

Можемо читати “Ідеалізовану біографію” як історію почуття кохання, де головні дійові особи – *він і вона*, і тоді виникатиме усвідомлення її нереальності, вимріяності. Але можемо також подивитись на любовну лірику циклу й під іншим кутом – як на докладне висвітлення внутрішньої дії в людській свідомості у стані, котрий називають коханням. Утрата, пошук, чекання, потреба її тоді розумітиметься і як утрата й повернення почуття кохання.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бойчук Б.* Поезії про ніщо та інші поезії на цю саму тему // Сучасність. – 1971. – № 7/8.
2. *Дивнич Ю.* Дві книжки Юрія Тарнавського. Книжка кохання // *Листи до приятелів.* – 1966. – № 1–2.
3. *Котик І.* Людина в ранній поезії Юрія Тарнавського // Київська старовина. – 2006. – № 3.
4. *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафори, котрими ми живем [пер. с англ.]. – М., 2004.
5. *Мейлах М.* Amor de lonh: “Дальняя любовь” Джауфре Рюделя (К истории истолкования образа средневекового поэта) // Res filologica. Филолог. исследования. Памяти академ. Г. В. Степанова. – М.; Ленинград, 1990.
6. *Ревакович М.* Еротика в поезії Нью-Йоркської групи: декілька семіотичних і рецептивних міркувань // Слово і Час. – 2000. – № 2.
7. *Розин В.* Как можно помыслить тело человека, или На пороге антропологической революции // Философские науки. – 2006. – № 5.
8. *Рубчак Б.* Поезія антипоезії // Сучасність. – 1968. – № 4.
9. *Тарнавський Ю.* Ідеальна жінка // Їх немає: поезія 1970–1999. – К., 1999.
10. *Тарнавський Ю.* Оперене серце: поема // Їх немає: поезія 1970–1999. – К., 1999.
11. *Тарнавський Ю.* Не знаю: Вибрана проза. – К., 2000.
12. *Тарнавський Ю.* Поезії про ніщо і інші поезії на цю саму тему. – Нью-Йорк, 1970.
13. *Friedrich H.* Struktura nowoczesnej liryki. – Warszawa, 1978.
14. *Rzeplińska M.* Kolor wyzwolony – sukcesy i porażki // Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego. – Kraków, 1983.
15. *Zalewska K.* Idealizowana biografia jako azyl. O lirykach miłosnych Jurija Tarnawskiego // Між сусідами. Міędzy sąsiadami. – Вип. 9. – Kraków, 1999.

Отримано 23.02.2009 р.

М. Львів

Ольга Кабкова

УДК 821.111.09(477)

БАРЧИНЕ ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ШЕКСПІРОВОГО “КОРОЛЯ ЛІРА”

У статті розглянуто переклад Шекспірового “Короля Ліра” В. Баркою як пробудження приспаності читача, віддзеркалення естетичних та світоглядних основ В.Барки, унаочнення автентичних кодів, ігрового характеру Шекспірового письма.

Ключові слова: пробудження приспаності читача, лексична неусередненість, граматична неканонічність, гра, фонетично-вербальні ланцюжки, компресія.

Olha Kabkova. Barka's reflection of Shakespeare's "King Lear"

The article views Vasyl Barka's translation of W. Shakespeare's "King Lear" as an act of the readers' awakening. It reflects Barka's own aesthetic principles and world-view, and at the same time it manifests Shakespeare's authentic codes, explicating the pun character of his writing.

Key words: a lulled reader's awakening, unaveraged vocabulary, non-canonical grammar, play, phonetic and verbal series, compression.

Питання україномовних перекладів класичних текстів має кілька аспектів. Один із них полягає в тому, наскільки україномовному читачеві дозволені різноаспектні інтерпретаційні підходи до канонічних творів світової літератури. Власне, ще в середині ХХ ст. В.Барка-перекладач розширив діапазон україномовних тлумачних практик.

На нашу думку, іншомовна інтерпретація буває тим справжнішою, чим ближче перекладач може підійти до авторських первнів, його мовних, а також естетичних і життєво-світоглядних кодів.

