

1

Шекспір був досконалим майстром блазнівських масок, масок злочинців і масок людей з тонкою будовою душевних тканин. На смаках партеру, який у тогочасному театрі відігравав роллю сьогоденної «галерки», він визнавався тією ж мірою, що й на смаках аристократичних салонів.

Для найаристократичнішого читача написано Шекспірові сонети.

2

Самозрозуміло, сонетна канва, сплетена з середземноморських воз-
духів і так своєрідно відмінена й виплекана в англійській поетичній
робітні від Вайста й графа Серрі, а тоді від Сідні та Спенсера, канва,
шляхетна вже сама з себе, ставила наперед вимогу шляхетности до
кожного взору, що на ній мав бути вишитий.

Далеко не завжди виявляв Шекспір намір бути чуйним до цієї
вимоги. Раз-у-раз уникав він її ніжно-сталевих велінь. Він скакав
у гречку то в бік банального римування, то в сторону неприборка-
ного образотворення, яке перестрибувало (або навпаки: недостри-
бувало) через заздальгидь усталену гармонію ступінок, часом ламало
ці ступінки, часом навіть просто відкидало їх.

У нього є сонет з порушенням традиційної метрики — 145, напи-
саний чотиристоповим ямбом. У нього є сонет з порушенням тради-
ційної строфіки — 99, що має п'ятнадцять рядків. У нього є й «без-
хвостий сонет» — 126.

Писані в різний час, писані в жадному разі не як суцільно за-
думаний твір, лише щоразу принагідно, для різних осіб, не малою ж
мірою — для самого себе, ці вірші були одного разу похашцем згре-
бані в жмут і принесені до видавця. Абож — недбало віддані видав-
цеві на настирливе його, як-не-як цінувача поетичної творчости, про-
хання.

Їх і надруковано в тому випадковому порядку, в якому взяв їх
до рук складач.

По тому їх покладено в одну з шуфляд відомої шафи з «шекспі-
рівською загадкою». Тут бо та сама історія, що й взагалі з усім, на-
писаним від цього автора:

порядок виникання?

предмет звертань?

стосунок до «дійсної» особистости автора?

тощо.

Зацікавлений читач знайде у примітках і додатках наприкінці цього видання відомості про сучасний стан фактичного знання предмету. Нам, проте, йдеться тут не так про особисту виказку Шекспірову, як про диплом його поетичної майстерності.

Аристократизм вимоги, шляхетність матеріалу — ми згадували про це вище. Справді, вся неохайність, усяке можливе порушення правил доброго тону, що його Шекспір допускався надзвичайно охоче й з легким серцем у театральних творах, тут, у сонетах, таки врівноважувалося кінець-кінців самою істотою перводаного засобу. Істотою — сонета як такого.

Якщо б у мистецтвознавстві присвятитись один раз поважно проблемі суверенізації техніки, проблемі переростання засобу виразу на мету виразу (бодай — у межах зовнішньої форми), то ніде либонь цей процес так маркантно не розкрився б, як саме на історії європейського сонетописання. Від сіцилійського двору Фрідріха II до Рільке і від Гонґори до Івана Голля: потужне, простірне царство технічної єдності, яка остаточно корить собі найнеслухнянішу різноманітність. Королівська техніка, однієї крові з орієнтальним родичем — газеллю.

Купа із сто п'ятдесят чотирьох Шекспірових сонетів не є школою, як є нею „Sonetti in vita e in morte di Madonna Laura“, як є нею по-своєму й „Sonette an Orpheus“. Сонети Шекспірові це чужа школа, школа інших, школа майстрів та лауреатів, що в ній він — як він і взагалі все робив — нічого не створивши, дуже багато осяяв.

Є, проте, певна якісна різниця між осяяним від нього у драмі та осяяним у чистій поезії.

В одному з найдовших його театральних творів, у „Гамлеті“ ми нараховуємо вісімнадцять місць, що з більшою або меншою виразністю даються окреслити як монологи головного героя. При цьому — п'ять з них прозові, а ще один прозово-вершований пів-на-пів. Існують певні натяки на ще одну редакцію „Гамлета“, ще більш обсяжну, в якій, між іншим, значно повнішу роллю відігравав образ Фортінбраса. Тим то кількість монологів Гамлетових могла бути ще більшою. Вона могла, засадничо казавши, бути поширена в безмежність.

Звичайно ж, окреслювання цих місць Шекспірового тексту назвою «монолог» є геть умовне: слова героя, зосереджені в певній округлій темі, раз-у-раз переміжано репліками партнерів. Раз-у-раз це просто більші кусні й відтинки діалогу.

