театру, висловленої в трагедії «Гамлет» устами головного героя. Акторська гра, говорить Гамлет, «раніш і тепер мала й має на меті держати дзеркало перед природою, показувати чесності її власне лице, гидоті — її справжній образ, і кожному віку й стану — їх вигляд і відбиток» [223, с. 128—129]. Гамлет радить читати монологи так, «щоб слова самі зривалися з язика» (*trippingly on the tongue*), щоб актор тримався на сцені природно, зберігаючи у всьому почуття міри: «Не пиляйте повітря руками... Адже в потоці, бурі, сказати б: у самому смерчі страсті вам треба знайти і плекати міру, що надасть їй м'якості... Ох, мені душу вивертає, коли я слухаю, як дебелий кеп з перукою на тім'ї шматує ту сердешну страсть (*tear a passion to tatters*), аби роздерти вухі стоячій публіці... згоджуйте діло з словом, слово з ділом; особливо пильнуйте не переступати меж натуральності. Адже всяка надмірність перечить мистецтву гри... Ох, є такі актори,— і я бачив їхню гру і чув їм хвалу, та ще й високу — що, не гріх будь так сказано, не мавши ні голосу християнського, ні ходи християнської, поганської чи просто людської, так пиндючилися та ревли, що я був гадав, чи не якийсь наймит матері-природи зробив цих людей, та й не до пуття зробив, так бо потворно вони вдавали людську подобу» [223, с. 128—129].

Вороному, як видно, були близькі ці думки і він, обгрунтовуючи в своїх статтях реалістичні завдання театру, час від часу цитує слова Гамлета. Критик вважав, що актор повинен мати великі знання і високу культуру, талант і розвинений інтелект. «Актор не єсть копійстом, механічним виконачем того, що написано... Він безперечно самостійний художник, творець сценічних цінностей, ...Звичайно, не середнього «поденщика» — актора я тут маю на увазі, ставлячи такі вимоги» [38, с. 15]. Від драма-

тичного актора Вороний вимагав наполегливої праці над голосом, артикуляцією. «Ось два характерні приклади неправильної артикуляції. Артист, що кілька літ вже грає на сцені і має чималий досвід, в спокійних місцях ролі раз у раз задержує без потреби темп, розтягаючи слова, наприклад: «Я ж тобі каза-ав», «чом же ти не вихо-одив?». Зате в гарячих місцях він, що називається, «рве в клочча» свої чуття, а з ними і слова, що вибухають з нього скалічені, подерті і тому публіці часто незрозумілі» [38, с. 46].

У статтях Вороний порушував питання і про значення засвоєння українською реалістичною драматургією шекспірівської традиції, орієнтація на яку допомагала виходити за межі етнографізму, виробляти мистецтво створення справді значних драматичних характерів, досягати глибини і розмаху. Конкретно-історичний підхід критика до з'ясування Шекспірової драматургії, розуміння її місця в європейському літературному процесі сприяли глибшому осмисленню ним стану українського театру і драматургії, їх завдань і перспектив.

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції Вороний зайнявся перекладом Шекспіра. Він редагував Кулішів переклад «Ромео і Джульєтти» для перевидання, подав власні переклади пісні і прологу.

Судження Вороного про драматургію великого британця, взяті в цілому, є цінним внеском в українську дореволюційну шекспірівську думку.

---

ШЕКСПІР  
В УКРАЇНСЬКІЙ  
РАДЯНСЬКІЙ  
ЛІТЕРАТУРІ

2



ВЕЛИКА ЖОВТНЕВА СОЦІАЛІСТИЧНА РЕВОЛЮЦІЯ ЗНАМЕНУВАЛА ПОЧАТОК НОВОГО етапу в розвитку української культури, а відтак і в засвоєнні художнього досвіду інших народів. У Радянському Союзі оволодіння мистецьким надбанням

164

людства є організованим, планомірним і спрямовується політикою Комуністичної партії в дусі ленінського вчення про те, що пролетаріат є повноправним спадкоємцем усієї передової культури минулого. Великого значення в усьому літературному процесі набрала перекладацька справа, і на сьогодні радянське мистецтво перекладу і його теорія стоять на найвищому рівні у світі. На основі марксистсько-ленінської методології розвивається літературна наука, з позицій якої переосмислюється і висвітлюється спадщина великих митців минулого та інтенсивно засвоюється радянськими письменниками згідно з ідейно-художніми завданнями радянської літератури.

Шекспір — один із тих європейських письменників світового значення, творчість якого в Радянському Союзі активно досліджується, систематично вивчається і популяризується. До нього звертається театр, у різних формах він засвоюється художньою літературою. Радянське шекспірознавство висвітлило низку таких питань, перед якими буржуазне літературознавство виявилось безсилим.

Органічною частиною процесу сприйняття спадщини великого англійського драматурга і поета в радянській літературі є українська шекспіріана. Висвітлення Шекспірової творчості в радянському літературознавстві на Україні розпочалось з 20-х років і досягло великої активності уже в 30-ті роки. З дослідженнями, які стали значним внеском в радянське шекспірознавство, виступив відомий вчений С. І. Родзевич. Помітну увагу питанням шекспірівської творчості приділив у своїх працях О. І. Білецький. Висловлюючись про шекспірівський реалізм, він орієнтував висвітлення цього питання на думку класиків марксизму, виступав проти крайнощів вульгарно-соціологічної інтерпретації творів драматурга, вимагав від шекспіролога великої

вдумливості й естетичної культури [15]. У 1939 р. під редакцією О. Білецького вийшов збірник статей, присвячених різним питанням творчості великого драматурга. Шекспірівські статті різних авторів систематично друкувалися в журналах «Театр», «Літературна критика». З того часу вивчення Шекспіра стало однією з актуальних проблем українського літературознавства.

165

Найбільш помітними працями наступних десятиліть були статті А. П. Шамрая [214], передмови Д. А. Гозенпуда до українських перекладів Шекспірових драм, монографія І. Ваніної «Українська шекспіріана» [26], передмова Н. О. Модестової до тритомного видання творів драматурга, бібліографічний покажчик М. О. Мороза «Вільям Шекспір в Українській РСР» [31], велика стаття Н. О. Модестової «Шекспір в українському літературознавстві» [116], перший випуск республіканського наукового збірника «Іноземна філологія» [75], повністю присвячений шекспірознавчим дослідженням. Шекспірівські статті систематично друкуються у вузівських наукових збірниках і вісниках, в журналах.

Українські шекспірологи від самого початку виявили конкретно історичний підхід до творчості великого митця Ренесансу, зайнялися дослідженням його світогляду, народності, творчого методу, гостро критично поставилися до буржуазних концепцій. У 1964 р. Р. М. Самарін, підсумовуючи досягнення радянського шекспірознавства, писав про дослідження С. Родзевича: «Праці С. Родзевича, відомого українського шекспіролога, мають бути відмічені як значне досягнення радянської науки. В статтях Родзевича... доказово й різнобічно була показана народна сутність творчості Шекспіра. Створені у другій половині 30-х років, праці С. Родзевича привертають до себе увагу гострою антифашистською тенденцією, далекою від банальної політичної кон'юнктурності. Видатний вчений з яскраво вираженим інтересом до постановки теоретичних проблем, С. Родзевич писав і про творчий метод Шекспіра. Йому вдалося переконливо довести суспільно активний характер творчого методу Шек-

спіра... С. Родзевич зробив свій внесок і в конкретне тлумачення ренесансного характеру драматургії Шекспіра» [170, с. 10].

166

Значна увага в українській критиці приділяється вивченню художнього методу й поетики драматурга. Особливо цінною є праця А. Шамрая «До питання про естетику комедій Шекспіра» (1946), в якій висвітлюються жанрова своєрідність шекспірівської комедії і роль художньо-естетичних принципів пасторальної літератури в її формуванні, «самі основи творчого методу Шекспіра в його комедіях» [214, с. 299]. Строго історичний підхід критика до розуміння особливостей художнього мислення доби Ренесансу дозволив йому виявити, що естетика Шекспіра й весь лад художньої мови пасторалі й роману Лілі «Евфуес» якнайтісніше пов'язані з загальним інтелектуальним поступом і виражають ускладнення світосприйняття людини того часу. А. Шамрай ставить питання про необхідність глибшого осмислення історичної зумовленості й специфічності творчого методу Шекспіра в інтересах його творчого засвоєння радянською літературою.

Протягом останнього десятиліття все більшу увагу дослідників привертають проблеми мови і стилю великого драматурга, що, безумовно, пов'язане з розвитком перекладацької справи [3; 25; 83; 84; 112; 127]. Постійним є інтерес критики до вивчення сприйняття творчості Шекспіра в українській літературі [2; 71; 72; 116; 149; 167; 215; 216].

Отже, шекспірівська критика на Україні охоплює досить широке коло глибоких проблем і досягла в цілому значного розвитку.

В 20-ті роки розпочалась праця над українським перекладом Шекспіра. Спочатку були зроблені спроби скороченого перекладу комедій («Комедія помилок», 1924; «Сусідочки з Віндзору», 1928), пристосовані для театральних вистав, але така практика не утвердилася.

З другої половини 20-х років почали перевидатися деякі старі переклади, відредаговані згідно з літературними нормами української мови на новому її етапі. Так, у 1927 р. вийшов з друку «Гам-

лет» М. Старицького, ретельно відредагований, з докладним коментарем та передмовою С. Родзевича, в якій подавався глибокий аналіз шекспірівської трагедії. Через рік було видано «Ромео і Джульєтту» П. Куліша під редакцією М. Вороного, який виявився в цій праці і як своєрідний перекладач Шекспіра. У післямові до видання він розповідав, що, уважно вивчивши переклад Куліша, переконався в необхідності не тільки стилістичної редакторської правки, але й радикальних переробок, заміни окремих місць новим перекладом. Виходячи з цього, він визначив своє завдання і обсяг виконаної праці: «...Там, де можна, вернути Кулішів переклад до англійського первотвору, а де це трудно, бодай наблизити до нього, згладити вульгаризми і зменшити українські провінціалізми там, де вони прикро разять вухо, дбаючи, взагалі, в українізації чужого нам життя про те, щоб не «передавати куті меду», а користати з неї тільки як із способу для кращого зрозуміння однородних духом, але різних зовнішнім виразом культурних явищ і почувань; далі я мав метою зробити легшим і рухливішим важкий стиль викладу й усунути дефекти версифікації. Все це в міру сил моїх і можливостей я й зробив...

167

Пісеньки про зайця і про срібний звук музики я переклав самостійно. Так само через те, що у важкім Кулішевім перекладі прологу не всі рядки заримовано й цілком не додержано сонетової форми, з явним відхиленням від послідовності основного змісту, я цей пролог подаю тут у власнім перекладі» [40, с. 111].

Післямова Вороного цінна і тим, що вона націляла на створення нових перекладів Шекспіра на надійній науковій основі.

Безсумнівно, переклад Вороного досконаліший за Кулішів. Справа не тільки у відстані часу та у вищому рівні літературної мови, а і в самих засадах перекладу. У редакційних правках і самостійному перекладі Вороний прагне не до фотографічної точності, а до ясності змісту й граничної природності звучання вірша. Однак у перекладі прологу йому вдалось відтворити не всі особливості

форми Шекспірового тексту. Так, перекладач зберіг сонетну форму, але структуру англійського сонету змінив. Беручи до уваги той ефект, який має справляти пролог в театрі, він змінив метр оригіналу — вжив замість ямбу амфібрахій, щоб «надати віршові більше хвилястої плинності й по-важності» [40, с. 111]. Але й при таких відступах переклад був ближчим до оригіналу, ніж Кулішів, звучав незрівнянно природніше й безпосередніше.

У Куліша:

Дві сім'ї поважні у гарній Вероні,  
Де ми поміщаєм свою дивовижу,  
Заївшись за давні й недавні досади,  
Сусідською кров'ю поплямили руки.

Утроби планетні ненавидців лютих  
На світ появили закохану пару,  
І вийшла з кохання кривава руїна,  
І зникла в руїні запекла ненависть.

Страшенні пригоди палкого кохання,  
Сусідської злоби та ворогування,  
Що тільки смерть діток могла погасити,  
Нам треба в недовгій частині змістити.  
Хто пильно на сцену зволить поглядати,  
Недомовки будем граннем доповняти.

У Вороного:

В розкішній Вероні, де ця відбувається дія,  
Дві рівно поважні родини, підпавши злобі,  
Змагалися здавна в запеклій, тяжкій боротьбі,  
Аж доки не сталась жахливо-трагічна подія.

Під впливом зловісних планет, супротивних собі,  
З утроб ворогів, де буяла жорстока стихія,  
З'явилася пара коханків, прекрасних, як мрія:  
Але їх кохання пішло на поталу судьбі.

