

Колесник Олена Сергіївна, доктор культурології, доцент,
професор кафедри філософії та культурології Національного університету

«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка;

Olena Kolesnyk, Dr. in Culture Studies, associated professor,
Professor of the Philosophy and Cultural Studies Chair of National
T.G. Shevchenko University “Chernihiv Collegium”

тел. 0974683407

elenakolesnyk2017@gmail.com

ДО ПИТАННЯ ПРО НЕОБХІДНІСТЬ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО
ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

(НА ПРИКЛАДІ «КОРОЛЯ ЛІРА» В. ШЕКСПІРА)

THE NECESSITY OF THE CONCEPTUAL REINTERPRETING OF THE
CULTURAL LEGACY (ON THE EXAMPLE OF SHAKESPEARE’S “KING
LEAR”)

Annotation: the classical works of art retain their value in our own changing world. Their eternal truths remain valid. Still, it is time to return to the texts themselves and read them closely, finding new meanings and leaving behind the stereotyped, often ideologically warped explanations and interpretation. One of such works of art is Shakespearean “King Lear” that was for a long time treated as a “family history” or as a work of Renaissance Humanism. While both approaches are quite valid, there is much more to this tragedy. For instance, there is a strikingly relevant depiction of a complex political problem.

Key words: interpretation, Shakespeare, King Lear, politics

Актуальність теми дослідження. Незважаючи на значні напрацювання, зроблені за часів незалежності України в галузі деідеологізації інтерпретації класики світової культури, цей процес є далеким від завершення (наскільки будь-який процес в «живій» науці взагалі може бути завершеним).

Як відомо, міжмовні переклади значною мірою впливають на формування різних аспектів культури-реципієнта. Це стосується і вітчизняної традиції, починаючи вже з того, що значну частину літератури Київської Русі склали переклади, або ж твори, написані за іноземними зразками. Відомо, що Ярослав Мудрий зібрав багато спеціалістів, які перекладали з грецької книги різного характеру – релігійні, історичні, наукові, філософські, юридичні, публіцистичні та розважальні.

Неодноразово висловлювалася думка, що на початковому рівні формування національної літератури переклади допомагають не лише розвинути виразні засоби власної мови, але й «підтягнутися» до певного інтелектуального та емоційного рівня. Таке завдання стає особливо актуальним в тих випадках, коли національна традиція розвивалася загальмовано чи переривчасто, а отже, виникала необхідність «наздоганяти» світові культурні процеси. Зокрема, так трапилося з українською драматургією кінця ХІХ – початку ХХ ст., яка мала засвоїти художній досвід різних напрямів та течій тогочасного театру.

В наш час українська література має увійти в якості рівноправного партнера в європейський та світовий культурний простір. Одним з засобів досягнення цієї мети є створення більш адекватної картини надбань західної художньої культури, ніж та значною мірою ідеологізована версія, яку ми успадкували від попередніх епох. Зокрема, це стосується спадщини В. Шекспіра, яка, незважаючи на постійні звернення до неї, до нашого часу залишається багато в чому полемічною та загадковою.

Міжкультурний діалог передбачає взаємовплив не лише національних традицій, але й окремих авторів. Так, О. Пушкін неодноразово, але кожен раз по-різному, «відштовхувався» від творчості Шекспіра: «Борис Годунов» є прикладом побудови драми за шекспірівською (на відміну від класицистичної) схемою, «Анджело» – «римейком» «Міри за міру», «Граф Нулін» – специфічною пародією на «Збезчещену Лукрецію».

Показовим є також віртуальний діалог Пастернак - Шекспір. По-перше, тому що трагедії Шекспіра на території Радянського Союзу довгий час були відомі, здебільшого, в перекладах цього видатного поета, а по-друге, тому, що переклад геніальних творів формував власний творчий метод Б. Пастернака, розширюючи його професійний обрій.

В деяких випадках результати творчих взаємодій духовних світів автора та перекладача могли бути доволі далекими від сенсів оригіналу. Тим більш, що стосовно творчості В. Шекспіра, йдеться не лише про переосмислення радянської «спадщини» в тлумаченні його творів. На пострадянських просторах подекуди повторюються кліше, які були започатковані навіть не в ХХ, а ще в ХІХ столітті – в часи становлення наукової шекспірології. При цьому нерідко на становлення інтерпретаційної парадигми впливали рецензенти, які читали не тільки не оригінали, але навіть і не переклади, а переспіви першотворів (в Російській імперії Шекспір довгий час був відомий за французькими та німецькими перекладами-переказами). Найкращі і найпопулярніші переклади радянських часів, при високому літературному рівні, теж давали досить великі смислові погіршення. Що ж стосується сценічних постановок та екранізацій, то вони практично завжди були сильно і нерівномірно (за рахунок цілих сюжетних ліній) скорочені. Такі купюри теж сильно впливали на розуміння загальної ідеї творів.

Тому, незважаючи на значну кількість текстів, присвячених творчості В. Шекспіра взагалі і його трагедії «Король Лір» зокрема, в ній все ще залишається значний простір для подальших досліджень. З одного боку це обумовлено невичерпністю самих текстів. З іншого – нормальним процесом постійної переоцінки та реактуалізації смислів класичних творів в умовах перманентної трансформації світу, в якому ми живемо.

В інтерпретації «Короля Ліра» довгий час – прикметно, що це вірно щодо і західної, і радянської традицій – переважала настанова на розгляд сюжету трагедії як історії заголовного героя та його сім'ї. При цьому конкретні акценти ставилися по-різному. В англійській критиці на зміну

психологічному підходу прийшло розуміння персонажів як «систем метафор», щоб, в свою чергу, змінитися вже новим психологізмом – в дусі психоаналізу, феміністичної критики тощо. Радянське прочитання підкреслювало такі ідеологічно коректні теми як викриття соціальної несправедливості та ствердження гуманістичних цінностей. Останні пов'язувалися, перш за все, з ренесансним розумінням гуманізму (яке в значній мірі ідеалізувалося); взагалі, творчість Шекспіра класифікувалася як ренесансна, а її не менш сильний бароковий елемент не підкреслювався.

