XVIII—XX вв. Л., 1960. 22. *Самарин Р. М.* Реализм Шекспира. М., 1964. 23. *Храпченко М.* Горизонты художественного образа.— Вопр. лит., 1980, № 12. 24. *Шекспир У.* Полн. собр. соч. в 8-и томах, т. 8. М., 1960. 25. *Шекспир У.* Сонеты / Пер. А. Финкеля.— Шекспировские чтения 1976. М., 1977. 26. *Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии.— В кн.: Поэтика. Варшава, 1961. 27. *Яскевич А.* Тайна близлежащего.— Дружба народов, 1980, № 1, 28. *Booth St.* An Essay on Shakespeare's Sonnets. New Haven and London, 1969. 29. *Brewer L.* Shakespeare and the Dark Lady. Boston, 1966. 30. *Householder F.* Retrospects and Prospects from the Viewpoint of Linguistics: Opening Statement.— In: Style in Language / Ed. Th. A. Sebeok. Cambridge; Mass., 1960.

Поступила в редколлегию 25.03.82

М. Т. АЖНЮК, доц., Ужгородський університет

ВІДТВОРЕННЯ РИТМО-ІНТОНАЦІЙНОГО ЛАДУ «ГАМЛЕТА» В. ШЕКСПІРА

Ритмічна організація тексту шекспірівської поетичної драми як могутній чинник розкриття ідейного змісту твору, як ефективний засіб індивідуалізації персонажів і джерело сценічної енергії діалога на різних етапах розвитку драматичної дії привертає увагу дослідника перекладу насамперед з погляду дотримання у перекладі заданого оригіналом співвідношення між віршем і думкою, віршем і характером, ритмікою діалогічного мовлення і драматичною ситуацією. У трагедіях Шекспіра, зокрема великих, ряд драматургічних ходів здійснено власне засобами віршування, що разом з художніми образами творять інтонацію кожної мовної партії і всього драматичного твору.

З-поміж усіх великих трагедій В. Шекспіра, які загалом відзначаються особливою стилістичною довершеністю, виділяється «Гамлет», виключна ритмо-інтонаційна варіативність якого відбита і в зовнішній неоднорідності ритмо-метричних схем діалогічного мовлення, і, насамперед, у внутрішній диференціації білого і римованого віршів та прози, вжитих у тексті одного твору. Ця ритмо-інтонаційна неоднорідність трагедії відбиває різні характери і настрої, різні напрями основної і другорядних ліній розвитку драматичної ситуації. Загальний ідейний зміст трагедії можна правильно передати в перекладі тільки при умові збереження в ньому тієї витонченої стилістичної варіативності ритмо-інтонаційної структури оригіналу, де, як підкреслює Р. М. Самарін, у чергуванні вірша і прози є своя «музикальна закономірність, завжди тісно пов'язана з психологічною достовірністю, з можливістю власне у даний момент перейти від прози до вірша чи навпаки» [5, *87*]. Ритмічна варіативність підпорядкована загальним законам реалістичного мистецтва Шекспіра і тому функціонально (художньо і драматично) релевантна для перекладу.

Стрижневою основою ритмічної будови «Гамлета» служить драматичний білий вірш, хоч його кількісна перевага (2596 рядків з 3949) не настільки переконлива, щоб підтвердити загальноприйняту тезу про те, що «Гамлет» — драма поетична. Йдеться, отже, про функціональну вагомість білого вірша як основного

способу драматичного мовлення й ефективного засобу інтеграції в тексті твору різних його частин, різних ритмо-метричних схем і спеціальних прийомів. Пронизуючи всю тканину художнього тексту, цей вірш з'являється через нерівні інтервали навіть у найбільш прозових сценах (наприклад, дія II, сцена 2, дія V, сцена I та ін.). Завдяки цій основі проза, що вривається у загальний віршований лад драматичного мовлення, суттєво не порушує ритмо-інтонаційної стрункості великої поетичної драми.