Це означає: автор тут, мовити б, купався в наданій собі самому свободі. Його ніщо не сковувало. Він міг, якби хотів, зробити свого Гамлета виставою на два, на три вечори, як ото він робив із своїми королями Генрі. Певна форма думки — даймо: форма думки про безсенсиовість кожного чину в морі буття — виливалася тут вільно в довільні комбінації, в бічні візерунки. Їх вилилося випадком вісімнадцять (у цій редакції драми!). Їх могло вилитися двадцять чотири, двадцять дев'ять — або й усього один. На це ж не було жадних перепон для барокової волі творця барокової драми.

Бароковий парадокс: якщо форму розуміти в її первісному, аристотелівському значенні як щось, що вхолмлює фраз-

мент пливкого й безконечного і, уймаючи в штучні границі, «матеріалізує» його, то бароккова форма думки у драмі засадничо не має форми.

Не те в сонеті.

Тут кожна форма зобов'язана вилитися лише в один-єдиний, завданий заздалегідь кресленик.

Це означає: на одну й ту саму «тему» може бути написано безліч окремих сонетів, проте дана форма думки може визначити собою тільки котрийсь один з них, єдиний, неповторний.

Іншими словами це ще означає, що в сонетописанні поет як правило зобов'язаний до класицизму зовнішньої форми. Кожен поет, кожного стилевідчуття, романтик, символіст, експресіоніст — до рівноваги, до симетрії фігур та їх закінчень*).

Тож зобов'язаний був і Шекспір. Річ зрозуміла, те, що тут названо оснований, ставало в сонетних рамках вужчим, зосередженішим, а тим самим — без порівняння вигравало на силі, на влучності, на заокругленій точності.

Ми зумисне підкреслюємо цей момент: форма думки.

Сама думка, плід діяння людського мозку, живе постійно на порозі. В таємничіших моментах життя людини, в молитві, в усвідомленні родовищ добра й зла, вона не потребує цей поріг перекрочувати: не потребує бути названою. Вона, думка, лишається тоді в стані відчуття. Назва її стає конечною, коли треба передати думку від Я до Ти — при чому «Ти» може бути й другим «Я» того, хто мислить уже не образом, а реченням.

Але є думки, що вже народжуються в сорочці. Це шати особливого викрою — магія чистого ритму, поезія, мистецтво.

Дуже важлива річ для усвідомлення природи естетичного на всі віки, проти вічних спроб сплющити мистецтво до самої «ідейної» функції: поетична думка є внутрішнім змістом поезії, є самою поезією.

Щоб бути ще точнішим:

O cunning Love, with tears thou keep'st me blind,

Lest eyes well-seeing thy foul fault's should find — —

висловлене так відчуття певного факту вже не тільки переростає простий систематизований виклад цього відчуття, не тільки переростає (даліший ступінь:) його парадоксальний виклад, а й водночас сама себе заключає в інші межі, де починають діяти самостійні закони: певного розміру, певного співзвуччя, певного образу.

Практично цей процес, звичайно, невловний. Вимушеного — раз у-раз: вимушеного — ферматом потребує він над собою, щоб його розглянути в його окремо віднесених первнях.

Тут, на прикладі Шекспірових сонетів:

*) Це окрема літературознавча тема: можливість сонета, не-класицистичного не тільки в мистецькому змісті (тобто: у стилевідчутті), а й у техніці. Щось ніби як рівнобіг до дванадцятьонової системи в музиці.

як поетична форма думки (отже: форма поетичної думки) далеко не завжди спромагається укріпитися від самої думки;

як через більшу або меншу присутність у кожному мистецькому творі позамистецьких елементів часто-густо трапляється й можливість повторності: щоразова коректа самою думкою — або мистецькою формою думки — її мистецьки недосконалих форм.

Неповторність: особливо гостра проблема сонетної техніки, де індивідуальність мистця має перед собою вже заздалегідь дві третини готової, не нею зробленої праці. Кількісно для індивідуальності лишається дуже мало.

Як же ж багато якісно!

Порівняйте два прикінцевих сонети, 153 та 154, що є сливе ідентичні. Під люпоку розгляду це означає:

1) форма (мистецтво): штучне обмеження супроти буття;
2) через обмеження залишається завжди щось недосказане: відрубані кінці;

3) «відрубаний кінець» чути й у найдосконалішому творі: можливість варіанту;

4) але в досконалому (зокрема: досконалому класицистичному) творі можливість варіанту це практично: можливість іншої вже форми;

5) лише у творі недопродуманому, недопрочутому кінці не відрубуються послідовно. Тоді варіанти з різних форм переплутуються, виникають півформи, чвертьформи, так далі — і жадної єдиної та остаточної.

Так тут: у сонетах 153 та 154.