Всі люті пригоди тієї сумної любові,  
Що жертвою впала ненависті впертих родин,  
Обмивши їх згоду потоками чистої крові,

Ми маєм явити на протязі двох-трьох годин.  
Як зволите пильно дивитись на зміну картин,  
Ми вади свої надолужимо щирістю мови.



ідейному збагаченню, глибшому художньому осмисленню сучасності.

170

В українській радянській літературі найбільше звертався до спадщини Шекспіра Максим Тадейович Рильський (1895—1964). Твори геніального драматурга рано викликали великий інтерес в письменника: він добре знав їх уже в роки навчання в гімназії. Про це свідчать, зокрема, його листи, писані у 1911—1914 рр. до близького друга М. Алексеєва (в майбутньому відомого радянського шекспіролога), в яких неодноразово згадувався Шекспір. Особливу увагу привертає лист від 7 липня 1914 р.: «Насчет Бодлера и декламаций у костра я тебе скажу, что велю бумаге моего письма (стиль-то каков!) краснеть за моего талантливого, но погибающего друга. Ты бы учился эстетике у кабардинцев... Ты бы вслушивался в шум и музыку реки — куда лучше, не то что Бодлеров... Ты бы Шекспира почитал... Ты бы еще одно письмо написал... Ты бы влюбился... А впрочем скажу, положи руку на плечо (твое конечно), не женись, брат Митюха. Глупости это. Ты бы Шекспира почитал». І зрештою, як постскриптом, в кінці листа додано той же вираз — «Ты бы Шекспира почитал» [105, № 150].

М. Алексеєв, передаючи у 1969 р. листи до літературно-меморіального музею М. Рильського, коментував наведені рядки у розмові з сином поета: «Бачите, Максим кілька разів нагадує мені: «Ты бы лучше Шекспира почитал». Справа в тому, що якийсь час ця фраза була улюбленим жартом Максима, і він, не криюсь, навіть іноді дошкуляв мені трохи, неодмінно повторюючи її у будь-якій розмові на будь-яку тему. А проте, жарт друга, можливо, пішов мені на користь — адже через багато років за наукові праці про творчість великого англійця мене було обрано почесним членом Оксфордського університету» [150].

Хоч наведений лист витриманий у жартівливому тоні, все ж він дозволяє зрозуміти, що Рильський вже тоді був захоплений Шекспіром і мав досить визначений погляд на нього. Шекспір протистояв у його розумінні усьому штучному й дрібному, сто-

яв в одному ряду з живою реальністю, з тим, що є життєво цінним і потрібним людині. Далі побачимо, що духом цього раннього уявлення позначиться у Рильського сприйняття й розуміння геніального драматурга і в наступні роки.

Шекспір став супутником українського поета на все життя. Рильський використовував його образи і мотиви в своїх поезіях, звертався до досвіду великого митця в своїх літературно-критичних працях, виявляв постійний інтерес до проблеми перекладу і сценічного втілення Шекспірових творів, переклав українською мовою трагедію «Король Лір» і комедію «Дванадцята ніч».

171

Найбільше поезій на шекспірівські мотиви написав Рильський у 20-ті роки. Це був час у творчій еволюції поета, коли він загалом часто звертався у своїх поезіях до літературних образів, видатних письменників і діячів світової культури. Яким би складним не був цей час в ідейно-естетичному розвитку українського поета, його звертання до класичної спадщини світової літератури не мало нічого спільного з гордовитим естетством. Ще на початку 20-х років він обстоював думку, що поезія у своєму розвитку неминуче спирається на попередні досягнення, і тому все цінне, що створене людством за тисячоліття, ми повинні взяти з собою на корабель, який пливе у майбутнє [24].

Захоплення класичною спадщиною світової культури позитивно впливало на світогляд Рильського, поширювало і збагачувало зміст його поезій і поезику, і, водночас, об'єктивно сприяло засвоєнню духовних надбань минулого новою радянською культурою, її зростанню. К. Фролова слушно зазначає: «В революційні роки таке виняткове захоплення далекою класикою сприймалося як свідчення віддаленості поета від революції. Але глибоке знайомство з культурою, знання кращих зразків літератури як рідної, так і світової, прогресивних і демократичних за своїм спрямуванням, високогуманістичних, виховали у Рильського демократизм і гуманізм — а це завжди добрий ґрунт для революційності, до якої згодом і прийшов поет» [207, с. 238].

Перший відомий нам вірш Рильського на мотив Шекспіра написаний 1919 року. В основі його лежить діалог принца та улесливого й підступного Полонія:

172

Гамлет. Бачите ви он ту хмару, що так нагадує  
верблюда?  
Полоній. Далєбі, чисто як верблюд.  
Гамлет. По-мойому, схоже на ласочку.  
Полоній. Справді, вигнулось точнісінько як ласочка.  
Гамлет. Або як кит?  
Полоній. Достеменно кит

[223, с. 135].

Цей епізод і використав Рильський у своєму ліричному вірші:

Як Гамлет придивляюсь я до хмар,  
А олівець, невірний мій Полоній,  
Переливає в слова дивний чар,  
Святого сонця відблиски червоні.  
Не слухай, принце, непотрібних слів  
Улесливо-брехливого вельможі!  
Нащо для хмар цей галасливий спів?  
Так добре, що ні з чим вони не схожі  
[151, с. 58].

На основі Шекспірового тексту склався в уяві поета розгорнутий образ для вираження думки про об'єктивну цінність реального світу і його вищість над мистецтвом. У несподіваності зв'язку цього тексту з такою далекою від його змісту естетичною проблемою досягається емоційний ефект і, зрештою, оригінальність поезії.

У 1920 р. Рильським був написаний вірш «Шекспір». За змістом — це літературний портрет, один із перших зразків численних у поета віршів цього типу, про характер яких Г. Д. Вервес пише: «У численних творах, присвячених історичним особам, починаючи вже із збірки «Синя далечінь» («Шекспір», «Гейне», «Бодлер»), Рильський... прагне визначити домінантну рису тієї чи іншої історичної особи, збагнути її вчинки з точки зору історичного поступу» [29, с. 116]. У цьому вірші поет називає все те, що сприймається ним як найголовніше, визначальне в спадщині Шекспіра, що захопило його

го, було органічно близьким і зберегло для нього свою живу силу.

Блукав я сам у браконьєрським строї  
В гаях зелених Англії старої,  
А вколо, в затуманеній далі  
Проходили і блазні й королі.  
Присівши на пеньку серед поляни,  
Я розглядав видовисько туманне,  
І рисами тонкими рисував —  
І людям вічне у хвилинім дав.  
Актор, п'яниця, мрійник і мисливий,  
Любив я слів непереможні зливи,  
Кохання, муки, ревності і гнів,  
Характери із криці і з шовків  
[156, т. 1, с. 173].

173

Отже, найсуттєвішим у творчості Шекспіра поет вважав багатогранність, різноманітність образів, глибину думок, емоційну силу поетичного слова. Таке сприйняття, безумовно, ґрунтувалось на доброму знанні Шекспірових творів і свідчило про високий рівень естетичної культури М. Рильського. Це свого часу відзначив В. Сосюра відразу по виході в світ збірки «Синя далечінь» в рецензії на неї: «Рильський глибоко культурний поет, поет-книжник, з нахилом філософа. Коли він пише про Рембо, то відчуваєш, що він його читав. Коли дає характеристику Ніцше в формі сонета, чи Шекспіра, чи Бодлера, то ці характеристики остільки яскраві й переконують в тому, що Рильський аналізує їх сам і освідомив в цілому» [233, с. 59—60].

Обізнаність М. Рильського з класичною спадщиною світової літератури і любов до неї виявились в одній з характерних особливостей його творчої манери — широкому запровадженні літературних ремінісценцій і аналогій. «...Функція цих ремінісценцій в процесі творення оригінальних поезій надзвичайно велика: все це засоби то інтелектуалізації, то поетичної експресії, то творчого змагання, то, нарешті, підсилення тексту посиданням на авторитет...» [29, с. 31]. Творчість Шекспіра була одним із найбільш значних джерел таких засобів.

Після вірша «Шекспір» в поезіях М. Рильського зарясніли імена персонажів з великих драм, з'явилися ремінісценції й мотиви з них. Першим з таких віршів був «Фальстаф» (1925), який розглядається

критикою як відображення назриваючого зламу в творчості автора. Вірш складається з двох частин. Перша — це поетична обробка одного з епізодів Шекспірової історичної драми «Генріх IV» — останньої зустрічі веселого сера Джона Фальстафа і короля Генріха V, колишнього принца Гаррі, який свого часу водився з компанією лондонських гуляк. Успадкувавши трон, свідомий свого високого державного обов'язку, він відмовився від Фальстафа.

У своїй обробці цього епізоду М. Рильський дещо підсилив роль Фальстафа: подав його портрет, ширше розгорнув претензії на дружбу з молодим королем. Але головна партія віддана королю, його рішучому й різкому відмежуванню від безпутного рицаря. Все це становить образну аналогію до другої, головної частини вірша, в якій поет виражає невдоволення своїм минулим і зрікається його:

Так молодість моя, як невиразна пляма,  
Встає й безстидними кричить мені устами:  
«Це я, твій вірний друг!» Але її привіт  
У мій щоденний труд вдаряє, як у щит,  
І я на вигуки охрипли та шалені  
Кажу суворо їй: «Іди собі від мене!  
Тебе не знаю я! Така колись мені  
Приснилася в тяжкім, давно забутім сні!»  
[156, т. 1, с. 233—234].

Образна аналогія з Шекспіровим мотивом надала віршу оригінальності, поширила його зміст і підсилила виразність.

Під впливом Шекспіра створено і вірш «Принц Данський (Під хвилю зневіри)» («Гомін і відгомін», 1929). В ньому поет висловлює свої гіркі, сумні роздуми, викликані несправедливими випадками критики, нерозумінням його шукань, і в закінченні, думаючи про вихід з такого душевного стану, він вдається до ремінісценції з «Гамлета».

Нехай і справді так. Це нерви, може  
сплін це...  
До Криму виїхати! Не думать, їсти й спати!  
А пам'ятаєте: Де ж це Полоній, принце?  
Він за вечерюю.  
Він їсть?  
Його їдять.  
[152, с. 19].

Звичайно в критичній літературі «Принц Данський» сприймається як біографічний, вузько особистий твір і оцінюється без належної уваги до значення в ньому посилянь на шекспірівські слова. Вірш розглядається як вияв повороту до старих настроїв, як один з найсумніших творів поета [29, с. 172]. Але ж необхідно зважати на те, що звертання до Шекспіра виводить вірш за межі вузько інтимної теми і виражає зміну думки поета, яка тепер відштовхується від сповненого гідності вислову Гамлета — «Чи ж то людина, що найбільшим благом /Вважає їжу й сон? Тварина й годі» — і вирішується у словах шекспірівського героя про убитого Полонія. Таким чином, посилення на Шекспіра є образним вираженням невдоволення поета своїм настроєм, а також дає вихід до широкого філософського роздуму.

В цілому вірш «Принц Данський», коли брати до уваги і його назву, і внутрішню структуру, і відбиту в ньому зміну почуттів і настрою, є своєрідною інтерпретацією шекспірівської теми «бути чи не бути», в якому поетом рішуче відкидається думка «не бути».

Яскравим прикладом того, як Шекспірове слово діяло на творчу уяву Рильського і збагачувало його поетику, є інший вірш зі збірки «Гомін і відгомін»:

Всім пахощам Аравії не змити  
Того, що пробриніло раним-рано,  
Що процвіло музикою в душі...  
Холодний вітре, бий у мерзлі вікна  
Скигліть тополі, плачте, мокрі верби,—  
А я пливу блакитною рікою,  
І лебединий ключ понадо мною,  
Як парусами крилами дзвенить.

[152, с. 27].

Образний вислів з останнього монологу леді Макбет — «Всім пахощам Аравії не змити...», — в якому виражена уся безмірність відчаю й безвихідності героїні, роздавленої непосильним для неї тягарем злочину, став крилатим і досить часто зустрічається в літературі. М. Рильський використав його дуже своєрідно, надав йому великої активності у

вірші. Шекспірів образ визначив лад усього вірша, романтично-піднесену, гіперболізовану образність всієї поезії, її високий реєстр.

176 Шекспір присутній в поезіях Рильського і наступних років, найчастіше ж згадується в поемах «Любов», «Мандрівка в молодість». У поемі «Любов», де йдеться, за словами самого поета, «про радянську жінку, про любов і ревність в наші дні», аналогії з образами Дездемони і Отелло служать глибшому пізнанню і зображенню психології нової людини і характеру відносин між людьми у радянському суспільстві.

