
В. Шекспір в українських перекладах

Марія Ажнюк

ПРО БАГАТОЗНАЧНІСТЬ СЛОВЕСНИХ ОБРАЗІВ У «ГАМЛЕТІ» В. ШЕКСПІРА ТА ЙІ ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Українські переклади і дослідження творчості Шекспіра становлять помітну частку світової Шекспіріани, тим вагомішу, що до її створення причетні такі визначні діячі дожовтневої української культури, як І. Франко, Леся Українка, М. Старицький, і такі видатні українські радянські поети, як М. Рильський і М. Бажан. Започатковане науковими розвідками І. Франка, українське шекспірознавство по-справжньому розвивається вже на Радянській Україні, а нові переклади і шекспірознавчі праці свідчать про постійне зростання того вкладу, який вносять українські митці слова і вчені у справу художнього освоєння і осмислення творів одного з найбільших світочів культури людства.

У широкому міжнародному процесі художнього і наукового пізнання Шекспіра особливе місце належить «Гамлетові», який не перестає хвилювати сучасного читача і глядача. На сьогодні існують сотні перекладів цього твору мовами світу, а величезна наукова література, присвячена цій драмі, вже давно має обсягову бібліографію. Якби хтось поставив собі за мету прочитати все, що написано про Гамлета, «йому не вистачило б часу прочитати ще що-небудь, навіть самого «Гамлета»¹. Але дослідники відкривають щораз нові й нові грані твору, навколо ряду моментів його змісту і художньої форми весь час точаться суперечки. Сучасні шекспірознавці та перекладачі не раз зверталися і ще, безперечно, звертатимуться до вивчення усіх аспектів

трагедії, насамперед системи образності мовних партій персонажів.

Рельєфні словесні образи відповідного значеннево-експресивного наповнення особливо виразно виявляються у «Гамлеті», де художньо-драматична насиченість образної системи надто очевидна, насамперед у плані використання їх з метою чіткої індивідуалізації всіх дійових осіб трагедії — від принца Датського до гробокопа. Саме завдяки «персоніфікації» мовних образів відтворюється неповторно-своєрідне бачення світу, яке властиве тому чи іншому персонажу — «живе багатство і складність людської душі — душі принца Гамлета, поета і філософа, і душі того штукаря, що копає могилу для Офелії: адже і в нього є своя філософія, своя манера думати і почувати, хоч він вимовляє лише кількадесят слів і на перший погляд може здатись, що його роль цілком мізерна»².

Зрозуміло, під час перекладу лейтмотиви образності всієї трагедії та домінантні лінії мовних партій повинні розглядатись як вагомі елементи драматичного діалогу взагалі і кожної партії зокрема. Художній переклад має відтворити живий конкретний образ, не допускаючи, щоб переносне значення слова-відповідника поглинуло й сам образ. Збереження в перекладі художньо-образного контексту, що є, по суті, вихідною величиною у пізнанні першотвору і в оцінці перекладу, полягає у відтворенні засобами іншої мови тих асоціацій та емоцій, що їх збуджують у нашій уяві як образні фрагменти великого художнього полотна, так і художньо-образне ціле всієї картини, де кожен мовний зображувальний засіб бере участь у творенні чуттєво-емоціональних вражень.

Багатогранність образної системи Шекспірової трагедії досягається шляхом широкого використання семантичного багатства мови, різноплановим осмисленням одного і того ж слова; зіткнення різних значень в напруженому діалозі породжує драматично вагомий підтекст. Тому збереження цієї стилістичної риси є одним із найголовніших показників повноцінного адекватного художнього перекладу шекспірівської драми.

Ю. Гаврук має безперечну слушність, вважаючи, що і тоді, «коли який-небудь шекспірівський каламбур не перекладається на російську мову, перекладач повинен знайти щось рівноцінне»³, хоч, певна річ, тут не може бути мови про просту заміну каламбура каламбуром лише задля ефекту. Тут треба враховувати вагомість підтексту словесних образів, що упродовж драматичної дії утворює щораз нові

нюанси, які, поєднуючись з іншими синонімічними підтекстовими образами, створюють наскрізні тематичні образні лінії. Така, наприклад, Гамлетова гра на омофонах *sun* («сонце») та *son* («син») від першої появи його в дії трагедії і аж до викриття злочину підлого братовбивства.

У плані збереження драматичної перспективи цієї гри слів особливу вагу має відтворення заданої оригіналом дво-значності підтекстового образу в першому діалозі Гамлета з королем:

King.	But now, my cousin Hamlet, and my son,—
Hamlet (Aside).	A little more than <i>kin</i> , and less than <i>kind</i> .
King.	How is it that the clouds still hang on you?
Hamlet.	Not so, my lord, I am too much i'th' <i>sun</i> ⁴
	(1.2.64—67).

