

Такі — і гірші — доповнення, зміни й навіть пропуски зустрічаються на кожній сторінці. Чому, наприклад, про негритянських танцюристок сказано, що вони „супроводять пісні\* чоловіків оригінальними танцями“ (стор. 106), коли в оригіналі сказано „хтивими танцями“ (des danses lubriques)? Чому на стор. 16 відміну латинського слова („ви йому давали відмінити „согпу“ „ріг“, „согпу“ „рогу“) замінено якоюсь зовсім незрозумілою нісенітницею („ви йому дали відмінити слово „рогатий“, „ріг“, „рогу“, „рогаті нісенітниці“)? і т. д. і т. ін.

Переклад Х. Алчевської був би певним досягненням п'ять-шість років тому, але тепер ми звикли вже до кращого.

В. Державін

**В. Шекспір. Гамлет.** Переклад М. Старицького. Стаття С. Родзевича. Редакція, стаття й примітки А. Ніковського. Книгоспілка („Світове письменство“), стор. XXXVIII+192+XXXIV. Ціна 2 крб.

Нове видання перекладу Шекспірового „Гамлета“, що його зробив М. Старицький (1882), викликає низку принципіальних питань про проблематику художнього перекладу, які почасти розглянуто й у вступній статті А. Ніковського „Український переклад „Гамлета“ (стор. XXVII—XXXVII). Стаття ця викликає чимало сумнівів. Автор починає з цілком справедливої вимоги — доручати переклади з чужих мов лише особам з високою стилістичною кваліфікацією щодо української мови („Перш за все треба упевнитися, чи добре знає людина мову українську, а потім питатися, яку вона ще мову знає“ стор. XXIX); але далі він каже:

„У нас добромовний дезидерат вважається за вияви, прояви, відрижки та гикавки якогось націоналізму, і то найбільше з боку тих, кому—себ-то письменникам.—цей дезидерат на очі виставляється“ (стор. XXX).

Правду кажучи, нам не доводилося зустрічатися з такими фактами, щоб розумну вимогу мовної правильності, підперту науково-лінгвістичною аргументацією, розглядали, як „вияви націоналізму“; а що до обивательського пуризму, який не хоче вважати ні на неминучу історичну еволюцію кожної літературної мови, ні на зміну й поширення соціально-культурних функцій української літературної мови, порівняно з 80 роками, — то він, звісно, завжди має не лише націоналістичний, а й певний класовий реакційний характер. На жаль А. Ніковський не вважав за потрібне зазначити, які саме конкретні явища він має тут на увазі; треба признатися, що його манера висловлюватися якимись загадковими напівнатяками (у даній частині статті) не справляє сприятливого враження щодо його принципової позиції.

Переходимо до вибору перекладу. Як відомо, крім перекладу М. Старицького в ще переклад П. Куліша (Львів, 1899); останній має ту велику художню перевагу, що додержує розміру оригіналу, цеб-то п'ятистопового ямбу (так званий blanc verse), тимчасом як М. Старицький свій переклад написав п'ятистоповим трохеєм — очевидно, під впливом сербського епічного розміру своїх „Сербських народніх дум і пісень“ (1876). Ми зовсім не думаємо заперечувати художніх вартостей „Гамлета“ М. Старицького і, зокрема, цілком приведуємося до позитивної думки А. Ніковського про так звані „ковальство й новотвори“ М. Старицького (стор. XXXI—XXXIII); але чи не занадто просто А. Ніковський розв'язує питання про вибір розміру та про інші спірні, на нашу думку, переваги перекладу М. Старицького перед перекладом П. Куліша? Розгляньмо це питання по окремих пунктах; воно варте серйозної уваги, — адже тут мова про те, котрий переклад вартий, щоб його запропонувати масовому українському читачеві.

1) Що до розміру перекладу, А. Ніковський обстоює переклад Старицького так:

„Старицький узяв п'ятистоповий хорей з трьома головними наголосами, взяв, очевидно, свідомо, бо знав дуже добре й інші, ямбові, наприклад, ритмі; справа вибору ритму залежить, зрештою, від перекладача, аби лиш у ньому зміщалася енергія й загальний характер оригіналу“ (стор. XXXIII).

\* Пропуск: в оригіналі сказано „барбарські пісні“ (des chansons barbares).