Інтелектуальність і неканонічна поетичність В.Барки мали якнайвдаліше узгодитися з однією з елізаветинських драм – трагедією В.Шекспіра “Король Лір”.

У власній поетичній діяльності В.Барка уникає визначеності, канонічності. Він узгоджує естетизацію та хаос, поєднує безпосередність, емоційність, логічність у поетичному вислові. Його образи – то бурмотіння: неокреслені, незакарбовані, неканонізовані. Його образи співочі: численні алітераційні та асонансні розгортки. Образи – казкові, персоніфікаційні, живописні, це образи-вітражі: ледь складаються й одразу ж розсипаються на скалки скелець, і далі знов і знов, як хвилі океану. У нього багато неологізмів, архаїзмів, діалектизмів. Очевидно, за всім цим – первісна цілісність сприйняття світу. “Без внутрішнього принципу єдності художнього цілого не можна зрозуміти таких ознак Барчиного стилю, як архаїзація і маніризація його словника, відсутність необхідної літературної унормованості його мови, наддіалектна ускладненість, стилістична неузгодженість його текстів, бо ж для традиційного розуміння краси вони не мають жодної естетичної цінності і радше свідчать про відсутність “елементарного літературного смаку”, – наголошено в кандидатському дослідженні Т.П.Голованя [3, 9]. У поезіях Барки, на думку окремих дослідників, актуалізується досвід українського гротеску, а це невіддільне від почуття рівноваги і є запереченням західного волюнтаризму [3,18].

Говорячи про п'єси В.Шекспіра, варто зважати на його добу, коли, на думку дослідників, стилем англійської елізаветинської драми була “непорядкованість”. Відомо, що більш класицистичний порівняно з Шекспіром Бен Джонсон критикував його “за всілякі “неправильності”, неохайність, недостатню опорядженість п'єс” [4, 315]. Критики зважають і на множинність центрів шекспірівської п'єси, де кожен містить у собі частину істини й жоден не претендує на її повноту [1, 286].

Тож Барчина креативна природа якнайкраще сприяла наближенню до Шекспірових творчих кодів. Більше того, саме трагедія “Король Лір” дозволила інтерпретаторові заповнити структуру тексту, враховуючи свій життєвий досвід. Перекладач міг відкривати трагедію та її образи, зважаючи на власні біографічні “витинанки”. Відтак трагедія розпаду всіх “природних” зв'язків, віднайдення стражденної, але й смиренної мудрості Ліра віддзеркалювала віднаходження мудрості самим В.Баркою.

Названий переклад – не єдина з україномовних інтерпретацій “Короля Ліра”. Існує переклад Пантелеймона Куліша (надрукований у львівському Франковому виданні 1899–1902 рр.), Панаса Мирного (рукописний варіант), Максима Рильського.

Переклади Рильського та Барки різняться сутнісно, естетично, ідеологічно. У передмові до Барчиного “Короля Ліра” зазначається: “Порівняння з перекладом Рильського <...> переконує, що справа тут <...> не у різних можливостях чисто технічних розв'язок, а у відмінності самих принципів. Зусилля Рильського спрямовані на те, щоб супроти оригіналу виставити по змозі дисциплінованішу версію, усе розмашне й невтримне – втримати у звичних для певної стилістичної школи словесних рядах і конструкціях. Інакше кажучи, Рильському залежить на тому, аби будь-що появили Шекспіра клясиком так, як це поняття уклалось у теорії та практиці українського неоклясицизму. Барці йдеться про щось діаметрально інакше” [2, 8].

Можна додати, що відмінність між цими перекладами полягає в різниці між перекладом-зразком і перекладом-викликом, інтерпретацією-поясненням й інтерпретацією-пробудженням приспалості читача. І справа тут не лише в мовній незвичності Барчиного перекладу, а й у його проблемно-ідеологічних

акцентах. Не випадково Лесь Танюк завважував, що Лір Барки “саме для НОВОГО українського театру, для театру Курбасового образного перетворення, – британський, але водночас і наш, вітчизняний, трагедійно-національний!” [5, 26].