Дипломатична запобігливість Клавдія, що перед «яскравим» зібранням королівської ради нарешті помітив зодягнутого в жалобу принца і навіть називає його «небожем і сином», розбивається об Гамлетові неоднозначні відповіді, в яких чути іронічний натяк: Гамлет ображений тим, що його батька так швидко забуто, і не хоче, щоб теперішній король називав його сином. Таке тлумачення підтекстового образу впливає, як вважають текстологи ⁵, з його народного джерела — прислів'я «Out of heaven blessing in the warm sun», яке приблизно відповідає нашому виразу «залишитись без кола і двора». Отже, Гамлет при першій же нагоді натякає на те, про що потім відкрито скаже про короля в розмові з матір'ю:

...зłodіяка,
Який корону вкрав дорогоцінну
І до кишені пхнув собі.
(Переклад В. Вера) ⁶.

Але у відповіді принца поки що немає того прямого виклику королю, який часом звучить у перекладах, приміром, у запропонованих М. І. Рудницьким двох варіантах цієї репліки: «Бо в очі ріже світло від престолу» і «Бо світло все забрала ваша світлість» ⁷. Гра слів, особливо у другому випадку, справді вдала, але, на жаль, логічно не вмотивована — така відвертість принца на самому початку трагедії не може не вносити в переклад суттєвої переорієнтації сприймання твору. В українських перекладах ще не достатньо відображено дистантність і значеннєву різноаспектність гри слів у цьому драматично вагомому словесному двобої.

Багатство семантико-структурних різновидів і стилістичних функцій гри слів у Шекспіра виходить за рамки сучасної йому риторики і навіть загальновідомих нині мовознавчих і літературознавчих дефініцій каламбура⁸, що вказує головним чином на комічний ефект цього прийому. У драматичному діалозі трагедії «Гамлет» гра слів поліфункціональна.

Іронічний смисл фраз підсилює гра слів, що ґрунтується на одночасній реалізації двох або й більше значень слова без його повтору в діалозі. При цьому контекст ніби натякає на друге, підтекстове значення, яке в перекладах або розшифровується, виноситься на поверхню тексту, або ж губиться. Так втрачено в перекладах двозначність Гамлетової фрази *to a puppetry, go* в діалозі з Офелією у сцені їхнього розриву (III. I. 147—157), де слово *puppetry* може сприйматися в двох значеннях: загальноновживаному (монастир) і специфічному для того періоду використанні (будинок поганої репутації)⁹. Не відтворена поки що і Гамлетова психологічно влучна характеристика Полонія, скондована в одному слові *fishmonger*, обидва значення якого — торговець рибою і торговець живим товаром, звідник — розгортаються в трагедії в дві основні риси характеру першого королівського прибічника, здатного торгувати навіть рідною дочкою. Ще не вдалося засобами нашої мови передати подвійний зміст гри словом *air* з можливим підтекстовим омофоном *heir* (спадкоємець), до якої Гамлет вдається двічі, прозоро натякаючи королю («*I eat the air, promise-scrammed*».— III. 2. 99) та його найближчому прислужникові, що він, законний спадкоємець королівського трону, не забув про вчинену йому кривду. Якщо відповідь королю хоч певною мірою зберігає в перекладі цей натяк, наприклад, «...їм повітря начинене обіцянками» (переклад П. Куліша)¹⁰, «...їм повітря заправлене обіцянками» (переклад Л. Гребінки)¹¹, то відповідь Полонієві в сцені «божевілля» принца звучить у перекладах досить дивно і не може вважатися такою значущою (*pregnant*), як її оцінив Полоній:

Pol. Will you walk out of the air,
my lord?

Hamlet. Into my grave?

Pol. Indeed, that is out o'the air. (Aside) How pregnant his replies sometimes are! (II.2. 213—216).

Гамлетове несподіване «В могилу?» одразу реалізує в запитанні Полонія потенційно можливу гру на омофонах *air* («повітря») та *heir* («спадкоємець») і надає йому несподіваного підтекстового значення — відступитись від престо-

лонаслідництва. Можливість існування подібної інтерпретації зовсім знята в перекладах. Що стосується збереження цієї двозначності, то, власне, нічого нового не внесено в переклади з часу М. Старицького, який дав такий варіант:

Полоній. Не бажаєш, принце, зійти з повітря?

Гамлет. Куди? в могилу?

Полоній. Це б справді було зійти в могилу (*набик*).