По-перше, читачеві абсолютно байдуже, свідомо чи несвідомо—і з яких саме міркувань—перекладач вибрав той чи той розмір; читачеві важать наслідки вибору, сама якість перекладу—і більш нічого. А, по-друге, ми вважаємо принципову позицію А. Ніковського за помилкову: справа вибору ритму ніколи не повинна залежати від перекладача—вона повинна залежати виключно від розміру оригіналу та від здатності мови перекладача відтворити даний розмір! Разом із тим ця позиція є внутрішньо-суперечлива: як же це можна змінити розмір, не змінюючи одночасно „загального характеру оригіналу“? А. Ніковський, мабуть, вважає, що віршований розмір—це ніби зовнішня обкладинка або футляр, в якому може „вміщатися“ і те, і друге, і третє; інколи це так і буває—переважно в творах естетично-неповноцінних. Та в творі класичному, в кращому розумінні цього слова, на зразок Шекспірового „Гамлета“, віршований розмір—не рукавичка, що її можна безвідповідально замінити на іншу; це, так би мовити,—сама епідерма твору, органічний компонент, зв'язаний з усім його художнім стилем у цілому. Ми вище підкреслили слово „безвідповідально“ і обстоюємо його; бо що ж можна справді сказати на користь данної заміни ямбу трохеєм? Аж нічого; і А. Ніковський знає це не гірше, ніж ми.

А от проти цієї заміни можна сказати багато: Іван Франко, на нашу думку, мав цілковиту рацію, коли констатував, що в даному разі „розмір сербської юнацької пісні... зовсім не надається до драми“ (стор. XXXIII). Ми не можемо тут наводити багато цитат та систематично зіставляти тексти—але ми глибоко певні, що кожен компетентний читач, уважно ознайомившись з перекладом М. Старицького, погодиться з нами на такому: п'ятистоповий трохей надав „Гамлетові“ якогось „пісенного“ характеру, прискорив внутрішній темп мови; величня повільність і пишна урочистість англійського бароко почасти поступилися перед нервовішим, афективнішим і, так би мовити, „ліричнішим“ стилем (це особливо відчувається в менш динамічних частинах трагедії); перед нами—„Гамлет“ модернізований і романтизований. Ми ані трохи не заперечуємо, що переклад М. Старицького має великі художні вартості і лексично-синтактичною точністю і навіть, як окремий поетичний твір; та в ньому далеко менше Шекспіра, ніж могло б бути в перекладі ямбічному (за інших однакових умов).

Нарешті,—„Гамлет“ це твір, переклад якого призначається не лише для читача, а й для сцени. Чи виправдає себе „романтичний“ і „ліричний“ „Гамлет“ М. Старицького у театральній поставі? Це покаже майбутнє; ми вважаємо за можливе серйозно сумніватися в цьому.

2) „Римовані вірші в Шекспіра й у перекладачів виходять надто сентенціозно дешево“—говорить А. Ніковський, захищаючи переклад М. Старицького, який не відрізняв римованих і неримованих частин „Гамлета“ (проте, зберігши рими у відомому „театрі на сцені“ 3 дії). Про художні вартості рим у самого Шекспіра—на нашу думку—судити не нам і не А. Ніковському. Та й ні до чого; вони є в самому творі,—і для художнього перекладу цього в принципі досить. Дійсно, перекладачам вони рідко удаються; та це вже питання художньої техніки перекладача.

3) „Односкладових слів у Старицького більше, що усякій мові надає енергії й краси“ (стор. XXXV—XXVI). Цей курйозний приклад стилістичної сваволі зовсім непотрібно й обговорювати; хай це залишається на сумлінні А. Ніковського. Відзначимо лише, що автор „Гамлета“ що до цього дотримував скоріше протилежної думки (порівн. реторичне вживання складних слів у Шекспіра).

4) Про те, що в перекладі М. Старицького майже на третину більше віршів, ніж в оригіналі, А. Ніковський каже:

„Зрештою, принцип рівного числа рядків у перекладі проти оригіналу навряд чи себе виправдає, коли над ним поставити принцип ясності й художності віддання тексту“ (примітка 57).

Беручи на увагу, що тут мовиться про вірші астрофічні, ми в цьому пункті не заперечуємо.