Раптові переходи від вірша до прози і навпаки — характерна риса мовної партії героя трагедії, гуманіста Гамлета, що змушений носити маску божевілля, мовним виявом якої у драматичному діалозі служить проза, хоч виразити себе самого він може тільки у поетичному мовленні. Драматично мотивовані зміни ритмічного ладу його партії викликають гострі злами і зміщення в інтонаційному русі не тільки мови героя, а й у цілих блоках діалогічного мовлення, змінюють тональність цілих сцен. Ось як, наприклад, проза відповідей Гамлета Офелії відразу після його найпоетичнішого монолога "To be or not to be..." («Бути чи не бути») грубо порушує ніжну мелодію слів нещасної дівчини, з якими вона повертає Гамлетові дарунки:

Oph. My honour'd lord, you know right well you did;
And, with them, words of so sweet breath compos'd,
As made the things more rich: their perfume lost,
Take these again; for to the noble mind
Rich gifts wax poor when givers prove unkind.
There, my lord.
Ham. Ha, ha! are you honest?
Oph. My lord!
Ham. Are you fair?
Oph. What means your lordship?
Ham. That if you be honest and fair, your honesty should admit no discourse to your beauty.
Oph. Could beauty, my lord, have better commerce than with honesty? (III. 1. 97—110).

Не менш відчутні також переходи від прози до вірша, наприклад, ритмо-метричний контраст у завершенні довгої прозової сцени Гамлетового божевілля (дія II, сцена 2) сильним емоціональним вибухом його пристрасного поетичного монолога "O! what a rogue and peasant slave am I" («Який же я негідник, підлий раб».— Пер. Г. Кочура) *. У сцені на цвинтарі (дія V, сцена 1) проза Гамлетових міркувань про марність людського життя "...Alexander died, Alexander was buried, Alexander returned into dust; the dust is earth; of earth we make loam, and why of that loam, whereto he was converted, might they not stop a beer-barrel" (V. 1. 229—234) раптом змінюється його тривожним But soft! but soft! aside: here comes the king, і музика всієї сцени переключається,

---

* Тут і далі переклад без спеціального коментування подається за: *Шекспір У.* Твори в 3-х томах, т. 2. К., 1964.

як зазначає Р. М. Самарін, в «наростаючу трагічну тональність» [5, *89*]:

> The queen, the courtiers: who is that they follow?
> And with such maimed rites? This doth betoken
> The corse they follow did with desperate hand
> Fordo its own life; 'twas of some estate. (V. 1. 240—243)

Але найбільша неоднорідність у системі самого білого вірша, який має у цьому творі і своєрідний інваріант, тобто білий вірш, що служить на даному етапі творчості Шекспіра основним засобом драматичного мовлення (набагато гнучкіший, ніж в ранніх творах Шекспіра, але ще не такий вільний, як у пізніших його трагедіях), і різні варіанти, функціонально мотивовані характером і драматичною ситуацією.

Перекладач творчості У. Шекспіра повинен завжди мати на увазі той факт, що білий вірш шекспірівської трагедії взагалі, і «Гамлета» зокрема, має величезний діапазон ритмо-інтонаційної модуляції. Між її полярними формами — урочисто-ораторською та розмовною — ціла гама тонів, над якими домінує тон філософської лірики, емоціональна піднесеність роздумів героя, патетика обурення і гірка іронія. Тут драматично мотивовані не тільки новизна, природна гнучкість поетичного мовлення, витончена простота образності і широкий вільний плин п'ятистопного ямба (насампед у мові героя), а й конвенційна метрична скутість, риторична вишуканість, навіть евфуїстичне пишномовство (переважно у висловлюваннях короля Клавдія, королеви, Лаерта та ін.).

Найбільш неоднорідний білий вірш у мовній партії Гамлета, і ця неоднорідність має принаймні двоякий характер: варіативність широкого (на рівні монологів) та вузького (на рівні реплік діалога) планів.