А як часом відповідає він спритно...¹²

Набагато успішніше відтворено в українських перекладах полісемантичну гру слів при повторі введених у гру елементів, причому кожна репліка розкриває нове значення слова, як, наприклад, у розмові Гамлета з Гораціо:

Ham. I am sorry they *offend* you, heartily

Yes, faith, heartily;

Hor.

There's no *offence*, my lord.

Ham. Yes, by Saint Patrick, but there is, Horatio,

And much *offence*, too. (I.5. 134—137).

Окрім загальноновживаного «обра́за» в репліці Гораціо, слово *offence* у відповіді Гамлета відразу ж після того, як той дізнався від привида про підле братовбивство, реалізується у іншому значенні — «злочин», в якому воно ще не раз вживатиметься пізніше в драматичному діалозі трагедії, головним чином у мовній партії Клавдія, двічі у його монолозі-самовикритті «Мерзенний сморід злочину мого Сягає неба» («O! my offence is rank, it smells to heaven»).

Тонка, ненав'язлива гра слів яскраво індивідуалізує характер Гамлета, виказує гнучкість і проникливість його гострого розуму. Вона дала підставу відомому шекспірознавцеві А. Бредлі стверджувати, що «Гамлета єдиного з трагічних героїв можна назвати гумористом»¹³. Але гумор Гамлета особливий, від нього не раз холоне кров у жилах, надто в сценах «божевілля» принца, де той найбільше вдається до різних видів гри слів, що має переважно викривальний характер і часто містить погрози королю. В цьому плані показова потрійна гра словами у Гамлетовій відповіді Клавдієві (III. 2. 97—100) якраз перед виставою, що має підтвердити злочин короля. Те саме вчувається в розмові принца з королівськими лакузами Розенкранцом і Гільденстерном після вистави:

Ros. My lord, you must tell us where the body is, and go with us to the king.

Ham. The body is with the king, but he king is not with the body. The king is a *thing*.

Guil. A *thing*, my lord?

Ham. Of *nothing*: bring me to him. (IV.2.27—32)

Цю гру слів вдало передав ще М. Старицький семантично близькими до оригіналу омофонічними варіантами:

Розенкранц. Принце, ви повинні сказати нам, де труп, і йти до короля з нами.
Гамлет. Труп при королі, але король не при трупі. Король *абищо*.
Гільденштерн. *Абищо*, ясний принце?
Гамлет. *Або ніщо*. Проведіть мене до нього (с. 136).

Гра слів у мові Гамлета часто здійснюється завдяки повтору коренів слів. Намагання зберегти в перекладі навіть семантико-структурний різновид цієї гри спостерігається вже в ранніх українських перекладах, наприклад, у П. Куліша:

Нор. O day and night, but this is wondrous *strange!*
Нат. And therefore as a *stranger* give it welcome. (1.5.164—165).

Горацио. О дню і ночі! Що за *странне* діло!
Гамлет. То і прийми як *странного* се диво (с. 39).

Але саме збереження повтору ще не гарантує відтворення гри слів, якщо повторювані елементи не мають заданої оригіналом смислової багатоплановості:

Горацио. Світе, боже милий?
Щось *непевне*...
Гамлет. Привітай же серцем
Ту *непевність*, як мандрівця гостя.
(Переклад М. Старицького, с. 51).

Довго не піддавалась перекладові гра слів, що виникає при п'ятикратному повторі слова *tender*, кожного разу в іншому значенні, в діалозі Полонія з Офелією, де мовою «торговця» лорд-канцлер намагається пояснити дочці її ціну на шлюбному ринку. На близькій оригіналу семантико-стилістичній основі ця гра відтворена в нещодавно опублікованому перекладі Л. Гребінки, здійсненому 1939 року.

Він, пане, не одну давав *заруку*
В знак приязні до мене,—

каже Офелія, і старий підхоплює слово «заруку» в іншому, гендлярському значенні, двічі повторює його в глузливому тоні:

Полоній. Ти й віриш тим байкам, чи пак *зарукам*?
Офелія. Не знаю, що й подумати, мій пане.
Полоній. Ова! Подумай-но, що ти дитя,
Заруку мірячи за чисту плату.

Через омофонічні варіанти і співзвуччя суміжних мовних явищ Полоній висловлює багатозначний натяк на те, чого найбільше боїться у стосунках Офелії з Гамлетом:

Проси за *руку*, донько, подорожче,
Щоб ти,— бодай усох мені язик! —
Не заручилась дечим без *заручин* (с. 107).

