

УДК 81'255.4=161.2:[801:811.111-2Шек7Гамлет]

ТЕАТР У ТЕАТРІ: ОСОБЛИВОСТІ ВІДВОРЕННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ПРОСОДІЇ ФРАГМЕНТА “ВБИВСТВО ГОНЗАГО” ІЗ ШЕКСПІРОВОЇ ТРАГЕДІЇ “ГАМЛЕТ” В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Наталія Дьомова

*Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська 1, Львів, Україна, 79000;
e-mail: natalie.diomova@gmail.com*

У статті розглянено функціонування прийому “театр у театрі” у драмі “Гамлет, принц данський” Вільяма Шекспіра, досліджено роль просодії для створення відмінності між “вбудованим” сюжетом та “обрамленням”, а також вивчено особливості відтворення ключових елементів просодії в українських перекладах Михайла Старицького, Пантелеймона Куліша, Освальда Бургардта, Михайла Рудницького, Леоніда Гребінки, Юрія Андруховича та Григорія Кочура.

Ключові слова: просодія, “театр у театрі”, обрамлення, “вбудований” сюжет, рима, ритм, еквілінеарність.

Т. С. Еліот у критичному есеї “Гамлет та його проблеми” хоч і називає вчинки Гамлета непереконливими, а деякі сцени п’єси – безпідставними, досить влучно зауважив одну з причин популярності трагедії і захоплених відгуків, що вона отримувала: “Гамлет як герой особливо спокушає найнебезпечніших критиків – критиків із природною схильністю до творчості, які через певну слабкість творчого таланту взялися критикувати. Часто вони знаходять у Гамлеті віддушину для власної творчої реалізації. Таким критиком був Гете, який зробив із Гамлета – Вертера, таким же був Колрідж, який зробив із Гамлета – Колріджа, і, мабуть, ніхто із цих критиків Гамлета не згадав, що головне їхнє завдання – аналізувати літературний твір” (Тут і далі переклад наш, якщо не вказано інакше.– *Н. Д.*) [22, р. 87]. Погоджуємося з Н. Сімейкіною, що “з усієї спадщини Шекспіра найпривабливішою для режисерів і акторів усього світу залишається трагедія “Гамлет” [11, с. 102]. Можемо лише додати, що неоднозначність рішень, поведінки героїв та розв’язки основного конфлікту трагедії часто надихала не лише критиків, акторів, режисерів, але і перекладачів, письменників і митців різних епох і світоглядно-мистецьких напрямів. Як зазначила О. Міненко у статті, присвяченій кільком українським перекладам монологу Гамлета, “протягом другої половини ХІХ століття не було жодного значного українського поета, який не звертався б до творчості Шекспіра. Більше того – окремі його переклади, здійснені М. Старицьким, Ю. Федьковичем, П. Кулішем, П. Грабовським, Б. Грінченком, Панасом Мирним, Л. Гребінкою – значною мірою своєю мовною і стильовою стихією відбивали особливості художнього мислення в українській тогочасній літературі. Сьогодні є всі під-

стави стверджувати, що Шекспір, який приходив до читача через переклади, задавав значною мірою той вектор українській літературі, який був пов'язаний з її інтеграцією у європейський літературний процес" [7, с. 97]. Зверталися до мотивів трагедії і представник російського символізму А. Блок (вірш "Я – Гамлет" від 6 лютого 1914 р.), і футурист Б. Пастернак (вірш "Гамлет" 1946 р., а за шість років до того, 1940 р., з'явився перший варіант перекладу трагедії його авторства), є вірш під назвою "To be or not to be?.." Лесі Українки. Упродовж XIX ст. на сценах різних міст України звучав "Гамлет" польською, італійською, німецькою та російською мовами [1]. Знаково, що в українському перекладі "Гамлет" вперше прозвучав у страшному 1943 р. (режисер – Йосип Гірняк, переклад Михайла Рудницького).

Серед англійських постановок "цілого" "Гамлета", з додатками з F1 та без режисерських купюр, у межах XIX і XX ст. Віра Річ виділяє постановки Франка Бенсона (Стретфорд, 1899), Пітера Голла (Лондон, 1975) та фільм Кеннета Бранага (1966) [9, с. 226]. Втім, і в XX, і в XXI ст. "Гамлет" не втрачає світової популярності. Так, серед найцікавіших західних постановок кінця 90-х рр. минулого століття критика відзначає роботи таких режисерів, як Р. Ліпаж із Квебека, литовець Е. Некрошюс та англієць М. Вархус, а такі великі режисери Заходу, як П. Брук, П. Штайн, Дж. Стреллер, Є. Гротовський, П. Голл, Т. Нанн відомі не в останню чергу завдяки своїм сміливим новаторським постановкам за творами В. Шекспіра [11]. Так само "постмодерністський за духом" [5, с. 177] і хронологічно останній сьогодні український переклад "Гамлета" у виконанні Юрія Андруховича, що був надрукований спершу в часописі "Четвер" 2000 р. (№ 10), згодом вийшов окремим виданням у видавництві "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА" 2008 р., а також ставився на сцені Київського Молодого театру.

Залишається тільки погодитися зі словами Віри Річ, яка у статті "Точність і художність перекладу "Гамлета" Григорія Кочура" писала: "На символічному рівні Гамлет беззаперечно звертається до сучасного світу – і в особистій (психологічній), і в суспільно-політичній площині" [9, с. 217].

