

Серйозних смислових неточностей, як ми вже говорили, в перекладі нема. Відзначимо хіба тільки два не зовсім вдало перекладені місця, що можуть дати неправильне уявлення про образ одного з героїв поеми — бідного хлопця Сетнера, коханого Нарспі. Це, по-перше, слова Сетнера:

Міг би я його [Тахтамана] убити,
Відомстити за все йому.
Тільки що із цього вийде?
Попаду лиш сам в тюрму. (17)

Виходить, за Я. Шпортою, ще тільки страх перед карою втримує парубка від цього вчинку. В оригіналі стоїть інше: «Но если я погублю его, есть еще мир злее его». По-друге, в сцені, де втікачів Сетнера і Нарспі привели до Мігедера, в перекладі не відзначено, що Мігедер бив зв'язаного Сетнера, і складається таке враження, ніби Сетнер міг захищатися, але покірно зносив удари, мов якийсь непротивленець злу.

В заключення можна сказати, що цей в цілому задовільно виконаний переклад вимагає в деяких місцях серйозної стилістичної доробки. Перекладачам слід нарешті усвідомити всю відповідальність такої важливої справи, як ознайомлення українського читача з кращими творами літератур братніх народів, зрозуміти, що точна передача змісту оригіналу повинна йти в парі з високою формальною довершеністю перекладу, як соціально-пізнавальна вартість твору йде в парі з його естетично-художньою вартістю.

28.1.53 р.

М. А. ВЕНГРЕНІВСЬКА, доц.
Т. Є. НЕКРЯЧ, доц.
Київський ун-т

П'ЕСА В. ШЕКСПІРА «ТРОІЛ І КРЕССІДА»
В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ
(ДО ПЕРЕКЛАДАЦЬКОГО ПОРТРЕТУ М. ЛУКАША)

Адекватна оцінка художньої вартості перекладу можлива лише за умови звернення до мовної особистості творця перекладу, конкретного носія національно-мовного матеріалу, в якому, власне, і відтворюється перекладений твір. При цьому розкривається не

тільки національна основа лексико-граматичного фонду перекладача, а й виявляється відповідність сприйняття іншомовного тексту перекладачем, висвітлюється, який вклад в структуру художнього образу першотвору вносить мовна особистість перекладача. В цьому плані вельми показові переклади М. Лукаша, виразно позначені поетичною індивідуальністю із українського інтерпретатора.

Найістотношою рисою перекладацького методу М. Лукаша є повне і всебічне оволодіння оригіналом, повне розуміння і сприйняття художньої концепції твору, прочитаного ним в контексті духу культури втіленої в творі, і духу культури, носієм якої є перекладач. Для М. Лукаша оригінал не просто об'єкт для перекладу, для нього це своєрідний співрозмовник. Його діалог, художнє спілкування з першотвором спирається на відкритість, уміння слухати, готовність надати йому слово, щоб історичний зміст, закладений у творі, «заговорив». Саме тут розкривається уміння перекладача досягнути замислу твору, актуалізувати чужу мову як свою, як художню єдність діалогу двох культур. Перекладачеві розкривається аксіологічний зміст твору як авторська свобода, як свобода втілення замислу твору в організації тексту в формах рідної мови, себто як майстерність володіння засобами і нормами мистецтва слова.

Читаючи Лукашеві переклади, ми переконуємося, що йому притаманна така ж свобода і вільність володіння мистецтвом слова, як і авторам перекладених ним творів:

Важко знайти кращий взірець для ілюстрації перекладацької майстерності і творчого методу М. Лукаша, ніж його переклад п'єси В. Шекспіра «Троїл і Крессіда».

Троянська історія в п'єсі Шекспіра мало чим відрізняється від сучасних йому інтерпретацій: одним із посередніх сюжетних джерел Шекспіра був середньовічний рицарський роман Бенуа де Сент-Мора «Роман про Трою» (XII ст.). І якщо справедливо, що в «почутті відповідальності перед історичним свідченням» Шекспір не мав собі рівних серед трагіків, то в «Троїлі і Крессіді» він перевершив себе. Проте важко сказати, якій з літературних версій троянської історії слідував Шекспір. Очевидно лише те, що драматург

волів звернутися до образів, які жили в свідомості народу, щоб драматизувати загальновідому легенду. Суть і характер драматизації пов'язані саме з вибором матеріалу.