Йдеться про друге підтекстове значення фразеологізму *tender one a fool* — «привести дитинку», що, на думку відомого текстолога Дж. Довера Вільсона, реалізується у цій грі і відповідна інтерпретація якого уможливило вірне сприймання двозначностей Полонія, а також Гамлета. Що Полоній має саме це на увазі, свідчить і даліше розгортання гри слів, тепер уже на слові *fashion*, що також вдало відтворюється в перекладі Л. Гребінки:

О фелія. Він, пане, признавався мені в коханні пристойним *чином*.

Полоній. Ще б пак, він *чином* візьме. Те-те-те! (с. 107).

Загальновідомому твердженню про те, що гра слів реалізується у вузькому контексті діалогу, суперечить випадок гри словом *union* при дистантному повторі в своєрідному «діалозі» Гамлета з Клавдієм у фінальній сцені трагедії. Кидаючи отруту в келих Гамлета перед фатальним двобоєм, король заявляє, що він питиме за Гамлета:

Іще й *перлину* він укине в келих
Коштовнішу, ніж та, яку носили
Чотири датські королі в короні... (с. 107),

вживаючи слово *union*, яке аж наприкінці поединку повторить смертельно поранений Гамлет, посилаючи вбивцю Клавдія слідом за матір'ю, яка отруїлась приготованим для принца трунком. У репліці Гамлета слово *union* двозначне — воно іронічно повторене в тому значенні, в якому вжив його Клавдій («перлина»), з одночасною реалізацією в підтексті звичайного, загальновживаного значення (союз), драматично мотивованого ситуацією і навіть підкріпленого наступним реченням: «Отут твоя *перлина*! Іди за матір'ю». Хоч дистантність цього повтору зберігається майже в усіх українських перекладах, двозначність могла б сприйматись хіба в тому випадку, коли припустити, що «перлина» стосується і Гертруди, якщо актор на сцені допоможе собі тут жестом чи якимось інакше.

Завдяки повтору здійснюється гра слів, що співвідноситься з античними образами, імена яких омонімічні суміжним мовним явищам:

Pol. I did enact Julius Caesar: I was killed i' the *Capitol*. *Brutus* killed me.

На м. It was a *brute* part of him to kill so *capital* a calf there (III. 2. 109—112).

Цю гру слів спробував передати українською мовою ще М. Старицький у першому виданні українського «Гамлета» вже сто років тому:

Полоній. Грав Юлія Цезаря; мене в Капітолії вбито: вбив мене *Брут*.

Гамлет. Був певний *бруд* — забити такого *капітального* назимка... (с. 100—101).

У нових перекладах, наприклад, у В. Вера, цю гру відтворено настільки, наскільки дозволяє структура української мови з її системою флексій. Вона ґрунтується на відповідній оригіналу семантико-образній основі і звуковій близькості до оригіналу:

Полоній. Я грав Юлія Цезаря, я був убитий на *Капітолії*; мене вбив *Брут*.

Гамлет. Це було дуже *брутально* з його боку — вбити таке *капітальне* теля...¹⁴

В українському перекладі ця гра слів менш виразна, ніж в оригіналі, оскільки англійські слова *Capitol* і *capital* фонетично рівні, абсолютні омофони, і майже такі ж *Brutus* і *brute*, тим часом як українські закінчення і суфікси помітно послаблюють ефект каламбура, хоч семантично-звукова основа гри слів збережена в її основних рисах.

Особливі труднощі перекладу становлять каламбурні ситуації на межі зміни одного виду повтору іншим, наприклад, у репліці Гамлета, який висміює королівський «ослячий» стиль, де гра слів на потенціально можливих у даній ситуації омофонах *as'es* (у тексті) та *asses* (у підтексті) виникає в момент заміни анафоричного сполучника *as* його іменниковим варіантом *as'es* у кореневому повторі:

An earnest conjuration from the king,
As England was his faithful tributary,
As love between them like the palm should flourish,
As peace should still her wheaten garland wear,
And stand a comma 'tween their amities,
And many such-like "As'es of great charge (V.2.38—43).

Внаслідок гри слів з'являється підтекстовий образ, бо *As'es of great charge* (багатозначні «оскільки») сприймається на слух як *Asses of great charge* («навантажені осли») і ця підтекстова метафора емоційно-оціночного характеру безперечно потребує функціональної відповідності в перекладі. На жаль, у більшості перекладів і гра слів, і підтекстовий образ втрачені.