Привертав увагу Рильського і Шекспір-сонетист. Сонет був однією з найулюбленіших поетичних форм українського поета. Він звертався до нього в своїх художніх творах, обстоював його життєздатність і значення для сучасної поезії в теоретичних виступах. При цьому поет посилався на великих майстрів цієї форми, у тому числі й на Шекспіра. В одному зі своїх міркувань про сонет він зауважував: «Тим, хто вважає сонет віджилою, архаїчною формою, варто згадати хоч би те, що вона належить до улюблених форм революційного німецького поета Йоганнеса Бехера, що до неї раз у раз звертався Іван Франко — і то для таких гостро сучасних речей як «Тюремні сонети»... Думаю, зрештою, що улюблена зброя Шекспіра, Петрарки, Пушкіна, Міцкевича і не потребує якогось особливого захисту» [Цит. за: 132, с. 8].

Про Шекспірові сонети Рильський писав, що вони «належать до творів величезної ваги» [162, с. 152]. Він уважно вчитувався в них, стежив за їх сучасними перекладами, а окремі розглядав докладно і рецензував.

Зв'язок з Шекспіровим сонетом виявляється в поезії Рильського у спорідненості з його традицією, в річищі якої творили і дуже близькі Рильському Пушкін, Міцкевич, Франко, вплив яких на українського поета виявлений критикою. Такі особливості Рильського-сонетиста як пристрасна любов до реального світу, різноманітність змісту і актуальність проблематики, нахил до філософського узагальнення в зображенні окремого, одиничного,

афористичність мислення і лаконізм письма вказують на безпосередній зв'язок поета чи через великих його учителів з шекспірівською традицією.

Звертання до Шекспіра збагачувало образне мислення Рильського, об'єктивно служило розширенню образних можливостей українського слова.

Шекспір був для Рильського не тільки джерелом поетичного натхнення, він стимулював і його естетичну думку. В світлі шекспірівської творчості ясніше осмислювалися літературні проблеми, особливості методу окремих письменників. На англійського драматурга Рильський досить часто посиляється в літературно-критичних працях, висловлювався про нього в статті «Гамлет» Шекспіра у виконанні Сергія Балашова» (1959). Оцінюючи артистичне мистецтво Балашова, поет не тільки виявляв тонке й проникливе розуміння знаменитої трагедії, а й спеціальні знання з шекспірознавства. М. Рильський дав високу оцінку інтерпретації образу датського принца С. Балашовим, схваливши те, що актор «відійшов од поширеної здавна традиції, за якою Гамлета вважали слабовольним, нерішучим (звідси пішло навіть слівце «гамлетизм»), і схилився більше до погляду на нещасного датського принца як на людину сильну й вольову, якій, однак, нелегко взяти на себе роль ката, хоч ідеться і про справедливу помсту злочинному королеві. У словах Гамлета про те, що весь світ тюрма, а Данія — тюрма найгірша,— у цих словах, коли їх промовляє Балашов, ясно відчувається, що Гамлет — людина нового часу, нового суспільства супроти темного феодального середньовіччя, із пут якого він хоче вирватись» [156, т. 10, с. 409]. Такий погляд на образ Гамлета склався на той час в радянському шекспірознавстві, і, як можна бачити, він був близьким Рильському.

М. Рильський, як уже неодноразово відзначалося в дослідженнях його літературно-критичної спадщини, розумів літературний процес як єдність традиції і новаторства. «...Вся історія світової літератури в своїй сукупності підготувала нам... все те, що ми називаємо сучасною літературою. Сучасність, відірвана від минулого — нісенітниця», —

писав він у «Вечірніх розмовах» [159, с. 265], висловлюючи думку, яка проймала всю його творчість. Висвітлюючи окремі літературні явища, поет вказував, як правило, на їх зв'язок з традицією, проводив аналогії між митцями різних часів і різних народів. У такому плані згадується і Шекспір.

178

Посилання на досвід великого драматурга допомагали критикові з'ясувати особливості творів окремих письменників, загальні закономірності художньої творчості, виявляти значимість і плідність шекспірівської традиції в розвитку літератури. Так, у зіставленні з Шекспіром Рильському ясніше розкрилися своєрідність і новаторський характер композиції твору Шевченка «Гайдамаки». В іншій статті приклад Шекспіра наводився як незаперечний аргумент у з'ясуванні фривольності Вольтера в «Орлеанській діві» уявленнями старих часів: «Згадаємо лише деякі дотепи і «слизькі» місця у Шекспіра, і то не тільки в комедіях, а і в трагедіях...» [156, т. 8, с. 297].

Найчастіше Рильський звертався до Шекспіра у зв'язку з висвітленням двох проблем, які посідають велике місце в його літературно-критичних працях. Перша — це постійно важливе для поета питання літературних запозичень. Перейняття тем, сюжетів, образів він вважав однією з закономірностей літературної творчості; воно ніскільки не означає втечу від життя, не перешкоджає оригінальності і своєрідності творця. Чітко ця думка виражена у статті про майстерність Івана Франка: «Факт використання поетом біблійних, античних, взагалі стародавніх мотивів нічого не промовляє сам по собі і ніяк не означає консервативності художнього мислення. Важливо тільки, чи дає митець своє розуміння образів» [156, т. 10, с. 272].

У статтях М. Рильського ця думка розгорнена досить широко і майже завжди критик посилається на Шекспіра. «Поет, кажуть, повинен черпати свої теми з життя. Ну, а хіба література — не один із проявів життя, і то життя згущеного, сконденсованого, загостреного до краю? Хіба не з книжних джерел зачерпнуті «Анджело», «Бенкет у чуму», «Моцарт і Сальєрі», «Камінний гість» Пушкіна?

Хіба не на підставі стародавніх хронік побудував більшість своїх геніальних трагедій Шекспір?» [161, с. 15]. Посилання на авторитет Шекспіра зустрічаються і в судженнях про використання старих сюжетів Іваном Франком. Розглядаючи це як закономірність літератури, він пише: «Кам'яний гість» Пушкіна, Шекспірові драми — в основі цих творів лежать відомі сюжети. Але справжні творці, використовуючи готову канву, вишивають свої, неповторні, єдині узорі» [156, т. 10, с. 273]. Досвід Шекспіра для Рильського — переконливий доказ того, що традиційний образ може стати основою творів сучасних і злободенних: «Микола Бажан не написав би «Смерті Гамлета», коли б Шекспір не обезсмертив постаті легендарного датського принца, надавши їй глибоко значущих типових рис. Разом з тим твір Бажана — гостро сучасний» [155, с. 45].

179

В оцінці творчості Лесі Українки Рильський знову проводить аналогію з Шекспіром, зазначаючи, що для розв'язання найглибших філософських проблем, для синтетичних побудов Леся Українка брала мотиви з далекої історії, з міфології з тієї ж причини, з якої не раз робили це Шекспір, Байрон, Шеллі, Пушкін.

Друга проблема, з якою у працях Рильського пов'язане часте звертання до Шекспіра, — це романтичність у реалістичному творчому методі. Критик звертав увагу на те, що багатьом великим митцям реалізму, твори яких відзначаються високою правдою, властива романтичність світовідчуження, тобто вони сприймають і відтворюють світ у найбільш загострених, зверхмірних його проявах, використовуючи і відповідно піднесеній стиль. Ці думки докладно викладені Рильським у його статтях про О. Довженка, про характер обдарування якого він писав: «Олександр Довженко був напрочуд обдарованою людиною, він нагадував цим художників доби Ренесансу... Йому високою мірою властиві були любов до яскравих тонів, до виразних контрастів, любов до видимого світу, з його безмежною грою кольорів і світлотіней, з його живою і теплою красою» [156, т. 9, с. 359].

У методі і стилі О. Довженка М. Рильський помічав чимало такого, що ріднить його з традицією творчості великих митців, в тому числі Шекспіра. «...Реалістичні в своїй основі «Зачарована Десна» і «Поема про море» Довженка входять у чарівне коло світової романтики, ознаки якої, не як художнього методу, а як світовідчуження і світосприймання, як властивості людської душі, можна знайти і у грецьких трагіків, і у Данте, і у Шекспіра, і у Гете, і в «Євгенії Онєгіні», і в драматургії Лесі Українки, і у Івана Франка» [156, т. 10, с. 192—193]. Цікавим є й інше зіставлення з Шекспіром: «Довженко був митцем і мислителем великих категорій і незмірних масштабів... Він любив сміливі мазки, широкий лет, яскраві тони, те, що ми називаємо гіперболізацією і чим нас так чарують великі художники — від Шекспіра до Гоголя і від Гоголя до Маяковського. Він був безоглядно сміливий» [160, с. 29]. Це висловлення виявляє і розуміння Рильським природи шекспірівського стилю, що є важливим для перекладу творів драматурга.

Немало дбав М. Рильський про популяризацію творів Шекспіра, про активне їх життя на українській сцені. По виданні свого перекладу «Короля Ліра» у 1941 р. він писав К. І. Чуковському: «Моя мрія український Лир на сцене. Бучма, кажеться мені, справилася бы с центральной ролью» [154, с. 6]. Поет закликав українські театри ставити більше шекспірівських п'єс і докоряв театральним колективам, що вони «не знайомлять глядачів Радянської України із спадщиною одного з найбільших геніїв світової драматургії». У статті «Гамлет» Шекспіра у виконанні Сергія Балашова» він писав: «Чому радянська українська сцена не показує ні «Макбета», ні «Гамлета», ні інших шекспірівських шедеврів?.. Я вірю в радянський український театр, у талановитих його акторів і режисерів, я вірю, що мій докір не залишиться без відгуку — відгуку ділом» [156, т. 10, с. 410]. У перевиданні цієї статті у 1962 р. Рильський виділив наведені слова спеціальною приміткою: «Прошу звернути увагу на дату написання цієї замітки. Проте, гадаю, що й досі

наші театри недостатню увагу приділяють Шекспірові» [156, т. 10, с. 410].

Великого значення надавав Рильський справі перекладу Шекспірових творів. Англійського драматурга він відносив до тих геніальних майстрів художнього слова, твори яких в українських перекладах особливо багато значили для розвитку української мови. В одній із статей він писав: «...Благодаря переводам произведений Шекспира, Гете, Мицкевича, того же Пушкина поднялся на высшую культурную ступень во второй половине прошлого столетия украинский язык» [153]. Та не тільки для українського, а й для усіх народів, вважав Рильський, перекладання творів таких митців, як Шекспір і Пушкін, є важливим засобом збагачення мови. І в тих народів нашої країни, у яких тільки за радянської влади з'явилася писемність, «поява творів Пушкіна чи Шекспіра їх мовою примушує письменників поширювати засоби мови, збагачувати мову» [163, с. 230].

181

М. Рильський завжди уважно слідкував за українськими й російськими перекладами Шекспіра. Так, він написав рецензію на російський переклад сонетів, виконаний харківським вченим і поетом О. М. Фінкелем, де зазначав: «Я познайомився з перекладами О. М. Фінкеля і дозволив собі зробити до них — в міру своїх скромних знань — деякі зауваження, частину котрих використав тов. Фінкель» [162, с. 152]. В цій же рецензії висловлено цікаву думку про Маршакові переклади сонетів Шекспіра. Оцінюючи їх дуже високо, Рильський, однак, не вважав їх остаточною і єдино можливою російською інтерпретацією «цього складного, навіть де в чому загадкового поетичного циклу» і зазначав, що «можливі, ба й потрібні нові переклади, цілком можна припустити інше тлумачення деяких не зовсім ясних місць, ніж те, що ми бачимо у Маршака» [162, с. 152].

У своїх судженнях про переклад Рильський часто посилався на практику шекспірівських перекладів. У 1930 р. у передмові до українського перекладу творів Чехова, розглядаючи питання про засоби передачі народної мови, він писав: «...В пе-

редаванні народної мови боялись ми проте і уникали того, що надто сміливо робить, наприклад, Аполлон Грігор'єв у своїм цікавім перекладі «Ромео та Джульєтта» Шекспіра. Джульєттина мамка говорить у нього такою замоскворіцькою гутіркою, що, хоч воно й продиктоване законним бажанням віддати простонародність її мови, читач ніколи ніяк не може повірити, ніби живе тая мамка «в розкішній Вероні» [163, с. 211].

У своїй частині доповіді на II Всесоюзному з'їзді письменників, характеризуючи стан поетичного перекладу в радянській літературі, М. Рильський відзначав, що в ній вже перейдено той етап, коли вважалось, що перекладач має право, а то навіть і повинен «виправляти» оригінал в ім'я вимог «доброго смаку» — дуже хиткої категорії, яка в першу чергу залежить від умов часу і соціального середовища. Але ж операціям «виправлення», тобто, по суті ідейного і формального викривлення піддавався колись гігант світової поезії Шекспір» [37, с. 29].

Тоді ж Рильський посилався на практику перекладів Шекспіра в судженнях про еквілінеарність. «Бесспорно, что при переводе произведений без строгой строфики, в частности драматургических произведений, написанных белым пятистопным ямбом, как трагедии Шекспира, как «Борис Годунов» и маленькие трагедии Пушкина, как драматические поэмы Леси Украинки, допустимы и отступления от равнострочника» [37, с. 32].

