

**ОПІР ОРИГІНАЛУ І МЕТОД ТЛУМАЧА: „ДЖОН АНДЕРСОН”  
Р. БЕРНЗА В ПЕРЕКЛАДАХ П. ГРАБОВСЬКОГО, В. МИСИКА І  
М. ЛУКАША**

**О.В. Радчук,**

*Інститут філології Київського національного університету  
ім. Т. Шевченка, м. Київ*

У перекладі, коли поруч із ним покласти оригінал та ще інші переклади, завжди можна розгледіти те, як творча особистість майстра долає опір матеріалу. Порівняння тлумачень поезії, та й не лише її, чимало дає розуму й серцю, розкриваючи зміст твору і мотиви, що ними керувалися перекладачі. Воно часом спонукає і аналітика вдаватися до спроби перевиразити бодай окремі місця з тексту, а особливо – ключові й трудні для передачі іншою мовою художні деталі. Зрештою, варіація вираження, іншомовна чи й у тій самій мові, – це теж засіб витлумачити і дослідити текст, тим-то такий дослід завжди дає критиці опертя і впевненість. Мабуть, найліпшою критикою був би власний переклад цілого твору, бездоганний з погляду того, хто розбирає переклади, проте можливо, спірний з погляду інших критиків. Адже коли ми визнаємо за принцип допустимість множинності перекладацьких тлумачень, то маємо визнати за благо і розмаїття критичних смаків та поглядів на переклад. Хоч би що там казали, розбір перекладацьких версій і набутоків сам по собі ніколи не зашкодить ні авторові, ні читачеві, ні іншим перекладачам. І найперше при цьому слід враховувати дві речі, з яких ми почали, – опірність першотвору і творчу вдачу тлумача.

Сфера перекладу дуже широка і не відкидає спеціалізації на вузьких ділянках. Та хоч би як прагнув тлумач зосередити свої зусилля на чомусь одному, доля підкидає йому для роботи матеріал щораз інший, зокрема й за ступенем податливості. У кожному разі своя специфіка труднощів і свої орудні можливості для здійснення наміру. Художнє слово цінне тим, що воно неповторне, а цю неповторність треба іншою мовою... повторити. Перекладати „Беовульф” з мови, що й сама потребує осучаснення, трагедію чи сонет В. Шекспіра, роман Ч. Дікенза, „Алісу” Л. Керола, детектив А. Крісті, наукову фантастику і народну казку – далеко не одне й те саме. То тільки так здається, що перекладають усе те з однієї й тієї самої мови, – насправді вона розмаїта і розгалужена на підсистеми у вимірах стилю, що його ще треба перенести в переклад як художній код. Звичайна мова – так само код, який щодо художнього виступає як будівельний. Література, за Р. Бартом, – це вторинна мова [1, 283]. Отже, доводиться вирішувати, що належить власне мові, яку слід замінити іншою, а що – мові мистецтва, яку слід зберегти. А це завдання не з простих, і розв’язують його перекладачі кожен на свій лад.

Шотландський бард Р. Бернз особливий не лише темами, ідеями, настроями, образами, а й тим, що його твори для пояснення перекладають англійською мовою, адже писав він здебільшого по-шотландському. Приміром, такі переклади-екзегези будь-хто може знайти на сайті міжнародного клубу його шанувальників [www.worldburnsclub.com](http://www.worldburnsclub.com). До речі, там вміщено й англomовне тлумачення пісні, про яку йтиметься далі. Український переклад з Бернза тим і ускладнюється, що шотландська мова пісняра має глобальне англomовне тло. Її лексикон, граматики та звучання набувають додаткового значення метамови, що цілком узгоджується з конотативною семіотикою Р. Барта і сучасних структуралістів. У її іншості – подих свободи, маніфест самобутності. Перекладач відчуває, що між мовними формами

шотландськими й англійськими у поезії Бернза виникає значуща напруга, відтворити яку засобами третьої мови надзвичайно важко [2, 170].