У макроконтексті трагедії Гамлетові монологи яскраво актуалізовані. Вони з'являються у найгостріші моменти розвитку драматичної ситуації, інтонаційно контрастуючи з тенденційними, метрично дисциплінованими, риторично пригладженими лицемірними висловлюваннями короля і придворних. Власне у монологах Гамлет постає таким, як він є, тут його характер і настрої розкриваються найповніше, і без них важко було б зрозуміти і драму, і її героя. Кожен із семи його монологів (маються на увазі власне монологи, що виголошуються на сцені у фактичній або мнимій відсутності інших діючих осіб) відрізняється від іншого і конкретною драматичною функцією, і ритмо-інтонаційним ладом, і місцем у композиційній структурі твору.

Переклад має зберегти надзвичайну пристрасть першого монолога героя (дія I, сцена 2), нагромадження емоцій, спогадів, звинувачень, відбитих в уривчастих, фрагментарних судженнях, не зв'язаних з контекстом фразах, у питаннях, вигуках, численних повторах і несподіваних висновках. У неврівноваженому ритмі, в яскравих образах, в усій інтонації цього монолога відчутна і Гамлетова відраза до оточення, і його синівська любов до батька, і гірке розчарування від усвідомлення глибини материного падін-

ня. Деякі шекспірологи вважають, що тут «почуття беруть верх над думкою» [13, *244*], але якою сильною не була б емоціональна напруга цього монолога, Гамлет думає, думає вголос:

O! that this too too solid flesh would melt,
Thaw and resolve itself into a dew;
Or that the Everlasting had not fix'd
His canon 'gainst self-slaughter! O God! O God!
How weary, stale, flat, and unprofitable
Seem to me all the uses of this world.
Fie on't! O fie! 'tis unweeded garden,
That grows to seed; things rank and gross in nature
Possess it merely. (1. 2. 129—136)

Українські переклади, особливо переклади дожовтневого періоду, не завжди повною мірою зберігають неврівноваженість даного монолога. У них переважно сповільнений заданий оригіналом темп, навіть якщо порівнювати тільки з загальноприйнятим (відредагованим по І-му фоліо) текстом, що має «яскраву драматичну пунктуацію (оклики і знаки великого паузування — крапки, двокрапки, тире, крапки з комами майже відсутні), за свідченням текстологів» [13, *42*],— у тому варіанті, яким користувався сам драматург. У другому кварто Гамлетів монолог по суті летів на самих комах, мав тільки одне окличне речення і дві крапки з комами, що позначали дві виразні, психологічно мотивовані паузи: 1) перед афористичним узагальненням "Frailty, the name is women". («Несталосте, твоє імення жінка!», 2) перед двовіршем, що майже риданням завершує цей монолог:

It is not nor it cannot come to good;
But break, my heart, for I must hold my tongue!

Ось як починається цей, за висловом Гренвіль-Баркера, емоціонально насичений музичний твір:

О! О! Коли б міцне се тіло, надто
Міцне, розтало і взялось водою,
А вічний не постановив закону
Против самоубійства! Боже! Боже!
Яким важким, черствим, пустим і марним
Мені здається все життя на світі!
Гидую ним! О тьфу! Се сад пустий,
Де хопта сходить, де гидкий бур'ян
Усе глушить... [8, *16*]

Переклад в основному зберігає визначальні риси ритмо-інтонаційної структури монолога, в якому драматично вагоме поєднання експозиції з ретроспекцією відбите і в характері образності, що, з одного боку, проектується на всю структуру твору (наприклад, "an unweeded garden" — перша ланка в ланцюзі образів зла світу), а, з другого дає змогу очима Гамлета оглянутись на те, що вже сталося; і в ритмічному русі вперед, що не обходиться, однак, без ретардації, і в модуляції розміру, що не виходить все ж за рамки загальної метричної схеми п'ятистопного ямба.