Важливо те, що в історії троянської війни Шекспір знаходив проблеми, які хвилювали його і його сучасників. Середньовічні інтерпретації (Чосер, Лідгейт, Кекстон) внесли в показ троянської війни багато нових елементів, моральних оцінок, зумовлених громадсько-політичним життям епохи. Загальне ставлення елізаветинської публіки до героїв і їхніх вчинків, до всієї легенди встановилося до Шекспіра, і він слідував цій традиції. Лоуренс говорить з цього приводу, що слід враховувати середньовічні традиції і соціальні ідеали, закладені в п'єсі. Створюючи свої трагедії в кінці XVI ст., Шекспір відтворив боротьбу старих ідей «лицарства» і нових примітивніших і прозаїчніших запитів наступаючого буржуазного світопорядку. В загибелі Трої, її приреченості і в тому, що відбувалося перед очима, драматург вбачав паралельні тенденції. Цейною мірою п'єса виступає застереженням мудреця про те, до чого може призвести девальвація понять честі, розуму, чистоти, благородства. Саме чи не ця обставина спонукала М. Лукаша до вибору п'єси «Троїл і Крессіда» для перекладу.

У його перекладі перед нами легкий для сценічної гри, іскристий, невимушений діалог, пересипаний то жартами і дотепними репліками, то поважними медитаціями та пристрасними монологами. Переклад «Троїла і Крессіди» вирішено М. Лукашем у прямому орієнтуванні всієї п'єси як художнього цілого на сценічне виконання і звучання мовою театру. В Лукашевому перекладі знаходять підтвердження слова Гете про те, що «переклад мусить бути вільним, однак на вільність треба мати право». Тільки справжній майстер перекладу має право так сміливо позертати оригінал до сучасного йому читача, так глибоко й органічно злитися з оригінальним текстом, проїнятися духом, вжитися в його образи. Він знає, як саме звернути до нас з вами цю Шекспірову п'єсу. М. Лукаш поставив перед собою завдання спонукати читача прочитати цю п'єсу сучасними очима саме тому, що побачив у ній живу дію, а не історичну реліквію.

Він максимально зближує оригінал і переклад у

тому розумінні, що вживається в текст настільки, щ вважає його вже власним, своїм витвором. Він може чудово перевтілитися в будь-яку з дійових осіб, зна їм ціну і ту роль, що їм відведено зіграти в шекспірівій трагедії. Адже як би і скільки не сперечалися дослідники щодо жанру цієї «похмурої комедії» Шекспіра (так вони її нарекли), безумовно — це трагедія. І перш за все не тільки тому, що п'єса завершується загибеллю головних героїв, але й тому, що разом з ними гине благородна Троя, гинуть розтяті, найвищі, найпрекрасніші людські поривання, сподівання і надії. Зрада, підступ, зло чинять свій неправий суд. М. Лукаш перекладав не лише для читача, а й для глядача і слухача. Він розсуває завісу, і на сцені перед нами постає весь гомінкий люд шекспірових героїв. Вони тут, поруч, у цьому залі. Зараз вони почують свою пру. І роз'єднує нас лише хитка театральна рамка — та лінія, по якій М. Лукаш зближує оригінал переклад, акторів і глядачів.

Ось освітлюється сцена і вриваються туди голоси воїнів, вождів, царів грецького і троянського станів, слуг і простих людей тих давніх-предавніх часів. Тільки всі вони говорять так, як ми, сміються, плачуть, радіють, обурюються, гніваються, зневажають і звеличують так, як і ми. Ми їх сприймаємо і розуміємо як сузісників, співчуваємо чи засуджуємо, аплодуємо їхній прі, їхнім дотепам, вдалим реплікам, як це і слід у театрі.