Тож до парадоксу одноразовості: в ідеалі в одні й ті ж чотирнадцять рядків мала б вливатися щоразова неповторність. Незмінна схема як мовчазний наказ кожноразового — отже, знов таки в ідеалі: вічного — новотворення.

І що більше врізається в наше сприйняття котрийсь із гостряків по-мистецькому обструганого слова, то чіткіше ми відчуваємо щоразову присутність абсолюту. Що більш негнучка, невблаганна заздалегідь технічна конструкція, то більш вигострюється сама формальна ідея: як щось засадниче одноразове.

Шекспір тут — у трудах за сонет як самоціль. Відбувається затята боротьба майстра за свою майстерність: на щаблях напруження творчої волі, коли він завдає собі змагання на них ступати.

Бо форма ж думки виникає часто-густо як пласкота, із стигтійності мислення, з недомуштри формувальних здібностей мозку, з кепської звички поблажливо ставитися до банального.

У таких випадках мистецтво є самоконтролем. Воно ставить перед поетом вимогу свідомості. Воно велить йти з усіх можливих стежок найвужчою: стежкою витончення, файнення, рафінування.

Шекспір — у змаганнях за сонет як самоціль!

Шекспіра в цьому напрямі вів шлях до класицизму не тільки зовнішнього, а й внутрішнього. З його чудодійними здібностями як мистця це міг би бути чейже й не класицистичний засіб досягання висот. Як і взагалі — класицизм не є єдино можливим вивершенням досконалого в мистецтві.

Але нагадаймо тут ще раз: Шекспір не створив сам нічого. Шукавши шляхів досконалення, він взувався на осяги й традиції певних шкіл. Тим то й цю цитовану вище форму думки:

O cunning Love, with tears thou keep'st me blind,

Lest eyes well-seeing thy foul fault's should find — —

коли він її висловлював, коли добирав до вислову дедалі барвистіші ситуації слова, він повинен був уже не тільки поєднувати яскравість із максимальною лаконічністю (що вистачало для поєднування афоризму, вкрапленого то там, то там у текст, писаний для театру). Тут мусів він і заздалегідь задумувати цей кусничок для найбільш прикрашеного йому місця в системі чотирнадцятих рядків; як фінальний двовірш, до якого допасовано цілу ажурну будову.

Раз-у-раз його недисциплінована майстерність бунтувалася. Тоді дуєт лягав наприкінці, неначе виклесний з цілковито іншої послідовності. Абож — не в'язались одне з одним катрени.

Часто-густо й сам образ монтовано з недвозначно запозиченого. При цьому витини роблено не тільки з продукції майстровитих Денґла й Дрейтона, але й тих віршотворців, що їх же й висміював Шекспір в інших місцях своєї сонетної збірки.

Не завжди мав він охоту осяювати. Раз-у-раз він просто похапцем переказував.

Але раз-у-раз перемагало також і мистецтво. Мистецтво самої сонетної техніки, і від нього, рикшетом — мистецтво первозданої істоти майстра.

Тоді народжувалася чиста поезія. Гостра, одноразова, невхильна поезія, що її з усією силою сприйняття включає людина в найвчистіші моменти свого інтелектуального життя.

Поезія, що її варто перекладати кожною культурною мовою.

3

Український переклад Шекспірових сонетів.

Ми вперше пропонуємо його в повноті, але піонерів окремих спроб історія нашої поетичної мови вже знає.

Взагалі справа належить до небагатьох щасливих традицій нашого літературного життя. З Шекспіром багатозначно пов'язані переломові — мовити б: катастрофальні — етапи становлення українського літературного мови: від старого Куліша починаючи.

Наша праця над повним перекладом сонетів не робить із цього погляду винятку. Вона збігається з тим моментом життя нашої мови, коли мова, вигнана з природних етнографічних меж, починає на витинанні — попри всі свої сторічні здобутки — якщо не все знову наново, то бодай з ґрунтовної переоцінки завойованих вартостей.

Знаменний факт: те, на що постійно нарікали навіть наші наймодерніші перекладачі Шекспіра (включно з Юрієм Кленом) — короткість англійських лексем супроти наших довжелезних, — такого

автор цих рядків не зустрів на своєму шляху. І тут справа не тільки в особистому «модерністичному» відчутті мови перекладачевому: «зідх» замість «зідхання», наприклад, або подібне. Зросла й деталізувалася сама мова — як культурний факт.

Ба — кілька разів нам у перекладанні траплялося навіть так, що добір українських слів бував коротший (як от у перекладі сон. сон. 39 та 59), і це змушувало вводити в рядок слово, належне до наступного рядка.

Сказано щойно: у вільних умовах еміграції відбувається переоцінка.