Гіперкаталектичні рядки, тобто рядки з нарощеним складом в останній стопі, сповільнюють рух драматичного білого вірша, тому що в перекладі вони переважають, стають системою, тоді як в оригіналі це тільки окремі модулятори ритму, що не порушують, а навпаки, підкреслюють основний віршовий розмір. У результаті в перекладі П. Куліша послаблено емоціональну напругу, з'явилась монотонність. Наскільки поетичніше і природніше звучить монолог героя трагедії в перекладі Г. Кочура, видно хоча б з наведених нижче рядків:

Яке нікчемне, марне й недолуге
Все, що на світі діється. Тьху! Тьху!
Немов горо́д неполотий, де густо
Буяють бур'яни. Саме огидне
Його заполонило. [9, *338*]

Відповідна оригіналові динаміка вірша досягається тут збереженням у перекладі і міжрядкових пауз та цезур, і міжрядкових переносів, так званих енжамбеманів, при яких, відповідно до загальноприйнятих дефініцій, «виникає розрив речення — і ритмічна пауза в кінці рядка не збігається з паузою синтаксичною» [4, *312*]. У даному перекладі щира схвильованість Гамлетового монолога задана, як і в оригіналі, вже у перших його рядках:

Коли б ця плоть моя, міцна занадто
Розтала, зникла, скапала росою!

і дотримана до останнього рядка: Розбийся, серце, мушу я мовчати.

Швидкі ритмічні зміщення, нестійкий синтаксис і надзвичайна стисліcть вислову характеризують також поетичне мовлення другого, ще пристраснішого монолога Гамлета. Він розпочинається короткими, здебільшого окличними висловами, що передають його надмірне хвилювання, невтримні переходи від думки до думки, сильні й різкі зміни настрою та величезну емоціональну переповненість мови героя, відразу після того, як він дізнався від привида свого батька про вчинене Клавдієм підле братовбивство:

O all you host of heaven! O earth! What else?
And shall I couple hell? O fie! Hold, hold, my heart!
And you, my sinews, grow not instant old,
But bear me stiffly up! (1. 5. 92—95)

Наступні дев'ять рядків, в яких Гамлет говорить про свій твердий намір забути все і пам'ятати лише веління привида помститись за смерть батька, набувають певної семантико-структурної і ритмо-інтонаційної рівноваги. Але знову відбувається раптовий вибух пристрасті і після вигуку "O most pernicious woman!" — повернення до незв'язної, як у першій частині монолога, структури, до настійних повторів, вигуків тощо:

O most pernicious woman!
O villain, villain, smiling, damned villain!
My tables,— meet it I set it down,
That one may smile, and smile, and be a villain;

Порівняння кількох українських перекладів з оригіналом показує, що, незважаючи на виключну значимість ритмічної структури, не можна на користь ритміці поступатися іншими значущими компонентами інтонаційного ладу, тими мовними засобами, які в потоці поетичного мовлення встановлюють смислові стосунки між фразами та їх частинами, виражають настрої та почуття. Хоч у перекладі, як і в оригіналі, всі елементи поетичного мовлення поєднуються відповідно до віршового розміру та зумовленого ним ритму, тут не можна зробити ритмічний критерій домінуючим. Тональність монолога не відповідає заданій оригіналом не тільки у тих випадках, де перекладач замінив ямб хореєм (переклад М. Старицького), а й у перекладах ямбом, причому показники такого незбігання різні. Ось, наприклад, початок цього монолога в ранніх українських перекладах:

а) пер. Ю. Федьковича:

О сили ви небесні,
І ти, святая земле, і на кого
Ще кликатися, окликатися
Мені?.. На вас, пекольні? — О, погано!
Будь тихо, моє серце, тихо будь,
А ви ще не зривайтесь, мої жили,
Носіть мене! [6, *36*];

б) пер. М. Старицького:

О, небесні сили всі! О, земле!
Ще кого, пак, саме пекло кликать?
О, мерзота! Здержся, стишся, серце,
І ви, жили, не драглійте зразу,
І держіть міцніше моє тіло! [7, *47*];

в) пер. П. Куліша:

О воїнство небесне! О, ти земле!
Що ж? Кликати ще й пекло?
О, фі! Впинися, зупинись бо, серце!
І ви не постарійтесь зразу, жили,
Держіть мене угору. [8, *35*]

Різниця між цими перекладами й оригіналом, а також між самими перекладами не тільки в ритмо-метричній структурі, а, головним чином, у невідповідності ступеня компактності вислову, емоціонально-понятійній місткості рядка, що послаблена надлишком службових слів. Так, наприклад, вигук «О!» створює разом з кличною формою по суті подвійну окличність і робить схвильовану мову героя менш щирою, ніж у звертаннях без вигуків, до яких вдається Г. Кочур: «Небесні сили! Земле!... Негіднику проклятий!» і т. д.