Серед найвідоміших та впізнаваних сцен трагедії є, безперечно, монолог Гамлета, що починається з відомої всім фрази "To be or not to be?" (сцена 1, дія III [29, р. 1026]), монолог зі сцени 2, дії I-шої ("Frailty, thy name is woman!" [29, р. 1011]), діалог із Офелією зі сцени 1, дії III-ї ("To a nunnery, go" [29, р. 1027]), розмова Гамлета з гробарями (сцена 1, дії V-тої [29, р. 1045–1046]), а також сцена виступу акторів, під час якої Гамлет остаточно переконується у Клавдієвій провині.

Ця подія, представлена у сцені 2, дії III-ї, не тільки ключова для просування сюжету, але і центральна позиційно, адже відбувається у дев'ятій за рахунком сцені від самого початку трагедії (всього сцен двадцять, досить нерівномірно поділених на п'ять дій). Основою для сцени слугує цікавий прийом "театру в театрі", відомий як "play within a play" англійською або ж "mise en abyme" – дещо ширший термін французького походження [31, р. 255], що, крім прийому власне "театр у театрі", включає також "фільм у фільмі", "картину в картині", "сон у сні" і т. ін. В. Шекспір неодноразово (і вельми успішно) використовував прийом "театр у театрі" у своїх драмах – комедіях "Сон літньої ночі" та "Марні зусилля кохання", а також у трагедії "Гамлет". Прийом цей швидко набув популярності і досі часто трапляється у працях сучасних англомовних драматургів, зокрема М. Фрейна, Т. Стоппарда та А. Ейкборна [33], більше того – перейшов із тексту та сцени у світ кіно (наприклад, повністю базується на при-

йомі “театр у театрі” британська кіноверсія “Анни Кареніної”, яку представив Джо Райт у 2012 р., хоча в оригінальному творі Льва Толстого немає відповідного прийому “текст у тексті”).

В українській драматургії прийом “театру в театрі” усталений ще з часів бароко, а серед сучасних драматургів ним послуговуються Лія Шева та Ю. Іздрик, В. Махно, В. Діброва, І. Негреску та О. Ірванець [3, с. 69–70].

В. Руднев основною особливістю цього прийому вважає те, що в тексті відбувається щось на зразок роздвоєння, за якого основний текст покликаний описати, написати чи охарактеризувати інший, при чому відбувається конфлікт між двома текстами за більшу достовірність, чи то пак, реалістичність [10, с. 308]. На позначення цих двох конфліктуючих текстів візьмемо терміни О. Когут “рамка / обрамлення” та “вбудований” сюжет [3], щоби розглянути функціонування прийому “театр у театрі” у шекспірівській драмі “Гамлет, принц данський”, роль просодії у його формуванні та сприйнятті, а також особливості відтворення цих елементів просодії в українському перекладі Григорія Кочура.

“Театр у театрі” у шекспірівському “Гамлеті” починається ще у сцені 2, дії II-гої, коли Гамлет зустрічається з акторами [29, р. 1023] та просить одного з них виголосити монолог – розповідь Енея Дідоні про загибель Пріама (В. Шекспір перефразовує не так Вергілієву “Енеїду”, як драму “Дідона, цариця Карфагена” (“Dido, Queen of Carthage”) К. Марло [23, р. 57]). Початок монологу виголошує сам Гамлет. Далі, буквально посеред рядка, перерваного улесливим зауваженням Полонія, монолог підхоплює Перший актор. Всього у цьому монолозі 57 рядків в оригіналі (так само 57 рядків – у перекладі Г. Кочура), які тематично поділяються на три умовні частини:

1) опис охопленого чорними намірами “the hellish Pyrrhus” (“пекельний Пірр” у перекладі Г. Кочура);

2) вбивство “достойного шани” Пріама (“reverend Priam” – на жаль, не було відтворено у перекладі Г. Кочура);

3) відчай та горе Гекуби, дружини Пріама, на очах у якої загинув чоловік.

Ці частини виділені також і структурно за допомогою прозових вставок (репліки Гамлета і Полонія). Роль цих досить коротких прозових реплік – надзвичайно важлива, адже саме в них Гамлет висловлює ставлення до двох центральних тем монологу: насильницька смерть достойного царя Пірра та реакція на неї його вірної дружини Гекуби. Паралель із подіями драми очевидна, як очевидні Гамлетові (як і Шекспірові) навмисні асоціації: Пірр – Клавдій, Пріам – померлий Король, Гекуба – Гертруда. Протиставляючи репліки Гамлета та Полонія, В. Шекспір лише увиразнює, наскільки особистісним є Гамлетове сприйняття та його реакція. Якщо Полоній зосереджує увагу на грі (“*well spoken, with good accent and good discretion*”) та на акторові (“*Look, whether he has not turned his colour and has tears in’s eyes*”), то для Гамлета кожне слово монологу резонує з власними переживаннями. Знаково, що, процитувавши уривок про темні наміри та злочини Пірра, Гамлет затинається на половині рядка, ніби голос зраджує йому, щойно починається сцена вбивства Пріама, тоді сердиться на Полонія за те, що той перериває актора, і не може не повторити вслід за актором двозначну фразу про “mobled queen” [29, р. 1024] – “зганьблену царицю” в перекладі Г. Кочура [14, с. 460].