Перекладач зумів вкласти в уста акторів ті слова і ту мову, яка надихає на найвищий шквал гри. Кожен персонаж отримує свою яскраву мовну характеристику, чи вишукано-поважну, чи знижено-лабильну, чи тоніжно-пристрасну, але завжди невимушену і сильну. Мовна характеристика персонажів у Лукашовому перекладі відповідає їх мовній характеристиці у Шекспіра. М. Лукаш наближує їх до глядача так само, як наближував їх до сучасного йому глядача В. Шекспір, у п'єсі якого герої троянської війни говорять сучасною Шекспіру мовою англійських гендлярів, міщан, людей середнього прошарку суспільства. Мовна стихія просторіччя, нестримна і соковита, вирує у п'єсі Шекспіра. У перекладі М. Лукаша та сама мовна стихія, але вже українського слова. Перекладач знаходить в українській мові слова, які стрімко роз-

Пандар. Захотів пшеничного коржа — пожди, поки змелеться.
Троїл. А я не ждав?
Пандар. Так то ж мливо, пожди, поки просіється.
Троїл. А я не ждав?
Пандар. Так то ж сіяння, пожди, поки зміситься.
Троїл. І того ждав.
Пандар. Так то ж місіння, а ще ж поки розплещеться, та в печі затопиться, та спечеться, та ще й остудиться — бо, згарячу вхопивши, бува, й губи попечеш (с. 334) *.

Переносячи оригінал з часу Шекспіра в наш час, з однієї культури в іншу, при виборі просторово-часо-

31

вих еквівалентів перекладач спирається на власну інтуїцію, на власне осмислення тексту, підкорюючи мовний рівень перекладу просторовим і часовим, зсувам, орієнтованим на естетичні уподобання, звички і пахили сучасного читача. Тому в його перекладі наявна так звана «креолізація» тексту, коли зливаються культурне оточення оригіналу і культурне оточення перекладу. В даному випадку перед нами ніби тригранна призма: тема — грецька, її інтерпретація — англійська, переклад — український.

Історичний факт, епізод троянської війни в трагічний момент її кінця, монументальні історичні постаті її героїв, осмислені генієм Шекспіра в живих оцінках тих давніх пристрастей, які, врешті, загальнолюдські і тим близькі нам. Ми ніби входимо в той світ поруч з автором на тлі грецьких традицій в умовах інших реальностей — не грецьких і не англійських, а українських.

Своєрідне сполучення трьох культур у перекладі п'єси Шекспіра сприяє пробудженню творчого потенціалу перекладача, розкриттю фондів його мовної особистості, націлює його на модернізацію перекладу, на свідому фольклоризацію дискурсу деяких персонажів, таких, як, наприклад, Терсит. Бо найскільніший М. Лукаш там, де може проявитися в повній силі його глибоко національне відчуття колоритного, народного слова.

Відтак перекладач вибирає на основі «автоінтерпретації» те значення слова, яке випливає з аналізу тексту, і, слідуючи принципу модернізації, намагається прочитати його так, щоб зберегти ритмо-інтонаційний темп діалогів оригіналу, динамізм думки, вогонь почуттів.

Ось, наприклад, діалог:

- Терсит. А от Улісс розумний, та ще Нестор (правда, мовок у нього ще тоді завізся, як у дідаб наших пігтики тільки рості почали). Так вони нас уб'ягли, як волі: тягніть, дурнецькі, воєнного плуга.
- Ахілл. Що-що?
- Терсит. А то, може, ні? Гей, Ахілле! Гей-гей, Аяксе! Агей!
- Аякс. Я тобі зараз язика вріжу (с. 356).

Або ще такий:

- Пандар. Ха-ха-ха! Бідолашечко ти моя, безталанничко! Що, не виспалась сю ніч? Той гайдабура не да-

вав тобі спати? А бодай же його курка вбрикнула!

(Стук у браму)

Крессіда. А стукало б тобі по голові!.. Оце розгрюкалися (с. 396).

А ось приклад зовсім іншого інтонаційного малюнку, монолог, ритмо-мелодика якого варта гекзаметрів «Одісеї»; монолог цей за змістом ніби своєрідний повпред майбутнього у сучасному, що знаходить відгомін у наші дні, у нашої реальності:

Улісс. Твердині Трої вже давно упали б,
І меч у Гектора із рук би випав,
Якби у нас був лад.
На жаль, немає єдності у греків.
Погляньте: в полі неладом стоять
Намети наші, і такий же нелад
У нас в думках. Коли круг вагачка
Не скупимось, як ближокі коло матки,
Якшій там буде лад. Як вождь у масці
Ти розбереш, хто вождь, а хто підлеглий?
Недаром же і небо, і земля,
І всі планети зберігають лад.
Порядок, ступінь, форму, послідовність,
І поведінку, й звичаї, й закон.
Отож і сонце в величчі пишає
На сяйнім троні над планетним роєм.
..... (с. 347)

Перекладач цілеспрямовано використовує багатство лексичних і фразеологічних засобів, що мають витoki в народних джерелах, невтомно видобуваючи все нові і нові скарби. Експресивні народні елементи відіграють роль своєрідних акордів всередині реплік і діалогів, озвучуючи й розвиваючи тему.