Пробним каменем кожного перекладу «Гамлета» справедливо вважається невіддільний від героя монолог “To be, or not to be”. («Бути, чи не бути») — центральний монолог трагедії в драматичному, емоціональному і навіть композиційному плані, найкращий з шекспірівських монологів, хоч, як зазначав В. Клемен [10, *23*], найменш типовий для Шекспіра. На відміну від інших монологів

з їх ретроспекцією та експозицією, де у звертанні до відсутнього партнера щось вирішується, планується, цей цілком зайнятий роздумами і, здається, зовсім не зв'язаний з драматичною дією герой говорить не про те, що відбувається на сцені. Проникліва думка сягає далеко за куліси, філософська рефлексія охоплює незрівнянно ширше коло явищ. Ось початок монолога в оригіналі:

To be, or not to be: that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die: to sleep;
No more; and, by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. (III. 1. 46—64)

Конкретні, точні поняття, випуклі, різнопланові образи, розгорнуті на чотири, п'ять і більше рядків речення й урівноважений ритм — все підкреслює стійку напругу думки героя, що стоїть перед невблаганною альтернативою, а повтор

To die: to sleep;
by a sleep
To die, to sleep;
To sleep
in that sleep (III. 1. 60—66)

зображає, за висловом Гренвіль-Баркера, «маятникоподібне коливання непоборного сумніву» [11, *207*].

Ритмо-інтонаційна структура цього монолога з виразною силою і глибиною відбиває стан людини, яку тривожать складні життєві проблеми. І так, як не вміщаються в рамки його розуму всі сумніви, коли Гамлет сам на сам намагається розв'язати складні питання життя і смерті, не вміщаються у строгі ритмо-метричні схеми інтонації його пристрасті, що вперше виливається не в емоціях, а в глибоких роздумах. Метрична схема порушена тут численними модифікаторами ритму, що упластичнюють її, інтонаційно виділяючи певні компоненти ідейно-образної системи.

Хоч у загальній ритмо-інтонаційній структурі монолога модифікатори ритму є також у перекладах, якісні показники модуляції тут інші. Якщо в оригіналі на ритмічний рух вірша впливають головним чином спондеї, тобто надсхемні наголоси на ритмічно слабих складах, в результаті чого стопа має обидва наголошені склади /⏝ ⏝/, ритмічні інверсії, викликані появою хореїчних стоп /⏝ ⏑/, міжрядковими перекосами, гіперкаталектичними рядками й рухомістю цезур, то в перекладі порівняно часто з'являються пірихії — пропуски наголосу на ритмічно сильному складі, в результаті чого обидва склади ненаголошені /⏑ ⏑/.

Особливу функціональну вагомість в ритмо-інтонаційному ладі цього центрального монолога трагедії має так звана «паузова рима» [12], вжита в його кульмінаційній позиції. На вершині стрімкої градації переліку всіх нещасть, які судились людині, ри-

ма з одного боку, а цезура з другого затримують і виділяють з поетичного потоку коротке і страшне with a bare bodkin? (оголеним кинджалом) — те, що давно вже тривожить думку Гамлета, але й тепер нелегко вимовляється:

For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despis'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life. (III. 1. 70—77)

На жаль, ні старі, ні нові українські переклади не відтворили цієї рими. Річ у тому, що цей позиційно-функціональний різновид рими у зрілому стилі Шекспіра вживається виключно рідко, але завжди з виразним стилістичним ефектом. Відомо, що в процесі удосконалення своєї майстерності В. Шекспір все економніше користувався римою, а в зрілому стилі його великих трагедій рима вживана взагалі рідко, але завжди з виразними смисловими, ритмічними, композиційними функціями, безперечно релевантними для перекладу.