Багатоплановість образів і пов'язана з нею гра слів як один із видів метафоризації є, за визнанням дослідників, характерною стилістичною ознакою мовної партії Гамлета,

хоч треба зазначити, що індивідуалізуючою рисою його мовного портрета є не гра слів взагалі, — адже цей стилістичний прийом властивий і іншим мовним партіям, зокрема Полонія, — а надзвичайна семантико-структурна різноманітність цієї гри, що не допускає підведення під один узагальнюючий термін «каламбур», як це часто трапляється в статтях, що торкаються перекладу цих явищ¹⁵. Гра слів у мові героя трагедії, гуманіста Гамлета має, як правило, саркастичний характер. Але там, де принц не веде гру, а лише підтримує її, уможливорюється комічний ефект. Наприклад, у діалозі з гробокопами:

Ham.	How came he mad?
First Clo.	Very strangely, they say.
Ham.	How strangely?
First Clo.	Faith e'en with losing his wits.
Ham.	Upon what ground?
First Clo.	Why, here in Denmark; (V. 1.170—175).

Цю гру слів збережено частково ще в ранніх українських перекладах, приміром у П. Куліша:

Гамлет.	Як же він збожеволів?
Перв. могильник.	Вельми чудно, кажуть.
Гамлет.	Як чудно?
Перв. могильник.	Да так, узяв та й ізсунувсь із глузду.
Гамлет.	На якому ґрунті?
Перв. могильник.	Да тут же, в Данії.

Цей переклад, на перший погляд, не дуже відрізняється від наступних пізніших українських варіантів, наприклад, Л. Гребінки:

Гамлет.	З чого ж він збожеволів?
Перший гробокоп.	Дуже дивно, кажуть.
Гамлет.	Як так дивно?
Перший гробокоп.	А так, що стратив розум.
Гамлет.	На якому ґрунті?
Перший гробокоп.	На нашому, на данському (с. 156),

але в останньому граматична структура відповіді гробокопа увиразнює двозначність, робить гру слів відчутнішою, зберігаючи разом з тим заданий оригіналом підтекст.

На жаль, у більшості випадків двозначної гри слів переклад зберігає тільки один образний план і через це втрачає не просто ефект гри слів, а й художньо вагомий другий план, який не завжди можна розшифрувати або хоча б описово винести в оповідь підтекстовий художній образ, передати подвійну інформацію вислову. Це, власне, і спричи-

няє різні, цілком відмінні тлумачення образу в перекладах. Так у короткому діалозі Гамлета з Лаертом якраз перед їх поединком слово *foil* вжито не лише в значенні «рапіра», а явно двозначно:

Ham. Give us the *foils*. Come on.

Laer. Come, one for me.

Ham. I'll be your *foil*, Laertes; in mine ignorance
your skill shall, like a star i' the darkest night
Stick fiery off indeed.

Laer. You mock me, sir (V.2.267—271).

Як видно з контексту репліки Гамлета, слово *foil* повторено в значенні контрастного фону (словникові відповідники, крім «рапіра», також «фольга, станіоль, орнамент..., тло, фон») ¹⁶. В перекладах гра слів втрачена, а метафоричний образ у репліці Гамлета по-різному інтерпретується в старих і в новіших перекладах:

Хотів би я твоїм *знаряддям* бути,
В моїй невмілості твоє майстерство,
Мов та зірда під ніч щонайтемнішу,
Засяє сяйвом.

(Переклад П. Куліша, с. 154);

Я буду *фольгою*, Лаерт, для вас;
В п'ятьмі невміння мого, наче зірка,
Майстерність блисне ваша.

(Переклад В. Вера, с. 380);

Як прикрашають зброю цю оздобу,
Я буду за *прикрасу* вам, Лаерте:
На *тлі* мого невміння хай ваш хист
Блисне, мов зірка в хмарі.

(Переклад Л. Гребінки, с. 163).

З грою слів пов'язані в партії Гамлета найрізноманітніші образні асоціації з різних сфер людської діяльності й знань, включаючи й алюзії біблійного порядку, наприклад, у діалозі гробокопів:

First Clo. ...There is no ancient gentlemen but gardeners, ditchers, and grave-makers; they hold up Adam's profession.

Second Clo. Was he a gentleman?

First Clo. A' was the first that ever bore *arms*.

Second Clo. Why, he had none.

First Clo. What! art a heathen? How dost thou understand the Scripture? The Scripture says, Adam digged; could he dig without *arms*? (V.1.32—40).

З грою слів пов'язані також образи, змальовані за допомогою фразеологізмів, прислів'їв, приказок, скажімо, зга-

дана вище гра словами *son ta sup* варіюється в трагедії аж до викриття злочину. Образна двоплановість притаманна й іншим афористичним висловам, хоч в них і немає гри слів. Це насамперед афоризми, образну основу яких складають семантично контрастні поняття, а двоплановість підкреслюється епіграматичною римою, яка виразно виділяється на тлі білого вірша. Контрастні образні основи і відповідна оригіналові римована форма афористичних висловів збережені часом і в старих українських перекладах «Гамлета», наприклад:

Foul deeds will rise,
Though all the earth o'erwhelm them, to men's eyes.

