

по языкознанию. М., 1977. 15. Федоров А. В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. М., 1971. 16. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. 17. Burns R. The Complete Poetical Works. Edinburgh. 18. Heine H. Werke. In Fünf Bänden. B. I. Volkverlag Weimar.

Поступила в редколлегию 30.08.79

І. В. КОРУНЕЦЬ, доц.,
Київський інститут іноземних мов

ПЕРЕКЛАД ПОЕТИЧНОЇ ТРАГЕДІЇ ТА РІВНІ ЙОГО АНАЛІЗУ

Завдяки своїй художній довершеності, високим гуманістичним ідеалам та життєвій правдивості, твори Шекспіра навіки увійшли до золотой скарбниці світового письменства. Освоєння цих творів національними літературами стало природною необхідністю й обов'язковою передумовою їх дальшого вдосконалення. Саме тому кожен художній переклад будь-якого великого твору Шекспіра — чи то трагедії, комедії, хроніки, чи то добірки сонетів — завжди посідає чільне місце в історії національної літератури. І це закономірно — адже перші успішні переклади художньо взірцевих творів Шекспіра є наочним показником змужніння цієї літератури, виявом її самостійності та самобутності.

В українській літературі таким періодом стали 60—70-ті роки минулого сторіччя, коли вперше були зроблені переклади шекспірівських творів.

У 1952 і 1964 роках у видавництвах «Мистецтво» і «Дніпро» побачили світ переклади основних драматичних творів Шекспіра, в кожному з яких, зокрема і в ювілейному виданні, присвяченому 400-річчю від дня народження генія англійської і світової літератури, вміщено хроніку «Життя і смерть короля Річарда III» [5; 7]. Її переклав Борис Тен. Оскільки це перший переклад хроніки українською мовою, і він ще не був, наскільки нам відомо, предметом окремого розгляду, спробуємо коротко простежити відтворення в ньому одиниць основних рівнів оригіналу — формального (структури і метрики), ідейно-художнього, змістовно-семантичного та екстралінгвістичного.

Передусім слід зазначити, що Борис Тен відмовився від заміни білого вірша оригіналу римованим, як це зробив П. Куліш у своїх перекладах шекспірівських творів. Перекладач майстерно передав ямбічний вірш оригіналу, густо пересипаний прозовими рядками. Щоправда, не скрізь дотримане співвідношення хореїчних і ямбічних рядків. Так, наприклад, уже в першому монолозі герцога Глостера (згодом короля Річарда III) із сорока одного рядка дев'ять є мішано хореїчними (в основному з наголошеним першим складом рядка), решта тридцять два рядки — ямбічні. У перекладі ж хореїчний початок є тільки в одному рядку (у російському перекладі А. Радлової — у двох). Проте ця та інші зміни в метриці перекладу зовсім не йдуть у порівняння зі змінами, що їх часом

зазнають шекспірівські твори в перекладах [1, 88—91]. Ритміка перекладу, яку Борис Тен частково препарував за рахунок чергування довгих і коротких рядків у строфі та вмілого використання інверсії, добре передає поетичний розмір оригінального вірша. Український переклад звучить урочисто, ніжно чи гнівно, в унісон з переживаннями і настроєм героїв. Не порушуючи метрики першотвору, він зберігає музичність українського вірша, як наприклад, у монолозі Глостера (сцена 1, дія I):

Нарешті сонце Йорка обернуло
Звад наших зиму в літо світлодейне.
І хмари, що над домом нашим висли,
Поховано в глибокім лоні моря.

Вінки звитяги нам чоло вінчають,
Пошерблена висить спокійно зброя,
Грозу боїв веселощі зміняли
Й жахливі марші — чарівна музика.

У перекладі чимало поетичних монологів, у яких майстерно відтворено художню силу першотвору, наснаженого глибоким підтекстом і філософськими узагальненнями. Скрізь, де перекладач цілком «зрівнюється» з оригіналом, йому щастить створити натхненні поетичні рядки й наснажити їх авторським прагматизмом, що викликає адекватну реакцію сучасного читача/глядача. Журно звучать слова королеви Анни в сцені 2-й (дія I, с. 59—59): *Лонкастра доблесного смерть дочасну Ще раз оплакати я хочу рано*. В іншому монолозі цієї сцени тонко передано хитрий виверт лукавця Глостера в двобої з королевою Анною, яка в горі й розпачі кидає йому в вічі: *Чужий катал заган людський і божий, А новітні люті звірі знають жалість* (с. 61). У відповідь Глостер долодно-кровно кидає: *А я не знаю (жалості — І. К.), отже я не жін.* Слід сказати, що в російському перекладі цієї репліки (*Я не знаю жалости — вот и не жерь я*) бракує логіки вмотивування й афористичності, притаманних першотвору.