5) Порівнюючи стилістичну сторону перекладів Старицького й Куліша, А. Ніковський дає їм таку оцінку:

„Кулішів переклад може й сьогодні дав би радість знавцеві й аматорові мови, але в його лексичі мало Шекспіра й багато Куліша; слов'янізмів, русизмів та архаїзмів накопичено аж тяжко читати, індивідуальність Кулішева не підбилася ні Шекспірові, ні вимогам загальної мови. Зате Старицький — приступний, сучасний, простий, де простий Шекспір, і широкомовний, де Шекспір туманний, або надто для нашої мови лаконічний... вульгаризації жадної нема“ (стор. XXXVI)

У цілому це так; але окремими „гіперукраїнізмами“ переклад Старицького все ж таки грішить: наприклад слово „рибонько“ з яким „король“ звертається до „королеви“ у відомому „театрі на сцені“ З дії (стор. 98), де в англійському тексті, до речі сказати, зовсім немає ніякого звертання; або „зірко“ замість „німфо“ у відомому звертанні Гамлета до Офелії:

О, краса Офелія... О, зірко!

В молитвах своїх згадай за мене (стор. 85) \*

Загальний висновок: переклад М. Старицького має великі вартості, але разом з тим і серйозні принципові хиби. Залишається нерозв'язане питання: чи не доцільніше було б, отже, переробити текст Кулішевого перекладу так, як це зробив Д. Загул з Грінченковим перекладом Шіллерового „Вільгельма Телля“ \*\*. Адже й текст М. Старицького чимало переробили Л. М. Старицька-Черняхівська (що до метрики) і А. Ніковський, як це зазначено в його статті (стор. XXXVI-XXXVII).

До речі, відзначимо, що цінність книжки в цілому набагато збільшують численні й дуже змістовні „примітки й додатки“ А. Ніковського, що дають і реальний коментарій, і пояснення що до техніки перекладу. Їх сміливо можна назвати зразковими.

Вступна стаття С. Родзевича „Гамлет та Гамлетова проблема“ (ст. V—XXVI) написана досить таки імпресіоністичною манерою, особливо напочатку, де автор із зовсім незрозумілих причин затримується на аналізі „психологічного змісту“ „Бурі“. Що до самого „Гамлета“, то С. Родзевич розглядає його переважно в зв'язку з відомою проблемою „справжнього автора Шекспірових драм“, причому увесь цей розгляд, як і слід було сподіватися, не дав ніяких серйозних аргументів ні проти, ні на користь гіпотези про авторство лорда Ретленда, яку С. Родзевич вважає за найправдоподібнішу: коли, приміром, перебування Ретленда в Данії пояснює почасти знамениту сцену з килимом, за яким ховається Полоній (такий килим Ретленд міг бачити у Кронзборгському палаці), то ще менш зрозумілим стає тоді перетворення історичного Ельсінора (Helsingör), розташованого на рівному місці, в замок на надморській скелі. Пояснення, що „руїни такого якраз замку міг побачити Шекспір-Ретленд у містечку Скарборо на узбережжі східньої Англії, куди після двохтижневої блуканини викинула буря його корабля, коли повертався він до Англії“ (стор. XXIV), — взагалі не вартє серйозного розгляду. Проте, справдливість вимагає відзначити, що в своєму викладі „ретлендіанської гіпотези“ С. Родзевич виявляє велику наукову тактовність й обережність.

Останні дві сторінки статті присвячені пізнішій літературній історії „Гамлета“; але цю широку тему важко вмістити на такому малому місці — навіть у формі найкоротшого резюме. Ми вважали б за краще, щоб замість цієї спроби „об'ягти необ'ятное“ автор спинився коротко на текстологічній проблемі „Гамлета“ і дав би читачеві належне уявлення про умовність „канонічного“ тексту, який, безперечно, зазнав багатьох сторонніх редакторських переробок та „поправок“, перш ніж потрапив до видання in folio 1623 року \*\*\*. Проте, невеличкі розміри статті в цілому не дозволяють ставити до неї якісь

\* А. Ніковський намагається оборонити „зірку“ якимсь наївним міркуванням: „німфа не пасувала б до дальших слів про молитви“ (примітка 82). Але коли так у самому оригіналі, то про що ж тут говорити?

\*\* Див. нашу рецензію „Червоний Шлях“ 1928, № 12, стор. 241—243.