Але це стосується системи, кінцевого регулюючого понад тією анархією, яка не могла не виникнути в останньому десятиріччі, коли то раптово зблизилися одна з одною дві галузки, східня й західня. Фактично: дві окремих літературних мови.

Та заки відбудеться чергове санкціонування норм, мова як така, засіб і одночасно ціль пера поодиноких словеносців, тим часом усвідомила своє несподівано нове багатство. Нові, вищайшені застосування іменникових та прикметникових (безнароткових) форм, що збігаються з основою, нові можливості синтактичних конструкцій, нові фразеологічні здобутки, нова лексична щерть — від абстрактизмів до вульгаризмів. Коротше кажучи: українською мовою сьогодні адекватно перекладається Езра Павнд і Джойс, не то що Шекспір.

Звичайно ж, англійські слова короткі. Ми й вживали коротшого українського «та» частіше, ніж довшого «але», частіше «як», ніж «коли», частіше «віч», ніж «очей», ітд. Але це — жадне насильство над мовою.

Таким робом ми мали змогу не тільки чисто технічно конфронтувати рядки перекладу з рядками оригіналу без кількісного карбу для перших. Ми могли також і знаходити при цьому відповідники до ідіоматичних зворотів, ігор словами й подібного в характеристичному арсеналі Шекспірових засобів. Відбіги від первотвору, в усякому разі, не перевершили нормального відсотка, що є неминучим навіть при перекладанні з близької мови, даймо: на українську з російської.

На якісь, отже, надрядні труднощі наша праця тут не натрапляла. Вже при побіжному знайомстві з нею знавці обох мов можуть легко переконатися в правдивості цих наших запевнень*).

Труднощі були в іншому: в питанні стилю.

Ми повинні були засадничо зважитися на котрусь із кількох можливостей, обриси яких виникали при першому ж читанні від перекладача першого рядка оригіналу:

From fairest creatures we desire increase — —

Що мало б означати: віддати в нашій мові відчуття цієї первотворної тканини:

шукати адеквату в засобах цілковито модерної поезики, що називається: переказувати Шекспіра «мовою сучасності»?

*) У міжчасі з'явилися прекрасні поодинокі переклади Олега Зуевського, порівнявши які з оригіналом, ми знайшли лише ствердження нашої слушності. Те саме й у перекладах Яра Славутича.

FROM THE PREFACE BY E. G. KOSTETZKY

«A number of one hundred and fifty four Shakespeare Sonnets does not represent a school, as the 'Sonetti in vita e in morte di Madonna Laura' and, in their own manner, also the 'Sonette an Orpheus' do. Shakespeare's Sonnets are a heterogeneous school, the laureates' and masters' school, wherein Shakespeare, as he always did, created nothing, but made radiant a great deal.»



The commentary to the Ukrainian translation of Shakespeare's Sonnets aims objectively, basing upon literary comparing as well as upon psychological moments, at raising some doubts of three traditional conceptions:

1. of the consequences drawn from the First Quarto arrangement, in order to interpret Shakespeare's writing the Sonnets itself;
2. of the "male" sonnets 1 — 126 and the "female" sonnets 127 — 154;
3. of the number of addressees in the sonnets in general.

By combining different reminiscences from the Sonnets, which, philosophically regarded, make the impression of an inorganic contradiction, the commentary attempts to free Shakespeare's work of "creating ideas", which does not belong to it.

The commentary deals broadly upon the problem of pure poetical mastership. Great stress is laid upon the contemplation of the professional aspect of "Shakespeare's Greatness"; by comparing the strong and weak sides of Shakespeare's technique, possibilities are opened to explore the character of what the commentary calls the poet's "making radiant".

знаходити якесь середнє між модерним та традиційним?
а чи може — вдатися до абсолютної стилізації під українську мову XVI—XVII сторіч?

Останню можливість знехтувано притримує. Прірва між сучасною та бароковою українськими мовами не того роду, що між англійськими сьогоднішньою та шекспірівською. В нас за ці триста п'ятдесят років відбулося щонайменше дві мовні революції, з яких кожна не лишала з собі попереднього сливе нічого. Літературна ж мова англійців розвивалася повільно, ступнево, єдиною лінією аж до часів Джемса Джойса.

Тим то елементи з польонізуючих традицій Касіяна Саковича, Івана Величковського чи Климентія в нашому перекладі використано радше в негативному пляні, саме там, де Шекспір пародіює евфуїзми та інші надміри рідного йому барокко.

Щоправда, поодинокі запозичення з стилістики козацького барокко конче були ще й у тих випадках, коли йшлося нам про певний рівнобіг до «костюму» доби, зокрема в чемних звертаннях.

В основному ми спинились на засаді умовного перекладу мовою новітньою, тобто: пост-кулішівською.