Досить вдало відтворена й діалогічна мова персонажів. Так, наприклад, у сцені 2-й (дія I, с. 67) читаємо:

Глостер: Чого ж плюєш на мене?

Леді Анна: Хай смертним ядом стане мій плювок!

Виразно й сильно, як і в першотворі, звучить Глостерів монолог у відповідь: *Нехай уб'ють, щоб я відряду смер, А то вони живцем мене шматують.*

Залишаючись віч-на-віч з оригіналом, Борис Тен намагається на всіх рівнях — віршованому, ідейно-художньому й змістовно-семантичному — аутентично тлумачити першотвір, його художні образи, мову персонажів. Ось як передано, наприклад, специфіку мови головного персонажа, інтригана й убивці Глостера, якому, зрештою, пощастило переконати леді Анну в тому, ніби він любить її. Поза очі ж, хизуючись своїм успіхом, Глостер насміхається над довірливою і розпачливою жінкою: *Хто жінчину так зовбав ками-небудь? Хто жінчину цим способом здобув?* (с. 72).

Глибоко проникнувши в прагматичний підтекст оригіналу, перекладач уловив підчутну іронію в словах Глостера. Тому *женици*на цілком вписується в контекст, як і вульгарне *здобує*, що є точним еквівалентом шекспірівського *won*. Далі в тому ж монолозі герцог Глостер, згадавши Едварда — принца Уельського (чоловіка леді Анни, якого він убив *три місяці тому*), вигукує: *Такого одруж не породить світ* (с. 72). Саме так звучить ця фраза і в першотворі, прагматизм якої точно відтворено.

Дещо прихований за грою слів та інтонаційними модуляціями цинізм підтексту першотвору досить точно вловлюється перекладачем і в заключних рядках Глостерового монологу наприкінці 2-ї сцени (с. 72—73), де підступний тиран хизується сам перед собою тим, що звабив леді Анну, яка біля труни свого свекра — короля Генріха VI, посланого завчасно на той світ теж не без допомоги Глостера, згоджується стати дружиною цього кривавого злочинця. Кожне слово Глостера в перекладі звучить не менш цинічно й образно, ніж у Шекспіра: *«Клянусь життям, хоч сам так не вважаю, — Для неї я чудовий чоловік... Але раніш зіпхну цього в могилу, тоді в слъзах до милої вернусь. Образне Але раніш зіпхну цього в могилу* — найточніший смисловий і стилістичний еквівалент англійського *But first I'll turn you fellow in his grave*. Переклад гранично точно і напрочуд колоритно передає не тільки зміст, але й прагматичний підтекст оригіналу, викликаючи у нашого читача/слухача реакцію, ідентичну тій, що викликається першотвором.

Вдало на всіх рівнях інтерпретовано й більшість монологів сцени 3-ї, зокрема поетичний розмір, зміст, образність і прагматизм монологів Ріверса, Грея, королеви Єлизавети, Глостера. Перекладач відшукав і тут відповідні експресивні засоби української мови для передачі поліфонічності оригінальних шекспірівських строф, ритміки рядків, чергування поетичних і прозових реплік. Більшість мовних партій перекладу еластично вписується в загальний текст, логічно доповнюючи й розвиваючи одна одну. Іноді вони звучать навіть афористично, як у репліках Глостера: *Та вирази не вернути нам слізьми* (сцена 2, дія II, с. 119): *Малий — майран, а довгий — лиш бур'ян* (сцена 2, с. 126): *Розумним дітям, кажуть, життя недовго* (сцена 5, дія III, с. 135) тощо. У рецензованому перекладі загалом багата й образна мова, пересипана свіжими метафорами, епітегами, порівняннями й іншими стилістичними засобами. Вони не тільки прикрашають монологи й діалоги, але й сприяють точнішому вираженню змісту й прагматики першотвору, наприклад: *Клянусь Святим Павлом, не по с л у х л я ж е т р у - л о м* (сцена 2, дія I, с. 60): *Коли у всіх текли по лицях слъози, Як дощ по листю* (сцена 2, дія I, с. 68): *За стид вважав для мужніх я очей* (сцена 2, дія I, с. 68). Причому, в останньому випадку — вдала калька з англійського *manly eyes*. Або: *Ганьбою підлою підозр облудних Ви тяжко, лорд, образили мене* (сцена 3, с. 78): *Так наготу злюби л прикриваю Листючком, вирваним із книг священних* (с. 90).