Візьмімо характерний діалог, смисловим ядром якого є рема репліки-стимулу.

Терсит. А що якби Агамемнона геть усього чирками обкидало, геть усього, кругом?

Аякс. Терсите!

Терсит. І щоб усі ті чирки попроривало, га? Ого б пішли патьокі! Усе вождство із нього сплило б! Звівся б на шию!

Аякс. Собако!

Терсит. Тобі б із нього щось та вийшло б, а так не бачу нічого (с. 355).

Тут кожна наступна репліка розвиває першу репліку-стимул, яка стає ситуативною: кліше повсякденного

вжитку «щоб тебе чирками обкидало» є лейтмотивом у заданій ситуації.

Ще один приклад подібного розвитку теми діалогу, де ключові слова є сигналом для розвитку теми:

Аякс. Гляди мені, дикобразе, гляди, бо руки в мене сперблять...

Терсит. Розсвербився б ти увесь, от голови до п'ят, я б тебе розчухав: ото була б короста на всю Греччину! (с. 356)

Отже, М. Лукаш використовує в перекладі розмовні і фольклорні елементи насамперед для того, щоб надати всьому тексту п'єси української інтонації, так би мовити, «випрямити» його звучання для нашого вуха за допомогою широкого вживання в тексті розмовних штампів, узвичаєних виразів, окличних форм, вигуків, елементів, які мають досить високе інтонаційно-емоційне наповнення.

Приклади розмовних штампів:

Пандар. А он Гектор. Оно, он, дивись! Ото дивар! Іди собі, Гектор! Іди! Ото вже, побач, одважний чоловік! (с. 342)

Пандар. ... А он і Парис. Он туди-о дивись, побачо... (с. 343) та ін.

Наведемо кілька прикладів звертання:

Аякс. Ух ти ж, відьмина шкідлива! (с. 356)

Терсит. А бодай тебе чума наша гречська набила, ти, по-лупянок нещасний, розуміла бичий! (с. 355)

Патрокл. Геть відси, смоло! (с. 414)

Гектор. Прощай, мій любий царю Менелая.

Терсит. Мій любий царю! Ой уже сказуєш: любий! Мій любий пужнику! Котлий смілику! (с. 415).

Аякс. Ух ти ж, киби розтанув! (с. 356)

Терсит. Царьок задригавий! (с. 357)

Дуже цікавий у М. Лукаша прийом створення «ситуаційних пісн» суто українського звучання за допомогою коннотативно забарвлених власних імен. Показове в цьому плані надання різних коннотативних значень імені цариці Єлени, припадіння Троїської війни.

Шекспір зберіг воєнну сюжетну лінію легенди, багато епізодів війни, тому що саме вони і створюють той світ, в якому показане кохання Троїла і Крессіди. Це тло подій, що не збулися, гіркоти і зла — результат трансформації, яка відбулася з історією Трої в

інтерпретації Чосера, який перший написав на цю тему англійською мовою. Шекспір показує нам світ, де повністю торжествує зло. У п'єсі немає стандарту добра, типового для елизаветинських трагедій. Всі позитивні начала виявляються фальшивими або оманливими. А честь, про яку так багато мовиться в п'єсі, заради якої проливається кров невинних людей, пов'язана з недостойним предметом — з Еленою, яка не варта тих поневірянь і жертв. Саме ця обставина дає право перекладачеві орієнтуватися на свою інтерпретацію образу Елени, створювати відповідну інтонацію всієї фрази. Поруч з поважним Елена (с. 335, 336, 340, 341) або Гелена («Гелена ж, як відомо, є жона цареві Спарти» (с. 364) маємо знижувально-насмішкувате звучання, підкреслення нікчемності персонажів Паріса та Елени. Пестливо-зменшувальні форми імені переключають всю ситуацію на хвилю знижувальної характеристики образів:

- Паріс. ...Знаєш, Ленусю, він на всякі штуки зупрен.
Пандар. Не вір йому, царице. (с. 375)
Паріс. ...Я й сам поривався був узброїтися, так Ленуса не дала. (с. 377)
Паріс. ...Зустрінемо бійців, Оленко люба,
Ти з Гектора сьогодні зняти мусиш
Весь обладунок. (с. 378).