Незважаючи на всю парадигмальну та індивідуальну відмінність підходів, абсолютна більшість критиків сходилася на тому, що один з центральних персонажів «Короля Ліра» – Корделія – є морально бездоганною носителькою вищих людських цінностей. Однак, ця «само собою зрозуміла» позиція далеко не відбиває усієї складності тієї ситуації, яку описує Шекспір. Якщо вчитатися в текст оригіналу, ми побачимо чітке зображення складного і багатопланового етичного і політичного конфлікту, що переростає в громадянську війну та збройну інтервенцію, зображення яких в трагедії є цілком релевантним для сучасного стану світової політики.

Мета дослідження - простежити основні проблеми міжкультурної інтерпретації, та їхній вплив на тлумачення шекспірівського «Короля Ліра», зокрема на «політичну» лінію трагедії, особливо її кульмінацію та розв'язку, продемонструвавши розбіжність між моральними ідеалами, декларованими намірами та реальними діями героїв.

Теоретичною базою роботи стали праці представників герменевтичної традиції та сумісних з нею напрямів (М. Бахтін, Г. Блум, Г. Гачев, Е. Гуссерль, У. Еко, Х. Зедльмайр, К. Кларк, К. Леві-Строс, Д. Лихачов, О. Лосєв, Ю. Лотман, О. Потебня, М. Хайдегер); теоретичне значення має доробок таких українських дослідників, як: Н. Бардіна, Є. Бистрицький, П. Герчанівська, Н. Жукова, О. Забужко, С. Квіт, І. Лімборський, Л. Плющ, С. Пролєєв, Ю. Сабадаш та інші.

Сутністю художнього перекладу протягом віків займалися філософи (І. В. Гете, В. Гумбольдт, Х. Ортегі-і-Гасет, Ф. Шлейєрмахер) та митці, в тому числі перекладачі-практики (зокрема перекладачі Шекспіра Б. Пастернак, М. Рильський, С. Маршак). Велике значення для розуміння феномена мають праці М. Бахтіна, С. Влахова, Г.-Г. Гадамера, М. Гаспарова, Г. Гачечиладзе, Ю. Левіна, І. Лєвого, О. Потебні, У. Рижинашвілі, П. Топера, Л. Щерби та ін. Цікаві з культурологічної точки зору теми підіймають Н. Ісаєва, О. Паликова та інші автори. Однак тільки починається дослідження транскультурної інтерпретації прихованої філософської основи художніх текстів.

Власне шекспірознавча література виступає в якості об'єкту історіографічного інтересу, спрямованого на з'ясування, як саме ставилися акценти в тлумаченні великої шекспірівської трагедії. Основним джерелом виступає текст «Короля Ліра» в оригіналі та в декількох перекладах. Цитати надаються за перекладом М. Рильського або в авторському перекладі безпосередньо з оригіналу.

Наукова новизна дослідження. В роботі показано, що при написанні наукових та науково-методичних текстів з історії та теорії культури, мистецтвознавства, літературознавства та інших споріднених дисциплін, неможливо надалі некритично сприймати «загальновідомі» тлумачення, навіть в тих випадках, коли вони стосуються начебто ідеологічно нейтральних текстів. Культурологія сучасної України має звертатися до першоджерел, осмислюючи як намір автора (наскільки він підлягає реконструкції), так і актуалізацію потенційно закладених в творі смислів. В даному випадку ретельний розгляд трагедії «Король Лір» показав, що в самому смислового центрі опусу знаходиться тема суперечності ідеальних принципів та реальної політики, проблема мети і засобів, зокрема, можливості «відстоювати справедливість» шляхом військової інтервенції у власну країну.

Виклад основного матеріалу. Перед тим, як перейти безпосередньо до аналізу одного з складних філософських моментів в шекспірівській трагедії, зробимо короткий культурологічний (на відміну від філологічного) огляд

проблемних ситуацій, які можуть вникати при інтерпретації, в тому числі – при міжмовному перекладі – художнього тексту.

Осмилення принципів перекладу розпочав Й. В. Гете, який виділив дві протилежних тенденцій перекладу: ту, що вимагає «переселення» іноземного автора до реципієнтів, які мають бачити в ньому співвітчизника, і ту, що вимагає від реципієнтів самим «відправитися» до чужої країни та культури. Теоретична дискусія щодо переваг кожного з цих підходів («вільного» та «буквалістського» за термінологією М. Гаспарова) ведеться дотепер, але на практиці явно переважає перший підхід, який підкреслює значення зрозумілості, «природності» перекладеного тексту. Можливо, в деяких випадках оптимальним рішенням є наявність декількох перекладів того самого твору, розрахованих на різну за віком та ступенем підготовки аудиторію.

В Радянському Союзі переважав «вільний» переклад, оскільки основним завданням було ознайомлення «усього радянського народу» (серед якого були люди дуже різні за освітнім та загальнокультурним рівнем) зі світовою класикою. Критеріями виступали доволі висока точність по відношенню до смислів та стилістики оригіналу, а також зрозумілість, емоційність, евокативність кінцевого тексту, який мав сприйматися як повноцінний заміник першоджерела. «Чужий» за походженням текст мав стати «своїм», та викликати безпосередню емоційну реакцію реципієнта, а не глибокі роздуми про нездоланну відмінність мов та культур і неперекладність оригіналу. При цьому за переклади бралися дійсно талановиті літератори (часто – відомі письменники), які робили значні підготовчі дослідження, і чию роботу перевіряли не лише цензори-ідеологи, але й спеціалісти – філологи, а в деяких випадках також історики, культурологи та ін. Отже, в цілому, радянський культурно-освітній проект можна вважати вельми вдалим.

Однак, по-перше, сама настанова на легкість сприйняття невідповідним реципієнтом, по-друге, неминучі ідеологічні викривлення, по-третє, «старіння» художніх прийомів, приводять до того, що далеко не всі,

навіть високохудожні, переклади радянських часів можуть продовжувати функціонувати в якості повноцінної заміни оригіналу.

Зокрема, С. Маршак зробив сонети Шекспіра по-справжньому популярними, причому не лише серед радянської інтелігенції. Перекладачу вдалося чудово передати зміст, стилістику, музику вірша. Його переклади набагато простіші та ясніші, ніж пишні та таємничі барокові оригінали. Однак сама ця простота і стала запорукою успіху серед найширшої аудиторії. А от поцінувачі шекспірової неповторної складності зверталися до більш важких для сприйняття, але й більш точних перекладів харків'янина О. Фінкеля.