Ще одна важлива особливість Бернза – його міцна закоріненість у шотландський народнопісенний ґрунт. Він позичав у співвітчизників готову прагматику художніх знаків, щоб віддавати борг саме їм, і то з відсотками, а це теж ставить перекладачів у непросте становище. Мабуть, ніхто не визначив сили таланту Бернза краще, ніж це зробив Гете, який у бесіді з Екерманом зауважив: „Візьміть Бернза. Чи не тому він великий, що давні пісні його пращурів жили у вустах народу, що йому співали їх, так би мовити, ще тоді, коли він був у колісці, що хлопчиком він виростав серед них і зріднювався з високою довершеністю цих вірців, що він знайшов у них ту живу основу, спираючись на яку міг іти далі? І ще, чи не тому він великий, що його власні пісні зразу ж знаходили собі чутливі вуха його народу, що вони потім лунали йому назустріч з вуст жінців і в'язальниць снопів, що ними вітали його веселі приятелі в корчмі?” [3, 535].

Поза сумнівом, у цьому відгуку Гете квінтесенція творчого феномену барда. А проте чи був би Бернз таким великим, якби в його творах не полишили свій розум і свою душу його різномовні інтерпретатори-перекладачі? Адже недарма побутує думка, що цілком пізнати поета можна лише ознайомившись з усіма тлумаченнями його творів, а надто з усією наявною множиною перекладів з нього. Ця думка навіртає на вивчення усієї багатоманітності контекстів, у яких функціонує твір. Вона доводить, що загалом науці про переклад ніяк не обійтися без рецептивної естетики. Але вона раз у раз повертає нас і до джерел творчості, адже й сам поет тлумачить свої тексти, а через них – життя довкола і художні традиції. Щодо останніх, то хоч би яким новатором був поет, він сам якоюсь мірою і в певній творчій іпостасі є перекладачем.

Це не гра слів – йдеться про сутні тонкощі і складність речей. Ведучи мову про опірність першотвору і творчу вдачу тлумача, не заблукаймо і в суб'єктно-об'єктній діалектиці. Об'єктом поетичного перекладу (вчування, пізнання тощо), по суті, є активний суб'єкт – самотутня особа автора. Але через Бернза до України, яка знайомиться з поетом, промовляє і вся Шотландія від давнини до сьогодні. Засади перекладача мають оцінюватися, виходячи з того, що саме і кого саме він переклав, тобто об'єктивно. Однак важать і традиції, запити та смаки середовища, в який потрапляє твір. Суб'єктом перекладу з Бернза є не лише П. Грабовський, В. Мисик чи М. Лукаш, а й уся українська культура. Також для дослідника перекладацький процес, індивідуально-творчий чи історичний, – явище цілком детерміноване, закономірне, отже об'єктивне.

Особистість перекладача виявляється в тому, які твори для праці він облюбовує, як їх розуміє, що в них і якими мовними засобами відтінює. Власне, у системі роботи, у методі, що позначає плоди творчості і легко впізнається у фаховому колі, переходячи від тексту до тексту, а проте й мінячись залежно від специфіки матеріалу. Отже, в методі є загальне і часткове. Вважають і так, що поет, хай навіть прадавній, сам собі вибирає перекладачів – уже тим, що він написав і як, а всі можливі тлумачення визначив своїм художнім задумом ще до його реалізації. Кажуть також, що художній твір сам знаходить собі перекладача, або що таку здатність має критичне тлумачення твору. У таких вишуканих абстракціях і фігурах логіки своя правда. Але далеко не вся. Загалом суперечність буває не лише між ідеями, але й усередині ідеї – вона є властивістю і сутністю самої ідеї.

Є перекладачі, які будь-що прагнуть самовияву, вираження своєї художньої особистості. Їх можна назвати **індивідуалістами** чи навіть **егоцентричним** типом. Маючи дуже виразний власний стиль, не надто розмаїтий, стійкий до зовнішніх впливів і безпомилково вгадуваний багатьма, вони шукають собі для перекладу таких авторів, які були би співзвучні їм за світоглядом і художніми засобами. Звичайно, вони чутливі до такої співзвучності й розуміють її переваги. Розбірливість забезпечує їм унісон рідних душ, допомагаючи уникнути подвійної ролі Нарциса і Прокруста. Та нерідко вони вчувають своє й там, де насправді його годі знайти або є лише зачіпка, деталь, натяк. Тоді такого яскравого і самобутнього тлумача очікує невдача: він не може підлаштуватися під чужий стиль і чуже світосприймання, а тому всі поети, яких він перекладає, схожі на нього самого. Їх важко пізнати, бо вони не вклилися в його творчий простір.