Варто зауважити, що значення слова “mobled”, як подано у Q1 (1603), Q2 (1604/5) та F2 (1632), достеменно не з’ясовано. У F1 (1623) його навіть замінено на “inobled”

[30, р. 141] – саме цей варіант відтворено у перекладі Г. Кочура. Втім, традиційно “mobled” тлумачать як “veiled”, “із покритою головою”. Саме таким значенням, схоже, керувалися при перекладі М. Старицький (“розхристана цариця” [17, с. 76]), П. Куліш (“в намітчині” [15, с. 65]), М. Рудницький (“гола цариця” [19, 74]) та Юрій Клен (“напівгола цариця” [18, с. 95]). У Л. Гребінки Гамлет повторює вслід за актором про “царицю, вбиту горем”, а у Ю. Андруховича – “в сльозах царицю”, таким чином випускаючи цей складний (але і значущий) фрагмент. Погоджуючись зі слухністю аргументів на користь варіанта “mobled queen” [28], автор цієї статті – на основі аналізу особливостей використання прийому “театр в театрі” в межах цієї драми – робить висновок, що фраза про королеву, яку повторив Гамлет, двозначна так само, як і решта його зауважень, які тут водночас виконують функцію і обрамлення для вставних сцен, і критично-викривальних коментарів. Найвірогідніше, що в монолозі про Гекубу Перший актор вживає “mobled” саме у значенні “з покритою головою”, Гамлет же, повторивши, актуалізує інше, критичне стосовно королеви значення. З погляду відтворення такої двозначності, влучним і правильним буде переклад саме Г. Кочура (“згнєблену”), а також, хоч із дещо менше вираженою двозначністю – М. Старицького (“розхристану”). Не виключаємо також і можливості, що Полоній, повторивши фразу за Гамлетом, актуалізує вже третє значення слова – “mab-led” чи “mob-led”, які як варіант трактування вжитого слова розглядав В. Рівз [26, р. 172–173]. Таку третинну “комічну актуалізацію” відтворено лише в перекладі М. Рудницького.

Не менш важливі прозові вставки з погляду просодії. Вони не лише розбивають досить складний, насичений поширеними порівняннями та розлогими описами верлібровий монолог на смислові частини, але і полегшують сприйняття (особливо для глядачів трагедії, які не можуть перечитати складні уривки) за допомогою ритмічної різниці. Більше того, чергування верлібру та прози створює чіткий контраст. Таким чином, природні за звучанням прозові вставки виконують функцію “обрамлення” для штучної, верлібрової гри Першого актора, яка починає сприйматись як єдина вистава на сцені – на протигагу ілюзійній глядацькій “реальності” в репліках Гамлета і Полонія.

Ще більший та помітніший цей контраст у сцені 2, дії III-ї, коли після невеличкої іронічної (чи й не самоіронічної) частини, де Гамлет дає прискіпливі настанови акторам щодо “правильної гри”, запрошені актори ставлять перед королем із королевою та численним почтом вигадану В. Шекспіром п’єсу-вставку “The Murder of Gonzago” [29, pp. 1029–1031] – “Вбивство Гонзаго”. У відповідь на питання Клавдія Гамлет символічно називає її “The Mousetrap” – “Мишоловкою”. Питання походження цієї п’єси до кінця не з’ясоване, але існують теорії про італійське походження (а також посилення на реальне вбивство, що сталося в Італії) вбудованого сюжету [20, р. 433], засновані не в останню чергу на словах Гамлета із цього ж таки уривка (сцена 2, дії III-ї): “This play is the image of a murder done in Vienna...” [29, р. 1030]. Ця невеличка “драма у драмі” складається із 81-го рядка: трирядкового прологу, 72-х рядків діалогу акторів, що зображають короля Гонзаго з королевою, та 6-ти рядків монологу вбивці з вбудованого сюжету, Луціана.

Повністю прозові репліки Гамлета – зауваження та короткі діалоги з Офелією, Гертрудою та Клавдієм – становлять основу для інтерпретації вбудованого сюжету як паралельного до подій перед початком основної дії драми “Гамлет, принц данський”

і встановлюють чіткий зв'язок між драмою-обрамленням і вставною частиною. На противагу їм, вбудований сюжет за формальними ознаками ще більше підкреслено “штучний” та “сценічний”, ніж уже згаданий монолог Першого актора. Хоча багато критиків (наприклад, Е. Вокер, О. Елтон, С. Лі та ін.) вважають такий ефект негативним і вбачають у цій “сценічності” пародію на твори сучасників В. Шекспіра, покликану слугувати засобом комічного, автор цієї статті погоджується з висновком К. Реплоугл: стилізація, наявна у п'єсі “Вбивство Гонзаго” – це використання “окремого стилю для окремої ситуації” з метою виокремити вбудований сюжет. Таке виокремлення прийому “театр у театрі” за допомогою стилізації вбудованого фрагмента (“піднесений” стиль, міфологічні алюзії, римовані куплети) на час написання “Гамлета” вже стало поширеним засобом у елізаветинській драматичній традиції. Більше того, контекстний аналіз та драматичний принцип нарощення напруги, що веде до Клавдієвого символічного зізнання, суперечить можливості використання будь-яких комічних ефектів у цьому уривку [27].