Ще один в певному сенсі «зразковий» перекладач радянських часів – Б. Пастернак – при всіх відмінностях від С. Маршака, притримувався тієї самої перекладацької стратегії, яка передбачала досить вільне ставлення до першоджерела заради досягнення максимальної прозорості кінцевого тексту для реципієнта. При цьому переклад драм (на чому спеціалізувався Пастернак) висував додаткові вимоги – текст мав бути зрозумілим не лише при прочитанні, але й при прослуховуванні зі сцени. На жаль, заради більшого емоційного ефекту, перекладач значно змінив стиль, а подекуди – і смисли оригіналу.

Цікаво, що великий український поет, автор найвідомішого перекладу «Короля Ліра» М. Рильський, пішов іншим шляхом, і зробив твір, цілком ясним для читача (чи театрального глядача), але при цьому доволі близьким до першоджерела. Щоправда, без втрат не обійшлося й тут, оскільки текст став простішим за рахунок редукції полісемії та двозначності, яка має величезне значення в поезії Шекспіра.

Спробуємо з'ясувати, що ж саме викликає проблеми у перекладачів, і наскільки ці проблеми піддаються рішенню з точки зору культурологічної (а не філологічної) інтерпретології.

Здається доцільним поділити проблеми перекладу дві групи. *Об'єктивні* принципово не піддаються повному вирішенню, а отже найбільш кваліфікований перекладач може лише мінімізувати неминучі втрати.

Подолання ж *суб'єктивних* проблем, хоча й вимагає кваліфікації та зусиль, є принципово можливим.

До першої групи відносяться численні феномени, пов'язані з так званим «генієм мови». Особливо важко перекладати евокативні засоби, які існують на фонетичному (акценти), лексичному (архаїзми, неологізми, сленг, технічні терміни, іншомовні слова), та синтаксичному (особливі конструкції для вираження урочистості, іронії тощо) рівнях. Великої винахідливості вимагають від перекладача усі форми гри слів, такі як каламбури, слова-бумажники: *chortle* (*chuckle* + *snort*), *galumph* (*gallop* + *triumph*); цікаво, що таким чином створені деякі з загальновідомих слів: *bit* (*binary digit*), Пакістан (Пенджаб + Афганська провінція + Кашмір + Сінд + Белуджистан). Практично не піддаються перекладу спунерізми та орфографічна рима (Едвард Лір римує *roker* з *oker*, замість *ochre*). Взагалі, гумор часто настільки зв'язаний з мовними структурами, що практично не перекладається, завдяки чому найдотепніша та найсмішніша для сучасників шекспірівська комедія «Як вам це сподобається» втрачає половину своєї привабливості не лише в перекладі, але й для сучасних англійських глядачів, які не можуть вловити всі каламбури та ситуативні жарти.

Надзвичайно поширеним в англійській літературі прийомом є використання полісемії. Прикладами можуть бути назви творів: «Якщо» Р. Кіплінга, «Ніщо» Г. Гріна та ін. Ізольоване слово є більш значущим, ніж у контексті – адже воно презентує відразу всі свої сенси, або може виступати виразом сутності певного явища. Зокрема, багатозначність заголовків підкреслює символічну багатомірність творів А. Гарнера: «*The Fix*» – це водночас і «пеленг», і «небезпечна ситуація»; «*The Owl Service*» - це не тільки «Сервіс з совами» але і «Служба сов», і навіть «Служба в якості сови». Отже, російськомовний переклад «Сови на тарілках» (який викликає непотрібні асоціації з совами, поданими на тарілках як їжа), передає тільки один, причому не найглибший, рівень значення.

Контекст набирає вирішального значення у виборі одного з синонімів. Наприклад, порівняння можуть змінювати сенс: *as white as snow* «білий, як сніг», передбачає красу, *as white as a sheet* «білий як простирadlo» означає блідість від страху.

Взагалі, асоціації та конотації при перекладі майже неминуче втрачаються. Наприклад, одна з найулюбленіших англійською культурою пташок зветься *robin*. Це співпадає з чоловічим (а тепер – і жіночим) ім'ям, і таким чином натякає на енергійний характер, а також якийсь особливий зв'язок з людьми. У Шекспіра в різних п'єсах ми зустрічаємо і птаха і міфологічного персонажа (Пака з «Сну літньої ночі») з цим іменем. В інших мовах слова «вільшанка», «малинівка» та «зарянка» такого забарвлення не мають, отже численні вірші та деякі прозові твори втрачають особливий відтінок у відносинах героїв-людей та цієї пташки.

Для адекватного перекладу думки обов'язково знати не лише смисл слова, але й ставлення до певного об'єкта в даній культурі. Наприклад, в Європі слон викликає асоціації з чимось великим та незграбним, в той час як в Індії це – один з зразків краси. Формальна логіка – одна для усього людства. Але і фольклор і авторська література досить часто відбивають міфологічну логіку партиципації, яка формує унікальні для певних культур асоціативні зв'язки між предметами. Отже, перед перекладачем нерідко постає дилема: чи перекладати дослівно, ризикуючи втратити глибинний зміст пасажу, чи на свій страх та ризик спробувати підібрати еквівалент. Характерний приклад з шекспірівського «Короля Ліра»: безумний Лір вимагає від стрічних сказати пароль, на що Едгар відповідає «Духмяний майоран». Ця начебто недоречна відповідь цілком задовольняє короля. Чому? Важко відповісти напевне, оскільки між двома безумцями – справжнім та удаваним – існує якесь потаємне взаєморозуміння. Проте зазвичай вважається, що мається на увазі властивість майорану лікувати психічні розлади. Тобто, Лір, який відчуває, що з його розумом не все гаразд, чує слова співчуття. При дослівному перекладі цей смисл втрачається для читача, незнайомого зі значенням майорану (якщо

нема виноски). Тому О. Сорока в своєму перекладі пропонує «зозулині сльози», і хоча це неточно, читачу без додаткової інформації зрозуміло, чому Лір відповідає «Проходь».