\*\*\* Як відомо, ця сторона „Гамлетової проблеми“ саме останнім часом дуже притягує наукову увагу; див. Abel Chevalley, Les deux Hamlet (Mercure de Funce, 1928. № 731, 1-er décembre).

додаткові вимоги. Психологістичні фантазії критиків і літературознавців XIX сторіччя автор, у всякому разі, відкинув, — і це вже становить з його боку певну популяризаційну заслугу.

В. Державін

**Шолом Алейхем.** „Потоп“ („Мабул“). Переклад з єврейської. Вид-во „Сяйво“. 1929 р. Стор. 188. Бібліотека всесвітньої літератури.

Дідусь єврейської літератури Менделе-Мойхер-Сфорім розвинув і підніс на ливо називала „культурна“ єврейська громадськість Менделе-Мойхер Сфорім мас можна творити художні речі великої цінності.

Заслуга внука Менделе-Мойхер-Сфорім, — письменника Шолом-Алейхема, в тому, що він віднайшов читача цієї мови. На сьогодні нема такої класи, такого прошарку єврейського народу, в гушину яких не дійшли твори Шолом-Алейхема, бо вони писані виключно мовою „простого народу“.

І друга заслуга Шолом Алейхема, як письменника: він охопив своїм гумором цілу смугу з історії середнього прошарку єврейської громадськості, ціле покоління єврейського міщанства, його соціально-економічну й психологічну безгрунтовність з усіма їхніми звичками та побутом. Усе це він висміяв і своїм сміхом оголив усю безсоромність та нечесність життя цього прошарку. Письменник добре знав життя цього прошарку, бо сам був плоть від плоти його. Сміх його був не злісний, а м'який, повний жалю до єврейського містечка кінця XIX й початку XX століття, яке поволі відмирало.

У своїх творах Шолом-Алейхем змалював містечко з трьох боків: 1) з економічного — виявивши безгрунтовність містечкового обивателя, його невміння працювати, відсутність у нього трудових звичок; 2) з психологічного — викривши властиві цьому прошаркові ненормально розвинену фантазію, нахил будувати паперові хатки, повітряні замки, уникати реальності, невміння пристосуватися до нових умов життя, правильно розцінювати дійсність, а звідси — сліпу віру у випадковість, у силу привидів, у силу релігії і 3) в культурно-побутовім розумінні — відтворивши цю своє рідну замкненість, відмежування від інших національностей, віру в себе як „обраний народ“ (знаменита вигадка - приповідка єврейського духівництва — „ам кодейш“ — святий народ) рабське вірування у месіанізм, а звідси й схильність коритися і соціальному, й політичному царському гнітові. Тут виступають два незабутні типи Шолом-Алейхема „Тев'є Молочар“ і „Менахем Мендел“ — єврейський Дон-Кіхот та єврейський Хлестаков. Ці два типи знають добре, що євреям закон не дозволяє жити у великому місті, власне, — не всім євреям, а лише тим, які не належать до багатих купців. Але Менахем Мендель знає також і те, що не має жодного представника царської влади, який не брав би хабаря і що цей хабар — сильніший, ніж царський закон. Він, отже, дає хабаря — і живе там, де євреям жити не дозволяється, і так, як це годиться „торгівцеві повітря“. Ось як змалюють цей тип критики:

„Вчора біржевий маклер, сьогодні — професійний сват, завтра лісопромисловець, а після завтра — агент страхування життя. Ви його знайдете коло парадних ганків усіх бірж. На кожному ринку, коло кожної куплі-продажу витає постать Менахем Менделя. Нема жадної справи, щоб він не охопив її одним поглядом; його комерційних комбінацій — більше, як каміння на бруку“...

„У голові його крутиться, як у млині. Тисячі планів, проектів і комбінацій проносяться там, наче біси та дияволи. Якщо Менахем Мендель замислився на хвилину, то знайте, що до тисячі безумств додалося ще одне, що переважає всі інші. Менахем Мендель завжди ніби в лихоманці, кожне враження в нього викликає тисячі проектів, він живе ніби в гарячому сні: масло, шкура, пшениця й голки перемішуються в нього в одно. Він може звести двох парубків на оглядини, як нареченого й молоду, або розробити план перевезення дров рікою, що висохла ще за часів короля Собеського“ („Баал Махшовес“).