Шекспірівські переклади Б. Пастернака дали йому докази для підтвердження думки, що розповсюджене судження, наче перекладач має право і повинен перекладати тільки тих авторів, з якими він відчуває себе спорідненим, не таке вже незаперечне і просте. «Навряд чи можна запідозрити і Бориса Пастернака в спорідненості з Шекспіром чи з Шевченком, а от його переклади драм першого та «Марії» другого — зразки високої майстерності, хоч можна і там знайти випадки окремих невдач» [158, т. 3, с. 129].

На початку 30-х років М. Рильський переклав трагедію «Король Лір», а згодом — комедію «Дванадцята ніч». Уривки з них друкувалися у 1939 р.,

повний переклад трагедії вийшов у світ 1941 р. [224], а комедії — 1950 році [218]. Український поет створив переклади високої майстерності, в яких твори Шекспіра постають у багатстві й різноманітності свого змісту, мови й поетичних властивостей. Шекспір вперше з такою силою зазвучав в українській мові як великий драматичний поет.

183

Про характер поетичних перекладів Рильського дуже правильно писав Л. Первомайський: «Мені здається, що Рильський не стільки перекладає в звичайному розумінні цього слова, скільки творить українські оригінали творів світової поезії. В його перекладах вражає могутня мовна дисципліна, широта і легкість, безконечна віртуозність, різноманітність засобів... Його переклади демонструють безмежні можливості сучасної української поетичної мови. Без перебільшення можна сказати, що до Рильського ми не мали нічого подібного в нашій поезії. Майстерність Рильського дорівнює можливостям найвидатніших майстрів світової поезії, він не копіює оригінал, не пристосовує його до середнього поетичного рівня, він змагається з великими майстрами і виходить з того змагання як переможець, тобто як рівний з рівним стоїть в ряду з найвизначнішими мовотворцями» [135, т. 3, с. 321]. Все це можна сказати і про переклади Шекспіра, які стали визначним фактом української літератури.

Про переклад трагедії «Король Лір» В. В. Коптілов писав, що Рильський вдало знайшов «загальний мовний колорит твору поважного змісту, що був написаний три з половиною століття тому й розповідає про події зовсім давніх легендарних часів» [88, с. 84]. Перекладач при цьому «уникає архаїзмів у реаліях», використовує «загальновідомі слова, що належать до архаїчного шару лексики» [88, с. 84]. Можна помітити, що в пошуках мовного матеріалу Рильський звертався до драматичних творів Лесі Українки. З її лексикону в переклад прийшли — «оружною рукою», «надум», «старечі сльози» і навіть цілий вислів у мові Глостера — «Нехай боги тебе благословлять». Це не зовсім точно за оригіналом, але тотожне з текстом Лесі Українки — «Нехай тебе благословлять боги»

(«Руфін і Присцілла»). Простежується лексичний зв'язок перекладу і з історичними драмами М. Старицького.

184

Зрозуміло, що на інтерпретації англійського тексту повинна була позначитись і позначилась творча індивідуальність перекладача, що неминучими були певні відступи, і при всіх удачах якісь окремі властивості оригіналу залишилися нерозкритими. Це можна побачити при докладнішому аналізі особливостей перекладу.

Про метод праці над обома Шекспіровими творами сам М. Т. Рильський розповідав у листі до К. І. Чуковського: «Англійського языка я почти не знаю. Хотя в гимназии, где я учился, и преподавался английский язык, и я даже переводил на выпускном экзамене «Счастливого принца»,— все же гимназический «курс» дал мне очень мало, и я основательно забыл даже это малое. Пришлось применить способ старика Жуковского: был сделан для меня по возможности точный, идеально неуклюжий подстрочник с примечаниями; взято несколько русских переводов (украинского перевода П. Кулиша, который перевел в свое время почти всего Шекспира, я не брал); положил на стол английский текст... и все. С таким арсеналом я и сделал свою работу» [154, с. 6]. Як видно, основним оригіналом все ж був англійський текст, і всі особливості його форми і стилю перекладач міг сприймати безпосередньо.

У перекладі «Короля Ліра» збережена повнота змісту оригіналу, точність у відтворенні думок, однак у деяких випадках пропущені окремі смислові одиниці, зокрема у сцені шостій IV дії трагедії. В ній виступає божевільний Лір, який усвідомив жорстоку несправедливість світу, що й виражене в його промовах, відтворених в перекладі вірно, з уражаючою і підкоряючою поетичною силою. Тим прикрішою є така смислова втрата. У перекладі читаємо:

Лахміття

Нам одкриває злочини, а пишна,  
Підбита хутром дорогим одежа  
Приховує. Позолоти порок —  
І суд зламає спис об позолоту

[226, т. 3, с. 167].

В оригіналі думка продовжується і за цим текстом йде ще один рядок: «Одягни його (порок) у лахміття і соломинка пігмея проткне його» (Arms it in rags, a pigmy's straw does pierce it IV, 6, 172). В перекладі він пропущений. З рукописів Рильського видно, що він робив спробу його перекласти і, загалом, багато працював над наведеними рядками. В одному ранньому рукописі є такий варіант:

185

Лахміття

Нам одкриває злочин, а пишна,  
Підбита хутром дорогим одежа  
Приховує. Закуй лиш гріх у злото —  
І поламався правосуддя спис!  
Гріх у рам'ї...  
Його нікчемна соломинка

[105, № 25].

У першій публікації текст подавався без двох останніх рядків, а в ювілейному виданні знову був підданий редакції.

Наведемо ще один приклад. Промову Едгара, якою закінчується трагедія, Рильський переклав:

Смирімося ж душею  
І волю даймо щирим почуттям.  
Нам молодим такого не зазнати  
І довго — так, як він, — нам не прожить  
[226, т. 3, с. 210].

Тут пропущено один дуже суттєвий, значний за своїм смислом віршовий рядок, що збіднило переклад. Дослідник Шекспірової творчості Л. Ю. Пінський про фінал трагедії в оригіналі пише: «В заключній репліці «Ліра», коли, згідно з неписаним каноном, належить в небагатьох словах виразити увесь смисл трагічної дії, яка відбулася, Едгар, від імені всіх присутніх звертаючись до глядачів, признається у своєму безсиллі, — єдиний випадок у шекспірівських фіналах! — speak what we feel, not what we ought to say — (ми можемо) сказати лише про те, що відчуваємо, а не про (все) те, що належало б сказати). До речі, в жодному з кращих російських перекладів «Короля Ліра» навіть приблизно не передано цього — надзвичайно важливого загального смислу і тону — другого вірша з останніх

чотирьох рядків» [140, с. 273]. Не передав його і український перекладач. Такого роду смислові втрати поодинокі і якоїсь системи не становлять.

186 Не в усьому переклад збігається з оригіналом і за зовнішньою формою. Так, є два незначні відступи у чергуванні вірша і прози, римовані двовірші здебільшого передані білим віршем. Прослідкуємо, для прикладу, на одному випадкові, що втрачає перекладач, відмовляючись від збереження куплетів. В оригіналі мова Корделії в усій першій сцені I дії має форму білого вірша, і тільки двічі в неї вкраплені римовані рядки—в епізоді прощання з сестрами. У першому куплеті звучить недовір'я до сестер і передчуття трагічності наступних подій, у другому — висловлена важлива для всього ідейного задуму трагедії думка про те, що з плином часу закономірно поплатяться винні за пороки і зло. Перехід від білого до римованого вірша створює перебіг ритму, яким позначається рух почуттів Корделії. В усіх попередніх її виступах, поданих білим віршем, вона відстоювала свою гідність, притидіяла Ліру. В римованих рядках виражена внутрішня зміна. Корделія в сльозах покидає королівство, вона тривожиться за Ліра, передчуває лихо, яке його чекає. Зміна ритму введенням римованого вірша дала емоційний ефект в передачі динаміки образу, якого ледве чи можна було б досягти іншими засобами, і тим самим загострила сприйняття, дозволила охопити зміст образу у всій повноті. В перекладі в мові Корделії немає римованих двовіршів і значна частина їх змісту, не позначеного додатковою експресивністю, розпливлася і загубилася в загальному потоці білого вірша, яким написано діалог.

Римованим віршем у трагедії написані також пісні блазня. Кожна з них, пов'язана з усім ходом подій у творі, є своєрідним коментарем до вчинків персонажів і тим поглиблює уявлення про суспільні процеси, зображені в трагедії. «Образи і звороти народної пісні створюють атмосферу тієї голодної і тривожної Британії, якою блукають Лір і блазень» [171, с. 458]. М. Рильський зберіг усі пісні, їх дотепність й виразність, досягнув довершеності

в їх перекладі. Тим самим в перекладі не зменшилось значення пісні і в розвитку сюжету, і в образній системі трагедії.

Велика майстерність Рильського у володінні білим віршем, який звучить у нього природно і вільно, без будь-якого насильства над мовою. Але принципу еквілінеарності перекладач не дотримувався. Він пояснював це у листі до К. Чуковського: «Принцип эквилинеарности не был соблюден мною потому, что «Лир» кажется мне слишком насыщенной вещью, чтобы жертвовать во имя голого принципа теми или иными чертами подлинника. Впрочем, признаюсь, что теперь я, повидимому, сумел бы сжать свой перевод до возможных пределов» [154, с. 6]. Слід сказати, що переклад не справляє враження розводненості.

187

Дмїть, вітри, аж полопаються щоки!  
Шалїйте! Дмїть! Ви, струмені кипучі,  
Залїйте ураганами всі башти,  
Шпилі на вежах наших затопїть!  
Ви, покарні, сїрчані блискавиці,  
Провїсниці ударів, що ламають  
Дуби в лісах, огнем своїм палїть  
Старечу, сиву голову мою!  
Ти, громе, що світами потрясаєш,  
Геть розчави землі огидну кулю,  
Розбий нїкчемні вилїпки природи  
І сїм'я те по вітру розметаї,  
З якого люди родяться невдячні  
[226, т. 3, с. 103].

Як бачимо, відступ від еквілінеарності не віддаляє перекладу від першоджерела.

В оригіналі вірш є різко рельєфним і не тільки в даному монолозі Ліра. Шекспір вільно оперував віршем: продовжував чи скорочував фрази, усікав рядки, вільно переносив думку з одного рядка в інший тощо. Вірш перекладу значно спокійніший, плавний, як і в оригінальній творчості самого М. Рильського. Справедливим є спостереження В. Коптілова: «Рядок оригінальних творів Максима Рильського тяжіє до самодостатньої завершеності, поет порівняно рідко звертається до рвучких інтонаційних зламів, тому й у перекладі «Короля Ліра»

він прагне урівноважити розбурханий синтаксис Шекспіра тим, що в кожен рядок вкладає відносно закінчену частину фрази» [88, с. 85]. Зрештою, і сам поет визнавав: «Кое-где у меня шекспировские герои говорят слишком плавно, слишком «красиво». Каюсь. Теперь опять-таки я бы многое сделал по-иному» [154, с. 6]. Зрозуміло, що така манера повинна була приглушити якоюсь мірою й бурхливу внутрішню динаміку трагедії.

Достоїнством перекладу є відтворення образності мови. В ньому збережено всі образні лейтмотиви трагедії, як і в оригіналі, домінують образи хижих звірів, бурі й негоди, тілесних страждань і недугів. Уважний перекладач і до образної наповненості окремого слова. Зупинимось на такому прикладі. Ось початок промови Ліра про розподіл королівства:

Know, that we have divided  
In three our kingdom; and 'tis our fast intent  
To shake all cares and business from our age,  
Conferring them on younger strengths, while we  
Unburden'd crawl toward death

(I, 1, 37—41)

В урочистій, поважній промові виділяється слово «сгawl» нижче за «рангом», яке належить до іншого стилістичного шару. Його звичайно вживають, коли йдеться про знесилену, поранену, можливо, переслідувану тварину, яку очікує загибель. В контексті Лірової промови воно набуває дуже великого смислу. Німецький шекспіролог Клемен визначає це слово як «вирішальне» в ній, бо Лір, перебуваючи в zenіті своєї могутності, іронічно вживає його по відношенню до себе, не знаючи того, наскільки вірно відповідає воно його долі, яка зведе короля на становище переслідуваної тварини [241, с. 138]. М. Рильський відчував стильову цінність і значимість слова «Сгawl», поставленого в незвичний ряд слів, і шукав рівноцінний відповідник. В рукописному тексті перекладу вжите слово «чвалати», а в друкованому — інший варіант, того ж стилістичного забарвлення — «плестися»:

Відайте, що ми  
Поділимо на трое королівство  
І волимо з рамен своїх старечих

Струснути всі турботи і діла,  
Довіривши молодшим їх та дужчим,  
Щоб без ваги плестися до могили  
[226, т. 3, с. 11—12].