Дещо інший аспект – переклад фразеологізмів та стійких фраз у «типовому» або трансформованому вигляді. Зазвичай, навіть якщо не вдається знайти точний аналог ідіоми, можна тим чи іншим чином передати її загальний сенс, хоча б за допомогою описового перекладу. Але інколи виникає необхідність зберегти водночас і всі значення словосполучення, і асоціації, які воно викликає. Наприклад, роман Р. Желязни, який в оригіналі носить назву «Forever After» (приблизне значення: «Віднині навіки»), в російському перекладі став зватися «Після перемоги». Це узгоджується зі змістом твору, але не передає ані високого стилю фрази, ані її зв'язку зі стандартним завершенням англійських казок: «and they lived happily ever after» («і з тих пір вони жили щасливо»), що відповідає російському фольклорному «И они жили долго и счастливо», де, проте, нема цікавого посилення на вічність, вірніше, позачасовість подій. Словосполучення «Після перемоги» виявилось не тільки не точним, але й невиразним, тому пізніше цей твір був виданий під назвою одного з його розділів «Дуже грізна зброя». Буде цікаво дізнатися, як вирішать цю проблему українські перекладачі.

Проблемною є безеквівалентна лексика. Так, назва роману Дж. Р. Р. Толкіна «Fellowship of the Ring» перекладалася і як «Хранителі», і як «Дружество Кільця», аж поки перекладачі не зупинилися на оптимальному, хоча і не зовсім точному «Братерстві Кільця». При цьому в українській мові водночас відбулося розширення вживання слова «кільце», оскільки ані «каблучки», ані, тим більш, «обручки» за смислом не підходили.

Інколи вибір перекладача може суттєво впливати на сприйняття твору адресатом. Наприклад, за відсутністю повного аналогу слова weird (фатальний/доленосний/зловісний/дивний) коректніше було б назвати повість Алана Гарнера «The Weirdstone of Brisingamen» «Фатальним каменем Брізінгамену». Але, у відповідності до своєї інтерпретації віку цільової

аудиторії, І. Токмакова назвала її «Чарівним каменем Брізінгамену», наблизивши одним цим словом визначивши жанр книги як казку, а не фентезі.

Специфічну проблему створює відсутність в українській та російській мовах евфемізмів, що заміщають у літературній англійській клятви (Gosh! замість God!) та прокльони (Drat! замість Damn!). Такі вирази зазвичай або пропускають, що робить текст більш прісним, або перекладають саме тими словами, яких уникають автор та його герой – що теж змінює образ. Протилежністю є поетична мова: brow = forehead, gore = blood, slay = kill, fair = beautiful тощо, яка також не завжди має аналоги, і перекладається або нейтральним стилем, або за допомогою церковнослов'янської лексики, яка надає тексту дещо інший відтінок. Таких поетизмів, часто різко контрастуючих з вульгаризмами, дуже багато у Шекспіра, як того й треба чекати від барокового поета.

Наступна проблема пов'язана з географічними назвами та іменами героїв. Найпоширенішим зараз варіантом є практична транскрипція. Але завдяки наявності в англійській мові звуків, відсутніх в українській та російській мовах, з'являються різні спроби транскрипції, причому можуть існувати відразу декілька варіантів, як то «Уильям» та «Вільям». Очевидно, що в художніх текстах не варто наводити в дужках ім'я героя мовою оригіналу, як це робиться при науково-технічному перекладі, але цю інформацію можна винести в примітки. Це особливо потрібно при складній фонетичній формі імені, що може викликати різночитання (Nimue: Німуе, Німью, Німейя), при наявності варіантів в межах однієї мовної традиції (Джіневра – Гвіневера – Гвіневер – Гвенхвівар та ін.) чи при посередництві іншої мови (Ланселот – Ланцелот).

Багато питань залишаються спірними. Що робити з інтернаціональними іменами на зразок Alexander: перекладати (Олександр), транслітерувати (Александр), чи транскрибувати (Елігзандер)? Чи додавати «жіноче» закінчення, перетворюючи Гонеріл та Реган на Гонерілью та Регану? Там само, в «Королі Лірі», помітний ще один феномен – віртуальне посередництво

французької мови при перекладі з англійської. Так у Б. Пастернака з'являється перенос наголосу в іменах Едгара і Едмунда з першого складу на останній, причому Едмунд до того ж стає Едмондом.

Інше питання пов'язано з «іменами, що говорять». Їхній переклад є виправданим або у випадку прізвиськ, або ж дитячих книжках, чи у творах, розрахованих на суто алегоричне сприйняття. Але якщо подібні антропоніми лише натякають на якесь слово, або співпадають з ним, проте виглядають природно, ймовірно, перекладачу краще зупинитися на транскрипції та розшифровці значення у виносці. Адже переклад імені чи прізвища змінює стилістику твору, роблячи його більш штучним. Зовсім зайвим є привнесення в чужий текст не властивих йому значень. Так, один з центральних героїв циклу про Гаррі Поттера зветься Severus Snape. Його ім'я – ім'я римського імператора, яке до того ж натякає на слово «суворий», а прізвище, хоча й схоже відразу на декілька англійських слів, не має якогось конкретного значення. А от в одному з російських перекладів він став Злодеусом Злеєм, що відразу впливає на ставлення і до персонажу, і до усього твору. До того ж, при несподіваному сюжетному повороті (адже цикл перекладався, ще не будучи завершеним), виникла необхідність внесення коректив в уже зроблені переклади – адже цей персонаж виявився далеко не Злодеусом. В цілому ж, перейшовши певний критичний рівень, гра слів починає руйнувати реальність художнього світу.

Регіональні особливості – діалектизми, акценти, стилістика фольклорних оповідей тощо – в перекладі найчастіше зникають. І це при тому, що традиція фонетичного запису діалектів існує в англійській літературі віками. Один з найдавніших її прикладів ми знаходимо в хроніці Шекспіра «Генріх V» (акт III, сцена 2), де подано діалог валлійця, шотландця та ірландця, написаний зі збереженням відповідних лексичних та фонетичних особливостей. Зокрема, валлієць Флуеллен, зображений водночас з повагою та гумором, путає «б» і «п», та «в» і «ф», що подекуди створює комічний ефект:

Alexander the Big (замість Alexander the Great – Олександр Великий) перетворюється на Alexander the Pig.

