

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. Шекспір В. Гамлет, принц Датский. М., 1964, с. 51.
23. Szekspir W. Hamlet. Krakow, 1925, p. 194.
24. Шекспір 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?»

ності. «Недомовленість» художнього образу породжує його багатозначність, причому остання зумовлена як фактором об'єктивним — реально закладеною в художньому образі можливістю неоднозначного розуміння², що з плином часу здатна збагачуватись ще й новими значеннями і відтінками значень³, так і фактором суб'єктивним — індивідуальними особливостями реципієнта, його життєвим та ідейно-емоційним досвідом⁴.

Певна річ, пізнання такого образу — з огляду на вищезазначені чинники — виступає не як одноразовий акт, а як тривалий (фактично нескінченний) процес.

Особливу роль у цьому процесі відіграє художній переклад, який — завдяки своїй специфічній природі — спроможний виявити тонкі, часом глибоко приховані значення художньої реальності першотвору⁵.

Творчість Шекспіра, зокрема його «Сонети», — а також більш як столітній досвід освоєння їх східнослов'янськими літературами, — дають багатий матеріал для спостережень над тим, як в історичному плані відбувається процес поступового пізнання образного багатства оригіналу, підкорення його поетичних вершин. В плані порушуваних проблем заслуговує на увагу сонет 63⁶.

З погляду прихованих образних потенцій чи не найбільший інтерес у цьому малодослідженому сонеті Шекспіра становить метафоричний образ «крутої ночі віку» (Age's steepy night), в яку з часом неминуче кане «молодечий світанок» поетового друга. Як інтерпретувати цей образ? Передати його буквально, як це зробив О. Фінкель, у перекладі якого «...утро молодое Достигнет крутизны своих ночей...»?⁷ Хоч *крутизна ночей* на перший погляд і є прямим відповідником образу оригіналу, однак схожість ця — оманна. Такий переклад мало про що говорить читачеві, він просто незрозумілий.

Для того, щоб образ оригіналу був адекватно відтворений у перекладі, його необхідно насамперед (хоч і звучить це як трюїзм) правильно собі уявити.

Що означає steepy? Згідно із словником Вебстера, це слово має два значення: «той, що характеризується дуже крутим (1) спуском чи (2) підйомом»⁸.

Переклад О. Фінкеля, незважаючи на всю його невизначеність, виразно тяжіє до другого значення.

Однак така інтерпретація навряд чи виправдана. Ніч, виступаючи в даному вірші синонімом смерті, своє лексичне значення тьми, мороку поєднує із символічним значенням чогось страшного, розташованого внизу, в глибині земних

надр *. Саме на це значення даного епітета вказує в своєму «Шекспірівському лексиконі» О. Шмідт: «той, що має крутий спуск» (steep — having a precipitous declivity) ⁹. Так його характеризує і Б. Сміт: «крутий, глибокий» (steep — precipitous, deep) ¹⁰. Переклад М. Чайковського:

...Когда часы в тебе иссушат кровь,
Избороздят твое чело, и канет
В пучину ночи день твоей весны... ¹¹

в цілому правильно передає ідею розглядуваного образу, однак втілює його в традиційну умовно-поетичну формулу.

Справжній, художньо адекватний переклад — це завжди творча інтерпретація оригіналу. Переконливий доказ цьому — переклад С. Маршака, в якому передано суть образу (чого не досяг О. Фінкель) і водночас збережено риси індивідуального образного мислення Шекспіра (чого бракує перекладові М. Чайковського):

Про черный день, когда моя любовь,
Как я теперь, узнает жизни бремя,
Когда с годами оскудеет кровь
И гладкое чело изрежет время,
Когда к обрыву ночи подойдет,
Пройдя полкруга, новое светило... ¹²

Дослідники творчості Шекспіра вже вказували на надзвичайну образну місткість його епітетів ¹³ — в цьому плані на особливу увагу заслуговує метафоричний образ «пера» (сонет 19), яким нещадний Час збирається згубити прекрасну вроду поетового друга:

...O, carve not with thy hours my love's fair brow,
Nor draw no lines there with thine antique pen...