Намагання Бориса Тена найповніше відтворити зміст і прагматичний відтінок мовних партій героїв відчувуються і в прозових рядках п'єси. Ось як образно відтворена мова Глостера: *Що чути з-за рядка кордону?* (сцена 1, дія 1, с. 57); *От довбні без'язики. Всі мовчали?* — лютує він, дізнавшись, що лондонці недоброзичливо зустріли його підступні заміри (сцена 3, дія III, с. 166).

Слід окремо зупинитися на випадках наслідування і навіть збереження деяких компонентів поліфонії оригіналу, що належить до практично не відтворюваних, особливо в таких далеких між собою мовах, як англійська й українська. І все ж у перекладі хроніки «Життя і смерть короля Річарда III» елементи фонематичної схожості впадають у вічі в більш як у половині кінцевих рядків (у 13-ти з 25-ти сцен). Йдеться про збереження характерної для відповідного рядка голосної чи приголосної. Наприклад, у двох кінцевих рядках 1-ї сцени (дія I) в оригіналі чергуються слова *gains-gains* (пійшз), а в перекладі *троні — долоні* (оні). Поліфонічно спільними є *і* — *й* та *н*. У кінцевих рядках сцен 4-ї (дія I і III), 2-ї і 3-ї (дія IV), 1-ї, 2-ї та 5-ї (дія V) спільною для оригіналу й перекладу є чоловіча рима. При цьому в окремих з наведених сцен, зокрема в 4-й (дія III) та в 3-й (дія IV) спостерігається аналогія кінцевих звуків, якими в сцені 4-й є *с, д* в оригіналі та *і, м* — в перекладі. У 3-й сцені (дія IV): *і, м, д* — в оригіналі та *і, й* — в перекладі. Тим часом у сцені 5-й (дія V) спостерігається майже цілковитий збіг кінцевих звуків *с, н* у Шекспіра й *и, н* — в перекладі. У кількох рядках перекладачеві пощастило повністю зберегти те саме слово першотвору чи дати такий його відповідник, який збігається за звуковим оформленням із словом оригіналу. Так, у передостанньому рядку сцени 3-ї (дія V, с. 245) в обох варіантах є *дракони* (*Хай наш прадавній клич «Святий Георг» Натхне лютлю воєнних драконів*). У сцені 7-й (дія III, с. 172) перекладач вижив слово *вицари* (*У вицарах обласивої слави*), яке по всіх параметрах збігається з оригінальним *варонг*. Отже, збережено одиницю внутрішньо-лінгвістичного плану [2, 133—142].

Борис Тен запропонував також одне сценічне нововведення — досить важливу з нашого погляду (особливо для сценічного відтворення хроніки) ремарку. Ні в російському перекладі Анни Радлової [6], ні в жодному з чотирьох англійських варіантів хроніки, за якими звірявся український переклад, її немає. Йдеться про ремарку в 2-й сцені (дія I) *хоче меч у піхви*, що її поставлено після Глостерових слів *То жить мені в надії?* Ця ремарка допомагає читачеві (а ще більше — виконавцеві ролі Глостера й глядачеві) збагнути логіку поведінки героя, оскільки зі слів леді Аліни *Сховайте меч у піхви* не зрозуміло, як, зрештою, поступив Глостер.

Свідченням адекватного і загально вдалого відтворення багатьох монологів і діалогів українською мовою хроніки «Життя і смерть Короля Річарда III» можуть бути й сцени інших дій. У цьому легко переконатися на будь-якому прикладі, наприклад, на монолозі Глостера — тепер уже короля Річарда III (сцена 3 остан-

ньої дії), де його налякали духи уві сні:

І кожен зве негідником мене,
Ламаю я клятви, найстрашніші клятви!
А пбисств, безжалних пбисств не полічити!
Гріхів жажливих юрми незчисленні
Кричать перед судом: «Він винен, винен!»
О розпачі! І ніхто мене не любить.
А як умру, ніхто й не пожаліє!