Перекладач виводить на ключову позицію ім'я Елени, роблячи його коннотативно наповненим смисловим ядром діалогу. На тлі загибелі воїнів, трагедії Трої, нікчемність пристрастей цих персонажів набуває ще й дещо пародійної інтонації. Важливу роль відіграє тут не тільки ситуація мовлення, а й заданість інтонації усієї трагедії. У п'єсі Шекспіра тема Елени — Паріса, нікчемності причини Троянської війни осуджується самим задумом і структурою п'єси. Дослідники ще не вказували на те, що тема «Троїл — Крессіда» — це паралель, віддзеркалення теми «Паріс — Елена». Недарма Пандар, дядько Крессіди, говорить, що Крессіда така ж вродлива, як і Елена. І ми бачимо, що не тільки краса, а й вдача її така ж, як у Елени: та ж зрада вірності, та ж безсоромність, безжальність і легковажність. Динамізм п'єси ґрунтується на стрімкому розвитку перипетій, темі закоханих (Троїл — Крессіда) і безславному, трагічному її завершенні. Однаково трагічний кінець і тут, і там.

Але п'єса побудована так, що ці дві теми хоча й відзеркалюються, але контрастують і віддалені в часовому плані. В темі «Троїл — Крессіда» круте піднесення, зліт, кульмінація пристрастей — і зразу круте падіння і загибель. Кінець теми «Паріс — Єлена» — загибель Трої. Обидві теми завершуються трагічно. Епізодичну появу Паріса і Єлени, їхню розмову перекладач зумів подати як вагому для розуміння задуму Шекспіра, зумів кількома штрихами (саме коннотативними варіаціями імені Єлени) висвітлити порожню суть цих персонажів.

Не менш колоритні інші, суто українські форми вживання власних імен та їх похідних. Тут також багато блискучих перекладацьких знахідок.

- Аякс. Цить, Терсітихо! (с. 356)
 Патрокл. Хто там? А, Терсіті! Заходь, Терсітоньку. полайся трохи. (с. 365)
 Троїл. Крессідонько! Я так тебе люблю! (с. 392)

У репліці «Цить, Терсітихо!» слово *тихо* органічно вплетене в ім'я, маючи те ж семантичне наповнення, що й слово *цить*, надзе подвійного емоційного напруги репліці. Цікаві також коннотативно наповнені похідні від власних імен та назв.

- Патрокл. Як ти такий патроклознаєць... (с. 356)
 Уліс. ...А нестерове слово срібнозлите. (с. 367)
 Уліс. Кажі, Ітапський царю. (с. 367)
 Терсіт. Ото була б борота на всю Греччину!... (с. 356) та ін.

М. Лукаш вільно, віртуозно користується грою коннотативних значень імен, не тільки поглиблюючи яким чином характеристики персонажів, а й українуючи загальний фон мовлення.

Одним із улюблених прийомів вираження тексту є творче використання перекладачем повтору. Поруч із вживанням традиційних народних форм повтору маємо властивий лише М. Лукашу розвиток звукового повтору. У нього звуковий перебіг основ звичайно вживаного слова і похідного від нього слова-повтору сприймається не тільки як гра слів, а й як розвиток теми. Такі неологізми-повтори відзначаємо як самобутню рису творчого почерку М. Лукаша. Це повторі-актуалізатори теми, що несуть у собі заряд дії.

Порівняймо вживання традиційного повтору:

Пандар. Осли, дурні, беззі! Полова й солома, солома й полова! Орли пролетіли, zostались самі ворони та сороки, сороки та ворони (с. 344)

і повторів-неологізмів:

Ахілл. То не він справді в такому настрої?
(с. 392)

Терсит. Не стільки там настрою, скільки розстрою....

Пандар. Як ітиму, то кивне мені.

Крессіда. Нагородить тебе кивом. (с. 242)

Пандар. І все-таки він потягне фунгів на три більше за Гектора.

Крессіда. Такий молодий і вже такий великий потягун.
(с. 340)

Пандар. Гектор — і той сміявся.

