

## РЕАЛЬНІСТЬ МИСТЕЦТВА ВИЩА ВІД РЕАЛЬНОСТІ БУТТЯ

**Качуровський Ігор. 150 вікон у світ: 3 бесід, трансльованих на радіо "Свобода". – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 462 с.**

Книжку "150 вікон у світ" важко назвати просто збіркою бесід про культуру, мистецтво й літературу зокрема. Вона – виразник того, як медіапростір може стати важливим чинником формування незалежницької культурницької парадигми в тоталітарному суспільстві, яке денационалізує, нав'язуючи йому комплекс меншовартості та ідею про вищість іншої культури – культури окупанта.

Розмови (які можна назвати повноцінними лекціями), подані у книжці, – творчий ужинок праці двох десятиліть у мюнхенській студії радіо "Свобода". У ній зібрано бесіди про творчість відомих, маловідомих або й зовсім невідомих в Україні представників світового письменства, музики й малярства, творчі портрети цілої плеяди українських перекладачів, рецензії та огляди перекладознавчих праць й антологій, відгуки на поетичні та прозові переклади, які в той час з'являлися в Україні та діаспорі, на переклади української літератури мовами світу. Одночасно ж до книжки ввійшли не тільки лекції на радіо, а й рецензії та нариси, які друкувалися в різних еміграційних виданнях.

Збірка Ігоря Качуровського "150 вікон у світ" – достатньо рідкісне явище в сучасному українському літературознавстві та культурології з огляду на те, що жанр радіопередачі має свої особливості і специфічну поетику. На відміну від наукового тексту, призначеного для особливого реципієнта, який володіє тезаурусом, метамовою певного фахового середовища, де логіка викладу має щільно поєднуватися з певними канонічними рамцями, у радіопередачі суб'єктивний чинник значно випукліший. Це, зокрема, дає змогу концентрувати увагу на деталях, котрі в науковому тексті зазвичай виносяться у примітку.

Здавалось би, що широкий часовий відтинок і культурний простір, які охоплює книжка, мали би перетворити її на особливий хаотичний набір розмов про літературу, мистецтво, культурні традиції, перекладацтво й рецепцію

чужих культур українською і навпаки. Однак багатоманіття та всеохопність матеріалу має для видання особливу цілісність, об'єднану тематично та логікою науково-популярного викладу, який одночасно не відступає від академічних традицій. Розповідаючи про творчість того чи того поета – з інших літератур і культур – автор лекцій нерідко наводить приклади з доробку цих авторів у власних перекладах. Варто назвати хоча б деякі з імен митців слова, яким присвячені радіолекції І. Качуровського: Вольфрама фон Ешенбаха, Ганза Закса, Й. В. Гете, А. Гофмана, Ф. Кафки, Р. М. Рільке, Ф. Гельдерліна, С. Георг'є, Л. Улянда, Г. Гайне, Ш. де Костера, Г. К. Андерсена, Е. Вергарна, К. Гамсуна, О. де Бальзака, П. Меріме, Л. де Ліля, Ш. Бодлера, Ж. Ередія, П. Верлена, П. Кльоделя, Дж. Г. Байрона, А. К. Дойля, Р. Кіплінга, Ч. Дікенса, О. Генрі, Е. А. По, М. Багдановича, А. Салав'я, Ю. Словацького, А. Асника, К. Тетмаєра, Ю. Тувіма, Ч. Мілоша, Х. Н. Бяліка, А. Ісаакяна, Г. Державіна, І. Анненського, Ф. Достоєвського, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, С. Єсеніна, І. Буніна, А. Ахматової, О. Мандельштама, І. Бабеля, М. Зоценка, Л. де Веґи, Ф. Г. Льюїса, Г. Містралья, Г. Містраль, А. Сторні, Р. Даріо, А. Нерво, Х. Л. Борхеса, композиторів – Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, Р. Ваґнера, Дж. Верді, малярів – Ф. Гойї, П. П. Рубенса, А. Дюрера, К. Моне, митців, представлених у Старій та Новій Пінакотекі у Мюнхені.