Аналізуючи переклад драматичних творів, Іржи Левий цілком правильно зазначає, що перекладачеві «легко схопити стилістичний лад однієї репліки, але важко з усіх реплік і дій персонажу скласти уявлення про його характер» [3, 63]. З українського перекладу хроніки «Життя і смерть Короля Річарда III» вже після кількох реплік герцога Глостера можна чітко уявити характер цього персонажа. В цьому легко переконатися і з наведеного вище монологу, в якому, як і в попередніх, досить точно відтворено також інтонацію вірша оригіналу, на чому наголошував К. Чуковський [4, 191], критикуючи переклад А. Радлової.

Поряд з незаперечними успіхами, досягнутими Борисом Теном у відтворенні одиниць ідейно-художнього та змістовно-семантичного рівнів, переклад «Короля Річарда III» має й недоліки, особливо на лексико-семантичному рівні, до того ж не тільки в складних випадках, коли «репліка чи слово... виступає одночасно в кількох семантичних контекстах» [3, 191]. Більшість їх обмежена рамками однієї репліки (монологу), рідше — кількох, і вони не змінюють загального ідейно-художнього рівня перекладу в цілому.

Зупинимося насамперед на перекладі власних імен з певними звукосполученнями. Так, Buckingham (герцог) перекладено Бекінгем замість єдино правильних Бакінгем (транскрипція) чи Букінгем (транслітерація). Аналогічно помилково перекладено й географічні назви Ruthland і Northumberland — Ретленд і Нортемберленд замість правильних Рутленд (або Ратленд) чи Нортумберленд (або Нортамберленд). Це стосується також імені персонажа сера Джемса Бланта, який чомусь став Блентом, хоч в англійському написанні це Blunt. Наразті, усіх Вільямів (серед них і Шекспіра) «переіменовано» на Уільямів, тоді як англійською мовою це Wilham. Адже всім відомо, що англійське початкове w вимовляється майже так, як українське в у словах *віл*, *він* тощо. Тільки кінцеве w може передаватися українською та російською мовами звуком у, як у *Сноу*, *Стоу*, *Арроу* тощо. Проте більшість неправильностей і недоречностей викликана браком фонових знань (переважно лексичних значень) слів і словосполучень першотвору, написаного майже 350 років тому. Зміна тим чи іншим словом свого першого значення і павуття ним нового (чи тільки певного додаткового відтінку в ньому) в багатьох випадках стали на перешкоді правильного розумінню цього слова чи виразу в оригінальному тексті. Ці зміни значень (чи поява нових відтінків у них) змусили перекладача в окремих випадках звертатися до російського перекладу А. Радло-

вої. Але з нього виявився поганий поради́ник, оскільки всі переклади Шекспірівських творів А. Радловою, за визначенням К. Чуковського, «страшно погані» [4, 203] й «формалістичні» [4, 215]. Борючись за формальну еквілі́вність, А. Радлова намагалася зберегти й кількість складів у рядку за першотвором. Наслідком цього був найчастіше буквалі́зм при відсутності поетичності, різні словесні покручі, як, наприклад, у такій репліці-звинуваченні, кину́тій королевою Єлизаветою на адресу Глостера: *свидетелем сын мой, он в тени смертельной* (сцена 3, дія I, с. 459). Буквально так переклав і Б. Тен: *Мій син є свідком... він в тіні смертельній* (с. 87). Читач/глядач навряд чи здогадається, що син королеви — в лабетах смерті. А ось на с. 198 українського перекладу (сцена 4, дія IV) в монолозі королеви Маргарити є слова, звернені до королеви Єлизавети: *Не ми тебе, а нас боїшся ти* (як і в російському перекладі). У Шекспіра ж тут вкладено дещо інший смисл, а саме: *Не тебе бояться всі, а ти боїшся всіх*. Мається на увазі, таким чином, значно ширше коло людей, ніж королева Єлизавета з її родичами й двірцевими поплічниками.