Лукавий твір
Й крізь землю ся проколює надвір.
(Переклад Ю. Федьковича) ¹⁷.

...best safety lies in fear:
Youth to itself rebels, though none else near.

А в молодих літах доволі
Без інших бур буяння своєволі.
(Переклад П. Куліша, с. 24)

У перших перекладах, особливо у М. Старицького, афористичні завершення монологічних реплік героя трагедії розримовані, що послаблює їх резюмуючу функцію, вносить певну переорієнтацію в сприймання всього діалогу. Гамлет — найглибший із шекспірівських персонажів. Його філософія завжди пов'язана з переживаннями, і це робить її життєвою, людською. Певно, тому так багато Гамлетових філософських узагальнень перейшли в загальний народний вжиток і сприймаються як народні прислів'я, приказки, широко вживані крилаті вислови не лише англійцями, а й, завдяки перекладам, носіями різних мов світу.

Афористичним став монолог «Бути чи не бути?...». Безпосередньо він ніби й не пов'язаний з драматичною дією, але зачіпає широке коло філософських проблем. Цей монолог був завжди пробним каменем для перекладачів «Гамлета», мірилом їх успіху. Найбільших труднощів завдавав граничний лаконізм вислову за величезного смислового наповнення. Попри намагання перекладачів зберегти кожен образ, здавалося б, кожную деталь у перекладах, особливо в ранніх, спостерігаються помітні втрати. Ось початок цього монологу в перекладах М. Старицького та П. Куліша:

Жити чи не жити?
Ось в чім річ. Бо що є благородніш,
Чи приймати і каміння й стріли
Од лихої-навісної долі,
Чи повстати на те море туги,
Й тим повстанням покінчить все разом?
(Переклад М. Старицького, с. 91)

Чи бути, чи не бути, от питання:
Що благородніше в душі: терпіти
Пращі і стріли злющої фортуни,
Чи збунтуватись проти моря туч,
І бунтуванням їм кінець зробити?
(Переклад П. Куліша, с. 71)

Не тільки в цих, а й у пізніших перекладах втрачено художньо значущий образ, сконденсований у короткому метафоричному вислові *to take arms against the sea of troubles, And by opposing end them*, що раптовим спалахом на мить освітлює нам становище гуманіста-мислителя в «дегуманізованому датському світі»¹⁸, — людина стала сама проти моря зла і, певна річ, загине у боротьбі. Це той образний спалах, який у великих трагедіях Шекспіра віщує фінал ще далеко до завершення драматичної дії, в кульмінації її розвитку.

Відтворення зовнішнього спокою цього монологу, глибокої пристрасті, що вперше виявляється не в емоціях, а в роздумах героя, потребувало виваженого місткого слова. Вважаємо, що вибір варіанту «Бути чи не бути...?» (буквального відповідника англійському *to be, or not to be?* і одночасно його повного еквівалента), а не, скажімо, «жити чи не жити...?» відповідає загальнолюдському звучанню цього монологу і не зводить його до вузько особистої трагедії.

Семантична місткість і багатоплановість художніх образів у мові Гамлета, їх оригінальність і темпераментність обумовлені частково морально-етичною позицією героя, для якого навколишній світ «сплітається...» — писав С. С. Динамов, — у саме втілення зла»¹⁹, і образно постає перед нами як «город неполютий, де густо буяють бур'яни» (*an unweeded garden, That grows to seed*).

З цієї метафори у першому монолозі героя розпочинається низка образів, що, розвиваючись у процесі драматичної дії, розкривають еволюцію Гамлетового світосприймання, розуміння власного горя в широкому, загальнолюдському плані. Дедалі вагоміші, художньо значущі образи такого типу кристалізують думку в наступних монологах і сценах. Особливо в сцені розмови Гамлета з матір'ю, емоційно найбільш напружений, до краю насичений образами тяжких

тілесних недуг, гниття, занепаду, що разюче контрастують з поняттями та образними асоціаціями чистоти й порядності, як оця, приміром, нещадна репліка принца — вияв огиди до всього підлого, аморального:

Nay, but to live
In the rank sweat of the enseamed bed,
Stew'd in corruption, honeying and making love
Over the nasty sty. (III.4.91—94).

Аналогічну образну насиченість знаходимо вже в перших українських перекладах, наприклад, у П. Куліша:

І жити
В гидкім поту нечистої постелі,
Прить у грісі, медуючи любов'ю
В свинячому хліві! (с. 99).