Проте, по певного роду міркуваннях, ми, з другого боку, встановили й виразну межу модернізації. Для нас тут своєрідним моментом був недавній повний російський переклад сонетів: зразок нічим не стримуваного «осучаснювання», що, перекрочуючи акмеїстичні заборони, сягає у сферу епігонства Пастернака.

Цей переклад, належний Самуїлові Маршаківі, зроблено на принципі довольного переказу. Сам із себе він являє мистецьку завершеність, — і в цьому роді ми також піддалися спокусі спробувати сил, згодувавши один «модернізований» варіант, що його читає знайде наприкінці в додатках.

Ми дозволили собі це, щоб прочути можливості віддання Шекспірових сонетів по нас. Коли, можливо, настане доба поетичних розкошів, українського культурного переситу — наступне покоління мистців слова матиме підставу піддати ревізії те, що покладено тут нами в основу з метою встановити на певний час норматив.

Тож під цю пору модернізація не була загальним нашим шляхом. Форму нашого першого каменя визначила горішня межа: не далі Зерова. Під цією межею ми свідомо вдавалися до всіх можливостей стилізувати (щоразу випробовуючи, звичайно, «на зуб») — дуже, зрештою, багаті — здобутки нашої народницько-просвітянської лірики.

Так або так, ми прийшли врешті таки до засади стилізації. Наскрізь умовної, через посередні чинники, проте все таки стилізації.

Послідовно її застосовувавши, ми давали тим нашім працям ще один поштовх, індуктивний напрям до головної проблеми кожної поетичної творчості: до проблеми абсолютної поезії.

З інших кутів бачення вище вже з'ясовано наш критерій у цій царині. Тут нагадаємо ще раз виразно: відчуття абсолюту прямо пропорційне до степенем неповторності форми.

Але практично неповторність форми це не тільки технічне вміння звести до мінімуму позамистецькі первні в кожній одноразовості. Ні, це також і об'єктивне існування одноразовості в кольориті часу та простору. Тобто: її історичне існування.

Через «найабсолютніших» поетів, таких, як автори «Едди», як Блек, як Маллярме, ідея чистої поезії дається відчутти саме через їхній умовно-історичний стрій. Це значить: дається відчутти або у створеній стилістичній традиції доби, або ж навпаки — в гострій (але завжди поетично-конкретній) опозиції до «тенденцій часу».

І це ще значить: найсуб'єктивніший перекладач повинен уміти дати читачеві відчутти стилістичну відмінність в його перекладах з Маллярме й з «Едди». Різницю, прогресивно відчутнішу мірою історичного віддалення предмету перекладу від перекладача.

У цьому зв'язку одне дуже цікаве побічне питання:

Ще з іншого деталю бачення — і то саме у випадку Шекспіра — чинність абсолютної поезії можна прочутти, зробивши певний екскурс у «межі прекрасного»: порівнявши жанрові можливості поезії та драми.

У драмі — у справжній театральній драмі — важить, кінець-кінцем, не так текст, як підтекст. Кожне «що сказати» таїть тут у собі незчисленні можливості — «як сказати». І не сама лише індивідуальна техніка актора — інтонація, павза, вся, зрештою, цілкупність його, актора, праці, — але й кожноразова нова режисерська інтерпретація п'єси на кону приносить кожноразову її авторові «смерть на порозі театру»^{*)}.

Тим драматичний рід мистецтва — саме як рід словесного мистецтва — заздалегідь засуджений на велику умовність.

Іншими словами кажучи: якраз Шекспірові п'єси перекладавши, ми не тільки самі особисто модернізували б їх, використовували б усю сучасну нам клявіатуру слова, до футуризму й сюрреалізму включно (ба — в писаних для сцени творах Шекспірових містяться всі імпульси для цього), а й бажали б продовження праці в цьому дусі від наступних генерацій перекладачів-інсценізаторів.

Але поезія — це мистецтво слова для себе. Рецитація її вголос, нехай і щоразу індивідуальна, не надає тих прав співтворецтва, що їх необмежено посідає лицедій на кону.

Поготів — читання тихе, читання очима. Всі можливості індивідуального сприйняття лише підкреслюють і відтінюють об'єктивну одноразовість суб'єктивного творення. І передання її іншою мовою вимагає точності не тільки в дусі, а й у зовнішніх особливостях.

Деталь: якщо в оригіналі рими точні, вони не повинні бути приблизними й у перекладі.

Критерій для нашого перекладу: він мав би робитися так, щоб його можна було використати як точну ілюстрацію

^{*)} Гострий знавець театального, Едуард Старк мав на увазі якраз цей момент прірви між написаним та відграним, коли у своїй книзі «Старовинний театр» говорив про театр Таїрова «з його перевтіленням Шекспіра, це бо потрібно для слави голої театральності, і то не шекспірівської, тому що театральність Шекспіра самовистачальна, і до того ж вельми могутньо, лише театральності, яка відповідає настроям нинішнього дня — —»

в складеній цією ж мовою хрестоматії з даної чужої літератури.