У цьому ж монолозі (с. 197), де королева Маргарита дражнить свою суперницю — королеву Єлизавету, натрапляємо на такі прізвиська: *виівіска величчя, Королева на підлоштках, вдова журливи* (рос. *цветной значок, Королева на подлоштках, несчастливая вдова*). Насправді ж у Шекспіра ці прізвиська значно дошкульніші: *розцяцькована ширма, королева на сміх (жарт), розпочинає вдова*. На с. 201 у тій же сцені та дії на докір матері Глостера — герцогині Норкської (*Бачив бог, на тебе я жодяю в смертний муках*) син-тиран відповідає: *Та народився я і припинив їх* (рос. *И вот, чтоб прекратить их, я родился*). Насправді ж у Шекспіра сказано переконливіше: *А хіба я не родився, щоб заспокоїти вас, зради́тою. Отже, Глостер хоче дошкулити матері, ціби він має весь час тільки те й робити, що заспокоювати її*.

У сцені 4-й дії I (с. 87) буквалістський переклад фразеологізму позбавив смислу майже весь рядок (а за ним і кінець останнього монологу Глостера). Для ілюстрації віставимо оригінал (не зберігаючи розміру рядків) з українським перекладом:

Your eyes drop millstones when
fool's eyes fall tears; I woo
you false; — about your business
Straight; Go, go dispatch.

НЕ слюзи — жорна побіжать з очей твоїх.
Лиш дурні плачуть. До вдово́би ви
Мені. До діла ж!

У першотворі, як бачимо, немає погроз, залякування або наказу, навіть навпаки: Глостер у захопленні від рішучості вбивць, які зі своєї доброї волі з'явилися до нього за перепусткою в Тауер, щоб там покінчити з герцогом Кларенсом — рідним братом Глостера. Тому фразеологізм першого рядка не має й тіні погрози (*Не*

сльози — жорна побіжать з очей вам), бо його зміст такий: Бачу, що ваші очі не пустять сльози співчуття, тобто ви люди рішучої вдачі (жорстокі) і, йдучи на вбивство, не розчулитесь, якщо Кларенс благодатиме у вас пощади. В російському перекладі А. Радлової аналогічно: *Дурак льет слезы; если ж вам придется заплакать, то посылятся каменья* (с. 463).

Часто неточності лексичного плану породжують стилістико-семантичні неточності в тексті. Так, у сцені 2-й (дія I, с. 58) леді Анна починає свій монолог перед небіжчиком — королем Генріхом VI словами: *На землю покладіть почесну ношу. Якщо в труні ховатись може честь*. Це дослівний переклад оригіналу, зміст якого в підрядному перекладі такий: *якщо взагалі на марах може прикриватися честь*. Отже, не *ховається* в труні честь, а *прикривається*. В російському варіанті переклад точніший: *Постойте! Опустите славный гроб. Ужели славе быть похороненной?* (с. 439). Далі (с. 62) в тій же сцені леді Анна, справедливо обвинувачуючи Глостера в тому, що він убив її чоловіка — короля Едуарда — й хотів убити королеву Маргариту, говорить, що виною всього є не довгий язик королеви Маргарити, як це намагається зобразити підступний Глостер, а його кривава особа (нагура). Саме таке значення в цьому контексті має англійське полісемантичне *mind*. Проте перекладено так: *Призові до цього твій кривавий розум* (рос. *Ты вызван был твоим кровавым духом*, с. 442). У цій же словесній дуелі (с. 65) леді Анна, звинувачуючи Глостера у загибелі Плантагенетів Генріха й Едуарда, каже: *Причина й клятий наслідок — це ти. Насправді ж англійське effect у цьому реченні має значення винуватця*. Отже, і в перекладі має бути *ти єдина тому причина й винуватець*. У сцені 3-й (дія I) після досить вдало перекладеного монологу герцога Глостера (с. 77) з прислів'ям і грою слів (*с о в и в ж е т а м л і т а ю т ь , д е й о р л и н е с м і л и . В і д т о д і я к в д в о р я н и а й и ш о в б л а з е н ь — У б л а з н і в о б е р т а ю т ь с я д в о р я н и*) йдуть сповнені обурення слова королеви Єлизавети, звернені до Глостера: *Сome, some, we know youг meaning...*, тобто *Годі вже, годі, вис зрозуміло*. В українському перекладі, проте, ці слова передані дещо по-іншому: *Так, так, все зрозуміло, брате Глостер*.