Увага британських письменників до фонетичних, лексичних, граматичних особливостей мови окремих осіб та цілих етнографічних груп та націй, цілком відповідає традиційній осілості британської культури, з якої випливає зорієнтованість людини не просто на свою країну, а на свій регіон, з усіма його прикметами.

Тут ми переходимо до наступної групи проблем перекладу, які стосуються адекватності передачі вже не форми, а змісту твору. Це суб'єктивні проблеми, які, в принципі, піддається вирішенню, але це вирішення потребує від перекладача і загальної ерудиції, і знання конкретних реалій і уваги до відтінків значень.

На жаль, нерідкими є очевидні невідповідності навіть на рівні конкретних понять, які мають однозначні словникові еквіваленти. Наприклад, «pony» це поні (в даному випадку – Дартмурської породи), а не кінь, як було перекладено в «Собаці Баскервілів». А це важлива характеристика місцевості – пустельне плато, на якому тисячу років пасуться напівдикі поні. «Cutlass», що постійно фігурує у «Острові Скарбів» Р. Л. Стівенсона – це абордажна шабля (довжина 88 см), а не кортик (до 55 см), врахування чого змінює картину боїв.

Складнішими є загальнокультурний та лінгвокраїнознавчий рівні, подолання яких викликає необхідність користування спеціальною літературою, словниками, довідниками, енциклопедіями, інтернетом, тобто, вивчення контексту в його найширшому сенсі, який, за Б. Маліновським, обіймає весь стиль життя, а також світовідношення нації. Незнання такого контексту здатне повністю змінити смисл твору.

Нерідко такі реалії мають міфологічне походження. Адже міфологія завжди була своєрідним банком ідей та мотивів, здатних зробити твір класичним, актуальним для будь-якої епохи. Реміфологізація добре помітна в найрізноманітніших напрямках сучасної літератури, що пов'язано з пошуками

інваріантних основ культури. Це досягається шляхами насичення тексту символікою, прямого запозичення міфологічних образів та епізодів, спроб оновлення фольклорних оповідей тощо.

Завдяки особливостям історичного розвитку, в британській культурі нижча міфологія займає особливе місце, що необхідно враховувати при міжкультурній трансляції. Наприклад, цикл книг про Гаррі Поттера можна читати як своєрідний каталог чарівних істот. Ймовірно, оптимальним виходом при перекладі такого бестіарію є транслітерація з поясненням у виносі. Складнішим шляхом є підбір аналога зі слов'янської нижчої міфології. Це, по-перше, потребує дуже доброго знання обох традицій та загальних принципів міфопоетичної ментальності, по-друге, нівелює національну неповторність та надає образам незаплановані автором оригіналу характеристики, адже брауні – це не те саме, що домовий, а келпі – не те, що водяник. Нарешті, найгіршим варіантом здається псевдо-переклад, який перетворює добре відомих в Британії піксі та боггарта на нікому не відомих ельфейок та врізрака відповідно. Можна оцінити винахідливість перекладача, але такий підхід і віддаляє читача від оригіналу, і змінює тональність тексту і, подекуди, суттєво зміщує акценти.

Проблеми виникають у випадку включення в «першотекст» запозичень з іншої (третьої) культури, знайомої носіям мови оригіналу, але не перекладу. Зокрема, актуальною та недостатньо розробленою темою є рецепція кельтської культури через посередництво англійської. Через те, що кельтська міфологія з її балансом героїчних, романтичних та фантастичних мотивів, є надзвичайно привабливою для авторів, особливо в жанрі фентезі, британські письменники охоче до неї звертаються. Зокрема, вплив кельтської міфології (через залишки язичництва на побутовому рівні, і через гіпотетичне знайомство автора з сюжетами «Мабіногіону») на підтексти творів Шекспіра, є темою для окремого дослідження.

Таким чином, в англійський текст нерідко включені назви істот, імена, цілі пасажі інонаціонального походження, які стають відомі українському

читачу в подвійному перекладі – і добре, якщо перекладач помічає наявність такого смислового рівня та приділяє йому увагу.

Навіть у достатньо якісних перекладах англомовних творів в жанрі фентезі нерідко зустрічається плутанина з запозиченими кельтськими та скандинавськими іменами та міфологічними образами: «броллачан» та «бодак» замість «броллахан» та «бодах» (шотландсько-гельські правила читання, де *ch* читається як *x*, як в Loch Ness – «Лох Несс»). Неуважність до алюзій призводить до викривлення сенсу цілих епізодів. В менш респектабельних виданнях в яких можуть спутати Тора і Тюра, а замість скандинавських богів-асів з'являються загадкові асір, причому перекладач вочевидь не певний, чи це множина чи однина.

Отже, маючи справу з такими жанрами, інтерпретатору варто проконсультуватися з довідниками, що водночас підсилить позиції художнього тексту, та зробить дещо для популяризації науки. Хоча є випадки, в яких доводиться погодитися з ненауковою, проте стійкою традицією. Так, незважаючи на те, що в англомовній традиції *dwarf* (карлик) та *gnome* (гном) це цілком різні поняття, і незважаючи на дещо казковий відтінок слова «гном», в творах жанру фентезі від нього, видимо, нікуди не дітися, хоча є спроби писати про «карлів». Так само важко боротися з перекладом *mermaid* (морська діва) словом «русалка» яке прижилося вже в XIX ст., хоча ці два фольклорних персонажі не мають нічого спільного, крім зв'язку з водою.

Наступна група проблемних ситуацій суб'єктивного типу пов'язана з тлумаченням глибинного змісту тексту – його імпліцитної філософської основи, спрямованості на певну аудиторію. Саме тут найбільше відбивається особистість перекладача, його осягнення авторської філософії.