Крессіда. А з чого ж узялася вся та сміхотня? (с. 341)

Троїл. Кого цінують — то вже неабищо.

Гектор. Поцінування — річ не самовільна. Тут важить внутрішня ціна предмета не менш, ніж гідність поцінувача. (с. 361)

У перекладі п'єси багато неологізмів не тільки в складі повтору. Серед новотворів перекладача маємо і складно-основні, й оригінальні словосполучення, і похідні від різних частин мови, наприклад: Іменники: з'їзд (с. 346), вагота (с. 350), пощепи (с. 351), ви-кличний (с. 352), попуск (с. 364), вої (с. 373), каш-люк (с. 426); мореплав (с. 336), гарнюк (с. 343), мо-лодчаса (с. 343), запомин (с. 388); ворожда (с. 389), звіддарі (с. 415), зрадець (с. 415), животина (с. 392) та ін.; дієслова: царі, яка журба вам пожовтила що-ки? (с. 345); я стуманів, світ обертом іде (с. 379); час його вмудрило (с. 372); ну, жінкуєш у нього: ...він над тобою чоловікує (с. 413); похорошити (с. 335); про-клята відьма, дляється вона (с. 395), мовляють (с. 338) та ін.; прикметники в словосполученнях: гав-кучий раб (с. 350), божистий сан (с. 346), ворохобні вибрики (с. 364); ворущий пігмей (с. 367), гомінний Аякс (с. 372), потомні покоління (с. 383), нам жінка омужичена противна не більш, аніж збабілий чоловік (с. 390), погрозне вітання (с. 393) та ін.; складноос-новні слова в словосполученнях: величногордий без-мір (с. 360); О, зчепились уже рогонос з рогоробом (с. 431); той усежерущий вовк (с. 348); судно те крихкоремне (с. 346); те диво... достається бабонюхам (с. 365); загоюються самовбивчі рани (с. 390); тайть-

ся німо-говорливий демон (с. 401); пройдисвіт гідно-носний (с. 427) та ін.

Разом узятий арсенал цієї незвичної лексики, так би мовити, архаїзмів-неологізмів, відіграє в перекладі роль своєрідних векторів-дороговказів, створюючи ретроспективу далеких подій, повертаючи лінію часу від нас у сиву давнину.

Та найяскравішим прикладом концентрації фольклорних елементів у п'єсі є мова Терсита, «потворного і злого грека», як сказано про нього у Шекспіра. В «Іліаді» Гомера Терсит — грецький воїн, який насмілювався сперечатися з Агамемноном і був за це жорстоко побитий Одисеем. У п'єсі «Троїл і Крессіда» Терсит у ролі блазня наділений правом гостро висміювати ватажків грецького війська. Згідно з задумом Шекспіра і відповідно до легенди, дії у п'єсі, якими б значними вони не були, приречені і постійно терплять поразку, тому що критерії цих дій уже зруйновано зазнайством, погордою, тупістю, хтивістю і ваганнями.

Втіленням рівноваги між добром і злом у п'єсах Шекспіра, як правило, бувше коментатор. У «Королі Лірі» — це блазень, у «Ромео і Джульєтті» — герцог Веріне, в «Мірі за міру» — Герцог, у «Троїлі і Крессіді» — Терсит. На відміну від інших подібних фігур у п'єсах Шекспіра, Терсит не блазень. Він пошхач, але не підкорився й уїдливо отризується на кожне слово. Його роль особлива: це роль праведника. Його тиради — то «тематичні лайки», лихослів'я висміювання воєначальників, Ахілла, Аякса, Патрокла, інших царедворців, то гнівний осуд нікчемних причин війни, облоги Трої, і насамперед пригадання до неї Слени. Мова Терсита — то «синтаксичний згусток» розмовних форм, нестримний потік лихослів'я, вільомських прокльонів, заговорних форм, лайки найнижчого ґатунку, колоритних формул сільського і міського словесного бруду — все це пересипано приказками, приказками та велемудрими висловками. Серед того виверження злослів'я раптом, як квітка серед гною, виринає слово правди.

І тут, вірний своєму принципу творчого використання мовних форм, М. Лукаш відповідно до теми так повертає приповідки і приказки, що розвиває їх, домислює і не вже тематично розвинені, авторські, ускладнені форми. При цьому зберігається ефект неви-

мушеності, простоти, достовірності кожного слова, таке воно близьке, зрозуміле кожному читачеві.