Не зовсім чітко передана прагматична спрямованість першотвору і в сцені 4-й (дія I, с. 105), коли Кларенс, помітивши вагання другого з надісланих убивць, починає благати про помилування, апелюючи до сумніння пайманців: *Змилосердьтесь наді мною — і ви врятуєте цим також і свої душі від гріха*. У перекладі прагматичний підтекст цього благання дещо послаблено: *Майте жаль, себе рятуйте!* Втрачено, таким чином, саме референційне значення, бо вбивці ні від кого рятуватися: вони в повній безпеці. До того ж *себе рятуйте* має небажану двозначність (рятуйтеся від кого?). Внаслідок зміни референційного значення змінився, отже, й прагматизм репліки, її шекспірівський підтекст.

Іноколи широкий контекст змінює свій прагматизм (і зміст ори-

гіналу) через неправильне відтворення реалії. Так, наприклад, у сцені 5-й (дія III, с. 612) Глостер, пославляючи вірного собі герцога Бакінгема з завданням переконати народ у тому, ніби король Едвард був лютим тираном, підказує йому, як ліпше очорнити Едварда:

Знайди нагоду людям натякнути.
Що незаконні є Едварда діти.
Що він віддав на страту міщанина,
Який у спадок сину обіцяв
Корону дати, мавши на увазі
Лиш *вивіску*, що позначала дім.

З цього в цілому добре перекладеного уривка монологу читає навряд чи зрозуміє, що мається на увазі під *вивіскою*, що позначала дім. Насправді у першотворі йдеться про герб, який був ніби вивіскою кожного більш-менш заможного дому в Англії та інших країнах Європи. Ця не зовсім чітко відтворена гра слів спричинила зміну прагматичного підтексту, зрозумілого кожному англійцю.

Аналогічна переорієнтація прагматичного спрямування репліки викликана і в сцені 1-й дії III (с. 148), де гра слів будується Шекспіром на співзвучності *heads* (голови) та *hats* (шапки): *Чим єлови за вірність їм стинати, Шапки з їх суддіє кроме б покидати*. З перекладу важко здогадатися, що тут мається на увазі реалія. Справа в тому, що *шапки*, на які недвозначно натякає Шекспір, є метонімією служителів Феміди (в Англії судді носять традиційно високі чорні шапки — клобуки). Отже, *покидати шапки з суддіє* означає покидати суддів, які чинять розправу над людьми за наказом кривавого тирана Річарда III. Буквальний переклад цієї гри слів без необхідної виноски-пояснення позбавив справжнього змісту значної частини монологу.

Прагматичний підтекст оригіналу часом важко сприймається через ускладнення ритміки рядків, як, наприклад, у репліці королеви Маргарити (с. 197):

Тебе пустим мої долі сльозам,
Царквою я краквою стану,
Того, чим я була, блідню тіною,
Облесним сльозом стриненої душою.

Інвертований порядок слів (*пустим мої долі сльозам*) і перенесення на початок третього рядка визначного займенника (*того*) позбавили початок монологу притаманної першотворові логічної стрункості й ритмічної плавності.

Надмірне накопичення іменників (з метою дотримання розміру рядка) призводить до втрати чіткості змістовного оформлення і в репліці Річмонда *Бідмяк — царем і божом, царю, стань!* (сцена 2, дія V, с. 227). Разом з тим тут втрачена милозвучність і поетична інтонація, властива всій репліці.

Принципово важливим для перекладу є також врахування деяких екстралінгвістичних факторів, зокрема такого, як вибір ва-