Сам текст перекладу свідчить про ідеологічні прихильності інтерпретатора. Розгляньмо I сцену “Короля Ліра”, у якій, зокрема, граф Кент, прагнучи заспокоїти, повернути до розсудливості короля, звертається до нього:

М. Рильський:
Боговінчаний Ліре,
Кого я поважаю, як владику,
Люблю, як батька, слухаю, як пана,
Ласкавцем у молитвах називаю.... [8, 241].

У цьому зверненні шанобливий католицький складник виопуклений.

В. Барка:
Владарний Ліре,
кого я завжди шанував як короля мого,
любив як батька і як пана слухав
і поминав як благодійника великого, молившись! [9, 22].

У Барки Кентове звернення “Владарний Ліре” конденсує всі ті чесноти, які васал убачав у власному господареві, – достойність ушанування, любові, дослухання, його благодіяння. Саме звернення містить у собі і *владу*, і *лад*, і *дар*. Більше того, *владар* алітераційно продовжується в *Лірі*.

Принагідно можна згадати переклад Б.Пастернака:

Великий Лир, в ком чтил я короля,
Любил отца и слушал господина,
Кому я поклонялся... [7,19].

У Пастернаковому зверненні владарює *лик* (образ).

Цікаво, що в Барки достойник – *владарний Лір* – упродовж трагедії розгортається у своєрідний, сказати б, вербально-мотивний ланцюжок. Наприклад, перевдягнутий Кент спілкується з Ліром:

Лір. Чи ти, чоловіче, знаєш мене?
Кент. Ні, пане. А те маєте в поставі вашій – що радо звав би вас:
господар.
Лір. Що це?
Кент. *Повноважність* [9, 37–38].

У Шекспіра остання відповідь Кента звучала як *Authority* [10, 12]. Та сама розмова в перекладі Рильського оприявлюється так:

Лір. Ти знаєш мене, друже?
Кент. Ні, сер, але у вашому лиці є щось таке, що мені хочеться
назвати вас своїм паном.
Лір. Що ж воно таке?
Кент. Печать влади [8, 254].

Пізніше в Барчиному тексті ця фонетично-вербально-семантична лінія доповнюватиметься: *Бідар стражденний Лір...*, *Владарний сором* так штовхає в лікоть..., до *державця Ліра* [9, 113]. Тож Барка від початку трагедії *омовлює*

Ліра як шанованого правителя-майстра, і взаємини Кента та Ліра не лише сервільні, а й шляхетні.

Здійснюючи свою інтерпретацію, Барка-перекладач уникає вигладженості, “правильності” тексту. Отже, він використовує найрізноманітнішу строкату лексику. Показовий епізод, коли перевдягнутий Кент, знаючи про непошану старшої дочки Ліра Гонерільї до батька, зустрічає біля брами Глостерового замку її прислужника Освальда й намагається його здолати словом і зброєю:

Кент. Плутяга ти і суцїган, мисколизний недоїдковець, ницак, пихач, пустоголов, жебрун, трира́мтяник, вискакуватий, гїдосний шерстяно-панчо́ховий мошенник, бліднопечінковий боягуз, закарлючник позб́вний, кўрвинок, дериніс дзеркальчаний, прихвостень, виставніжковий дурисвіт, односундўчковий рабик, хто радий бути бурдейним св́атником, аби всмак вислужитись, а сам – ніщо, тільки змішаний разом: плутяга, попрошун, лукавець, зводник, син і спадщизник п́окручної сучки: один, котрого я поб’ю на верескливий розпач, якщо заперечиш хоч останній складник свого титульства [9, 59].

Уже з наведеного зрозуміло, що Барці властива не лише лексична неусередненість, а й достатньо вільне поводження з аксіомами української морфології, використання неканонічних граматичних форм. У його перекладі знаходимо *телепного старука, збіга, канючливе око і язик такий, нелюдський справунок, спробунок*, можливість *обдитинитись* та *прибатькуватись* і ще велику кількість своєрідних лексичних та граматичних форм.

У його інтерпретації відданий Кент “...перебравшись, / пішов за королем *повраженим* ...” [9, 144]. Порівняймо в М.Рильського: “...Одягшись слугою, / За королем, за ворогом своїм, / Він рушив...” [8, 339].