Інший різновид перекладачів можна назвати **протеїчним**. Протеї перекладу легко переймають художню манеру будь-якого поета, засвоюють його засоби через матерію своєї мови. Їх вабить різноманіття стилів. Вони грають ним у власних віршах, шукають для перекладу поетів різних за палітрою і світоглядом. Така майстерність, що не видно майстерності, – ось їхній ідеал. „Перекладач втрачає свою особистість”, – вважав М. Гоголь. І порівнював перекладача із прозорим склом [4, 188 і 191]. Він мав на увазі російського поета В. Жуковського. Щоправда, той далеко не сповна задовольняв цю вимогу. В. Брюсов – а він під методом перекладу розумів „вибір того елемента, який вважаєш найважливішим у перекладуваному творі”, – зазначав, що В. Жуковський у всіх своїх перекладах турбувався тільки про передачу сюжету і образів, але змінював розмір, мало звертав уваги на звучання і плин вірша [5, 100].

До першого типу перекладачів можна віднести П. Грабовського, який, за сучасними мірками, тлумачив доволі вільно, часто собі на догоду, і то не завжди з оригіналів, які йому важко було дістати. У листі до Б. Грінченка він писав: „В кожному творі для мене мають вагу головна думка та загальний характер, дрібниці мені ніщо, бо я не антикварій” [6, 296]. З цього признання випливає, що П. Грабовський був насамперед поетом думки, перекласти правдиво він міг тільки ті твори, в яких панували роздуми на якусь тему. Усі ж інші під його пером мали шанс лише наблизитися до перекладу, бути схожими, швидше на переспіви чи наслідування. Зокрема, дуже вільно повівся П. Грабовський з „Осіньною піснею” П. Верлена, замінивши її музику епітетами і логікою, а також з „Вечірніми дзвонами” Т. Мура, які він перекладав із пісенної російської версії І. Козлова [7, 31–33]. Схожа доля спіткала в його тлумаченнях і музу Р. Бернза. Навіть там, де самий поетичний мотив оригіналу, здавалося б, скоріше дисциплінує тлумача, аніж дає йому розгорнутися у власних поняттях та оцінках, П. Грабовський вірний своєму методу. Ось так коломийками витлумачив він Бернзову обробку відомої шотландської пісні „Джон Андерсон”, ще й подовжив її на цілу строфу [8, 391; 9, 543]:

*John Anderson my jo, John,  
When we were first acquent,  
Your locks were like the raven,  
Your bonie brow was brent;*

*But now your brow is beld, John,  
Your locks are like the snaw,  
But blessings on your frosty pow,  
John Anderson, my jo.*

*Ой, Іване Андерсоне,  
Друже мій Іване!  
Як побрались ми з тобою,  
Серденько кохане,*

*Було личко в тебе світле,  
Як смола волосся;  
Нині зморшки тебе вкрили,  
Сивіть довелось.*

*John Anderson my jo, John,  
We clamb the hill thegither;  
And monie a cantie day, John,  
We've had wi ane anither;*

*Now we maun totter down, John,  
And hand in hand we'll go.  
And sleep thegither at the foot,  
John Anderson my jo.*

*Добре вид твої завірюхи  
Впорошили снігом...  
Але кат з ним, з отим людським  
Невсипущим лихом!*

*Ой, Іване Андерсоне,  
Друже мій Іване!  
Вгору йшли ми, щастя знали,  
Не саме погане.*

*Треба під гору спускатись;  
Зійдем і спочинем,  
Та один другого в світі  
Повік не покинем.*

Як бачимо, перекладача не бентежило, що Іван на прізвище Андерсон – не надто природна сполука. Зате цілком природний тут кличний відмінок, що потягнув за собою зміну віршованого розміру, коли не сам був ним зумовлений. Слід гадати, „завірюхи” й фразеологізований „кат” були нав'язні перекладачеві його побутом засланця в Сибір. Звернення „серденько кохане” дуже пасує до „друже мій” за тутешнім звичаєм, що активізує етимологію слів „подружжя” і „дружина” – хай і між рядків, зате однозначно, завдяки дієслову „побрались”. Дієслово ж „спочинем” у кінці має, крім буквального, ще два значення: заснемо, помремо (ляжемо в могилу) – і, таким чином, обрамлює ідею співжиття.