ріанта. Ці варіанти виникли ще за життя драматурга внаслідок боротьби театрів за шекспірівський репертуар, що користувався неймовірним успіхом. Полюючи за п'єсами Шекспіра, що були монополією «Глобуса», власники інших театрів засилали агентів до шекспірівського театру, які переписували мовні партії з вуст акторів, або ж купували в них їхні мовні партії. При цьому неминучими були різні неточності. За життя Шекспіра виникли також різні варіанти творів з поодинокими текстовими й позатекстовими відмінностями. Тому сьогодні перекладачі та видавці вибирають ті з існуючих видань Шекспірових творів, які з усіх поглядів є найбільш умотивованими та найкраще прокоментованими. Це зокрема видання Оксфордського й Кембріджського університетів з коментарями таких відомих шекспірологів, як А. Крейг, які помітно відрізняються від згаданого московського [8]. Наприклад, друга ремарка в монолозі Глостера: *Підставляє їй розкриті груди; вона заміряється на нього мечем* (сцена 2, дія I, с. 68) у московському виданні 1937 року поставлена після слів *Ждуть голі груди смертного удару. І смерті я навколійки молю*. В оксфордському ж виданні за редакцією А. Крейга леді Анна заміряється мечем Глостера в груди рядком нижче, після його слів *Не грайся, я-бо Генріха убив*, що логічно умотивованіше, оскільки Глостерові зізнання про вбивство її свекра не могло не вплинути на леді Анну більше, ніж слова *І смерті я навколійки молю*. Але, почувши після жахливого зізнання Глостера його слова *Ти знай: краса твоя — тому причина*, леді Анна, остаточно заплутавшись у тенетах, які розставив навколо неї підступний інтриган, опускає меч. І з цим не можна не погодитися, оскільки душу леді Анни в що мить терзають вагання: вона і вірить, і не вірить обіцянкам Глостера одружитися з нею (хоч він таки дотримує свого слова). Саме тому й подається ця ремарка. Та коли Глостер сповіщає ще про один свій злочин (*Убив я юного Едварда*), леді Анна знову заміряється йому в груди мечем. Цієї важливої для всієї сцени ремарки також немає у московському виданні 1937 року (а звідси і в українському та російському перекладах). У ремарці до сцени 2 (дія IV) в оксфордському виданні сказано: *Сурмить сурми. Річард, вже як король, сидить на троні. Біля нього Бекінгем, Кетсбі, паж та інші*. У московському ж виданні: *Входить король Річард у королівському вбранні з короною на голові, Бекінгем, Кетсбі, паж та ін.* Зате на с. 187 з'явилася ремарка (після Тіррел) *преклоняючи коліно*, якої немає в жодному з чотирьох варіантів твору.

У ремарці до сцени 2-ї (дія V) у московському виданні (і тільки в українському перекладі) сказано: *Входять з барабаним боем і прапорами Річмонд, Оксфорд, сер Джеймс Блант, сер Волтер Герберт та інші* (за ними маршем проходить військо). В усіх же інших варіантах твору (у тому числі в російському перекладі А. Радлової, с. 562) сказано: *Входять з барабанами і прапорами Річмонд, Оксфорд, Блант, Герберт* (за ними маршем проходить військо). А на с. 199 (сцена 4, дія IV) дається ремарка: *Входить король Річард*,

за ним марширує його військо. В усіх інших чотирьох виданнях (і в московському виданні 1937 року) — *Входить король Річард з почитом.*

Одним із найпомітніших текстових розходжень є наявність в одному з варіантів довгого монологу Глостера, якого немає в жодному з інших варіантів хроніки, та кінцевого монологу Стенлі у московському варіанті 1937 р. (сцена 5, дія IV), довгого порівняно з оксфордським виданням на два рядки. Щоб мати повне уявлення про цей монолог, порівняємо його переклад (с. 223) з нашим підрядником, зберігши кількість рядків першотвору.

Підрядник:

- | | |
|---|--|
| 1. То посліши ж, вітай від мене лорда. | 1. Ну, послішай до мілорда: передай, що я цілую йому руку. |
| 2. Скажи — за нього радо королева. | 2. З цих листів він довідається про мої наміри. |
| 3. Дочку свою віддасть Єлизавету. | |
| 4. Він з цих листів дізнається про все. | 3. Прощай. |
| 5. Прощай. | |

За тих обставин, коли зустрічалися ці дійові особи (вони ж і історичні особи), їх розмова не могла бути довгою. Лаконізм її диктується поспішністю сера Ерсвіка, що лаштується в стан Річмонда, побоюванням лорда Стенлі за свою долю (на випадок, якби їх хто підслухав), а ще більше — за долю сина Георга, якого Річард III тримає як заложника, щоб утримати на своєму боці феодала Стенлі з його військом. Цим диктується потреба в коротких репліках, що не розкривають повністю суті задумів Стенлі, створюючи цим певну напруженість дії (і заінтриговуючи читача/глядача). Тому навряд чи можна виправдати розширення монологу за рахунок попередніх. А от у сцені 7 (дія III, с. 174) наводиться репліка Глостера *О, не сварись, мій добрий Бекінгем, якої немає в оксфордському та інших (крім московського) виданнях, де після довгого монологу Бекінгема йдуть слова Кетсбі: Верніть їй, вона світлість* (мера Лондона і знатних городян. — *І. К.*) *і погодьтесь...* Без вищенаведеної фрази вся сцена — фарс, яку розігрує Глостер, пібні відмовляючись від трону, на який його привселюдно благують стати підготовлені заздалегідь прибічники, ще виразніше виступає підступність тирана, а його мовчання тільки підсилює напруженість сцени.