Барка використовує і власні словотвори. Скажімо, син графа Глостера Едгар, якого обмовив, зрадив позашлюбний син того ж вельможі Едмунд, усвідомлює свою впольованість, загнаність, готовий перетворитися на жебрака, божевільного, проте й вони мають щось особистісне, доречне. Він же дійшов до абсолютної міри знищеності, ніщоподібності, недоречності: “ ... Я ж, Едгар, як *нічїч*” [9, 65].

У своїй інтерпретації “Короля Ліра” В.Барка активно використовує словозрощення, складні прикметники, такі як *дубокрушні блискавиці, принц добросвітлий, найбільше жабоплямний зрадник* тощо. Те, що на перший погляд видається своєрідним англломовним калькуванням, є, радше, актуалізацією архаїчної лексики, лексики Святого Письма. І це не безпідставне припущення. Давній церковний словник [див.: 6] містить пояснення великої кількості складних прикметників на зразок *басночревний, ветхопечерник, десятословіє, дископокровець, дненощество* тощо. А Барка чудово знав Апокаліпсис для римського видання Біблії, мав дисертаційне дослідження зі стилю “Божественної комедії” Данте, займався її перекладом.

Прикладом цікавого словоутворення-словозрощення в цьому перекладі слугує лексема “*скарбованці*”. Це слово оприявнюється в монолозі блазня, який супроводжує Ліра, переконує його у зрадливості і старшої, і середньої дочок:

Блазень. ...Батьки, в ганчір’я вбрані,
дітей збайдужать, як сліпих.
Зате батьки при скарбі –
ласкавими побачать їх.
Фортуна: лярва на побрідстві,
дверей не відмика для бідних.
Але, щодо цього, матимеш стільки скарбованців скорби
від твоїх дочок, що не зможеш почислити за рік [9, 67].

На увагу заслуговує не лише лексична своєрідність монологу, а й дивовижний образ *скарбованців скорби*, який поєднує в собі *скарби*, *карбованці*, *скорботу*. Він оприявнює суть балачки блазня про злиденність Ліра. Цей образ дозволяє опредметити абстрактність скорботи Ліра: тепер її можна почислити. Більше того, запропонований Баркою переклад орієнтовано на збереження ігрового характеру Шекспірового письма. І справа тут не лише у слові *скарбованці*, а й у фонетичній грі (алітерації), яку воно породжує в реченні разом зі своїм попередником та наступником: "... стільки скарбованців скорби...".

Переглядаючи переклад М.Рильського, у цьому місці побачимо: "... Хоч що кажи, а ти зазнав стільки лиха через своїх дочок, що й за рік не перекажеш" [8, 276].

Отже, певна незаполірованість Барчиного перекладу, почасти лексична та морфологічна неканонічність, узгоджується в нього з іншим рівнем, іншим виявом текстової гармонії. Інтерпретатор надміру уважний до деталей, нюансів трагедії Шекспіра.

Свідомою уваги В.Барки до першотексту, авторського тексту, стає його готовність простежувати в перекладі певні мотивні акценти, ба навіть мотивно-вербальні ланцюжки. Так, митець намагається зберегти каламбурну присутність імені персонажа в його вислові, його характеристиці.

Третя дочка Ліра Корделія – утілена доброта й турботливість. Барка в перекладі акцентує увагу на "кордоцентризмі" цього образу та імені. Коли вона, на відміну від сестер, не може розхвалити свою любов до батька, то каже: "Нещасна я: не можу свого серця / до уст підняти..." [9, 20]. Тож має говорити її серце, а не особистість.

Амбіційність та порожнеча Гонерілії проступає в каламбурній грі Кента з її іменем:

Кент... Ти прийшов з листами проти
короля і став на стороні панії *Порожній Гонор*, ляльки з
вертепика: – проти державности батька її... [9, 60].

Джерело гармонії Барчиного перекладу й у тому, що тут простежуються мотивно-вербальні ланцюжки. Якщо в його інтерпретації зневажений дочками батько Лір під час бурі "*мчить босоголовий і гибель кличе*" [9, 78], то, думається, дібране перекладачем слово свідчить не лише про його лексичну неканонічність. Барчин словообраз доповнює певний значеннєвий ланцюг, у якому – і попередні балачки блазня про розум у п'ятах, обморожені п'яти, і наступний словообраз *прип'яті*. Ця ланка окреслюється, коли Корделія, що прагне повернути до влади та до тям батька, спілкується з ним:

Корделія. Як вам, королю, володарю мій?
Як маєтесь, величність ваша?