У сучасній філології на смисловий аспект рими і на її зв'язок з усім художнім цілим вказують як лінгвісти, так і літературознавці [1; 2; 3; 5], але її позиційно-функціональна вагомість у драматичному діалозі, зокрема у поетичному мовленні Шекспірової трагедії, майже не вивчена. У цьому діалозі рима поставлена у призначеному для неї місці монолога, діалогічного блоку, сцени чи акту, і власне тут вона найповніше реалізує свої драматичні функції — як в оригіналі, так і в перекладі.

Класифікація рими щодо позиційно-функціонального принципу, який з точки зору порівняльного аналізу поетичної драми у плані функціональної співвіднесеності, очевидно, найдоцільніший, свідчить про те, що у «Гамлеті», як і в інших великих трагедіях, переважає заключна рима, яка служить, з одного боку, епіграмічним завершенням монологічного мовлення персонажа, а з другого, супроводжує вихід, сигналізує про закінчення сцени чи акту, компенсуючи таким чином відсутність завіси у театрі часів Шекспіра. Необхідність відтворення в перекладі римованих закінчень монологів і розгорнутих реплік диктується і їх резюмуючою функцією, і тим, що вони позначають сценічні переміни у безперервному потоці драматичної дії (завершення сцен, актів і навіть всієї трагедії). Йдеться про відтворення того фонетичного сигналу, який рима додає до візуального сприймання змін, що відбуваються на сцені. Найчастіше така рима сповіщає про вихід (17 випадків з 24 позначені ремаркою «exit» — «вихід»), інколи про появу нових персонажів (III. 1. 169—170; IV. 5. 17—20; V. 1. 373—374) і нарешті — про смерть Гамлета в його останніх словах, де вперше у його партії з'являється різновид рими — дисонанс, яскраво мотивований усім художнім задумом героя-гуманіста і його трагедії в дегума-

нізованому суспільстві, де править злочинець Клавдій і йому подібні.

Рима, що завершує монологи чи розгорнуті репліки, невіддільна від усього контексту цих висловлювань. У кінцевій позиції монолога вона служить виразним емфатичним прийомом підкреслення найсуттєвішого у даній одиниці драматичного діалога. Відношення такої заключної рими до широкого контексту монолога має щонайменше троякий характер: а) вираження контрасту, б) підкреслення кульмінації, в) формування висновків або рішення. Така рима завершує, наприклад, Гамлетів найкоротший, але дуже вагомий у магістральному сюжеті трагедії, монолог:

'Tis now the very witching time of night,
When churchyards yawn and hell itself breathes out
Contagion to this world: now could I drink hot blood,
And do such bitter business as the day
Would quake to look on. Soft! now to my mother.
O heart! lose not thy nature; let not ever
The soul of Nero enter this firm bosom;
Let me be cruel, not unnatural;
I will speak daggers to her, but use none;
My tongue and soul in this be hypocrites;
How in my words soever she be shent,
To give them seals never, my soul, consent! (III. 2. 413—424)

У загалом досить вдалому перекладі цього монолога, зробленому П. Кулішем, заключна рима знята і з нею знято смисловий фокус монолога, без якого його завершення помітно ослаблене. Переклад втратив виразність інтонаційно підкресленою римою (як подвійним наголосом) вказівку на те, що має відбутися у перспективі, у хвилюючій сцені розмови з матір'ю, де Гамлет фактично звинувачуватиме матір у причетності до вбивства батька і де вона, обороняючись, вживає образ "speak daggers" (говорити кинджалами) з даного монолога, щоправда в дещо трансформованому варіанті: "These *words like daggers* enter in mine ears" (III. 4. 94). Визначальні стилістичні характеристики ритмо-інтонаційної структури цього монолога збережено на відповідній оригіналові ідейно-образній основі у найновішому українському перекладі:

Вночі якраз така пора чаклунська,
Що зяють кладовища і пекло
Заразою пашить на цілий світ.
Тепер я міг би пити кров гарячу
І скоїти таке, що день здригнувся б!
Спокійно! Я до матері іду.
Не зрадь же, серце, власної природи!
Нероновій душі не місце в грудях!
Кинджал у слові буде, не в руці,
Язик почне з душею лицемірить:
Словами лиш завдам тяжкого болю,
А більшого собі я не дозволю. [9, *438*]

У ритмічній організації трагедії «Гамлет» оригіналом задані два основні типи римування з їх внутрішньою диференціацією: 1) рима у системі білого вірша з її основними різновидами — заключна,

сполучна (між репліками діалога) та паузова (всередині монологічних реплік) і 2) так звана екстернальна, тобто позадіалогічна рима у дошекспірівській виставі на сцені («Мишоловці»), а також у піснях, віршах і т. д., що не є безпосередніми компонентами драматичного діалога. І якість римування, і художньо-драматичні функції рими у цих двох сферах різні, отже потребують їх збереження в перекладі у відповідних оригіналові комунікативних ситуаціях.

1. *Аникст А. А.* Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974. 2. *Арнольд И. В.* Стилистика современного английского языка. Л., 1973. 3. *Гальперин И. Р.* Информативность единиц языка. М., 1974. 4. *Лесин В. М., Пулинвць О. С.* Словник літературознавчих термінів. К., 1971. 5. *Самарин Р. М.* Реализм Шекспира. М., 1964. 6. Писання О. Ю. Федьковича, т. 3, ч. 2. Львів, 1902. 7. *Шекспір В.* Гамлет, принц Датський / Пер. М. П. Старицький. К., 1882. 8. *Шекспір У.* Гамлет, принц Датський / Пер. П. А. Куліша, виданий з передмовою і поясненнями др. Ів. Франка. Львів, 1899. 9. *Шекспір У.* Твори у 3-х томах. К., 1964. 10. *Clemen W. H.* Shakespeare's Soliloquies. Cambridge, 1964. 11. *Granville-Barker.* Preface to "Hamlet". N. Y., 1957. 12. *Ness F. W.* The Use of Rhyme in Shakespeare's Plays. Oxford, 1944. 13. *Wilson J. D.* What Happens in "Hamlet". Cambridge, 1965.

Подана до редколегії 25.02.82

О. В. БУРАКОВА, викл., Львівське культурно-освітнє училище

ВІДТВОРЕННЯ РИТМІКИ «ЛІСОВОЇ ПІСНІ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ В АНГЛІЙСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Процес поетичного перекладу слід починати із глибокого і вдумливого аналізу усіх рівнів оригінального тексту. Наша стаття є спробою визначити принципи наукового підходу до мистецтва перекладу вірша.

Щоб встановити спільні точки дотику між українським та англійським віршем, розглянемо шляхи їх розвитку. Першою в історії літератур європейських народів була народнопісенна система віршування. Ритмічним началом у ній служили синтаксична впорядкованість тексту та повторюваність однакової кількості виразних ритмічних наголосів у кожному рядку. Кількість слів та складів у рядках таких творів була неоднаковою, і закономірності у співвідношенні наголошених і ненаголошених складів не існувало. Із цих первинних народнопісенних віршів розвинулись рівноскладові, які є предком літературної поезії.

Англійський народний вірш також є, за визначенням В. Жирмунського, «стихією чистого тонізму» [3, *184, 187—188*]. Його структурну основу також складають кількість наголосів у рядку. Сучасний силабо-тонічний англійський вірш, так само, як і його далекий український родич, виник із народнопісенного тонічного матеріалу.

За висновком В. Є. Холшевнікова, «немає достатніх підстав говорити про різні системи віршування у сучасному російському вірші (силабо-тонічну, дольники та акцентний вірш)... Усе це — варіанти... єдиної тонічної системи віршування, органічно власти-