Московське видання хроніки «Життя і смерть Короля Річарда III» 1937 року має і деякі позитивні риси. Так, наприклад, у сцені 2 (дія V) в діалозі короля Річарда з Кетсбі (с. 229) читаємо: К. Річард: *Котра година?* Кетсбі: *Вже пробило дев'ять — Вечері час.* В інших варіантах — *Вже пробило шість*, що навряд чи вмотивовано, бо шоста година вечора навіть для похмурої Англії — час надто ранній для вечері.

Таким чином, ступінь автентичності перекладу поетичного драматичного твору, що має визначатися на основі ступенів адекватності відтворення одиниць кожного з цих чотирьох рівнів хроніки-трагедії «Життя і смерть короля Річарда III» українською мо-

вою, дає підстави для загальної схвальної оцінки перекладу Бориса Тена. Виявлені недоліки, проте, висувають потребу поновлення цього перекладу, який найкраще може доопрацювати тільки сам Борис Тен.

1. Бабалене Д. Английский пятистопный ямб в литовском переводе.— В кн.: Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. Материалы всесоюзной научной конференции, ч. 1. М., 1975. 2. Бархударов Л. С. Язык и перевод. М., 1975. 3. Левый Иржи. Искусство перевода. М., 1974. 4. Чуковский К. Высокое искусство. М., 1968. 5. Шекспір Вільям. Вибрані твори в 2-х томах. К., 1952. 6. Шекспір Вільям. Полное собрание сочинений в 8-и томах, т. 1. М., 1957. 7. Шекспір Вільям. Твори в 3-х томах, т. 1. К., 1964. 8. The works of Shakespeare in four volumes, vol. II. 1937.

Подана до редколегії 5.08.79

О. С. МЕДВІДЬ, вкл.,
Дрогобицький педагогічний інститут

ЛІРИКА ШЕКСПІРА В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Сонети Шекспіра справедливо вважаються перлинами світової лірики. Вони дістали високу оцінку сучасників поета. На теплі відгуки і схвалення Шекспірових сонетів натрапляємо ще задовго до того, як їх уперше опублікував Т. Троп у 1609 р. Наступний видавець сонетів Бен Джонсон (1640 р.), відзначаючи їх чистоту, ясність, витончену простоту і блискучу красномовність, писав, що вони не набули, однак, такої популярності, як інші твори Шекспіра, у зв'язку з появою нового напрямку в поезії, представники якого порвали з традиціями ренесансу.

На відміну від драматургії, Шекспірова лірика довго не знаходила читача і прихильного критика. Так, англійський шекспірознавець Джордж Стівенс вважав сонети сумішню афектації і нісенітниць і не включав їх до свого видання творів Шекспіра (1793 р.). На його думку, ім'я Шекспіра було б маловідомим, якби він не написав нічого, крім цих творів [18, 325]. Таке перебільшено стримане ставлення до Шекспірової лірики А. Анікет пояснює відсутністю поетичного чуття у видавця, який не помітив нового напрямку, що утвердився в англійській літературі через декілька років. Адаже для романтиків, як відомо, Шекспір став прапором боротьби проти класицизму, а його лірика — зразком високохудожньої поезії [3, 190].

В. Белінський відносив Шекспірові сонети до «багатющої скарбниці ліричної поезії» [4, 50—51]. Великого значення надавав сонетам і відомий радянський шекспірознавець М. Морозов, відзначаючи, що «вони красномовно говорять про велич Шекспіра як ліричного поета» [8, 37].

Сучасні дослідники Шекспіра ставлять сонети поряд з його кращими драматичними творами, простежують «перегукування деяких мотивів у Шекспірових драмах і сонетах» [5, 3]. Особливо