Ці образи створюють домінуючу тематичну лінію всієї образної системи трагедії — лейтмотив безнадійно хворого «організму» існуючого ладу, який, на думку відомої англійської дослідниці Шекспіра К. Сперджен, потребує «ліків або ножа хірурга»²⁰, скоріше останнього, що, зрештою, випливає і зі слів самого Гамлета.

Переклад не завжди відтворює значеннєву основу таких образів і, поглинаючи або найчастіше замінюючи їх, спрощує всю надзвичайно складну образну структуру трагедії, збіднює мовну характеристику її героя. Переорієнтація відчувається у перекладах мовної партії Гамлета, що коротко формулює життєве кредо його як гуманіста:

The time is out of joint; O cursed spite,
That ever I was born to set it right! (1.5.188—189).

Переклади мають зберегти образ хворого («схибнутого») часу, співвіднести його з іншими образами такого типу в драматичному діалозі всієї трагедії, але цього досягнуто тільки в найновіших перекладах. Попередні українські варіанти, так само, як і деякі російські і польські переклади, зазнали відчутних втрат через заміну семантичної основи художнього образу оригіналу іншими асоціаціями:

Час вийшов із уторів, о проклята
Судьба, що я родивсь його наладить.
(Переклад П. Куліша, с. 40.)

Swiat wyszedl z formy,
I mniej to trzeba wrascac go do normy²¹.

Порвалась дней связующая нить,
Как мне обрывки их соединить?
(Переклад Б. Пастернака) ²²

З погляду збереження в перекладі образної багатоплановості особливої уваги потребують розгорнуті антитезно-метафоричні образи з подвійною предметно-логічною залежністю їх компонентів. Такі контрастні зіткнення образів з протилежними значенневими основами і сильним експресивно-оціночним ефектом вживаються найчастіше у сценах особливої драматичної напруги, наприклад, у найпатетичнішій сцені трагедії, сцені розмови з матір'ю (III, 4), де майже кожна репліка героя має не просто метафоричний, а антитезно-метафоричний характер, з тематично контрастними образними центрами і відповідними кожному з них образними компонентами. Такими стилістичними характеристиками володіють метафоричні контексти реплік *Such an act...* (III. 4. 40—51), *Forgive me this my virtue...* з антитезно-метафоричною віссю *vice — virtue* (III. 4. 152—155), у порівнянні «потвори-звички» (*monster custom*) одночасно з ангелом і чортом (III. 4. 161—170), у презирливому осуді «кохання» Гертруди до Клавдія (III. 4. 91—93). Загальний тон цих метафоричних контекстів значною мірою збережений вже у ранніх українських перекладах, завдяки відтворенню насамперед контрастно-значенневих основ образності, наприклад:

Forgive me this my virtue;
For in the fatness of these pury times
Virtue itself of vice must pardon beg,
Yea, curb and woo for leave to do him good; (III.4.152—155),

де метафоричний образ, що побудований на протиставленні *virtue* (доброчесність, чеснота) і *vice* (порок, зло) розгортає картину, яка подана стисліше в знаменитому шекспірівському 66-му сонеті.

Майже непереборну трудність для перекладу ще й тепер становлять складні метафоричні епітети, типу *heaven-kissing hill*, *wonder-wounded hearers*, що відзначаються великою концентрацією змісту і образності. Практика перекладу показує, що аналогічними стилістичними прийомами вони не відтворюються, а передаються здебільшого розгорнутими метафорами або порівняннями, як, наприклад, Гамлетів високопоетичний образ *heaven-kissing hill* у перекладі М. Старицького: «На вершину, геть квітками вкриту» (с. 123) або в польському перекладі А. Третяка: «*Na wzgórzach, co szczytem niebo chce całować*» ²³. П. Куліш спробував передати його калькованим українським варіантом «небо-

цілувальну гору», у наш час В. Вер подав варіант «на скелю під цілунком неба», що нагадує переклад М. Лозинського «на небом лобызаемой скале»²⁴. Задану оригіналом лапідарність образу, поетичність шекспірівського метафоричного епітета досі найкраще передано у Л. Гребінки — «на гору небосяжну», але і в цьому перекладі збережено тільки один план образної реалізації, другий замінено (цілувати небо — сягати неба). Такі випадки підтверджують тезу М. Рильського про те, що «перекладів без жертв не буває»²⁵, але краще вже такі жертви, ніж намагання зберегти всі компоненти образу ціною насильства над мовою перекладу. На основі існуючих словотворчих моделей українських складних прикметників можна і треба творити близькі до оригіналу художні відповідники складним метафоричним епітетам, які природно і по-новому сприймалися б у мові перекладу, зберігаючи в ньому все багатство і різноплановість образної палітри шекспірівської трагедії.