Увесь вбудований сюжет написаний чітким п'ятистопним ямбом, причому складається з повністю заримованих дворядкових куплетів (крім трьох рядків прологу, що всі римуються між собою). Таким чином він контрастує не лише із прозовим “обрамленням”, але і з рештою драми, переважно написаною верлібром (2358 рядків). Більше того, таке поширене використання рими нехарактерне для шекспірівських драм, де рима, крім суто естетичної ролі, завжди виконує якусь додаткову функцію, часто – сигнальну. Б. Раффел, наприклад, виділив у використанні сигнальної функції рими у шекспірівських драмах такі закономірності, як: 1) римою закінчуються сцени та дії; 2) римуються афоризми; 3) рима підкреслює комедійний діалог; 4) потрібне римування трапляється наприкінці сцени чи дії або перед довгим неримованим фрагментом; 5) римуються гра словами, додатковим сигналом слугує алітерація; 6) про початок і закінчення римованого уривка інколи сигналізує раптова зміна метричної структури; 7) про початок і закінчення римованого уривка інколи сигналізує раптова зміна стилю мовлення; 8) про початок римованого уривка інколи сигналізує репліка персонажа іншого соціального рівня; 9) найголовніше – ні прозові, ні верліброві, ні римовані частини драми не тривають безперервно [25, р. 204]. Жоден із цих варіантів, утім, не відповідає контексту п'єси “Вбивство Гонзаго” і не пояснює функцію, яку в ньому виконує рима, а саме – виокремити вбудований сюжет та представити його як зіграну виставу, на противагу до Гамлетової “реальності” дії, що відбувається навколо.

Подібну функцію виконує і незвично чіткий та маловаріативний для В. Шекспіра ритм п'ятистопного ямба, яким написана драма-вставка. З усіх 81 рядків вбудованого сюжету 29 рядків (а це – майже 36 відсотків) написані ідеальним з погляду метрики п'ятистопним ямбом, без жодного пірихія, спондея чи ритмічної інверсії в окремих стопах, що чітко видно вже з перших рядків: “*Full thirty times hath Phoebus' cart gone round / Neptune's salt wash and Tellus' orb'd ground, / And thirty dozen moons with borrow'd sheen / About the world have times twelve thirties been*” [29, р. 1030]. Виняток становить лише трирядковий “пролог” (чотиристопний ямб), який В. Шекспір потрібним римуванням та ритмічно виокремив не лише від основної дії, але і від самої драми-вставки (“*For us, and for our tragedy, / Here stooping to your clemency, / We beg your hearing patiently*” [Там само]), та монолог Луціана, який у перших чотирьох рядках довший на один склад від решти вбудованого сюжету (“*Thoughts black, hands apt, drugs fit, and time agreeing; / Confederate season, else no creature seeing; / Thou mixture*

rank, of midnight weeds collected, / With Hecate's ban thrice blasted, thrice infected" [29, p. 1031]). Таким чином, за допомогою рими та ритму, а також прозових реплік, Шекспір умовно ділить п'єсу "Вбивство Гонзаго" на три складові: вступ-пролог, діалог Гонзаго з його королевою, монолог убивці Луціана. Пірихій, спондей та ритмічна інверсія (хорей замість ямба, майже завжди – на початку рядка), що трапляються у решті 45 рядках, є радше результатом, спричиненим мовними особливостями, ніж бажанням В. Шекспіра розбити монотонний та передбачуваний ритм, адже неможливо у такому довгому фрагменті використовувати слова тільки з необхідними для метрики п'ятистопного ямба наголосами, певної довжини ще й у певній послідовності, зберігши при цьому зміст вбудованого сюжету.

Крім уже згаданого виокремлення трирядкового прологу та куплетів, серед строфічних особливостей драми-вставки можна назвати ще два "розірвані" рядки в діалозі Гонзаго з його королевою (строфу тут тлумачимо за І. Качуровським: "Строфою називається закінчена у фонічному відношенні віршова сполука" [2, с. 20]). У першому випадку королева перебиває Гонзаго – і що цікаво, перебиває посеред стопи, відповідно рядок розбивається на дві рівні частини, по п'ять складів і дві з половиною стопи кожна ("*For husband shalt thou – / O, confound the rest!*" [29, p. 1030]). В іншому випадку король на сцені сам різко посилається на втому, обриває мову та засинає. Тут уже рядок ділиться та продовжується реплікою королеви на сцені після повної третьої стопи – шостого складу ("*The tedious day with sleep. / Sleep rock thy brain*" [Там само]). Втім, найважливіше тут зберегти правильний порядок Гамлетових прозових зауважень. Адже, хоча вбудований сюжет переривається репліками не лише Гамлета, але й Офелії, Гертруди та Клавдія, першим слова з драми-вставки коментує завжди Гамлет, до того ж – жодного разу не перериває монологи Гонзаго, короля на сцені (на відміну від реплік актора-пролога, королеви на сцені та Луціана). З огляду на те, що вбудований сюжет, поміж іншим, покликаний нарощувати напругу, а не затягувати дію, важливо також пам'ятати про вимоги еквілібрності.