Образ цей виявився справжнім каменем спотикання для перекладачів. Його ж або взагалі опускали, передаючи загальну ідею, як, наприклад, В. Лихачов:

...Попутно не клейми зловещими чертами
Прекрасное чело любимца моего... ¹⁴

чи М. Чайковський:

...Не борозди морщинами лица
Моей любви... ¹⁵,

або ж давали далекий від адекватності дослівний переклад, як, наприклад, М. Гербель:

* Смерть завжди асоціювалась із проваллям, прірвою, безоднею. Пор. у Лесі Українки: «...Та що ж, нехай не зрушу я нічого, Зірвавши-ся в безодню небуття, Аби не ранила так смерть моя нікого, Як ранило мене моє життя».

...Не проводи на лбу, из всех на самом лучшем —
Лбу друга моего — злых черт своим пером...¹⁶

В перекладі М. Гербеля залишився «нерозшифрованим» епітет *antique* — вся «сіль» образу (*злые черты*, що синтагматично співвідносяться з *пером* і сприймаються як наслідок його дії, не розкривають ідеї першотвору). Це ж саме можна сказати і про переклад Д. Паламарчука, — з тією лише різницею, що авторське *перо* тут видозмінено в *різець*:

...У злобі не карбуй чола ясного
Моему другові своїм різцем...¹⁷

Спробу творчого тлумачення епітета *antique* знаходимо в перекладі С. Маршака:

Чело, ланиты друга моего
Не борозди тупым своим резцом...¹⁸

В перекладі С. Маршака *різець* Часу виступає як знаряддя, що *спотворює* витончену красу друга. Така інтерпретація видається нам цілком слушною, — до речі, саме на це значення вказує в своїх коментарях до сонетів Шекспіра Б. Сміт: *antique* — *capricious, grotesque, distorted (here, causing to be such)*.

Переклад С. Маршака вражає своєю сміливістю, адже в ньому поєднано протилежні за змістом слова — *різець*, що містить у собі сему гостроти, і *тупий*, що виражає сему антонімічного плану. Хоча в даному образі у Шекспіра і немає такого чіткого семантичного протиставлення, однак прийом цей — цілком у дусі його поетичного мислення.

Отже, перший крок до адекватного розуміння образу оригіналу було зроблено. Наступний крок зробив В. Дубовка:

Ты не чапай любимага чала,
Яго пяром старэцкім не крані...¹⁹

На перший погляд, словникове значення *старэцкі* (жебракський, жебрачий) не відповідає значенню *antique* (старовинний, древній, архаїчний). Однак не в словниковому значенні тут це слово у Шекспіра — як, скажімо, в сонеті 106 в аналогічному виразі *antique pen* (пор. у перекладі М. Гербеля: «старинное перо»; в перекладі С. Маршака: «древнее слово»). Однією з найхарактерніших рис поетичного мовлення Шекспіра є якраз те, що одні й ті самі слова він вживає в різних значеннях і «їх достеменний смисл в окремих випадках може бути встановлений лише на підставі контексту — інколи навіть не стільки змістового, скільки експресивного чи емоціонального»²⁰. В контексті сонета 19 *antique* виступає в значенні *той, що старить; той, що при-*

зводить до старіння. Завдяки парадигматичній співвіднесеності в білоруській мові слова *старэцкі* із такими словами як *старэць*, *стáрыцца*, вищезазначена сема першотвору виявляється певною мірою переданою в інтерпретації В. Дубовки.

У перекладознавстві не випадково побутує термін естафета перекладів. Кожен новий переклад — це ще один крок до глибшого, повнішого, адекватнішого розуміння першотвору. Звичайно, рух цей відбувається не по прямій, пізнання оригінального твору в перекладах здійснюється не без відступів, не без спадів. Якщо оригінальні вірші пишуться здебільшого як полеміка поета із самим собою, то переклади нерідко здійснюються як полеміка з попередніми перекладами того чи іншого оригінального твору.

У цьому розумінні показова історія засвоєння російською, українською та білоруською літературами 116-го сонета Шекспіра.

Зупинімось перш за все на образі *ever-fixed mark*. О. Шмідт пояснює його як *an object looked for guidance*.

Спроба дослівно передати цей образ приречена на невдачу, доказ цьому — переклад М. Гербеля:

Любовь — есть крепкий столп, высокий, как мечта,
Глядящий гордо вдаль на бури и на горе...

В контексті *моря*, характерного для другого катрена даного сонета, в якому вжито цей образ, цілком природно припустити, що «стійкий, непохитний об'єкт, використовуваний як дороговказ» — *маяк* (Б. Сміт саме так його й пояснює: *sea-mark*²¹, хоч таке припущення становитиме вже певний смисловий розвиток даного образу оригіналу.