Лір. Ти кривдиш, беручи мене з могили:
бо ти – душа в блаженстві, я ж *прип'ятий*
на колесі огню, то власні сльози
печуть, немов розтоплений свинець [9, 128].

Про ще один мотивно-фонетичний ланцюжок, пов'язаний зі словообразом *владарний Лір*, уже йшлося. Крім названих, цей ланцюжок містить таку ланку, як *згірдливий*. Божевільний Лір не просто *повиває* [М.Рильський. – 8, 313] собі голову всілякими дикими травами. Він

...безумний, мов сердите море, голосно співає,
вкоронувавшись в дику руту та мітлицю,
горицвіток, болиголов, боцянки, жаливу,
кукіль і всі потворні трави, що ростуть
в хлібах насущних наших... [9, 113–114].

Можна цілком погодитися з думкою видавництва “На горі” про інтерпретацію “Короля Ліра”: “Барка не тільки цурається будь-якого звужуючого узагальнення, а, навпаки, у кожному найнезначнішому випадкові утворює ніби додаткове силове поле, щоб виштовхнути наверх незвичне, незвичайне, одноразово-неповторне. Його неоціненна заслуга полягає в тому, що він, ступнево ускладнюючи свої засоби виразу, демонструє те, на що, на жаль, так мало звертали увагу українські перекладачі: називання речі в Шекспіра, яке відбувається не прямою дорогою, а якомога більше звивистою, де насолода спізнання зумовлюється саме в цьому неймовірному нагромадженні слів-образів. Традиційність Барки куди давнішого засягу, ніж у Рильського. Модерними засобами він розкриває структуру шекспірівського мовного барокко” [2, 9].

Часто Барка прагне уникнути всевладдя особистісного начала в перекладі. Поряд із персональними виявами персонажів він зберігає й архаїчніші – позаособистісні.

Приміром, Едгар, який веде свого засліпленого батька Глостера полем поблизу Дувру, прагне переконати його, що вони вже піднялися на найвищу скелю над морем. Глостер має намір учинити самогубство, син робить усе, щоб унеможливити це, тож прагне зберегти батька в безпеці, але розбурхати в його уяві образ краю прірви:

Едгар. Ходім. Це – тут. Спокійно стійте: страшно як і млосьно оком кидати так низько!
Ворони й галки, що повітря в середпутті крилять,
завбільшки ледве – як жуки. На півглибині
звиса збирач морського кропу: моторошна праця.
Не більший він, гляди, як голова його.
Рибалки, йдучи на узмор’я –
неначе миші. Корабель на якорі, високий,
змалів до шлюпки, що сама – як поплавець:
аж задрібна в позір. Бринливця буруна,
де він на камники непочислими бурха,
не чути в цю високість. Не погляну більше,
щоб мозок не скруживсь і зір бентежний
сторчма униз не перекинув [9, 117].

Остання фраза засвідчує: у такому місці все вирішує не “я”, особа, а зір *бентежний*.

Воднораз перекладач зберігає особистісні самохарактеристики персонажів:

Кент. <...> Добрий пане, я – той самий чоловік <...>
Хто, з розладу і підупаду, спершу
ступав за вами в скорбні кроки [9, 147–148].

Барка надзвичайно уважний до матеріалу, прагне зберегти в перекладі складне узгодження абстрактних образів із безпосередністю чуттєвих реалій. Скажімо, один із фінальних моментів трагедії, в якому йдеться про Ліра, із погляду М.Рильського звучить так:

Кент. Не тривож його душі,
Дай упокоїтись. То тільки ворог
До мук життя вернуть його хотів би [8, 343].

В.Барка ж розгортає цей момент як зоровий, живописний образ:

Кент. Не прикріть: хай відходить дух! Той зненавидець,
хто на тортурному драбинні світу
ще б далі розтягав його [9, 150].