Варто порівняти цю українізацію з пізнішими версіями відомих майстрів перекладу та й самі ці версії між собою [10, 388; 11, 166]:

#### **Василь Мисик**

*Джон Андерсон, мій друже Джон!  
Як перше ми зійшлися,  
Горів твій погляд молодий  
І кучері вилися.*

*Тепер ти білий, як зима,  
Й лице твоє байдуже.  
Та будь благословен, старий  
Джон Андерсон, мій друже!*

*Джон Андерсон, мій друже Джон!  
Удвох ми йшли на гору;  
Пережили ми разом, Джон,  
Найвеселішу пору!*

*Тепер під гору ми йдемо –  
І тіло в нас недуже.  
Що ж, разом заснемо внизу,  
Джон Андерсон, мій друже!*

#### **Микола Лукаш**

*Джон Андерсон, мій друже!  
Як я тебе спізнав,  
Твій чуб був чорний, як смола,  
В очах огонь ще грав.*

*Минув той час, твій зір пригас,  
Чуб іній притрусив...  
Та дружба не схолола в нас,  
Ти голубе мій сив!*

*Джон Андерсон, мій друже!  
Як ми угору йшли,  
Чимало ми з тобою вдвох  
Розкоші зажили.*

*Тепер яюсь поплетемось,  
Обнявшись, униз...  
Разом і спати вкладемось,  
Ти голубе мій сиз!*

Цікаво, що В. Мисик строгіший у ставленні до друга, а М. Лукаш – ніжніший. М. Лукаш ще й конкретніший. Кучері він зробив чубом, передавши воронячий колір смоляним, тому іній на чубі увиразнює далі антитезу юності й старості. Інше протиставлення розводить перекладачів урізноміч, та лише М. Лукаша віддаляє від Р. Бернза: „Та будь

благословен, старий” – „Та дружба не схолола в нас”. В. Мисик зрозумів „*climb the hill*” так, що друзі „*йшли на гору*”, хоча можна перекласти й „*ходили*”. Мабуть, такий варіант у його версії виглядав би органічнішим, якби його дозволив ритм. Навпаки, М. Лукаш узагальнює цей вираз аж до переносного значення: „*ми угору йшли*”, – і зразу ж ніби пояснює: „*розкоші зажили*”. Першотвір акцентує не статки, а настрої: *cantie* – це саме те, що знаходимо у В. Мисика, пара провела „*tonie a cantie day*” – „не один веселий день”. Різниця тлумачень тут просто разюча. Та ще більша – в іншому. Між перекладами „*разом заснемо внизу*” і „*разом спати вкладаємось*” величезна відстань не лише у стилі й реєстрі, але й у глибині думки: у М. Лукаша не проглядає філософського ставлення до смерті. Його версія більше асоціюється з родиною, домівкою, затишком. Двічі це підкреслює звертання „*голубе*”. Вираз „*hand in hand*” („узавшись за руки”) він замінив на обійми. Здавалося б, до однозначної прозорості характеру стосунків тут залишається один крок, проте...

Хто ж із близьких людей обнімається? За М. Лукашем – двоє старих друзів, і то ніби після чарки: одне-єдине дієслово „*спізнав*”, до речі, неоднозначне й хистке, своїм закінченням чоловічого роду перевертає в ідейно-художній структурі геть усе. Виразні штрихи „*разом поплетемось... і спати вкладаємось*” довершують картину. В оригіналі, згадуючи прожите разом нелегке життя, запевняє Джона у свої вірній дружбі до могили його... ні, не друг, а таки дружина. Це можна вгадати за епітетом „*bonie*” (=pretty), за зверненням „*my jo*” (=sweetheart). Утім, треба знати, що ця народна пісня відома і як подружній діалог, і як монолог жінки, де вона лає чоловіка і насміхається з нього. Обробка Р. Бернза тим і цінна, що, живлячись джерелами, виконує щодо них метамовну функцію. А тим самим ця алюзія і морально очищає, підносить, возвеличує. Таким чином, М. Лукаш через одне-єдине слово, і то навіть не повнозначну лексему, а граматичний рід, який у його версії виявився структурною домінантою, програв як перекладач навіть П. Грабовському з його коломиїковою українізацією.