Вже ранні українські переклади мають на рівні художньої образності цінні мовно-стилістичні знахідки, навіть у відтворенні гри слів, що й досі становить найбільшу трудність для перекладу. Але потреба наближення до об'єктивної даності оригіналу викликала до життя дедалі нові, досконаліші переклади, і цей процес творення нових українських варіантів геніальної шекспірівської трагедії не закінчений, він ще триватиме, бо справді великий твір відкриває в різні часи нові можливості прочитання. Продовженню й поглибленню цієї роботи покликані допомогти наукові дослідження, де б належним чином аналізувалося й осмислювалося досягнуте і визначалися конкретні завдання на майбутнє.

Ужгород

1. Wells S. A Reader Guide to "Hamlet". Stralford — upon — Avon Studies. London, 1963, p. 56.
2. Самарин Р. М. Реализм Шекспира. М., 1964, с. 24.
3. Гаврук Ю. Нужен ли новый перевод «Гамлета» на русский язык? — У кн.: Мастерство перевода. М., 1968, с. 132.
4. Shakespeare. Complete Works, London, 1966. Далі цитати наводяться за цим виданням.
5. Див.: Морозов М. М. Статьи о Шекспире. М., 1964, с. 255; J. D. Wilson. What Happens in "Hamlet". Cambridge Univ. Press, 1956.
6. Шекспір В. Вибрані твори: В 2-х т. К., 1950, т. 1, с. 328. Далі при посиланні на цей переклад вказуватимуться тільки сторінки.
7. Рудницький М. За повнокровного Шекспіра. — «Наукові записки» Львівського ун-ту ім. І. Я. Франка, т. 30, ф-т іноземних мов, вип. 1. Львів, 1955, с. 10.

8. Див. про це: Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 1968, с. 188; Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. К., 1971, с. 179.
9. The Oxford English Dictionary. Vol. VII. Oxford, at the Clarendon Press, 1970, p. 264.
10. Шекспір У. Гамлет, принц Данський. Переклад П. А. Куліша, виданий з передмовою і поясненнями др. Ів. Франка. Львів, 1899, с. 80. Далі при посиланні на цей переклад вказуватимуться тільки сторінки.
11. Шекспір. Гамлет.— «Всесвіт», 1975, № 7, с. 130. Далі при посиланні на цей переклад вказуватимуться тільки сторінки.
12. Гамлет, принц Данський. Трагедія в V діях В. Шекспіра. Переклад М. П. Старицький. К., 1882, с. 69. Далі при посиланні на цей переклад вказуватимуться тільки сторінки.
13. Bradley A. C. Shakespearean Tragedy. London, 1967, p. 128.
14. Шекспір В. Вибрані твори: В 2-х т., т. 1, с. 309.
15. Див.: Гаврук Ю. Нужен ли новый перевод «Гамлета»? — У кн.: Мастерство перевода. М., 1968, с. 132.
16. Див.: Англо-український словник. Склали Подвезько М. Л., Балла М. І. К., 1974, с. 211.
17. Писання Осипа Юрія Федьковича. т. 3, ч. 2, Львів, 1902, с. 23. Далі при посиланні на це джерело вказуватимуться тільки сторінки.
18. Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971, с. 134.
19. Динамов С. С. Зарубежная литература. М., 1960, с. 35.
20. Spurgeon C. Shakespeare's Imagery and what it Tells us. London, 1935, p. 316.
21. Działa dramatyczne Williama Shakespeare; Pod red. J. I. Kraszewskiego. Warszawa, 1875.
22. Шекспир В. Гамлет, принц Датский. М., 1964, с. 51.
23. Szekspir W. Hamlet. Krakow, 1925, p. 194.
24. Шекспир В. Гамлет, принц Датский. М., 1964, с. 129.
25. Рильський М. Т. Мистецтво перекладу. К., 1975, с. 67.

Сергій Ткаченко

ШЕКСПІРІВ СОНЕТ: ТРУДНОЩІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

What is your substance, whereof are you made,
That millions of strange shadows on you tend? *
Shakespeare, Sonnet 53

Однією з особливостей мистецтва взагалі — і словесного зокрема — є його умисна «неточність», «недомовленість», його запрограмованість «не тільки на пасивне сприймання, а й на активну співучасть в акті свого творення»¹ з боку читача, глядача, слухача.

У художній літературі зазначена «неточність» впливає із самої суті цього виду мистецтва — його художньої образ-

* Дослівно: «У чому твоя сутність, з чого створений ти, Що мільйони дивних тіней тягнуться за тобою?»