Вперше в «морському» дусі трактував цей образ у своєму перекладі М. Чайковський:

О нет! Она незыблемый маяк,
Навстречу бурь глядящий горделиво...

Інтерпретація М. Чайковського виявилась настільки вдалою і доречною, що всі наступні перекладачі фактично скористалися з неї:

Любовь — над бурей поднятый маяк,
Не меркнувший во мраке и тумане.
(Переклад С. Маршака)

Любоў — маяк у часе навальніц...
(Переклад В. Дубовки)

Любов — над бурі зведений маяк,
Що кораблям шле промені надії...
(Переклад Д. Паламарчука)

О нет! Любовь — незыблемый маяк,
Его не сотрясают ураганы...

(Переклад О. Фінкеля)

Однак повторюємо, ever-fixed mark може бути трактоване не тільки як sea-mark, а й як land-mark,— те, що мовою сучасної морської навігації називається «створом».

Набагато складнішим для поетичного освоєння в перекладі виявився образ цього самого сонета the marriage of true minds («шлюб вірних умів»). Образ цей, поруч із таким образом, як dear religious love (сонет 31), становить одне із основоположних понять поетико-філософських поглядів Шекспіра на дружбу, любов. Ця своєрідна формула людських взаємин втілена в характерну для епохи Ренесансу виразну чуттєво-емоційну оболонку.

Раннім перекладам сонета 116 — як і взагалі перекладам сонетів Шекспіра того часу,— властиве нівелювання яскравої земної образності Шекспіра і відтворення її абстрактними термінами, штапованими літературними кліше (з відчутним присмаком банальності), як, наприклад, у М. Гербея:

К слиянью честных душ не стану больше вновь
Я воздвигать преград!

В наступних перекладах С. Ілліна і М. Чайковського зустрічаємо приблизно те ж саме: *слиянье двух сродных душ* та *слиянье двух верных душ*.

Все це надто абстрактно, надто загально, надто далеко від чуттєвої конкретності шекспірівського образу.

Дещо виразнішим цей образ став у перекладі С. Маршака:

Мешать соединенью двух сердец
Я не намерен.

Ним фактично скористалися В. Дубовка:

Не будем шкодзіць злуцы сэрцаў двух...

та Д. Паламарчук:

Не буду я чинити перешкоди
Єднанню двох сердець.

Нібито розчарувавшись у всіх попередніх інтерпретаціях і переконавшись у неспроможності передати надто абстрактними словами («слиянье», «соединенье») чуттєво-конкретну суть ключового слова-образу оригіналу («шлюб», «одруження»), О. Фінкель взагалі опустив його, чим значно послабив образну напругу вірша:

Помехой быть двум любящим сердцам
Я не хочу.

Р. Вінонен пішов ще далі — в його перекладі образ цей взагалі деметафоризувався:

Не думаю, что истинной любви
Преградой будут эти передрыги ²².

Складність відтворення цього образу в перекладі полягає в тому, що для епохи Шекспіра характерним було метафоричне, поетичне сприймання світу ²³, схильність до вираження абстрактних понять назвами конкретних земних явищ і речей. (Сказане стосується не тільки поетичного, але й наукового мислення тієї доби. Так, у славнозвісних «Дослідах» Монтеня — філософа, що мав найбільший вплив на Шекспіра, — ми подибуємо такий вислів: «шлюб між насолодою і необхідністю») ²⁴.

З іншого боку, у цих конкретних земних образах слід вбачати вже й певне нашарування абстрагованості. Так, у розглядуваній нами метафорі *marriage of true minds*, крім безперечно яскраво вираженої інакомовності («шлюб» вірних умів), є вже й певні ознаки логізованої узагальненості — О. Шмідт, наприклад, інтерпретує цей образ як «стан постійної єдності» (*a state of perpetual union*).

Проблема передачі подібних образів у перекладі перебуває на перехресті двох протилежних тенденцій: це, з одного боку, необхідність враховувати літературні традиції мови перекладу, закони семантичної і стилістичної сполучуваності слів у ній (усі вищерозглянені переклади наочно демонструють вияв цієї тенденції), а з другого боку, це схильність до певного порушення цих норм з метою привнесення в переклад того нового, свіжого, незвичного, що збагачує лінгво-стилістичні ресурси цільової літератури, що, власне, і підносить переклад на рівень справжньої творчості. Той факт, що вказаний шекспірівський образ не знайшов адекватного відтворення в існуючих перекладах на східнослов'янські мови, ще не заперечує можливості такого перекладу в майбутньому, коли цільові літератури створять у собі необхідні потенції семантико-стилістичної сполучуваності слів. Адже ж допустився у свій час подібної образної сміливості В. Маяковський (щоправда, в іронічному плані) у вірші «Боягуз»: «...День-деньской // сплетает тонко // узы самых странных свадеб: // увязать бы // льва с ягненком, // с кошкой // мышь согласовать бы».