Проте не всі компоненти шекспірівської образності послідовно зберігаються в перекладі. Трапляється, що конкретний, предметний і дуже виразний шекспірівський образ розпливається, стає загальним і навіть шаблонним. Наприклад, Глостер говорить про безумного Ліра: «О, зруйноване створіння природи; так і цей світ зноситься і перетворюється в ніщо» (IV, 6, 138—139). У Рильського:

189

Зруйноване природи сотворіння!  
О, світ увесь — нікчемний дим і прах!  
[226, т. 3, с. 165].

В цій же сцені трагедії є епізод, в якому Едгар, вдаючись до містифікації, запевняє сліпого Глостера, що він привів його на самий край безодні і далі говорить:

Дайте руку. Ви крок за кроком від краю безодні:  
За всі блага світу я не стрибнув би вниз  
[IV, 6, 26—27].

Останні слова заміняються в перекладі емоційним вигуком без конкретного змісту:

Дайте руку. Ще крок — і ви на самому краю.  
Ох, тільки здумати!  
[226, т. 3, с. 259]

Дуже трудні для перекладу широко вживані у Шекспіра образи, побудовані на багатозначності слова. Рильському не завжди вдається повноцінно відтворити їх. Наприклад, в перекладі сцени буряної ночі блазень звертається до Ліра: «Ага, кумцю, свячена вода в сухій хаті лучча, як дощова під голим небом». Тут майже дослівно передано англійський текст. Але в англійській мові вираз «court-holy water» (придворна свячена вода) вживається у значенні «лестощі». Блазень грає на двозначності слова і дорікає Лірові за сліпу довірливість до

лицемірних доньок. У перекладі репліка блазня втратила багатство свого смислу, виразність її стерлася. Ще один характерний приклад: в епізоді вигнання Кента, коли Лір замахнувся на нього мечем, Кент говорить:

190 Kill thy physician, and the fee bestow  
Upon the foul disease (I, 1, 164—165).

(убий свого лікаря, а гонорар віддай огидній хворобі). Увесь цей образний вираз побудований на багатозначності слів: «the fee» означає «гонорар» і «феодалне помістя», «foul» — «огидний» і «зрадливий». Кент обвинувачує Ліра в тому, що він кривдить вірних йому людей, а нагороджує свою огидну хворобу — зрадливих доньок. Вся ця образність і багатство асоціацій зникли в перекладі, і тому він звучить маловиразно:

Убий свого лікаря, королю,  
Лишайся сам, недугою повитий  
Огидною!

[226, т. 3, с. 19]

Зустрічаються випадки, коли метафора передається порівнянням. Здавалось би, незначний відступ, але він значно послаблює емоційний ефект. Метафора завжди виражає більшу схвильованість і безпосередність почуття, має виразніший елемент оцінки, тоді як у порівнянні все більше виважене. В моменти найбільшої схвильованості Шекспірові персонажі частіше вживають метафори, ніж порівняння. Наприклад, Глостер, вкрай обурений жорстокістю Регани, говорить, що він не хотів би бачити, як її сестра увіп'ється іклами вепря в тіло Ліра. Глостер уявляє Гонерілью не просто схожою на вепра, вона для нього сама є вепром. У перекладі ж вжито порівняння:

І як сестра твоя немилосердна  
Йому віп'ється в царственнее тіло  
Своїми іклами, мов дикий вепрь.  
[226, т. 3, с. 132].

Одним із важливих елементів шекспірівського стилю є повтор, який звичайно є засобом відтворення сильного почуття. У Рильського він зберігається

не завжди, а компенсація його не рівноцінна. Наприклад, герцог Альбані, почувши, що Едмунд відіслав у тюрму наказ про страту Ліра і Корделії, безмежно вражений і стривожений за їх долю, він тільки й може виголосити: «Run, run! O, run» (V, 3, 248). Повторення одного слова — «біжіть» — виявляє крайню схвильованість персонажа, дає простір акторові при сценічному втіленні образу герцога. Перекладач зробив Альбані у цій ситуації красномовнішим — «О, біжіть! Летіть на крилах!», — і емоційність слів спала. Особливо часті повтори в мові Ліра в хвилини найтяжчих страждань, які неможливо виразити словами. Характерними є слова Ліра в сцені, коли він вносить мертву Корделію:

191

Howl, howl, howl, howl! O! you are men of stones  
(V, 3, 258)

Чотирикратне «howl» (вийте) має велике смислове й емоційне навантаження. У своєму нескazanному горі Лір знову втратив зв'язок з людьми і повернувся у своїх уявленнях до образів-символів тваринного світу. В перекладі експресивність повтору послаблена, зміст змінений, а відтак зникли і всі асоціації:

О, горе, горе!  
Камінні люди ви, камінні люди!  
[226, т. 3, с. 205]

Слід сказати, що перекладач не відразу зупинився на цьому варіанті. В рукописі переклад був точнішим:

О, вийте, вийте!  
Камінні люди ви, камінні люди!  
[105, № 25].

Ще одну рису перекладу визначив сам М. Рильський: «Шекспировские грубости, которые с такой любовью культивирует Радлова, я кое-где смягчил. Вызвано это было тем, что перевод предназначался для сцены... мне кажется, да не только кажется, а так оно и есть, что вещи, звучащие ныне нарочито грубо и непристойно, были совершенно естественными и не считались неприличными у читателей и слушателей времен Рабле и Шекспира.

Точно, рабски переводить эти места — значило бы искажать историческую перспективу... Конечно, я старался избежать и ненужного подслащивания перевода» [154, с. 6].

192

Переклад комедії «Дванадцята ніч» був виконаний на основі тих же загальних принципів, що й трагедія, хоч особливості комедійного твору зумовлювали й нові завдання. Сюжет «Дванадцятої ночі» двоплановий. Головну лінію становлять історії ідеальних шляхетних героїв, а паралельно розгортаються сцени побутово-комедійного фону. Згідно з цим мова комедії має дві форми — віршову і прозову, два стилістичні шари — романтично піднесений, багатий на вишукану риторику, і розмовний, комедійний, насичений численними дотепами і каламбурами.

Рильський повністю, з великою майстерністю передає усі стильові контрасти. Як і в оригіналі, мова «благородних» персонажів — герцога, Віоли, Олівії — витончена, багата на пишні порівняння, сповнена патетики. Багато творчої винахідливості виявив український поет при перекладі прозової мови, дотепів, гри слів, динамічного діалогу. Як живі, постають у його перекладі комедійні персонажі: Тобі Белч, Марія, Ег'ючік. Звичайно, можна не погоджуватися з інтерпретацією окремих деталей, знайти приклади окремих неудач у відтворенні гри слів, але в цілому «Дванадцята ніч» в українському перекладі, як і в оригіналі, жива, весела, поетична комедія, пройнята ствердженням повноправного життєвого оптимізму, молодості й природності.

Оригінальним явищем радянського українського шекспіризму є шекспірівські поезії та переклад **Миколи Платоновича Бажана**. Його твори шекспірівської тематики — «Смерть Гамлета», «І сонце таке прозоре», «У Стратфордї на Ейвонї» — значний здобуток радянської поезії. «Смерть Гамлета» — один з гостро злободенних, ключових творів поета початку 30-х років, коли «темою його оригінальних циклів та поем... стає зіставлення епох — з тим, щоб на історичній, моральній, філософській площині утвердити гуманістичний зміст нового світу, ве-

лич соціалістичного життєтворення. Стає гострий, витончений, драматичний, часом нещадний до болісності аналіз психіки сучасника — з тим, щоб викликати в нього, цього сучасника, високо усвідомлену зненависть до будь-яких «язв» та «примар» минулого, і цим прискорити формування нової цільної і мужньої соціалістичної особистості» [128, с. 64]. Духом боротьби за цілісну особистість людини соціалістичного суспільства пройнято поему «Смерть Гамлета». У ній «дається бій книжному відношенню до життя, половинчастому відношенню до совісті, половинчастості у вчинках і думці» [6, с. 62]. Не Гамлета карає Бажан, а гамлетиків і гамлетизм, гамлетівську позу, культивування роз'їдаючого сумніву й роздвоєності свідомості.

193

Новим змістом на ґрунті радянської дійсності й новими поняттями про цінність і зміст людського життя наповнилася шекспірівська тема «бути чи не бути» в поемі «І сонце таке прозоре» («Садівник»).

Одна з провідних тем видатного українського поета — радянський народ як охоронець і спадкоємець кращих духовних надбань людства — знайшла оригінальне й глибоке втілення у багатоплановій поезії «У Стратфорді на Ейвоні». Поет сприймає Шекспіра як великого демократичного митця, близького його власній душі, славить його творчість, сповнену сили правди, мужності й дійовості:

Неситий життям, повний спраги живої,  
Жадібний до глибу ества,  
В жазі життєлюбства, в труді, в непокої,  
В прозрінні, що тьму розрива,  
Розгортуював він манускрипту сувої  
І кидав у битву слова,—  
Вони, добрі рицарі правди і слави,  
Ладналися в строфи, як в лави.  
Мов гір млисті пасма, трагедій події  
Згромаджують грози й громи,  
Стають на диби непокірні стихії,  
Мигтять блискавки між людьми,—  
Шаліють ревнивці, бредуть лиходії,  
Убивці виходять із тьми,  
У вибухах пристрасті, в сполохах зброї  
Грізні пломеніють герої

[10, т. I, 317—318]

Сумні почуття викликає у поета згасання слави геніального драматурга у капіталістичному суспільстві. Він бачить, що велич шекспірівського мистецтва — непосильна ноша для здрібнілого буржуазного світу, який неспроможний осягнути її:

194

Не алчним купцям, маньякам і лакеям  
Збагнути, сприйняти, знести,  
Сердець не гнучи під гігантським трофеєм,  
Не хилячись від тяготи,  
Ці образи, куті великим плебеєм  
З брил величі і краси —  
Адже ж ці титанами здвигнуті брили  
Їх серце мале б роздавили.  
Де юрби, замовклі од величі слова,  
Де рокіт стривожених зал?  
Де в мить, коли гасне трагедії мова,—  
Овацій зростаючий шквал?  
Де слава твоя, твоя вічна віднова  
У шумі народних похвал?..  
В ейвонському театрі спускають запону.  
Мовчить гордий лебідь Ейвону  
[10, т. 1, с. 118—119].

Другу частину поезії становить схвильована розповідь гордого за свою Батьківщину поета про активне життя шекспірівського мистецтва в радянській країні, де воно стало близьким і потрібним трудящій людині нового, соціалістичного світу.

Отам ти живеш, в тих далеких народах,  
Де люди, тобі не чужі,  
Шанують твій подвиг, твій розмах, твій подих  
І велич твоєї душі!  
Не може пливти гордий лебідь по водах,  
Змутнілих од гнилі і лжі,  
Не може марніти в задусі полону...  
І лебеді зникли з Ейвону.

Звернувся М. Бажан і до перекладу Шекспіра, обравши останню і, як визнано критикою, одну з найбільш довершених п'єс драматурга — «Бурю». Ця драма складна своєю художньою структурою, основою на постійних переходах від реального, іноді навіть грубо натуралістичного, до піднесено романтичного й фантастичного. В. Г. Белінський з захопленням писав про поетичність і музичність «Бурі», вбачаючи особливість і принаду її у поєднанні різnorodних елементів: «...Тут і висока драма,

і смішна комедія, і чарівна казка. І все це так злите, так пройняте одне одним і складає таке чудове ціле!.. «Буря» — прекрасний сюжет для оперного лібретто» [16, т. 4, с. 167].

Подібну думку висловлював С. Родзевич, який зазначав, що своєрідність колориту Шекспірової драми «в мелосі, в музиці слова, ліричним забарвленні образів... Вся вона симфонічна, і не випадково відобрають в ній таку велику роль різноманітні голоси, шелести, співи й музика — важкий ведмежий танок і вигуки п'яного Калібана химерно сплітаються з срібними Аріелевими мелодіями, а в гуркоті грому мелодично лунає голос Міранди, що розмовляє з розгніваним батьком» [165, с. 11].

Стилістична система цієї «симфонічної» драми дуже складна, тому перекладач такого твору повинен володіти великою поетичною майстерністю і творчою винахідливістю. М. Бажанові, видатному майстрові перекладу, властиві ці якості. Як же підійшов він до відтворення українським словом знаменитої драми Шекспіра?

М. Бажан повністю, без будь-яких пропусків, передав зміст оригіналу, зберіг усі особливості його зовнішньої форми: білий вірш, прозу, куплети, римовані вірші і пісні. Перекладач не завжди дотримується принципу еквілінеарності, як правило, збільшуючи, хоч і не значною мірою, кількість віршових рядків. Це зумовлено бажанням зберегти кожен думку, не допустити жодних смислових втрат. Лише при уважному порівнянні з оригіналом можна знайти окремі випадки невиправданого поширення тексту. Наприклад, лаконічний вислів Просперо про Калібана — «This thing of darkness/I Acknowledge mine» (V, 1, 275—276) — в перекладі «обростає» додатковими словами і займає вже два віршові рядки:

А цю, пільмою зроджену личину  
Я заберу — мені належить він  
[226, т. 3, с. 627].