Висновок до наших спроб прочити абсолютне Шекспіра в межах жанру:

а) драматичний переклад: проста стилізація під доволі щиро перекладачеві «сучасність»;

б) поетичний переклад: умовна стилізація під «сучасність», доволі щиро перекладачеві.

Автор цих рядків повністю свідомий того, що пропонується тут засада перекладів драматичного та поетичного чинна лише до певної межі: до чіткої рішучої спроби поставити її шкереберть.

Теоретично, зрештою, ми можемо собі цілком уявити і досконалий переклад сонетів мовою раннього Тичини, тобто й справді чи не футуристичний. А з другого боку — може бути й не менш досконала спроба віддати твір театральний, даймо: комедію «Любовці на марно», такою мовою інтелігентної України XVI сторіччя.

Остаточно вирішувала б щоразова майстерність перекладача.

Але так воно чи так, ми поставили собі окреслене завдання: перенести Шекспіра в поетично-мовну українську добу, яка до нашої стоїть приблизно в тому ж відношенні, що шекспірівська англійська до англійської сучасної.

Цим шляхом ми працювали на ілюзію «старовинності», хоч, самозрозуміло, умовно обране ми трактували як справжнє.

4

До техніки справи:

Деякі вагання були в нас, коли ми зважували засаду інтерпретації закінчень. В англійській поетичній мові їх не дається так чітко диференціювати, як у німецькій, зрештою й у французькій. У кожному разі в Шекспірових сонетах їх система не грає взагалі жадної ролі, і, наприклад, Фрідріх Боденштедт, німецький перекладач сонетів у минулому сторіччі, по-своєму вірно віддав цю зовнішню властивість перекладу, чергуючи закінчення чоловічі й жіночі (ба й дактилічні, стрівані раз-у-раз і в оригіналі) також поза межами будь-якої системи.

Остаточно ми спинилися на засаді свого роду «абсолютизації». Цієї засади — в основному — дотримувався інший перекладач сонетів німецькою мовою, Стефан Георге (чий переклад служив у нашій праці, мовити б, метром-прото-типом, критерієм дозволеного й недозволеного), і — цілковито — заданий уже російський поетичний інтерпретатор Маршак.

Закріплено, отже, від нас — без жадної уваги на оригінал*) — три архитипи:

*) Можна б було, самозрозуміло, щоразу підшукувати й у перекладі жіночому закінченню жіночий рівнобіг, а чоловічому чоловічий. Але саме через свою цілковиту випадковість у перекладі перенесення цієї безсистемної системи не дало б жадного естетичного ефекту.

систему, де перший (і послідовно: два останніх) рядок має жіноче закінчення;

систему, де перший (і два останніх) рядок має чоловіче закінчення;

наскрізну систему з самих чоловічих закінчень.

З огляду на абсолютну перевагу в англійській мові (бодай — у вимові) закінчень чоловічих, має й у нас кількісну перевагу третя група: 63% сонетів нашого перекладу супроти 20% першої та 17% другої груп.

Дактилічні закінчення, коли вони в нас траплялися, не виділено в окремий тип, лише включено в лінію чоловічих.

«Абсолютизація»: ми вжили б цього терміну, зрештою, взагалі для окреслення засади нашої праці над перекладом Шекспірових сонетів.

«Абсолютизація» — термін, звичайно, наскрізь релятивний. Він бо покриває собою й те неминуче грубувате, чого допускається кожен пересаджувач.

Ми дивились на первотвір увесь час, мовити б, крізь сітку, закресливавши лінії схематично. Лінії — не тільки образу як такого, але й ґрунтового з його техніки: будови речення, розміщеного по рядках, включно — в основному — з пунктуацією.

В останньому, щоправда, ми дозволили собі на окремий привілей: на вільне користування рисами — тире.

Але «сітка» не вхоплює всіх нюансів, лише — наймаркантніше. Саме це наймаркантніше й абсолютизовано. Його зведено в норму, вичищену від випадкової сваволі. Так із системами закінчень, що про них мовлено щойно вище. Так і з певними несистематизованими повторами в оригіналі, непослідовностями чи неохайностями викладу, випадковостями римування (повторення в одному сонеті тієї самої рими) тощо.

Для таких понять, як «Час», «Доля» (або «Судьба»), «Смерть», «Муза» тощо, ми систематизували постійне написання з великих літер.

Звертання через “thou” і “you” всюди послідовно передано відповідними українськими «ти» й «ви» (або «ваша мость»).