Наприклад, при перекладі можуть зникнути пасажі, які з різних причин здаються перекладачу зайвими. Так, в «Макбеті» Шекспіра принц Малькольм розлого описує власну розпусність, і хоча потім бере свої слова назад, в пам'яті читача залишається досить яскрава і неприємна картина. Мабуть, саме тому Б. Пастернак взагалі опустил цей монолог, переходячи відразу до іншої, менш

шокуючої вади – скнарості. З пісні Ам'єна «Дуй, дуй, зимовий вітер...» («Як вам це сподобається»), може зникати приспів, який контрастує з куплетами (що взагалі типово для англійської традиції). Але саме в приспіві висловлена основна ідея твору: незважаючи ні на що – життя варте того, щоб жити. Без цього пісня звелася до характерної скоріше для слов'ян констатації скорботності буття.

Інколи авторська інтерпретація перекладачів міцно входить в традицію, як це трапилося з «Книгою Джунглів» Р. Кіплінга. Практично кожний україно-та російськомовний читач впевнений, що Багіра – це уособлення материнського начала. Але в оригіналі це пантера чоловічої статі.

Багато залежить від уявлення перекладача про адресатів твору. Зокрема, він здатний зробити з книги, яку можуть читати діти, книгу, яку тільки діти й можуть читати. Так довгий час відбувалося з творами Толкіна. Тут ми знаходимо і купюри, і переклади імен, причому не завжди коректні («Strider» – «Шатун»), і серйозні зміни стилю тощо.

У зв'язку з популярністю Дж. Р. Р. Толкіна багато з цих проблем знайшли вирішення в численних альтернативних перекладах. Але не усім авторам так пощастило. Однією з «груп ризику» залишаються книжки для підлітків та «молодих дорослих», які або взагалі не доходять до українського (і російського) читача, або стилістично підганяються під повість-казку, як трапилося, зокрема з творами К. С. Льюїса (в чий повісті «Лев, Біла Відьма та шафа» одна з сюжетних ліній є варіацією на тему «Короля Ліра»). Характерною є перекладацька трансформація образів дітей та підлітків, яких англійська традиція споконвіку зображує сильними, відповідальними, критичними. Їхня мова є виразною, точною, індивідуальною, подекуди – різкою, а не якимось стилізованим лепетанням. Це знижує ступінь умовності, наближує персонажів та ситуацію до читача. Подібну традицію зображення дитини ми бачимо вже у Шекспіра в «Макбеті» на прикладі сина Макдуфа – розумного, дотепного хлопця, який навіть у безнадійній ситуації намагається захищати матір. Проте Б. Пастернак, у відповідності з російською традицією

зображення дитини як ідеального, не зіпсованого світом створіння, змінює образ. Так, на питання матері, чим вони будуть годуватися, залишившись без батька, хлопчик відповідає: “What I get” («Тим, що я дістану»). У Пастернака: “Чем придется. Как птички”. В результаті накопичення подібних начебто невеликих відмінностей, у російськомовного читача в пам’яті залишається образ невинно вбитої безпорадної зворушливої дитини, в той час як читач оригіналу відчуває гіркоту загибелі чудової юної істоти, майбутньої окраси своєї країни.

Стиль часто страждає при перекладі книжок усіх жанрів. Як відомо, англійська мова є однією з самих багатих та виразних в світі, і літератори успішно користуються цим потенціалом. Причому це часто робиться за допомогою не детальних описів, а одного точно підбраного слова-образа, подекуди неочікуваного, яке змушує замислитися, шукаючи його глибинний сенс. Порівняння не зобов’язане бути науково точним, але повинно задавати емоційний тон, смислове поле сприйняття певного явища. Якщо ми читаємо: «вона була як травневий вітер», ми можемо не знати зріст чи колір волосся героїні, але розуміємо, яке враження вона справляла. Таке детермінування, яке дозволяє ввести реципієнта в певний психологічний стан, викликати емпатію, можна порівняти з принципами далекосхідної естетики, де поет скоріше натякає, ніж описує, активізуючи уяву читача.

Характерними для англійської літератури є гострі мовні характеристики, які без додаткових описів дають уявлення про час та місце події, статус, характер та психологічний стан героїв. Як приклад можна навести загальновідомий «Острів Скарбів» Р. Л. Стівенсона. Це – історія, розказана підлітком з таверни, і викладена відповідною мовою. Колоритними є розмови піратів. Не є бездоганно правильною і мова представників іншого табору, адже британський джентльмен XVII – XIX ст. – це не безлике уособлення коректності, а енергійна, азартна, спортивна людина, чиєю визначальною рисою є не стільки вишукані манери, скільки дотримання правил честі (адже

саме честь – одне з ключових понять повісті). В перекладах цей мовний колорит, який характеризує героїв та епоху, великою мірою нівелюється.

Менше страждають книги, чії основні достоїнства полягають у сюжетній лінії та/або змалюванні масштабної картини суспільного життя; які характеризуються експліцитністю мови та звертаються до свідомості читача, а не його позасвідомого. Тобто, за класифікацією К. Г. Юнга, твори «психологів», а не «візіонерів». Наприклад, британські бестселери, цикл спогадів ветеринара Дж. Херріота про його життя і роботу, були перекладені практично без втрат, оскільки вони написані простою, ясною мовою, і розповідають про речі, близькі кожному європейцю.

Гірша ситуація з тими текстами, чії автори в чомусь відступають від мовних стандартів. Здебільшого їх перекладають лексично та граматично нормативними реченнями, і у читача виникає враження, що вони й в оригіналі були написані так само академічно правильно. Зменшується своєрідність автора і героїв, та й просто людська неформальна жвавість.

Це добре помітно на прикладі Дж. К. Джерома та його «Трьох у човні». Всі відомі мені переклади дещо змінюють загальне враження від книги, яка – що типово для англійської літератури – поєднує різкість та задушевність в одному тексті, а подекуди – в одному реченні. В даному випадку це контрасти молодіжного сленгу (героям за двадцять, зробивши їх старше, автори радянської екранізації повністю змінили тональність твору) та поетичності, подекуди самоіронічної, подекуди – цілком серйозної. Подібні контрасти характерні для англійського гумору, який часто створюється за допомогою бафосу (у Шекспіра він присутній чи не кожній сторінці!), несподіваного переходу від піднесеного до буденного, подекуди з широкою амплітудою від сакрального до профанного. У перекладі такі «шорсткості» стилю зазвичай згладжуються, контрасти пом'якшуються, що викликає враження зниженої емоційності. Це одне з джерел стереотипу про флегматичність англійців, в той час як сила пристрастей у британській літературі ніяк не менша ніж в інших європейських традиціях, тільки висловлена імпліцитно.