Можна скільки завгодно стверджувати, що *marriage* в розглядуваному нами виразі — стерта, напівмертва метафора (типу *marriage of theory and practice* — єдність теорії і практики, *marriage of line and colour* — гармонія лінії і кольору і т. ін.) і що означає вона не більше як *close or*

intimate union²⁵, однак яскраво відсвічувана в цьому шекспірівському вислові метафорична образність від цього не зменшиться. До творчості Шекспіра варто підходити не лише з позицій англійської мови кінця ХХ століття, а передусім з позицій мови самого Шекспіра. І тоді рельєфніше проступатиме основна риса його стилю — вживання слова одночасно і в прямому і в переносному значеннях. Підстави для такого твердження дає приклад аналогічної подвійної актуалізації згаданого вище слова в репліці короля Річарда («Річард II»), змушеного розлучитися зі своєю дружиною Ізабеллою:

Doubly divorced! Bad man, you violate
A two-fold marriage — 'twixt my crown and me,
And then betwixt me and my married wife²⁶ (5.1.71—73).

За метафоричність розглядуваного нами виразу із сонета 116 говорить і той факт, що семантично подібна структура в сонеті 82 I grant thou wert not married to my Muse була дружно передана в більшості перекладів саме як образна, інакомовна: «Ты с музой моей не скован браком вечным...» (И. Гриневская); «Не обручен ты с музою моей (С. Маршак); «Не заручоны с музаю маей, Ты...» (В. Дубовка); «Із музою моєю ти не в шлюбі...» (Д. Паламарчук); «Ты с музой моей не обручен...» (О. Фінкель). Сема матримоніальності — як власне образотворча — порівняно легко знайшла своє відтворення (в тому чи іншому вигляді) в усіх наведених прикладах. Можливо, сприятливою тут виявилась та сама обставина, що в даному вірші йдеться про спілку конкретніших, аніж у 116-му сонеті, осіб (до того ж різної статі), а саме — поетового друга і його музи.

В розглядуваному шекспірівському образі привертає увагу його на диво тонко проведена фонетична організація: злиті воедино «вірні уми» своїм звучанням створюють звукову фактуру їх «шлюбу»:

[m—r—dʒ=tr—m—dz]

І, нарешті, викликає заперечення трактування смислу всієї вступної фрази в вищенаведених перекладах (за винятком — і то певною мірою — перекладу Р. Вінонена): з них випливає, що поет не хоче бути перешкодою для єднання двох вірних сердець (ймовірно, його друга і смуглянки). По-перше, така думка не зовсім вписується в зміст всього сонета, в якому йдеться про те, якою повинна бути справжня любов. По-друге, дієслово admit виражає в контексті цього сонета розумову, а не фізичну дію, отож смисл вступного речення буде такий: не схильний

я допускати (думку), що на шляху до досягнення «шлюбу двох вірних умів» існують перешкоди.

В ранніх перекладах С. Ілліна і М. Чайковського, попри невдачу з відтворенням ключового образу цієї фрази, її загальний смисл у цілому переданий правильно:

Ничто не может помешать слиянью
Двух сродных душ²⁷.

Не допускаю я преград слиянью
Двух верных душ!²⁸

І все-таки чи не найбільшу складність для перекладу 116-го сонета становить образ Love's not Time's fool. Його відтворення вимагає від перекладача неабияких творчих зусиль. На перший погляд, усе нібито зрозуміло: любов — не дурень (блазень) часу. Образ дурня — суто шекспірівський, він зустрічається в багатьох його творах. А який зміст вкладено в цей образ тут? На думку О. Шмідта, в цьому сонеті він означає: «любов — не предмет розваг для часу, не підданець часу».

Саме як перше його й інтерпретував С. Маршак:

Любовь — не кукла жалкая в руках
У времени, стирающего розы
На пламенных устах и на щеках,
И не страшны ей времени угрозы.