Синтактичну конструкцію первотвору (отже, фігури «якщо — то», фігури з «хоч», з «бо», з «але» або «та», фігури з сполучниками «і» та «а» тощо), графічний рисунок рядків (аж до впроваджуваних у первотворі слів у дужках і речень у лапках), вигук «о!», «деде!» (“alas!”, “o me!”) — дотримувано від нас, за дуже рідкими винятками, суворо.

«Абсолютизацію», проте, відбуто й у негативному плані.

Це треба розуміти так: наша «сітка» вхоплює ті з оригінальних порушень, що є надрядними. Так, зокрема, в нас «абсолютизовано» не тільки згадані вище випадки з порушенням строфіки (сон. 99 та 128) і канонічної метрики (сон. 145), але й деякі випадки нелогічного образного ходу (сон. 130), хаотичної будови (сон. 148 та ін.) тощо. Збережено, зокрема повтор дуету в сон. 36 та 96.

За допомогою нашої методи ми виявляли й первотвірні взаємини між римуванням пасивним та активним:

Постійним римам шекспірівської версифікації типу “shaken — taken”, “love — prove” або “thee — me” відповідають

наші від просвітянства традиційні «вщертъ — смертъ», «день — пісень», «несе — все» тощо. Ми впроваджували такі рими з повною відповідальністю (як і деякі групи слів із цього семантичного ряду, як от «палка жага»).

З другого ж боку читач побачить, що в нашому перекладі сонети з добром банальних рим перебувають у безпосередньому сусідстві з такими, де дібрано рими рафінованіші («день-у-день — навстіжень», навіть «равт — правд», ба й рими на межі ризику: «предмет — вперед мет»).

Це робиться від нас також цілковито свідомо. «Абсолютизувавши» ці первотворні контрасти, ми намагалися дати відчуття того, що явно відчувається в оригіналі: нерівнорядність сонетів, творених у різний час, під різним настроєм і з різними завданнями.

Інакше кажучи, наша «абсолютизація» має на меті дати уявлення про ідеал. Тим то й показові недотягнення оригіналу уйнято в заокруглений, закам'янілий мистецький вираз.

Образово висловлюючись, ми робимо тут щось на зразок того, що зробив Оскар Вайлд у відомій анекдоті з жебраком: подарував йому новісіньке убрання, проте порізав його тут же на ньому геометричними клаптками, щоб випадкову обдертість замінити її «абсолютним виразом».

З архаїзмів з-перед XIX сторіччя черпано дуже ощадно. Зокрема слов'янізмів уживано з щоразовим виправданням їх контекстовою konieczністю.

З другого боку й новотвори, конфронтовані з нешаблонними первинними оригіналу, впроваджувано так само дуже обережно. У цій площині ми віддавали перевагу рідковживаним, але вже існуючим, питомим українському мовному відчуттю словам (напр., «витворний») та зворотам. Чисті новотвори застосовувано кожного разу з розрахунком на те, щоб вони не вражали раптовістю, і кожного разу — зважуючи те, чи могла б такий новотвір прийняти зеровська школа.

Тим традицію, мовити б, доповнювано й досконалено.

Дуже нечисленні випадки гри поняттями з цілком модерної семантики (у сон. сон. 23, 53, 54, 76, 122, 123) пояснено у примітках до відповідних сонетів.

Виклад прийнятої нами засади римунання потребує одночасного пояснення нашої термінології:

Абсолютною римою ми називаємо таке співзвуччя двох слів, яке поширюється також на т. зв. опорову шестівку, тобто на шестівку, що стоїть перед наголошеною голосівкою: «зрості — брості» (англ. відповідник: „treason — reason“).

Точною римою ми вважаємо послідовно точний збіг звуків, починаючи від наголошеної голосівки: «часть — власть» (англ. відповідник: „state — fate“).

Цим двом типам рим у нашому перекладі віддано абсолютну перевагу, у згоді з абсолютною перевагою їх у первотворі.

Як півточну риму ми класифікуємо таку, в якій, при однаковості наголошеної голосівки, має місце більший або менший незбіг інших фонем римунання. Протилежно до

точної рими, опорова шелестівка в римі півточній може повторюватись («вигвір — вигер», «вислав — вислів», «навіт» — надит»), але, протилежно до абсолютної рими — обов'язково («балакуність — участь», «лева б — щелеп»). Обов'язковим є збіг прикінцевої шелестівки, при чому півточна рима може бути тільки жіноча. Англійські відповідники: „open — broken“, „remember'd — tender'd“.

Цей тип рими трапляється в оригіналі, як видно з щойно наведених прикладів, що й дало нам право вживати його в перекладі.