Не намагаючись “редагувати” Шекспірів текст задля чистоти та чіткості образу, схилиючись до якнайповнішого збереження автентики, Барка узгоджує різномірні чуттєві прояви, оприявнює синестезійну реакцію на світ. Наприклад, Лір під дверима помешкання герцога Корнвола та власної дочки Регани намагається спілкуватися з ними й готовий бити в барабан, “аж він їх сон *перегримить на смерть*” [9, 69]. Незрячий Глостер прагне *доторком побачити* [9, 106], він *бачить почуттями* [9, 122]. Більше того, монолог засліпленого Глостера – приклад алітераційного ряду, тож звукового образу болю, а водночас і фонетичного дублювання, розкадровки певного зорового образу – вогню, спалаху: “Все темне враз і безутішне! Де – син, Едмунд мій?.. / Розпалюй в сполохи всі іскри серця – / сплатити за *страхітний вчинок!*” [9, 102].

У Барчиному перекладі зберігається узгодження понятійного й тактильного образів. Приміром, двірцевий Глостера Куран, звертаючись до його позашлюбного сина Едмунда, промовляє: “... Чи чули новини навкруг? Маю на / увазі *шептани*, бо то покищо *поцілуйство вуха про речі*” [9, 54].

У всьому тому виявляється власна Барчина цілісність світовідчуття, його прагнення компресії. Ущільнені словообрази характерні для цього перекладу. Скажімо, Лір, що опинився ззовні замкнених двірцевих брам під час грози, на думку споглядальника-двірцевого, “...завзявсь: малим в людині всесвітом збороти – / *зударні* між собою дощ і вітер ...” [9, 78]. Тут Шекспірове *to-and-fro-conflicting* [10, 18] ущільнене до слова *зударні*, яке конденсує пластику протистояння та звук.

Цікаво, що Б.Пастернак у перекладі розгортає цю реалію у пластичний образ: “*Всем малым миром, скрытым в человеке, / Противится он вихрю и дождю, / Которые сцепились в рукопашной*” [7, 59]. М.Рильський же залишає цей образ за дужками власної інтерпретації: “Він хоче, – він, мала земна людина, – / Перемогти ворожий дощ і вітер” [8, 285].

І ще одна деталь: Барка зважає на підказану Шекспіром мовленнєву своєрідність персонажа. Якщо Едмунд сприймає свої монологи як сценічні репліки, то це проступатиме в його мовленні [див.: 9, 34–35]; якщо Едгар прикидається селянином – це унаочнюватиметься в його лексиці, фонетиці, вимові [див.: 9, 125].

Отже, Барчин переклад “Короля Ліра” відбувся внаслідок співвіднесення його власного мовно-світоглядного тексту з інтерпретованим текстом за умови надзвичайної уваги до будь-яких порухів Шекспірового слова.

Ми не ставили собі за мету вивищити Барчин переклад ціною відомого тексту М.Рильського. Привабливість, але й складність інтерпретації В.Барки передбачає можливість інших наявних та майбутніх україномовних перекладів “Короля Ліра”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бартошевич А. Шекспир на английской сцене: Конец XIX – первая половина XX в. (Жизнь традиций и борьба идей). – М., 1985.
2. Від видавництва // Шекспір В. Король Лір. – Штутгарт – Нью-Йорк – Оттава, 1969.
3. Головань Т. Естетична природа поетичного мислення Василя Барки: Дис.канд.філол.н. – К., 2003.
4. Самарин Р. Драматургия // История всемирной литературы: В 9 т. – М., 1985. – Т.3.
5. Танюк А. У поєдинку з жовтим князем // Барка В. Жовтий князь. – К., 1999.
6. Церковный словарь, или истолкование славянских, также маловразумительных древних и иноязычных речений, положенных без перевода в Священном Писании, и содержащихся в других церковных и духовных книгах. – СПб., 1817. – Ч.1.
7. Шекспир В. Король Лир // Избранное: В 2 ч. – М., 1984. – Ч.2.
8. Шекспір В. Король Лір // Твори: У 6 т. – К., 1986. – Т. 5.
9. Шекспір В. Король Лір. – Штутгарт – Нью-Йорк – Оттава, 1969.
10. Shakespeare W. King Lear. – М., 1948.

Отримано 26.11.2009 р.

м. Куїв