Отже, для збереження контрасту між вбудованим сюжетом та рештою драми, а також зв'язку між драмою-вставкою з основною дією трагедії при перекладі необхідно звертати увагу на відтворення таких просодійних елементів п'єси "Вбивство Гонзаго", як особливості римування, ритмічні особливості та правильне розташування Гамлетових прозових реплік. Розгляньмо, як із цим завданням впоралися українські перекладачі. Оскільки порядок та розташування Гамлетових прозових реплік усі перекладачі відтворили вірно, окремо згадувати в аналізі цього не будемо.

У перекладі М. Старицького [17] необхідний контраст не відтворено. По-перше, вбудований сюжет у перекладі надмірно затягнений – 95 рядків замість 81-го, тобто на 14 рядків довший за оригінал, а це становить 17 відсотків від оригінального фрагмента. Не відтворено також особливу шекспірівську "стилізацію" драми-вставки – замість трьох рядків із однаковою римою *aaa*, що позначає єдність та цілісність трирядкового прологу, у М. Старицького – чотири рядки з кільцевим римуванням *abab* ("*Ми просимо для більшої ваги, / Схилившись у пояс низенько, / Щоб панство до нас і до сценки / Ласкаво схилило увагу*" [Там само, с. 96]), а монолог Луціана помилково містить додатковий, ні з чим не заримований рядок, який насправді належить Гамлетові. Йдеться про фразу "*Come – the croaking raven doth below for revenge*" [29, p. 1031], яку Дж. Довер Вілсон, автор відомої книжки "Що відбувається в Гамлеті" ("What

Happens in Hamlet”), услід за Р. Сімпсоном та М. Бредбрук вважає прямою (і досить саркастичною) аллюзією на драму “Справжня трагедія Річарда III” (“The True Tragedy of Richard the Third”), де слово “revenge” у 16 рядках трапляється аж 15 разів [32, р. 161]. Втім, хоча більшість спостережень Дж. Довера Вілсона досить влучні та глибокі, погоджує-мося з його критиком Т. М. Перроттом, який зауважив, що Вілсонове тлумачення всієї сцени з “Мишоловкою” як насамперед критики на адресу театру-суперника В. Шекспіра, засноване саме на цій фразі, суперечить основній функції вбудованого сюжету – збільшити напругу сюжету, поступово підводячи до викриття Клавдія [24]. При такій гострій спрямованості драматичної дії нелогічно було б відвертати увагу глядачів на цілу сцену, присвячену суперництву театрів.

Зовсім змінено у цьому перекладі оригінальний чіткий п’ятистопний ямб – натомість М. Старицький вільно варіює амфібрахій, шести- та семистопний ямб із подекуди тільки вжитим п’ятистопником (“*Хай сонце й місяць знов кружляють далі кола, / Кохання вірнеє не згасне в нас ніколи*” [17, с. 97]). Хоча А. Ніковський, характеризуючи переклад М. Старицького, стверджує, що ритм у перекладі залежить тільки від перекладача [8, с. XXXIV], беручи до уваги вже наведені аргументи про роль ритму у вбудованому сюжеті, автор цієї статті дотримується іншої позиції, яку в статті “Віршовий розмір і переклад” висловив Г. Кочур: “Неувага до будь-яких рис національної своєрідності, а серед них – і до ритміки, часто поєднується із зневагою до індивідуальної своєрідності поета, якого перекладають, і тоді виникають безликі переклади, що нівелюють, вульгаризують оригінал, пристосовуються до смаку читачів, до того ж найбільше відсталих” [6, с. 126]. І хоча контраст із прозовими вставками та їх розміщення, а також паралельне римування у дворядкових куплетах у діалозі Гонзаго з Баптістою М. Старицький відтворив, цілісність фрагмента та його підкреслено не-шекспірівську “сценічність повністю втрачено”.

Втрачено їх і у перекладі П. Куліша, який майже зовсім не відтворив риму, лишивши її тільки в одному із заключних куплетів сценічної королеви та у чотирьох останніх рядках із монологу Луціана. Таке римування заключних куплетів наприкінці довшого верлібрового уривка характерне для В. Шекспіра загалом, але зовсім не в цьому фрагменті. Цей переклад також не еквілітарний і лише на один рядок менший за вже розглянутий переклад М. Старицького. Ритмічно переклад П. Куліша дещо кращий за переклад М. Старицького. Уривок перекладено досить вираженим одинадцятискладником – подовженим на один ненаголошений склад п’ятистопним ямбом (гіперкаталексія), але все одно ритм значно вільніший за оригінальний, сильно насичений пірихієм та ритмічними інверсіями (перехід у хорей) та раз по раз легко переходить на подовжений на один ненаголошений склад чотиристопний або шестистопний ямб замість п’ятистопника (“*Моя снага і здібности вже слабнуть. / А ти зостанешся на цім прекрасним світі*” [15, с. 83]). Таким чином, замість стилізувати та виокремити, перекладач наблизив вбудований фрагмент до звичайного стилю В. Шекспіра, що суперечить задуму автора.