Високий культурний статус твору не гарантує точність перекладу, хоча за класику зазвичай бралися визнані таланти. Втрати «серйозної» літератури не менші тих, яких зазнають гостросюжетні твори. Практично кожен з вищезгаданих проблемних ситуацій можна проілюструвати прикладами з трагедій Шекспіра у перекладі Бориса Пастернака, які, відрізняючись високим художнім рівнем, є досить далекими від оригіналу.

Інколи зміни здаються цілком довільними: важко пояснити, чому тиси стають в'язами, а ластівки – стрижами. Подекуди змінюється розмір віршів, причому рядки стають коротшими, менш місткими. В «Ромео та Джульєтті» суттєві відмінності починаються вже з написаного в формі сонету прологу, де *star-crossed lovers* («закохані, народжені під нещасливими зірками») перетворюються на «детей главарей». Зниження стилю взагалі є однією з прикмет перекладів Пастернака. Хоча послідовності тут нема – найрізкіші вислови Шекспіра він все ж таки пом'якшує. Так відбувається усереднення піднесеного та низького, які так дивно контрастують і гармоніюють в оригіналі.

В «Макбеті» сильно постраждали відьми. У Шекспіра це двоїсті істоти, що сполучають людське та понадлюдське, вони – не тільки чаклунки, але й не позбавлені величі «віщі сестри» - себто, норни. У перекладі в результаті лексичних підстановок та опущення деяких цікавих міфологічних деталей вони стають тільки вульгарними і гидкими. Стилістичні підміни добре помітні на прикладі репліки одного з ватажків шотландських повстанців, Ленокса, який каже про необхідність пролити кров, щоб «*dew the sovereign flower and drown the weeds*» («оросити царствену / цілющу квітку та втопити бур'ян»). В перекладі вишукана медична метафора зникає, але з'являється інший образ: «Чтоб цвет венчанный не остался сух // и захлебнулся и погиб лопух». Порівняти тирана та його поплічників з бур'яном, що душить жито та квіти, цілком логічно. А от назвати Макбета лопухом – це перекладацька знахідка.

Найбільше змінився в перекладі «Король Лір». Текст цієї п'єси є надзвичайно складним з філософської точки зору, причому це стосується не

тільки сюжету, але й конкретних формул, які часто проходять непоміченими. Не завжди адекватно передані характери героїв; в найбільшій мірі це стосується Едгара: двійник-антипод Гамлета перетворюється на «доброго сина», головним досягненням якого є те, що він вибачив несправедливого батька.

Чи не найголовнішою відмінністю є те, що Б. Пастернак змінює кінець трагедії. Західна традиція розуміє звернені до Кента і Едгара слова Олбені: *Friends of my soul, you twain // Shall rule the realm and the gored state sustain* («Друзі, моєї душі, ви двоє // будете правити цим королівством і підтримувати скривавлену державу») як відречення, і – у відповідності з Фоліо – дає останні слова п'єси Едгару, не сумніваючись, що після відмови Кента новим правителем стає він. Те саме ми знаходимо в перекладі М. Кузміна (1936 р.): «Обоим вам, друзья, // Страны поддержку поручаю я». Але згодом Пастернак – «Друзья мои, вы оба мне опора // чтоб вывесьть край из горя и позора» – запроваджує в суспільну свідомість думку про утворення тріумвірату. В радянські часи вважалося, що саме такий кінець є більш оптимістичним. Але якщо уважніше придивитися до образів двоїстого, слабовільного Олбені та внутрішньо несамостійного Кента, цей оптимізм стає досить сумнівним. Зате добре помітно, як послідовно затушовує перекладач усі вказівки на царственість Едгара, щоб не акцентувати реставрацію монархії.

Щодо ж класичного україномовного перекладу цієї трагедії, зробленого М. Рильським, то він ближче до оригіналу, але, на жаль, глибинний філософський рівень зазнав в ньому значного спрощення, що визнавав і сам перекладач [3, с. 160–161].

Окрім суто індивідуального перекладацького тлумачення психологічних та філософських підтекстів твору, існує такий феномен як інерція сприйняття. В деяких випадках вона може бути меншою – так, в залежності від конкретної епохи, країни та особистості інтерпретатора, образ Гамлета міг поставати відчутно відмінним (сильний, слабкий, добрий, злий, справедливий, несправедливий, рішучий, нерішучий тощо). В інших випадках протягом

століть складається інтерпретаційний стереотип настільки сильний, що реципієнти часто не вчитуються в те, що відбувається в творі, покладаючись на своє «перевизначене» знайомство з системою образів та проблематикою. В «Королі Лірі» одним з таких образів є Корделія, яку «не можна» сприймати інакше, ніж в якості втілення добра. А отже, всі її дії – крім, можливо, суперечки з батьком в самому началі – мають бути правильними хоча б за задумом, якщо не за виконанням.

Однак, якщо ми уважно вчитася в те, що дійсно відбувається в шекспірівському тексті, то отримаємо інше враження. Перед читачем (зазвичай більш уважним та менш емоційно заангажованим ніж глядач) розгортається доволі складний та неоднозначний політичний конфлікт, який має несподівану актуальність в сучасному світовому контексті.

Традиційно Корделія – вірна і любляча дочка, яка вибачає свого несправедливого батька і дбає про нього – розглядається критикою як один з найпрекрасніших шекспірівських образів. Окремі закиди щодо занадто принципового, непоступливого характеру, звучать нечасто та формуються досить м'яко. І навіть в тих випадках, коли висловлюється незгода з її поведінкою на початку трагедії, де вона своєю відмовою лестити батьку, по суті, викликає політичну кризу, в подальшому підкреслюється її здатність до безмежної любові, співчуття та вибачення.

Не сперечаючись з ідеальною красою цього дійсно незабутнього образу, є сенс все ж таки проаналізувати і сформулювати зміст дій Корделії в політичному контексті, який в масштабах трагедії є аж ніяк не менш важливим, ніж сімейно-психологічний. І тут результат виявляється досить несподіваними: ідеальна героїня очолює збройну інтервенцію у власну країну. Що ж хотів сказати Шекспір? Наскільки він виправдовує подібний курс дій?