С. Маршак розпрозорює неясний Шекспірів образ — недаремно М. Морозов назвав його переклади «поетичним коментарем до шекспірівських текстів»²⁹. «Блазень» у його перекладі трансформувався в «ляльку», якою знічев'я бавиться Час. Що ж, така інтерпретація цілком доречна — досить згадати the fools of time (=playthings) в сонеті 124.

Як ще одне підтвердження слушності Маршакового перекладу можна розглядати вірш Дж. Кітса «And what is love? It is a doll dressed up» (пор. у В. Левіка: «Любовь! Игрушка лени золотой!...»; у В. Мисика: «Так що ж кохання? Лялечка, яку Знічев'я панькають і пестять...»), вірш, написаний у шекспірівському дусі, під впливом шекспірівських настроїв. Якщо врахувати ту обставину, що Дж. Кітс вважав своїм найбільшим учителем Шекспіра, якого він наполегливо й систематично студіював і якого прагнув у всьому наслідувати, то вірш цей можна розглядати як своєрідний коментар до Шекспірових роздумів про кохання.

Відчутним впливом Маршакового «прочитання» позначений переклад О. Фінкеля:

И не игрушка времени она,
Хоть серп его и не проходит мимо.
Недель и дней ей смена не страшна —
Она в веках стоит непоколебимо.

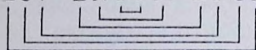
Певною мірою його вплив помітний і в перекладі Д. Паламарчука:

Любов — не блазень у руках часу,
Що тие серпом своїм троянди свіжі —
І щік, і уст незайману красу.
Той серп любові справжньої не ріже.

Характерно, що в Паламарчуковому перекладі частково відтворена звукосимволічна форма цього образу — хіазматична розташованість фонем у його ключових словах:

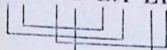
Love's not Time's fool

(LUV ZNTTM ZFUL)



Любов не блазень

(ЛБ НЕ БЛ ЕН)



Інвертований звукоряд протиставлюваних слів цього образу нібито зайвий раз підкреслює несумісність означуваних ними понять.

Слід зазначити, що переклад С. Маршака дає можливість тлумачити «ляльку» Часу не тільки в значенні doll («лялька», «іграшка»), а й в значенні puppet («маріонетка»). Образ цей — по відношенню до невірних і підлих жінок — вельми полюбляв Шекспір. Саме таким іменем розгнівана Гелена називає Гермію («Сон літньої ночі», III, 2, 288—289), а благородний Кент таврує цим словом підступну Гонерілю («Король Лір», II, 2, 38). Взагалі цей образ характерний для епохи Середньовіччя і Ренесансу — згадаймо рубаї Омара Хайяма:

Ми — зібрання лялок, нас крутить як хотя
Небесний витівник. На килиму життя
Ми витанцювувем (це правда, а не байка) —
І потім падаєм у ящик небуття.

(Переклад В. Мусика)

І все ж таки розглянуті нами інтерпретації даного образу — не єдині. Адже, повторюємо, у Шекспіра fool означає не тільки предмет для розваг Часу (a sport of Time), а й підданець Часу (subject to Time), — згідно з «Лексиконом» О. Шмідта. Причому друге його значення підсилене ще й синтаксичною структурою вірша: «Любов не блазень Часу, хоч рожеві уста і щоки знаходяться в межах досяжності його разючого серпа». Як ми пам'ятаємо, цей протиставний зв'язок зник у перекладі С. Маршака. Його передав О. Фінкель («И не игрушка времени она, // Хоть серп его и не проходит мимо»), чим зберіг структурно-семантичну незвичність і вагомість оригіналу. Саме синтаксична будова цього вірша акцентує друге значення розглядувано-

го нами образу: «Любов — не підданка Часу, хоча...» Через відсутність вказаного протиставлення не вдався компроміс Д. Паламарчука, і сема під леглості, що міститься в слові *блазень*, виявилася майже неактуалізованою в його перекладі.

Попри всю образну кволість, переклади М. Гербеля, М. Чайковського і В. Дубовки правильно передають структурний смисл даного вірша:

Любовь верна, хотя уста ее бледнеют,
Когда она парит под времени косой...

(Переклад М. Гербеля)

У времени нет власти над любовью;
Хотя оно мертвит красу лица...

(Переклад М. Чайковського)

Любоў не мерыцца на тыдні, дні,
Яна бясконца, як жицце на свеце,
Хоць можа час ружовыя агні
Згасіць на ей, як на ружовым цвеце.