Хоча Юрій Клен (О. Бургардт) не відтворює ані риму, ні ритм оригінального трирядкового прологу, загалом його переклад досить вдалий із погляду відтворення основних просодійних особливостей, які аналізуємо. У наступних дворядкових куплетах схема римування повністю збережена. Досить цікаво відтворені також особливості ритму: хоча Юрій Клен повністю зберігає п’ятистопний ямб оригіналу, одинадцяти-

складові рядки він шокуплету чергує з десятискладовими, таким чином, ритм чіткий та передбачуваний, виконує покладену функцію, хоча половина рядків – подовжені на один ненаголошений склад порівняно з оригіналом. По-шекспірівськи органічно та легко звучать у перекладі Юрія Клена сентенції Гонзаго та Баптісти: “*For women’s fear and love holds quantity; / In neither aught, or in extremity*” [29, р. 1030] – “*бо в нас, жінок, кохання і відчай – / або ніщо, або вже через край*” [18, с. 122]; “*The great man down, you mark his favourite flies; / The poor advanced makes friends of enemies*” [29, р. 1030] – “*Ти занепав – і розлетілись друзі, / а збагатів – то й ворог у послузі*” [18, с. 124]. Незважаючи на те, що другий “поділений” між Гонзаго та Баптістою рядок Юрій Клен не відтворює, а його переклад на чотири рядки довший від оригіналу (що, втім, не надто затягує дію), стилізацію та виокремлення фрагмента перекладачеві загалом вдалося зберегти. Можливо, що помилки у перекладі (у тому числі, не відтворення просодійних особливостей прологу та ін.) спричинені неуважністю перекладача – інакше не можемо пояснити, чому наприкінці вбудованої драми в перекладі Юрія Клена Луціан “*вливає отруту в ухо КОРОЛЕВИ*” [18, с. 127]. Що цікаво, таку ж ремарку “*Вливає отруту в ухо Королеві*” [17, с. 101] знаходимо в перекладі М. Старицького.

Так само – чергуванням десяти- та одинадцятискладових куплетів – відтворює ритміку оригіналу М. Рудницький, лише в одному рядку монологу Гонзаго ямб раптом стає чотиристоппним замість п’ятистоппного. Цей переклад – уже еквілінарний та повністю відтворює схему римування оригіналу. Втім, таке досягнення нелегко далось перекладачеві – увесь віршований фрагмент звучить досить силувано, що особливо помітно у рядках на зразок “*Розлив на світ чар крадених прикрас*” [19, с. 93] (три наголошені склади поспіль), “*Раб пам’яті – наш намір іде вгору*” [19, с. 94] (– /uu/u–/uu/– /u тут із п’яти повних стоп тільки одна представлена повноцінним ямбом, а решта – пірихіями та спондеями, що значно утруднює вимову та розуміння рядка), а також через постійні неправильні наголоси у словах, які перекладач підганяє під вимогу ритму (наприклад, *збільшити, черзі, заодно*).

Переклад Л. Гребінки також еквілінарний, повністю відтворює схему римування і ритм уже двічі згаданим методом – чергуванням десяти- та одинадцятискладових куплетів (тобто, метрично правильного п’ятистоппного ямба з рядками, подовженими на один ненаголошений склад). Утім, тут таке чергування періодично порушується, а отже – і ритмічна чіткість та цілісність, необхідна для відтворення вбудованого сюжету. Властиві (хоч і менш виражені) перекладові Л. Гребінки і хиби, зазначені також при аналізі перекладу М. Рудницького: складний для вимови ритм окремих рядків (“*Не дай земля мені плодів, твердь – світла!*” [16, с. 63] – три наголошені склади поспіль), а також вимушені ритмом неправильні наголоси у словах (*жйтла, грóзить*).

Переклад Ю. Андруховича [13] на два рядки довший за оригінал, майстерно заримований відповідно до схеми оригіналу та з усіх розглянутих тут українських перекладів найкраще відтворює просодійні особливості прологу: чіткий чотиристоппний ямб із виключно десятискладовими рядками та приблизна рима (наголошені голосні – неоднакові, однакові тільки закінчення слів). Ритм у перекладі відтворено переважно п’ятистоппним ямбом, подовженим на один ненаголошений рядок (одинадцятискладником) із частими вкрапленнями десятискладних рядків, але оскільки ці зміни рядків нерегулярні, непередбачувані та не мають певної закономірності, монотонна чіткість, властива оригіналу, тут сильно послаблена.

І наостанок, проаналізуємо переклад цього вбудованого сюжету у перекладі Г. Кочура. Переклад Г. Кочура, як і переклад М. Рудницького та Л. Гребінки – еквілінеарний. Так само, як переклад Юрія Клена – без жодних винятків чи порушень відтворює чіткість та сценічну передбачуваність ритму через постійне чергування п'ятистопного ямба у вигляді одинадцяти- та десятискладових куплетів, а також легко і невимушено подає Шекспірові сентенції. Наприклад, перша сентенція, процитована при аналізі перекладу Юрія Клена, у Г. Кочура звучить навіть афористичніше: “*Бо супроводжує любов велику / Великий страх і сумніви без ліку*” [14, с. 475]. Вдало відтворено також схему римуння оригіналу. Єдиною хибою, мабуть, можна вважати відтворення прологу тристопним, подовженим на один ненаголошений склад ямбом, замість десятискладового, чотиристопного ямба. Але основну функцію – виокремлення прологу в одну з трьох частин вбудованої драми – такий варіант перекладу все одно виконує, а отже, не можна вважати його невдалим. На жаль, жоден перекладач не відтворив ритмічного виокремлення монологу Луціана, але, оскільки в окрему, третю частину вбудованого сюжету цей монолог додатково виокремлюють прозові репліки, які відтворили всі перекладачі, не вважаємо це значною втратою.