Традиційно блазень перебуває поза тим середовищем, яке є об'єктом для висміювання, він відособлений від решти персонажів. Однак це не характерне для Терсита. Він має власну біографію, він дворянин і зробився блазнем завдяки властивості своєї владі — кепкування, пародіювання над усіма і над усім. Він відчуває насолоду від своєї ролі викривача і дотепника. Через його уста «проходять» усі дійові особи п'єси.

Звернімося до прикладів.

Терсит. От уже паливода з цього Діомеда, от уже про-
йдислігі Його лестошам стільки я повірю, скільки
гадові шипучому... Все з губи халяву робить, на-
обіцяє повну торбу, а слова тоді хіба дотримає,
як звіздарі виворожать, як щось велике в лісі
здохне, як рак у полі свисне, як сонце в місяці
світла позичить! Не піду до Гектора, присічу
краще цього Діомеда: він гримає, славлять у то-
го зрадці Калхаса в наметі хльорку якусь тро-
янську... (с. 415)

Ця репліка, як і інші, у Терсита — мікромонолог, де одна і та сама думка (в даному разі недовіра до Діомеда) висловлюється накопиченням готових фраз, словесних блоків, мовних штампів, підкреслюючи силу його недовіри. Ще один приклад:

Терсит. ...Слаплять люди, ніби ти Ахіллові задкуеш.

Патрокл. Як то задкую, поганцю?

Терсит. Ну, жінкуеш у нього, чи, коли хочеш, він над
тобою чоловікує. А бодай же вам усе зло лихе,
бодай на вас кольки і трясці, завійниці і пере-
логи, шолуді і парші, ломоти й гризоти! Щоб вам
легені позагинивали, а печінки поперетлівали! Щоб
вам руки й ноги пращем поставило, щоб вас у
нутроті крутило-мордувало й не переставало!
(с. 413)

Це виверження прокльонів ніби записане з уст сварливої сільської баби. Прокльони — не лайка, це елементи усного заговору, в фольклорі йому приписується магічна дія, яка розрахована на силу слова. Його текст містить максимальну можливість емоційного впливу завдяки простоті, стислості, компактності композиції. М. Лукаш вільно і творчо володіє уснопоетичною культурою, використовуючи елементи української фольклорної поетики. Мова Терсита — ніби конденсатор уснопоетичних форм, вона відчутно, зримо

передає думку як силу. Ми відмічаємо в перекладі «Троїла і Крессіда» складне і водночас органічне поєднання фольклорних традицій оптимально-народно-мовної стихії саме в особі Терсита, у його сприйнятті оцінки негативних явищ і дій, показаних у п'єсі.

З усією пристрасністю віддаючись оригінальній перекладацькій праці, вважаючи її високим, складним, відповідальним мистецтвом, М. Лукаш не йде по небезпечному шляху привнесення в переклад надмірно переробки в світлі власної постичної діяльності. Перекладаючи, він намагається вичерпати зміст твору найповніше віддати його в формах рідної мови. Однак сила і велич справжнього художнього твору полягає в його невичерпності, багатозначності. Твір живе доти, доки перекладач черпає з нього нові смисли і нові уявлення. Їх наявність і виражає рівень художності твору. Тільки той твір актуальний, де закладено потенціал великої художньої сили. Художня комунікація між твором і його перекладом здійснюється саме по цій межі, вона допомагає зрозуміти тих «далеких, чужих, інших», і нас самих, і той далекий світ, і наш сучасний. Це яскраво продемонстрував нам М. Лукаш своїм перекладом Шекспірової п'єси «Троїла і Крессіда».

Список літератури: 1. Аникст А. О двух «красных комедиях» Шекспира // Театр — 1963 — № 3 — С. 74—96. 2. Гинзбург Ю. Советские шекспироведы о трагическом у Шекспира // Шекспировские чтения. 1977 — М., 1980 — С. 175—181. 3. Шекспир В. Твори: У 6 т. — К., 1966 — Т. 4. 4. Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. — М., 1959 — Т. 8. 5. Теория, школы, концепции: Художественный текст и контекст реальности. — М., 1977.

Надійшло до редакції 12.03.90