Водночас книжка І. Качуровського – цікава пам'ятка доби, бо його передачі мали широку аудиторію в Україні. Для тодішньої радянської окупаційної влади вони були однією з ідеологічних проблем,

адже автор постійно наголошував на приховуванні й нівеляції цією владою скарбів і надбань світового мистецтва й української культури, української літератури зокрема.

І. Качуровський – творець наукового парадоксу, який руйнує стереотипи українського літературознавства, скованого радянською традицією. Автор, наприклад, акцентує (як і в інших своїх дослідженнях, зокрема в “Генериці та архітектоніці”), що заскорузла ідея про “світло Відродження” і про “морок Середньовіччя” – ідеологічний штамп (і донині характерний зокрема, і для підручників з історії літератури), бо “світло Середньовіччя – це лірика трубадурів, це героїчний, куртуазний і містичний епос, це Вольфрам фон Ешенбах і Данте Аліґ’єрі, це сотні шедеврів романської та ґотичної архітектури, це, либонь, найвищий з усіх людських ідеалів – ідеал лицарства” (29).

Переглядаючи, наприклад, тритомову антологію “Поэзия Европы” (1977 – 1978), автор зауважує, що вона має яскраво виражений “імперський принцип укладання”, бо ж авторів подано “не за роками чи стилями і не за мовою їхніх творів, а за державною приналежністю, за підданством кожного з них” (36). Додам, що такий імперський принцип не змінився й донині: у російських видавництвах останніми роками дедалі частіше з’являються твори українських (наприклад, І. Нечуя-Левицького) та білоруських авторів (без будь-яких указівок на те, що це переклади) у серіях “Русская классика”. Інакше, ніж крадіжкою, це назвати не можна.

В українському перекладацтві подекуди й донині існує традиція здійснювати переклади не з мови оригіналу, а з російської. І. Качуровський в огляді “Поэзии Европы” демонструє на кількох прикладах, до чого може призводити така орієнтація. Двострофна поезія Люїса Сернуди за жанром – “це молитва. Ліричний герой звертається до Бога – Бога зірок і листу, щоб дав його душі перейти з життя у смерть, як злітає, подібно до розбитої зірки, осінній листок тополі. Перекладач досить вдало відтворив зміст молитви, випустивши, однак, звернення до Бога... Це, так би

мовити, літературна політика в царині релігії”, а у вірші поетеси Анхелі Фіґера, зокрема, “з п’ятох рядків наступної строфи перекладач переклав лише один, а решту додав від себе” (39).

Принагідно в багатьох інших лекціях І. Качуровський виявляє себе уважним дослідником-перекладачем, даючи надзвичайно важливі принагідні характеристики перекладам або декларуючи особливості певного твору в перекладацьких проєкціях. Так, розповідаючи про переклад Михайлом Біликом “Енеїди” (опублікований 1972 р.), він наголошує, що для Верґілія типова “звукова інструментація – себто добір з певною метою певних звуків:

*Кінський він тупіт почув, і гомін, і гасла погоні...*

І ми також ніби чуємо, як тупочуть копита. Або:

*По відпочинку першим, як ніч, пів шляху перейшовши,*

*Сон віджене, як жінка, що їй із куделі нужденно*

*Жити судилося...*

Звернімо увагу, що в другому випадку перекладач дає накопичення дзвінких і глухих шиплячих – хоч ні тих, ні тих латинська мова не знала. Це свідчить, що перекладач не є в полоні автора першотвору”. І додає: “...Верґілій більшою мірою, ніж будь-який інший поет, протягом сторіч визначав для поетів усіх європейських народів шляхи шукань у ділянці звукопису” (44).

Оглядаючи антологію “Сузір’я французької поезії” (укладену Миколою Терещенком і видану 1971 р.), автор указує на ті аспекти презентації чужомовних творів, котрі важливо знати й сьогодні кожному філологові. Зокрема, пояснює різноманітні помилкові тлумачення (на прикладі Клемана Маро, якого названо “яскравою постаттю часів раннього Відродження”, а його молодшого сучасника Бонавентюра Делер’є – “середньовічним письменником”) літературних епох та періодів, що з досліджень останніх десятиліть минулого століття некрітично переносяться й у сучасну історію світової літератури. Ідеться про радянську традицію 1920-х рр., коли “історію як науку було скасовано і заступлено