(Переклад В. Дубовки)

Досить сміливу і оригінальну трактовку даного образу — саме в дусі «блазеньської» інтерпретації — знаходимо ми в перекладі Р. Вінонена:

Ей не к лицу кривляния шута
У трона Времени: векам на зависть,
Она дойдет до Страшного суда,
Не изменяя и не изменяясь.

Можна з певністю сказати одне: хоч коло можливих тлумачень художнього образу (навіть у його мікропрояві — метафорі, образному порівнянні) обмежене, однак кількість можливих варіацій на тему цього образу в перекладі — практично нескінченна. Адже крім розглянутих нами інтерпретацій образу «блазня» в сонеті 116 можна ще висунути, комбінуючи його складовими семами («любов — не предмет розваг» і «любов — не підданка») — і такі варіанти, як *скоморох* (до речі, саме так Д. Паламарчук трактував *fools of time* у сонеті 124 — «тлуми скомороші»), як *бранка*, як *полонянка*, тощо.

Процес освоєння поезії Шекспіра триває, цьому процесові — немає кінця. Приєднуючись до думки відомого перекладача драматургії Шекспіра Мих. Донського, можна твердити: «Шекспіра перекладатимуть знову й знову, і кожна епоха буде по-своєму осмислювати його і перекладати його вірші мовою свого часу»³⁰.

Київ

1. Лихачев Д. С. Несколько мыслей о «неточности» искусства и стилистических направлениях.— В кн.: Philologica. Иссл. по языку и литературе. Памяти акад. В. М. Жирмунского. Л., 1973, с. 394.
2. Див.: Храпченко М. Горизонты художественного образа.— «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 161.
3. Див.: Храпченко М. Б. Природа эстетического знака.— В кн.: Семиотика и художественное творчество. М., 1977, с. 15—16.
4. Див.: Боров Ю. Ленинская теория отражения и природа образного мышления.— «Вопросы литературы», 1969, № 9, с. 32.
5. Див.: Иванов Вяч. Вс. О применении точных методов в литературоведении.— «Вопросы литературы», 1967, № 10, с. 122.
6. The Sonnets, Songs and Poems of Shakespeare. Ed by O. J. Campbell. New York, Toronto, London, 1964, p. 92.
7. Шекспир У. Сонеты. Перевод А. Финкеля.— В кн.: Шекспировские чтения 1976. М., 1977, с. 246.
8. Webster's Seventh New Collegiate Dictionary. G & C. Merriam Co, Springfield, Massachusetts, 1971.
9. Schmidt A. Shakespeare Lexicon, Berlin — London, 1886.
10. Shakespeare W. Sonnets. Ed. with an Introduction and Critical Commentary by B. H. Smith. New York Univ. Press, 1969.
11. Чайковский М. Сонеты В. Шекспира. М., 1914, с. 67.
12. Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М., 1960, т. 8, с. 458.
13. Морозов М. М. Избр. статьи и переводы. М., 1954, с. 103.
14. Шекспир. Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова. СПб, 1903, с. 409.
15. Чайковский М. Сонеты В. Шекспира, с. 23.
16. Полн. собр. сонетов В. Шекспира в переводе Н. Гербеля. СПб, 1880, с. 22.
17. Шекспир В. Сонети. Переклад з англійської Д. Паламарчука. К., 1966, с. 49.
18. Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8-ми т., т. 8, с. 436.
19. Шекспир. Сонеты. Переклад з англійської мови У. Дубоўка. Мінск, 1964, с. 19.
20. Смирнов А. Советские переводы Шекспира.— В кн.: Шекспир. М.—Л., 1939, с. 147—148.
21. Shakespeare W. Sonnets. Ed. with an Introduction and Critical Commentary by B. H. Smith. N. Y. Univ. Press, 1969.
22. Винонен Р. 7 сонетов Шекспира.— «Сельская молодежь», 1971, № 2, с. 63.
23. Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974, с. 27.
24. Эстетика Ренессанса. М., 1981, т. 1, с. 451.
25. Webster's Seventh New Collegiate Dictionary.
26. Richard II. Ed. by R. Adams. Macmillan, 1975, p. 223.
27. Чайковский М. Сонеты В. Шекспира, с. 119.
28. Шекспир. Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова. СПб, 1903, с. 427.
29. Морозов М. М. Избр. статьи и переводы, с. 274.
30. Донской Мих. Шекспир для русской сцены.— В кн.: Мастерство перевода. 1974. М., 1975, с. 189.