Від цього в контексті всієї репліки Просперо наведений вислів непотрібно набуває більшого смислового значення, ніж в оригіналі.

Достоїнство перекладу М. Бажана полягає в тому, що він зберігає поліфонічність стилю Шекспірової драми. В українському тексті, як і у Шекспіра, мова у прозових партіях пересипана дотепами, алюзіями і каламбурами, звичайно, грубуватими, особливо в діалогах п'яничок Трінкуло і Стефано. Потворного Калібана, з його нерозвинутим мисленням, відзначає примітивна мова, в якій відсутні найпростіші абстрактні поняття. Різноманітна, сповнена багатой образності мова мудрого Просперо. Вона передає глибокий філософський роздум, узагальнене судження про соціальну дійсність, доброту і лагідність, суворість і жорстокість.

Істинна поетичність досягається в перекладах римованих віршів і пісень духів. Перекладач відтворив і характерні для оригіналу ліризм і мелодійність, і образну картину живої природи, і чисто шекспірівську специфіку фантастичного, яке постає, за висловом Белінського, «в різко окреслених, строго визначених формах і образах» [16, т. 4, с. 165]. Як яскравий зразок майстерності поета можна навести переклад звертання Іриди до богині родючості Церери:

Цереро-пані! Ти поля покинь,  
 Де спіє жито, біб, овес, ячмінь,  
 Зелені схили — випаси отар,  
 В красу лілей, півоній, ненюфар  
 Убрані Квітнем береги ріки,  
 Де німфи в'яжуть запашні вінки!  
 покинь ліси, де в затишку дібров,  
 Засмучені коханці мають схов!  
 покинь сади, де виноград розцвів!  
 Круті, скелясті береги морів,  
 Де спочивати любиш ти, покинь!  
 [226, т. 3, с. 598].

Увесь характер відтворення фантастичного плану п'єси надав перекладу того очарування казковості, яким відзначається Шекспірова драма.

Помітними є і втрати перекладача. Головним чином, це випадки послаблення образності шекспірівської мови, коли конкретний образ стирається маловиразним висловом. Такі відступи не становлять якоїсь послідовної тенденції, але навіть в окремих випадках негативно позначаються на перекладі. На-

приклад, Просперо, розповідаючи про підступну поведінку свого брата Антоніо, вживає конкретний образ, говорячи, що він «Set all hearts i'the state (To what tune pleased his ear» (I, 1, 84—85)—дослівно, настроїв усі серця в державі на тон, приємний його вухові). Перекладач же скористався утертим виразом — «І на свій лад усі серця настроїв» [226, т. 3, с. 510].

Не завжди в перекладі мова персонажа узгоджується з його характером. Так, Міранда на запитання Просперо, чи личить братові поводитися так жорстоко, як це робить Антоніо, відповідає:

Гріх

Про рідну бабку щось лише подумать,  
Але бува, що її гідне лоно родить  
Негідників

[226, т. 3, с. 512].

В мові лагідної і поетичної Міранди чужородно звучить і нешанобливе слово «бабка», і грубе — «негідники». В оригіналі вона і не вживає «негідники», а говорить «bad sons» — (погані сини).

Все це окремі невдачі, в цілому ж переклад «Бурі» позначений високою поетичною культурою і є значним здобутком мистецтва перекладу Шекспіра українською мовою.

Свій внесок в українську шекспіріану зробив визнаний майстер художнього перекладу поет **Василь Олександрович Мисик**, переклавши в 60-х роках трагедію «Тимон Афіньський» [226, т. 3], яка до того часу українською мовою не відтворювалася. Мисик створив реалістичний, позначений високою майстерністю переклад. Поет досягнув повноти і точності у передачі оригіналу, домігся збереження основних особливостей його поезики, досконало оволодів технікою вірша.

Образна система трагедії «Тимон Афіньський» «багата словами, метафорами, порівняннями, які настійливо утверджують ідею панування в житті звіриних начал» [5, с. 538]. Перекладачеві вдалось адекватно відтворити її, особливо в мові людино-ненависника Апеманта і головного героя.

В трагедії у зв'язку зі зламом, який стався в житті і характері Тимона, змінився і весь лад

його мови. Спочатку, коли він жив у добробуті, вірив у силу дружби, любив людей, мова його була розсудливою, відзначалася плавним, спокійним ритмом. Коли ж він зіткнувся з жорстокістю афінян, зрозумів, що ними керує тільки жадоба до золота, пройнявся зненавистю до всього роду людського і пішов жити у ліс, мова його втратила плавність, стала незрівнянно експресивнішою, багатшою інтонаціями, наповнилась метафорами й порівняннями, переважно пов'язаними з тваринним світом. В українському перекладі монологів і реплік Тимона В. Мисиком послідовно відтворена ця образність, зміна синтаксичної структури й ритму, а відтак у всій повноті і виразності постав характер Шекспірового героя.

Поряд з незаперечними досягненнями в перекладі є моменти, до яких можна зробити критичні зауваження. Так, перекладач збільшив кількість віршових рядків, що інколи є наслідком довільності і розводнення тексту. Наприклад, перше прокляття Тимона в оригіналі звучить:

Burn, house! sink Athens! hencefort hated be  
Of Timon man and all humanity!  
(III, 6, 114—115)

У Мисика:

Гори, мій дім! Руйнуйтеся Афіни!  
Будь прокляте усе! Запломеній,  
Ненависть до людей, в душі моїй!  
[226, т. 3, с. 435]

Тут введені додаткові слова, цілий вираз — «Будь прокляте усе», — який є зайвим і навіть послаблює порив гніву Тимона.

Два лаконічні речення в репліці солдата над могилою Тимона — «What is this? Timon is dead?» (V, 3, 2—3) — в перекладі розростаються:

А це що? Вмер? Тимон уже скінчив  
Свій вік недовгий  
[226, т. 3, с. 491].

Поява зайвих виразів у перекладі не виправдовується і контекстом репліки в цілому.

У перекладі відомої тиради Тимона в четвертій дії, в якій обвинувачується у злочинстві всевіт,

Мисику не вдалося зберегти шекспірівський риторичний прийом. В оригіналі:

The sun's a thief, and with his great attraction  
Robs the vast sea: the moon's an arrant thief,  
And her pale fire she snatches from the sun:  
The sea's a thief, whose liquid surge resolves  
The moon into salt tears: the earth's a thief,  
That feeds and breeds by a composture stolen  
From general excrement: each thing's a thief.  
(IV, 3, 439—445)

199

Паралельна структура речень, повторення в кожному з них слова «thief» (зłodий) створює відповідний емоційний ефект. Переклад Мисика деформує цю структуру і рівноцінного ефекту не створює:

Сонце — зłodий,  
Бо силою могутнього тяжіння  
Грабує океан, і місяць теж  
Крадій відомий — він бліде проміння  
У сонця краде. Океан так само  
Не менший зłodий: вал його хибкий  
В сльозах солоних місяць розчиняє.  
Так само і земля: вона ж бо родить  
І вигодовує усім послідом,  
Украденим у звірів і людей.  
Все краде, все!

[226, т. 3, с. 469].

Можна оспорювати інтерпретацію Мисиком окремих полісемічних слів, знайти випадки недостатньої виразності у віддачі мовних образів. Але це вже окремі деталі якості перекладу.

Здобуток українських поетів в галузі перекладу Шекспіра значний, і праця їхня плідна. Вони часто звертаються до Шекспіра, його тем і образів у своїх оригінальних творах. Кожний поет по-своєму використовує шекспірівські теми, по-своєму оживляє шекспірівські образи і наповнює їх новим змістом.

Ідеєю гуманізму проіннятий вірш Л. Первомайського «Гамлет». Сюжетні мотиви Шекспірової трагедії і образ Гамлета осмислюються в ньому в дусі утвердження величного характеру людини, цільної особистості високої моралі й честі. Поет присвятив свій вірш Миколі Бажану.

Звертання Первомайського до трагедії Шекспіра, до образу Гамлета зокрема, надає його поезії

філософської заглибленості, що підсилює її емоційний вплив на читача.

«Ось флейта, Гільденстери, лише набрати  
Повітря в груди — й зазвучать пісні!  
А! ви не вчилися на дудці грати...  
Гадаєте, що легше на мені?»

200

Єдиною з усіх можливих мірок  
Він мірить їх, як мірить поле жнець.  
Уже давно підписано їм вирок.  
В його душі, хоч це й його кінець.

Не боячись ні шпаги, ні отрути,  
Весь вірність, саможертва й чесний чин,  
На власний запит: бути чи не бути?  
Загибеллю відповідає він

[136, т. 1, с. 500].

«Такий Гамлет,— справедливо пише М. Ільницький,— співзвучний людині радянської епохи, яка у важкий час двобою з фашизмом утверджувала своє «бути» [74, с. 56].

Як звеличення народу, його генія і вічних творчих сил звучить вірш В. Коротича «Шекспір», в якому поет своєрідно підходить до проблеми авторства Шекспіра.

Високі думи час собою значать,  
Стають вони, мов пасма вічних гір.  
Був Гамлет.  
Був народ англійський  
Значить,  
Напевне був Шекспір

[91, с. 13—14].

Цікавий вірш глибокого змісту «Гамлет» належить С. Голованівському. Виходячи з сюжетного мотиву трагедії Шекспіра — розмови Гамлета і Гільденстерна про флейту,— поет розгортає думку про «гільденстернівське» в людині, його сутність, його основи і його небезпеку.

О, ця безславна чесність із собою,  
ця безпорадна біблія вагань,  
страх перед ризком чесного двобою,  
де не зіткнуться полум'я і твань;  
де на ножах не зійдуться сумлінно  
в жадобі вмерти або побороть  
і не поставить Гамлет на коліна  
підступність, перевтілену у плоть!

[54, с. 15]



- 202 1. Маркс К. і Енгельс Ф. Твори. К., Держполітвидав, 1958—1968.
2. Ажнюк М. Незнаний український «Гамлет».— «Всесвіт», 1971, № 12.
3. Ажнюк М. Т. Відбір слова і звороту для відтворення образності «Гамлета» У. Шекспіра в українських перекладах.— «Іноземна філологія», 1973, вип. 30.
4. Алчевская Х. Д. Что читать народу? Спб., 1899; М., 1906.
5. Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., «Художественная литература», 1963.
6. Антокольський П. Микола Бажан.— У кн.: Про Миколу Бажана. Літературно-критичні матеріали. К., «Радянський письменник», 1974.
7. Антокольський П. Поэты и время. М., «Сов. писатель», 1954.
8. Бабишкін Олег. Драматургія Лесі Українки. К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і літератури, 1963.
9. Багалеї Д. И. Опыт истории Харьковского университета. Харьков, 1894.
10. Бажан Микола. Твори в 4-х т. К., «Дніпро», 1974—1975.
11. Базилевський М. Італійське відлуння.— «Вітчизна», 1965, № 4.
12. Белинский и его корреспонденты. М., 1948.
13. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., «Художественная литература», 1965.
14. Белецкий А. И. Из истории шекспиризма: Теофиль Готье о комедиях Шекспира.— Записки Императорского Харьковского университета, Кн. 2-я и 3-я, 1916.
15. Белецкий А. Кто такой Шекспир? (Об ошибках критика).— «Литературный Ленинград», 1935, № 46.
16. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., Изд-во АН СССР, 1953—1959.
17. Белодед И. Поэтический стиль Шевченко в мировой поэзии.— В кн.: Шевченко и мировая культура. М., «Наука», 1964.
18. Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова. Шекспир. Изд-во Брокгауза и Эфрона. Спб., 1903.
19. «Библиотека для чтения», 1839, т. XXXIII, № 41.
20. «Библиотека для чтения», 1841, т. XLX, № 4.
21. Білецький О. Леся Українка.— В кн.: Леся Українка. Твори в 5-ти т. К., «Художня література», 1951.
22. Білецький О. І. Зібрання праць у 5-ти т. К., «Наукова думка», 1965—1966.