Таким чином, найкращим із погляду відтворення основних просодичних елементів п'єси-вставки “Вбивство Гонзаго”, що забезпечують його особливу стилізацію та відмінність як вбудованого сюжету в рамках прийому “театр у театрі”, є саме переклад Г. Кочура, оскільки в ньому – через вдале відтворення основних елементів просодії – збережено необхідну стилізацію, а також немає хиб, що могли б викривити функціонування вбудованого фрагмента в межах основної дії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Зорівчак Р. Шекспірів “Гамлет” у перекладі Михайла Рудницького / Роксолана Зорівчак // Іноземна філологія. – Львів, 2005. – Вип. 115. – С. 154–164.
2. Качуровський І. Строфіка / Ігор Качуровський. – Мюнхен : Інститут літератури ім. Михайла Ореста, 1967. – 360 с.
3. Когут О. Прийом “театру в театрі” в сюжетах сучасної української драматургії / Оксана Когут // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство / [Редкол.: М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Глозов та ін.]. – Тернопіль, 2011. – Вип. 31. – С. 66–80.
4. Коломієць Л. Новий український “Гамлет”: перекладацька стратегія Ю. Андруховича / Лада Коломієць // Мова і культура : Наук. щорічн. журнал. – К. : Вид. Дім Дмитра Бураго, 2005. – Вип. 8. – Т. 3. – Част. 2. – С. 349–356.
5. Коломієць Л. Українські перекладачі “Гамлета” В. Шекспіра: Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович / Лада Коломієць // Ренесансні студії. – Запоріжжя : Видавництво Класичного приватного університету, 2009. – Вип. 12–13. – С. 163–188.
6. Кочур Г. Стихотворный размер и перевод / Григорий Кочур ; упоряд. А. Кочур, М. Кочур // Г. Кочур. Література та переклад. Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю. – К. : Смолоскип, 2008. – Т. 1. – С. 122–126.
7. Міненко О. Монолог Гамлета Вільяма Шекспіра у перекладах Пантелеймона Куліша, Михайла Старицького і Леоніда Гребінки (компаративні проєкції) / Олеся Міненко //

- Вісник Черкаського університету : присвяч. д-ру культурології, проф. С. А. Китовій. – Черкаси : Видавництво ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2011. – Вип. 198. – С. 96–102.
8. Ніковський А. Український переклад “Гамлета” / А. Ніковський // Шекспір В. Гамлет / В. Шекспір; пер. М. Старицького; ст. С. Родзевича; ред., ст. й прим. А. Ніковського. – Харків : Книгоспілка, 1928. – С. XXVII–XXXVII.
 9. Річ Віра. Точність і художність перекладу “Гамлета” Григорія Кочура / Віра Річ ; пер. на англійську Н. Дьомової // Всесвіт. – 2011. – № 3/4. – С. 216–233.
 10. Руднев В. Словарь культуры XX века / Вадим Руднев. – Москва : Аграф, 1999. – 384 с.
 11. Сімейкіна Н. Постмодерністські Гамлети (про деякі театральні інтерпретації трагедії Шекспіра “Гамлет” на Заході) / Наталія Сімейкіна // Ренесансні студії. – 2000. – Вип. 4. – С. 102–111.
 12. Цибулько О. Шекспірівський текст в українському соц-арті / Оксана Цибулько // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. – 2012. – Вип. 20 (Ч. 2). – С. 207–214.
 13. Шекспір В. Гамлет, принц данський // Вільям Шекспір ; з англ. переклав Ю. Андрухович. – Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2008. – 240 с.
 14. Шекспір В. Гамлет, принц данський // Вільям Шекспір ; з англ. переклав Г. Кочур / Кочур Г. П. Друге відлуння : Переклади. – К. : Дніпро, 1991. – С. 410–540.
 15. Шекспір У. Гамлет, принц данський // Уїлліям Шекспір ; переклад П. А. Куліша виданий з передмовою і поясненнями Др. Ів. Франка. – Львів : Накл. Українсько-руської видавничої спілки, 1899. – XX, 171 с.
 16. Шекспір В. Гамлет, принц датський // Вільям Шекспір ; переклав з англ. Леонід Гребінка / Вільям Шекспір. Твори в шести томах. – Київ : Дніпро, 1986. – Т. 5. – С. 5–118.
 17. Шекспір В. Гамлет, принц данський // Вільям Шекспір ; пер. М. Старицький ; стаття С. Родзевича. – Харків : Книгоспілка, 1928. – XXXVII, 192, XXXIII с.
 18. Шекспір В. Гамлет, принц данський / Вільям Шекспір ; пер. Юрій Клен / Юрій Клен. Твори : В 4 т. – Торонто, Канада : Фундація імені Юрія Клена, 1960. – Т. 4. – С. 7–240.
 19. Шекспір В. Гамлет : Трагічна історія Гамлета – принца Данського // Вільям Шекспір ; переклад з англ. Михайла Рудницького. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. – 189, [1] с.
 20. Bullough G. “The Murder of Gonzago” : A Probable Source for Hamlet / G. Bullough // The Modern Language Review. – 1935. – Vol. 30 (N 4). – Pp. 433–444.
 21. Dover Wilson J. What Happens in Hamlet / John Dover Wilson. – New York : The Macmillan Company ; Cambridge, England : at the University Press, 1935. – 335 p.
 22. Eliot T. S. The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism by T. S. Eliot / Thomas Stearns Eliot. – New York : Alfred A. Knopf, 1921. – 188 p.
 23. Harrison T. P. Shakespeare and Marlowe’s Dido, Queen of Carthage / Thomas P. Harrison. – The University of Texas Studies in English. – 1956. – Vol. 35. – Pp. 57–63.
 24. Parrott T. M. What Happens in Hamlet. by J. Dover Wilson; Hamlet. by William Shakespeare; J. Dover Wilson; The Manuscript of Shakespeare’s Hamlet and the Problems of its Transmission. by J. Dover Wilson // T. M. Parrott // Modern Language Notes. – 1937. – Vol. 52 (N 5, May). – Pp. 382–386.