Крайнім випадком півточної рими — на межі переходу в іншу якість — є рима неточна. В цій римі прикінцеві шелестівки не збігаються («безсердий — ствердив», «занепад — занедбан»). Співзвук тут врівноважується іншими компонентами: алітерацією, збігом шелестівок і голосівок після наголошеної голосівки і — обов'язково — асонантним повтором рисунку голосівок (сюди стосуються випадки й врівноваження голосівок її йотованою: «квітня — вікна», «в'язню — в'язну»). Неточна рима може бути також чоловічою, і тоді співзвук дотримується не тільки алітерацією, а й більш-менш близькими прикінцевими шелестівками («рам — тиран», «епітаф — потах»).

Риму цього типу ми вживали розмірно так само рідко, як рідко в оригіналі трапляються подібні співзвуки, на зразок „love thee — prove me“ або „assure ye — sure me“.

Співзвук типу «просто — шостий» або «тану — настане», тобто такі, де голосівка, що йде по наголошеній, не збігається, а при тому римування не знаходить завершення в прикінцевій шелестівці (як у півточній римі), або утяти чоловічі, як от «жак — ножа» тощо, — ми взагалі не вважаємо за риму. Вигвір постклясицистичної поезики, такі співзвуки можуть мати місце лише в модерному віршуванні.

В Шекспіра вони, самозрозуміло, не трапляються, і ми уникали їх цілковито (рими типу «завше — товавши» ми відносимо до точних, з огляду на звучання ненаголошеного українського «е» сливе як «и»).

Також на відміну від звичної термінології, співзвуччя на зразок «гарт — згорт» ми називаємо не консонансом, а дисонансом.

Такі дисонанси в Шекспіра інколи трапляються, і один з них ми «абсолютизували» (в сон. 133).

Дрібніші зауваження до перекладу:

Широко практикована від нас безчленна форма прикметників та діеприкметників («багат» замість «багатий», «збут» замість «збутий», «злякан» замість «зляканий» тощо) аж ніяк, нашою думкою, не перечить духові української мови.

Форму «будь» вживано від нас, подібно до німецького „sei“, не тільки як наказовий спосіб однини від «бути», але й як заміну для кон'юнктивного «якби». Те саме й у випадках «носи я», «скрийсь я» ітд. — у розумінні «якби я носив», «якби я скрився».

Деякі слова в нас уживаються з змінним наголосом: «котрий — котрій», «дано — дано» тощо. Зате слово «зав-

жди» стоїть у нас тільки з наголосом на останньому складі.

Правопису «сей», «ся», «се» замість «цей», «ця», «це» ми вживаємо засадничо для підкреслення врочистої віддалі чистої поезії не тільки від буденної мови, а й від мови драматичної або пісенної поезії.

Правопис утятих дієслівних закінчень у третій особі однини з апострофом («в'яля'», «бажа'» тощо) перейнято нами від Маланюка.

Деталі взаємин перекладу з первотвором, а також зауваження до поодиноких сонетів літературного, історичного або психологічного характеру читач знайде в примітках.

5

Наш переклад був виготовлений у чернетці між п'ятницею 31. липня 1953 та серединою 18. травня 1955. Пізніше його піддавано багаторазовому опрацюванню і, в численних випадках, ґрунтовній переробці.

Сонет 116 нам довелося при одній нагоді перекласти окремо, ще влітку 1949. Це була наша перша зустріч із Шекспіром у перекладанні, і тим, мабуть, пояснюється наш особливий нахил до цього сонета. Читача зустріне він в особливому оформленні: поруч з оригінальним факсиміле з першого кварто-видання 1609 і з перекладами німецьким (Георге), французьким прозовим (Ф. В. Гюго) та російським (Маршак).

У перекладуваних досі по-українському поодиноких Шекспірових сонетах, наскільки ми знаємо, не ставлено стилістичну проблему під тим кутом, що в нас. Зокрема, згадані добірні переклади Я. Славутича та О. Зуєвського йдуть радше на conto стилю самих цих авторів.

Ми повнотою свідомі, отже, що в нашій піонерській праці далеко не все є успіхом. Либонь дещо з наших перекладів підпадає під категорію того, про що говорять, його, мовляв, без оригіналу до кінця не зрозуміти. Так принаймні твердять про поодинокі сонети в перекладі Стефана Георге (див. статтю Фрідріха Гофмана в „Shakespeare-Jahrbuch“ der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft за 1956).

Свідомість хиб, одначе, тільки посилює нашу певність того, що цей перший, не прикінцево отесаний камінь десь за півсторіччя дошліфуватимуть наступні майстри. Перед кожним амбітним умільцем така можливість стоїть завжди відкритою.

За умов державного існування вмільці, можливо, знайдуться раніше, ніж за півсторіччя.

Ігор Костецький