23. Білецький Ф. М. Т. Г. Шевченко про Вільяма Шекспіра.— «Іноземна філологія», 1964, вип. 1.
24. «Більшовик», 1923, 25 жовтня.
25. Вавринюк Д. М. Юмор в комедиях Шекспіра и средства его передачи в переводе. Автореф. канд. дис. Львов, 1965.
26. Ваніна І. Українська шекспіріана. К., «Мистецтво», 1964.
27. Васильев Г. Стихотворения. К., Университетская типография, 1858.
28. Венеціанський мавр. Трагедія о 5 діях В. Шекспіра. Перелицював на українську мову М. Л. Кропивницький. Зберігається в театральній бібліотеці ім. А. В. Луначарського в Ленінграді. Інв. № 20644.
29. Вервес Г. Д. Максим Рильський в колі слов'янських поетів. К., «Наукова думка», 1972.
30. Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии 11—15 января 1960 г. М., Изд-во АН СССР, 1961.
31. Вільям Шекспір в Українській РСР. Склав М. О. Мороз. Львів, 1963.
32. Вільям Шекспір. Збірка статей. К., «Мистецтво», 1939.
33. Владимиров Л. Гамлет.— «Волянь», 1898, № 2 (Публічна лекція, прочитана на користь громадської бібліотеки в залі Харківської міської думи).
34. Возняк М. Гервінусів «Шекспір» в очах Куліша.— У кн.: Збірник заходознавства, т. 2. К., 1930.
35. «Зоря», 1883, № 9.
36. Возняк М. С. З життя і творчості Івана Франка. К., Вид-во АН УРСР, 1955.
37. Вопросы художественного перевода. М., «Советский писатель», 1955.
38. Вороний М. Театр і драма. Збірка критичних статей з обсягу театального мистецтва і драматичної літератури. К., «Волосожар», 1913.
39. Вороний М. Драматична примадонна. Естетико-критичний етюд. Львів, 1924.
40. Вороний М. З приводу перекладу. — У кн.: У. Шекспір. Ромео і Джульєтта. Трагедія на 5 дій. Пер. П. О. Куліша. Харків, «Український робітник», 1928.
41. Вороний М. Вибрані поезії. К., «Радянський письменник», 1959.
42. «Газета А. Гатцука», 1882, № 47.
43. Галахов А. Шекспир в России.— С.— Петербургские ведомости, 1864, № 89.
44. Гамбарашвілі Н. Мої спогади про Леся Українку.— У кн.: Леся Українка. Публікації, статті, дослідження. К., Вид-во АН УРСР, 1956.
45. Гамлет в постолах.— «Киевлянин», 1882, № 232.
46. Гамлет, Данський королевич. Драма в 5-ти діях. Пер. Павло Свій (Павлин Свенціцький).— «Нива», 1865, №№ 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

47. Гамлет, принц Данський.— «Зоря», 1882, 13 октября.
48. Гамлет, принц Данський. Трагедія в V діях В. Шекспіра Пер. М. П. Старицький. З прилогою музики М. В. Лисенка. К., 1882.
49. «Гамлет», трагедія Шекспіра (Из Гизо).— «Черниговський листок», 1862, № 33—34.
50. Гамлет. Трагедія Шекспіра. Перевод А. Кронеберга. Харьков, 1844.
51. Гизо Ф. Характеристика трагедій Шекспірових.— «Сын отечества», 1827, ч. 113, № IX.
52. Гизо Ф. Несколько исторических данных о комедии Шекспіра «Венецианский купец».— «Киевский курьер», 1862, № 36.
53. Гозенпуд А. Поетичний театр. К., «Мистецтво», 1947.
54. Голованівський С. Гамлет.— «Вітчизна», 1968, № 2.
55. Гервинус. Шекспир. Пер. с нем. К. Тимофеева. Изд. 2-е. Тт. 1—4. Спб., 1877—1878.
56. Горленко В. Рецензия на: С. Д. Махалов. Фантазия на трагедию «Гамлет» Шекспіра.— «Новое время», 1899, № 8529.
57. Горленко В. Рецензия на: В. Шекспир. Король Іоани. Драма в 5 действиях. Пер. Дм. Мина. Спб., 1901.— «Новое время», 1901, № 9105.
58. Горленко В. Вопрос о сонетах Шекспіра.— «Новое время», 1901, № 9042.
59. Горленко В. Легенда о Гамлете. Отблески, заметки по словесности и искусству. Спб., 1908.
60. Грим Ф. С. Русская и украинская гуманистическая концепция трагедии Шекспіра «Гамлет». К., 1958.
61. Доманицкий В. Шекспіровський фонд и Русько-українська видавнича спілка.— «Киевская старина», 1903, т. 80.
62. Дорошкевич Ол. З Кулішевого архіву.— «Україна», 1924, кн. 4.
63. Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці у 2-х т. К., «Наукова думка», 1970.
64. Драгоманов М. Листи до Ів. Франка і інших. 1887—1895. Видав Іван Франко. Львів, 1908.
65. Драматические сочинения Шекспіра. Перевод с английского Н. Кетчера, выправленный и пополненный по найденному Пэн Кольером старому экземпляру in folio 1632 г. 9 чч. М., 1862—1879.
66. Драматические сочинения Шекспіра. Перевод с английского Н. Кетчера, выправленный и пополненный по найденному Пэн Кольером старому экземпляру 1632 г. Ч. 8. М., издание К. Солдатенкова, 1877.
67. Дурылин С. Айра Олдридж. М.-Л., «Искусство», 1940.
68. Житецкий П. Очерки по истории поэзии. К., 1900.
69. Житецкий П. Теория поэзии. К., 1898.
70. Жур П. Шевченківський Петербург. К., «Дніпро», 1972.
71. Журавська І. Ю. Іван Франко і зарубіжні літератури. К., Вид-во АН УРСР, 1961.
72. Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури. К., Вид-во АН УРСР, 1963.
73. «Зоря», 1899, № 6.
74. Ільницький М. Таємниці музи. К., «Молодь», 1971.

75. «Іноземна філологія». Вільям Шекспір. Наукові дослідження. Вип. I. Вид-во Львів. ун-ту, 1964.
76. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, відділ рукописів.
77. Історія української літератури в 8-ми т. К., «Наукова думка», 1967—1971.
78. Посипенко М. У творчій співдружбі. К., «Мистецтво», 1954.
79. Квітка К. На роковини смерті Лесі Українки.— У кн.: Леся Українка. Листи, статті, дослідження, спогади. К., Вид-во АН УРСР, 1960.
80. «Киевская старина», 1899, т. 64.
81. «Киевская старина», 1899, т. 66.
82. Кирілюк З. В. О. М. Сомов.— «Радянське літературознавство», 1960, № 5.
83. Князевский Б. Н. Значение и употребление философской лексики в драме «Гамлет» В. Шекспира. Автореф. канд. дис. Львов, 1963.
84. Князевський Б. М. Лексичні засоби вираження філософського поняття «тап» в драмі «Гамлет».— «Іноземна філологія», 1964, вип. I.
85. Ковганюк С. Практика перекладу. К., «Дніпро», 1968.
86. Коломієць В. Партитура. К., «Молодь», 1971.
87. Комишанченко М. Михайло Старицький. К., «Дніпро», 1960.
88. Коптілов В. Актуальні питання українського художнього перекладу К., Вид-во Київ. ун-ту, 1971.
89. Корделія-замарашка.— «Вестник Европы», 1884, т. VI.
90. Король Лир. Трагедія в пяти действиях. Сочинение Шекспира. Перевел с английского Василий Якимов. Спб., 1833.
91. Коротич В. Шекспір.— «Вітчизна», 1964, № 2.
92. Костомаров Н. И. Малорусское слово.— «Вестник Европы», 1881, кн. I.
93. Костомаров Н. И. П. А. Кулиш и его последняя литературная деятельность.— «Киевская старина», 1883, т. 5.
94. Костомаров Н. И. «Не судилось», драма І. Старицького.— «Киевская старина», 1883, т. 9—10.
95. Кропивницький М. Твори в 6-ти т. К., «Держлітвидав», 1959—1960.
96. Кулінич І. Поет і трагик. К., «Наукова думка», 1964.
97. Куліш П. Перегляд українських книжок.— «Основа», 1861, кн. I.
98. Кундзіч О. Слово і образ. К., «Радянський письменник», 1966.
99. Куриленко Й. М. П. Старицький (Життя і творчість). К., Вид-во Київ. ун-ту, 1960.
100. Лазурский В. Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона. Из истории английской журналистики XVIII ст. Одесса, 1916.
101. Леся Українка. Листи, статті, дослідження, спогади. К., Вид-во АН УРСР, 1960.
102. Линниченко А. Курс истории поэзии для средних учебных заведений. Издание третье, исправленное. Киев, 1866.

103. Літературна спадщина. Іван Франко. Вип. 1. К., Вид-во АН УРСР, 1956.
104. Литературное приложение к «Русскому инвалиду». М., 1838.
105. Літературно-меморіальний музей М. Т. Рильського, відділ рукописів, ф. Р.
106. Лисенко М. В. Листи. «Мистецтво», 1964.
107. «Літературно-науковий вісник», 1914, кн. 4.
108. Листи на Наддніпрянську Україну Михайла Драгоманова. 1915.
109. Луначарский А. Разоблачение одной из величайших тайн.— «Киевская мысль», 1912, № 346.
110. Львівські видання Пант. А. Куліша.— «Зоря», 1882, ч. 21.
111. Матеріали для культурної й громадської історії Західної України. Збірник історично-філологічного відділу, № 52. К., 1928.
112. Миловидова Л. І. Про характер шекспірівського каламбуру і його переклад російською мовою.— «Іноземна філологія», 1975, вип. 37.
113. Мирний Панас. Зібрання творів у 7-ми т. К., «Наукова думка», 1968—1971.
114. Михайло Петрович Драгоманов. Єго юбілей, смерть, автобіографія, спис творів. Зладив і видав М. Павлик. Львів, 1896.
115. Євдокименко В. Ю. Критика ідейних основ буржуазного націоналізму. К., «Наукова думка», 1967.
116. Модестова Н. А. Шекспир в украинском литературоведении.— В кн.: Вильям Шекспир. Материалы и исследования. М., «Наука», 1964.
117. Модестова Н. О. Уільям Шекспір.— У кн.: Уільям Шекспір. Твори в 3-х т. К., «Дніпро», 1964.
118. «Молодик на 1843 рік», ч. I. Харьков, 1843.
119. Морозов М. Избранные статьи и переводы. М., «Художественная литература», 1954.
120. Н. И. Костомаров. Литературное наследие. Автобиография. Спб., 1890.
121. Н. Н. Письмо к лужницкому старцу.— «Вестник Европы», 1821, ч. СХХІ, № 21.
122. «Надежда». Собрание сочинений в стихах и прозе. Харьков, 1836.
123. Недруковані листи М. Драгоманова до Лесі Українки. Подав І. Тимченко.— «Червоний шлях», 1923, № 4—5.
124. Николаев Н. И. Театрально-критические наброски. К., 1897.
125. Николаев Н. И. Драматический театр в Киеве. Исторический очерк. К., 1898.
126. Николай Иванович Костомаров. Воспоминания А. А. Корсунова.— «Русский архив», 1890, кн. 10.
127. Новиков Ю. С. Реалистическое мастерство Шекспира в индивидуализации речи персонажей в трагедии «Король Лир». Автореф. канд. дис. Львов, 1964.
128. Новиченко Л. М. На магістралях віку.— «Радянське літературознавство», 1974, № 1.

129. Новые способы обработки языка.—«Одесский вестник», 1883, № 26.
130. О л і й н и к Б. На лінії тиші. К., «Дніпро», 1972.
131. Про Миколу Бажана. К., «Рад. письменник», 1974.
132. П а в л и ч к о Д. Листи у вічність.— У кн.: Максим Рильський. Сонети. К., «Молодь», 1969.
133. П а л а м а р ч у к Г. Новое о Т. Г. Шевченко. Из дневников и воспоминаний Е. Ф. Юнге (Толстой).— «Советская Украина», 1960, № 3.
134. П а у л ь с е н Ф. Гамлет как трагедия пессимизма.— «Международная библиотека». Одесса, 1894, № 22.
135. П е р в о м а й с ь к и й Л. Твори в 3-х т. К., Держлітвидав, 1958—1959.
136. П е р в о м а й с ь к и й Леонід. Твори в 7-ми т. К., «Дніпро», 1968—1970.
137. Переписка Михайла Драгоманова з Мелитоном Бучинським. (1871—1877). Видав М. Павлик. У Львові, 1910.
138. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом. Зладив М. Павлик. Чернівці, 1911.
139. Ш а п о в а л о в а М. С. Іван Франко — дослідник і перекладач Шекспіра. Львів, 1951. Дисертація.
140. П и н с к и й Л. Шекспир. Основные начала драматургии. М., «Художественная литература», 1971.
141. Писання Осипа Юрія Федьковича. Драматичні переклади. Львів, 1902.
142. Писання Осипа Юрія Федьковича. Львів, 1906.
143. Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видання. Зібрав Др. Осип Маковей. Львів, 1910.
144. Повесть о Борисе Годунове и Дмитрие Самозванце. Чтение для молодых людей. Написал П. Кулиш. Спб., 1857.
145. Полн. собр. соч. В. Шекспира. Перевел П. А. Каншин.— Ежемесячное приложение к журналу «Живописное обозрение», № 2. Спб., 1893.
146. П у л ю й І. Кілька споминів про Куліша і його дружину Ганну Барвінок.— У кн.: Нові і перемінні звізди. Третьє доповнене видання. Відень, 1904.
147. П ч и л к а Олена. М. П. Старицкий.— «Киевская старина», 1904, т. 85.
148. П ч и л к а Олена. Николай Ильич Стороженко.— «Киевская старина», 1906, т. 92.
149. Р и в к і с Я. Іван Франко — дослідник російської та зарубіжних літератур.— Наукові записки Житомирського педінституту, т. 10. Житомир, 1959.
150. Р и л ь с ь к и й Богдан. Мандрівка в молодість батька.— «Літературна Україна», 1969, 17 січня.
151. Рильський М. Під осінніми зорями. К., 1926.
152. Рильський М. Гомін і відгомін. К., Держвидав, 1929.
153. Р ы л ь с к и й М. Еще о переводчиках.— «Литературная газета», 1959, 24 февраля.
154. Р ы л ь с к и й Максим: «Свое, кровное дело».— «Литературная газета», 1975, 26 марта (Лист М. Рильського до К. І. Чуковського від 1 квітня 1941 року).