25. *Raffel B.* Who heard the rhymes, and how : Shakespeare's dramaturgical signals / B. Raffel // *Oral Tradition*. – 1996. – N 11/2. – Pp. 190–221.
26. *Reeves W.* “Mobled Queen”, Hamlet, ii, 2 / W. P. Reeves // *Modern Language Notes*. – 1902. – Vol. 17 (N 6, June). – Pp. 172–173.
27. *Replogle C.* Not Parody, Not Burlesque : The Play within the Play in “Hamlet” / Carol Replogle. – *Modern Philology*. – 1969. – Vol. 67 (N 2, Nov.). – Pp. 150–159.
28. *Samuel Harden Church.* “The Mobled Queen” / Samuel Harden Church // *The New York Times*. – 1913. – Sep. 22. – P. 8.
29. *Shakespeare W.* The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark / William Shakespeare ; edited by William George Clark and William Aldis Wright // *The Unabridged William Shakespeare (Courage Unabridged Classics)*. – Philadelphia ; London : Running Press, 1997. – Pp. 1007–1052.
30. *Stern T.* Making Shakespeare : the Pressures of Stage and Page / Tiffany Stern. – Taylor & Francis e-Library, 2004. – 189 p.
31. *Wales K.* A Dictionary of Stylistics (Second edition) / Katie Wales; gen. editors : Geoffrey Leech and Jenny Thomas. – London : Longman, an imprint of Pearson Ed., Ltd, 2001. – 430 p.
32. *Wilson J. D.* What Happens in Hamlet / John Dover Wilson. – Cambridge : Cambridge University Press, 1995. – 357 p.
33. *Zozaya P.* Plays-within-Plays in Three Modern Plays: Michael Frayn's *Noises Off*, Tom Stoppard's *The Real Thing* and Alan Ayckbourn's *A Chorus of Disapproval* // *Pilar Zozaya*. – *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*. – 1988. – No. 1. – Pp. 189–201.

Стаття надійшла до редколегії 18.11.2013

Прийнята до друку 24.01.2014

ТЕАТР В ТЕАТРЕ: ОСОБЕННОСТИ ВОССОЗДАНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ ПРОСОДИИ ФРАГМЕНТА “УБИЙСТВО ГОНЗАГО” ИЗ ШЕКСПИРОВСКОЙ ТРАГЕДИИ “ГАМЛЕТ” В УКРАИНСКИХ ПЕРЕВОДАХ

Наталія Дёмова

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко
ул. Университетская 1, Львов, Украина, 79000;
e-mail: natalie.diomova@gmail.com*

В статье рассматривается функционирование приема “театр в театре” в драме “Гамлет, принц датский” Уильяма Шекспира, исследуется роль просодии для создания отличий между “встроенным” сюжетом и “обрамлением”, а также изучаются особенности воссоздания ключевых элементов просодии в украинских переводах Михаила Старицкого, Пантелеймона Кулиша, Освальда Бургардта, Михаила Рудницкого, Леонида Гребинки, Юрия Андруховича и Григория Кочура.

Ключевые слова: просодия, “театр в театре”, “обрамление”, “встроенный” сюжет, рифма, ритм, эквилибрность.

**PLAY-WITHIN-PLAY: RENDERING THE PECULIARITIES OF
PROSODY ELEMENTS OF THE FRAGMENT “THE MURDER OF
GONZAGO” FROM SHAKESPEARE’S TRAGEDY “HAMLET”
IN UKRAINIAN TRANSLATIONS**

Nataliya Diomova

*Ivan Franko National University of Lviv
1 Universytetska St, Lviv, 79000, Ukraine;
e-mail: natalie.diomova@gmail.com*

The article discusses play-within-play as it functions in William Shakespeare’s drama “The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark”. It analyzes the role of prosody in differentiating between the inserted plot and the framing and examines the peculiarities of rendering the drama’s key prosody elements in the Ukrainian translations by Mykhailo Starytskyi, Panteleymon Kulish, Oswald Burghardt, Mykhailo Rudnytskyi, Leonid Hrebinka, Yuriy Andrukhovych, and Hryhoriy Kochur.

Key words: prosody, play-within-play, framing, inserted plot, rhyme, rhythm, equilinearity.