У наведених трьох варіантах перекладу можна знайти ще чимало такого, що зближує двох перекладачів супроти третього чи виявляє своєрідність кожного. Скажімо, Джон Андерсон у називному відмінку фігурує у звертанні у В. Мисика і М. Лукаша, зате чорний колір волосся героя порівнюють зі смолою П. Грабовський і М. Лукаш. Вони ж обидва на свій лад тлумачать рух угору і вниз, що сам по собі метафоричний, тоді як у В. Мисика тут більше просто пейзажу, а вислів „*нід гору ми йдемо*” сприймається радше як лексичний синонім його ж таки сполуки „*йшли на гору*”, аніж „*нід гору спускатись*” П. Грабовського. Отже, уточнення „*внизу*” далі виявляється суперечливим і викликає сум’яття.

Так чи інакше, найбільшу розбіжність слід визнати у тлумаченні статі ліричного героя-адресанта. Якщо В. Мисик утримався тут від експлікації і дав невизначену амбівалентну версію, то у П. Грабовського пісню веде любляча й вірна до смерті дружина, а у М. Лукаша – старий друг. Помилку М. Лукаша обтяжує те, що він надав ставленню чоловіка до чоловіка ознак родинної ніжності й тим самим зашкодив цілісності свого тлумачення.

Утім, хиби майстрів вже тим більш повчальні, що мають місткіший контекст творчості. Та й характерна тут не так хиба, як налаштованість на пісенність. Такі віртуози перекладу, як М. Лукаш, взагалі важко піддаються будь-якому визначенню і не вкладаються в жодну класифікацію. Правильніше було би визначати якесь явище через творчий метод самого М. Лукаша, який перекладав не просто з однієї мови іншою, а радше літературу – літературою. І тому вдавався до адаптаційної українізації так само, як і П. Грабовський, а ще більше –

П. Куліш, чийм прямим спадкоємцем М. Лукаша вважають. Активізовував багатство синонімів, фразеологію, оживляв призабуті слова і творив нові. Зокрема, містке слово „лукашизм” на позначення певної категорії лексики вже здобуває собі права перекладознавчого терміна.

**RESISTANCE OF THE ORIGINAL AND TRANSLATOR METHOD: “JOHN ANDERSON” OF R. BURNS AS INTERPRETED BY P. HRABOVSKIY, V. MYSYK AND M. LUKASH**

***O. V. Radchuk***

*The article gives a critical analysis of the Ukrainian versions of a Burns' song.*

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Барт Р. Литература и значение // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва, 1989. – С. 276–296.
2. Радчук В., Радчук О. Хто він, Роберт Бернс? До проблеми перекладу. – Всесвіт, 2007. – № 9–10. – С. 164–176.
3. Левин Ю. Д. Бернс на русском языке // Бернс Р. Стихотворения: сборник. На англ. и русск. яз. – Москва, 1982. – С. 535–558.
4. Русские писатели о переводе (XVIII–XX вв.). – Ленинград, 1960. – 696 с.
5. Брюсов В. Фиалки в тигеле // Сочинения: в 2 томах. – Москва, 1997. – Т. 1. – С. 97–103.
6. Грабовський П. Лист до Б. Грінченка. 31 серпня 1900 р. // Зібрання творів: у 3 томах. – Київ, 1960. – Т. 3. – С. 294–297.
7. Радчук В. На жертovníку мистецтва // „Хай слово мовлено інакше...” – Київ, 1982. – С. 19–40.
8. Burns R. The Complete Poetical Works. Ed. by J. A. Mackay. – Alloway Publishing, 2005. – 639 p.
9. Грабовський П. Зібрання творів: у 3 томах. – Т. 2. – Київ, 1959. – 624 с.
10. Мисик В. Захід і Схід: переклади. – Київ, 1990. – 543 с.
11. Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера: переклади. – Київ, 1990. – 510 с.

*Надійшла до редакції 27 листопада 2009 р.*