155. Рильський М. Старе і нове. Про мистецтво. К., 1962.
156. Рильський Максим. Твори в 10-ти т. К., Держлітвидав, 1960—1962.
157. Рильський М. Шевченко — поет-новатор.— В кн.: Шевченко и мировая культура. М., «Наука», 1964.
158. Рильський М. Ще про переклади. Твори в 3-х т. К., Держлітвидав, 1955—1956.
159. Рильський М. Вечірні розмови. К., Держлітвидав, 1964.
160. Рильський М. Народний митець (До 70-річчя з дня народження О. П. Довженка).— «Народна творчість та етнографія», 1964, № 5.
161. Рильський М. Микола Зеров — поет і перекладач.— У кн.: Микола Зеров. Вибране. К., «Дніпро», 1966.
162. Рильський М. Т. Про новий переклад сонетів Шекспіра, виконаний О. Фінкелем. У ст.: Л. Г. Фрізман. Вчений, поет, перекладач (пам'яті О. М. Фінкеля) — «Іноземна філологія», 1971, вип. 25.
163. Рильський М. Ясна зброя. К., «Радянський письменник», 1971.
164. Ровда К. И. Шекспир перед народной аудиторией.— В кн.: Шекспир. Библиография русских переводов и критической литературы на рус. яз. 1748—1962. М., «Книга», 1964.
165. Родзевич С. «Гамлет» та Гамлетова проблема. Передмова до кн.: В. Шекспір. Гамлет. Пер. М. Старицький. К., «Книгоспілка», 1927.
166. Рудинська Є. Листи Василя Горленка до Панаса Мирного (1883—1905).— Укр. Акад. наук. Збірник історично-філологічного відділу, № 60.
167. Рудницький М. І. Шекспіровий мотив у Лесі Українки.— Вісник Львівського держ. ун-ту. Серія філологічна. 1963, № 1.
168. Русанівський М. О. Шевченко і Костомаров.— «Радянське літературознавство», 1970, № 6.
169. Савченко С. В. Шевченко і світова література.— «Радянська література», 1939, № 7.
170. Самарин Р. М. Реалізм Шекспіра. М., «Наука», 1964.
171. Самарин Р. М. Шекспир и проблема синтеза. «В кн.: Литература эпохи Возрождения. М., «Наука», 1967.
172. Сербські народні думи і пісні. Переложив М. П. Старицький. К., 1876.
173. Сиваченко М. Є. Корифей української прози. К., «Наукова думка», 1967.
174. «Современник», 1852, XXXIV, № VIII.
175. Сокирко Л. Г. М. П. Старицький. Критико-біографічний нарис. К., «Художня література», 1960.
176. Соколянський М. Навіяне Шекспіром.— «Літературна Україна», 1964, 28 квітня.
177. Сомов О. Обзор российской словесности за 1828 г.— В кн.: Северные цветы на 1829 г. Спб., 1828.
178. Сон літньої ночі. Чарівна казочка з Шекспіра. Переклав Андрій Веретельник.— У кн.: Бібліотека для руської молодіжі... Т. 71. Вип. 40.
179. «Соревнователь просвещения и благотворения», 1823, ч. XXIII, кн. 1; кн. 2; кн. 3; ч. XXIV, кн. 2.

180. Спогади про Шевченка. К., «Художня література», 1958.
181. Старицька-Черняхівська Л. Хвилини життя Лесі Українки.— «Літературно-науковий вісник», 1913, т. 64, кн. 10.
182. Старицький Михайло. Твори у 8-ми т. К., «Дніпро», 1963—1965.
183. Стороженко Н. И. Опыт изучения Шекспира. М., 1902.
184. Сычевский С. Шекспир и Оффенбах.— «Одесский вестник», 1873, № 95.
185. Сычевский С. Поэтический Гарибальди.— «Одесский вестник», 1873, № 142.
186. Сычевский С. Уильям Шекспир.— «Одесский вестник», 1874, №№ 154, 170, 180, 221, 271, 281; 1875, №№ 11, 23, 38, 44, 63, 66.
187. Сычевский С. И. Уильям Шекспир. Лекции. Одеса, 1892.
188. Твори А. Метлинського и М. Костомарова. У Львові, 1906.
189. Твори Марка Вовчка. Харків, ДВУ, 1928.
190. Твори Пантелеймона Куліша в 6-ти т. Львів, 1908—1910.
191. Терех О. Українська шекспіріана.— «Всесвіт», 1964.
192. Титов А. Письма П. А. Кулиша к О. М. Бодянскому.— «Русский архив», 1892, кн. 7.
193. Тихов А. Очерки по греческой литературе. Вып. 1. Чернигов, 1895; Вып. 2, 1897.
194. Тобілевич С. Життя Івана Тобілевича (Карпенка-Карого). К., «Мистецтво», 1945.
195. Толстой Алексей. Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., «Художественная литература», 1947—1953.
196. Трехсотлетний юбилей В. Шекспира. К., 1863.
197. Тулов М. Руководство к познанию родов, видов и форм поэзии. К., 1853.
198. Українка Леся. Твори в 5-ти т. К., «Художня література», 1951—1956.
199. Українка Леся. Твори в 10-ти т. К., «Дніпро», 1963—1965.
200. «Утренняя звезда». Собрание статей в стихах и прозе. Кн. 1. Харьков, 1833.
201. Федькович Ю. Як козам роги виправляють...—«Правда», 1872, ч. V-VII.
202. Франко Іван. Юрій Брандес.— «Літературно-науковий вісник», 1899, ч. 5.
203. Франко І. Шекспірів фонд.— У кн.: Уїльям Шекспір. Міра за міру... Львів, 1902.
204. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. Львів, 1910.
205. Франко І. Передне слово до перекладу «Фавста» Гете.— У кн.: Гете. Твори. Кн. 1, 1928.
206. Франко Іван. Твори в 20-ти т. К., «Художня література», 1955—1956.
207. Фролова К. П. Розвиток образної свідомості в українській радянській ліриці. Дніпропетровськ, 1970.
208. Халанский М. Г. Опыт истории Харьковского университета.

209. Черкаський В. М. Панас Мирний. Біографія. К., «Наукова думка», 1973.
210. Чернышевский Н. Г. Собр. соч. в 16-ти т. М., «Художественная литература», 1949—1953.
211. Что такое Шейлок? — «Киевлянин», 1866, № 75.
212. Шамрай А. Харківські поети 30—40-х років XIX ст. (Харківська школа романтиків). Харків. 1930.
213. Шамрай А. Шекспір на Україні.— «Літературна газета», 1946, 18 квітня.
214. Шамрай А. П. Вибрані статті та дослідження. К., Держлітвидав, 1963.
215. Шаповалова М. С. Иван Франко — исследователь и переводчик Шекспира. Автореф. канд. дис. Львов, 1950.
216. Шаповалова М. С. Шекспір у творчості Лесі Українки.— «Слов'янське літературознавство і фольклористика», 1973, вип. 8.
217. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів в 10-ти т. К., Вид-во АН УРСР, 1939—1963.
218. Шекспір В. Вибрані твори в 2-х т. К., «Мистецтво», 1950—1952.
219. Шекспір в повістках для молодіжі і для старших. З російського перекладу М. Карнеєва виготовив Андр. Веретельник. Король Лір, Венецький купець, Макбет. Львів, 1902.
220. Шекспир и русская культура. Под. ред. М. П. Алексеева. М.—Л., «Наука», 1965.
221. Шекспир И. Тэна.— «Международная библиотека», Одеса, 1894, № 9.
222. Шекспир. Полн. собр. драматических произведений в переводе русских писателей. Издание Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля. Спб., 1866; 1867; 1868.
223. Шекспір Вільям. Гамлет. Пер. Л. Гребінки.— «Все-світ», 1975, № 7.
224. Шекспір В. Король Лір. Пер. М. Рильського. К., «Мистецтво», 1941.
225. Шекспір Вільям. Сонети. Пер. Д. Паламарчука. К., «Дніпро», 1966.
226. Шекспір Уїльям. Твори в 3-х т. К., «Дніпро», 1964.
227. Шекспір Уїльям. Антоній і Клеопатра. Переклад П. А. Куліша. Виданий з передмовою і поясненнями Др. Івана Франка. Львів, 1901.
228. Шекспір Уїльям. Король Лір. Пер. П. А. Куліша. Виданий з передмовою і поясненнями Др. Івана Франка. Львів, 1902.
229. Шекспір Уїльям. Міра за міру. Пер. П. А. Куліша. Виданий з передмовою і поясненнями Др. Івана Франка. Львів, 1902.
230. Шекспір Уїльям. Ромео та Джульєтта. Пер. П. А. Куліша. Виданий з передмовою і поясненнями Др. Івана Франка. Львів, 1901.
231. Шекспірові твори. З мови британської мовою українською поперекладав П. О. Куліш... Том первий. Львів, 1882.
232. Шенрок В. П. А. Куліш. Биографический очерк. — «Киевская старина», 1901, т. 72; т. 74.

233. «Шляхи мистецтва». К., 1922, № 2.
234. Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. М., «Искусство», 1948.
235. Щурат В. Г. Вибрані праці. К., Вид-во АН УРСР, 1963.
236. Щурат С. В. Перші літературні спроби Івана Франка.— У зб.: Іван Франко. Статті і матеріали. Зб. другий. Львів, 1949.
237. Якимов В. А. Первое действие. «Король Лир» Шекспира. Харьков, 1831.
238. Як козам роги виправляють. Фрашка в I відслоні. Вільно за Шекспіровою драмою «Як пурявих уговкують». Написав Ю. Федькович. Львів, 1872.
239. Bowdler Th. family Shakespeare. 1818.
240. Brandes G. William Shakespeare. 1896.
241. Clemen W. H. The Development of Shakespeare's Imagery. Harvard University Press, 1958.
242. Evans B. Ifor. The Language of Shakespeare's Plays. London, 1965.
243. Franko I. Shakespeare bei den Ruthenen.— "Die Zeit", 1903, N 446.
244. Franko I. Z teatru.— "Kurjer Lwowski", 1892, N 37.
245. Gervinus G. G. Shakespeare. Bd. I—IV. Leipzig, 1849—1850.
246. Poland's Homage to Shakespeare. Warszawa, 1965.
247. Tarnawski W. O Polskich Przekładach Dramatow Szekspira. Krakow, 1914.
248. The Works of William Shakespeare. Edited by W. G. Clark, W. A. Wright. The Globe Edition. London, 1864.
249. The complete Works of Shakespeare. London, W. and Foyle, 1923.
250. The Works of Shakespeare in four volumes. Moscow, 1937.
251. The Works of Shakespeare. The Tragedy of King Lear. Edited by W. J. Craig. London, 1927.

---

## З М І С Т

ПЕРЕДМОВА

5

ШЕКСПІР В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ  
30—60-х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

9

ШЕКСПІР В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ  
70—90-х років ХІХ і ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

35

ШЕКСПІР В УКРАЇНСЬКІЙ  
РАДЯНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

163

ЛІТЕРАТУРА

202



Марія Семеновна Шаповалова

ШЕКСПІР  
В УКРАЇНСЬКІЙ  
ЛІТЕРАТУРІ

(на українському мові)

Издательское объединение «Вища школа»  
Издательство при Львовском государственном  
университете

Редактор *Р. М. Бокоч*

Художнє оформлення *Є. А. Каменщик*

Технічний редактор *І. С. Куючко*

Коректор *В. Є. Кур*

Здано до набору 16. II. 1976 р. Підписано до друку 11. VI. 1976 р.  
Формат паперу 84×100<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Папір друк. № 1 для глибокого друку.  
Фіз. друк. арк. 6,625. Умови. друк. арк. 10,33. Обл.-вид. арк. 10,87.  
Тираж 2800. БГ 11288. Ціна 1 крб. 44 коп. Зам. № 327.

Видавництво видавничого об'єднання «Вища школа» при Львівському  
державному університеті. Львів, Університетська, 1.

Книжкова фабрика «Атлас» республіканського виробничого об'єднання  
«Поліграфкнига». Львів, Зелена, 20.