Автор однієї з найбільш відомих екранізацій шекспірівської трагедії, Г. Козинцев надає головній героїні наступну характеристику: «...Образ Корделии позбавлений зніженої м'якості або безплотної мрійливості. Корделія живе в наметі, груди молодшої дочки Ліра захищає кольчуга – французька

королева на війні ... Тема Корделии виражає не тільки любов дочки до батька, а й щось набагато більше: боротьбу людини з нелюдськістю. Молодша дочка Ліра спадкоємиця не тільки корони ... вона спадкоємиця незмірно більшого скарбу. Вона зберігає цінності, здобуті людством для людини» [2, с. 160–161].

Однак, незважаючи на всю красу образу, в Корделії є дещо дивне. Виникає враження, що любов до батька – прекрасна сама по собі – є її єдиним почуттям. Всіх людей принцеса оцінює тільки за одним параметром – за їхнім ставленням до Ліра. Поза цим контекстом вона їх не надто розрізняє. Це помітно, коли вона говорить про заміжжя:

Як мужеві свою віддам я руку,
То з нею візьме він і половину
Дбайливості моєї та любові. (І.1, *Рильський*)

Оригінал звучить значно жорсткіше: «Той лорд, з яким я повинна побратися...».

В тому, що Корделія стане гідною дружиною, сумнівів немає. Але «любов», про яку вона говорить, це скоріше почуття обов'язку, спрямованого на носія статусу «чоловіка», безвідносно до його особистості. Надалі вона не говорить Французу жодного слова, яке виражало б якщо не любов, то хоча б симпатію; в актах IV і V вона згадує про чоловіка тільки раз, причому в зв'язку з тим, що він дав їй війська.

Критиками визнано, що протягом подальших складних подій Корделія *не* еволюціонує, вона залишається незмінною і вірною собі. Така постійність – чеснота. Однак, при цьому її горизонти не розширюються, її інтереси залишаються виключно в тій же синкретичній сімейно-політичній сфері. Судячи з тексту «Короля Ліра», Корделія протягом усієї дії бачить і приймає до уваги тільки свого батька, своїх сестер, і Кента (оскільки він допомагав Ліру в біді). Її ставлення до всіх них залишається незмінним.

Те, що почуття Корделії поширюються лише на батька, чітко помітно в її промові про співчуття. Формально, її слова знаходяться в тому ж смислового ряду, що й монологи інших героїв трагедії про співстраждання.

Однак, принцеса висловлює жалість не до всіх знедолених, а виключно до Ліра. Більш того, в її словах відчувається жаль про приниження короля:

А тобі, мій батьку,
Мій батьку нездужалий, довелось
Шукати захисту в хліві свинячім,
З бродягами валятись на соломі! (IV.7, *Рильський*)

Співчуття у Корделії не стає всеосяжним, як у самого Ліра. Свині і «бродяги» для неї зближені між собою і протиставлені королям.

Корделія нерідко вживає займенник «ми», коли говорить про себе. Як і у інших правителів (Ліра, герцогів), це «королівське ми» - титулована особа промовляє про саму себе в множині. Таке вживання займенника не має нічого спільного з «загальнолюдським ми», яке вживають ті герої, які підіймаються до такого рівню усвідомлення світу, який дозволяє їм робити узагальнення від імені людства, як це роблять Лір і Едгар.

Виходячи з такого суто «королівського» бачення світу, Корделія розв'язує війну. Як їй бачиться – проти злих сестер і людської несправедливості, але фактично – проти власної батьківщини.

Критиками висловлювалася думка, що варто було б забрати Ліра до Франції, а не намагатися відновити його на престолі. На це Ю. Шведов відповідає, що евакуація була б втечею від проблеми – поле бою залишилося б за нестримним егоїзмом. Він же, в порядку компліменту, пише про «природність війни» для Корделии [4].

Пропоную читачу самому підібрати визначення політику, для якого війна є «природною».

Характерно, що Корделія, перебуваючи в ситуації, з якої немає хорошого виходу, навіть не розглядає її як проблемну. Явний лиходій Едмунд і той, може й лицемірно, але визнає війну лихом і каже, що люди в душі «проклинають навіть кращі з битв». Корделія таких сентиментів не знає. Створюється відчуття, що їй взагалі не спадає на думку, що від її рішення залежать тисячі життів і смертей.

Якщо назвати її вчинки своїми іменами, виходить наступне:

- Корделія та / або король Французький мають інформаторів при дворах обох герцогів.
- Корделія особисто переписується з прихильниками Ліра – Кентом і Глостером, координуючи з ними дії.
- Без оголошення війни, Корделія стягує війська, переправляє їх через Ла-Манш та закріплюється в районі Дувра («морських воріт» Британії, найбільш вразливого місця, звідки завжди приходили історичні завойовники):

Із Франції приходить військо

До цього роз'єданого королівства; воно вже,

Скориставшись нашою недбалістю, таємно закріпилося

В деяких з наших кращих портів, і готове

Розгорнути свій прапор. (III.1, підстрочник)

Цей опис дій вельми нагадує деякі події нашої недавньої історії. В цьому плані за чотириста років в світі змінилося не так багато як хотілося.

З точки зору французьких солдатів, вони йдуть здійснювати державний переворот в чужій країні – залишається невідомим, чи їм давали якісь пояснення цих дій, чи просто погнали на війну. З точки зору британців, Корделія не захищає справедливість, а очолює армію вторгнення. Це змушує всіх спадкоємців Ліра тимчасово забути розбіжності та виступити на захист своєї землі.

Сама принцеса, схоже, зовсім не розглядає події в політичних термінах. Йдеться тільки про відновлення улюбленого батька на престолі та про торжество принципу справедливості в країні. Але чи можна відновити добро шляхом збройної інтервенції?

Дії Корделии порівнянні з діями «благородних зрадників» інших трагедій, які теж приводять чужоземні війська, щоб воювати з власною країною. Це Алквіад («Тімон Афінський»), Малькольм («Макбет») і Коріолан з однойменної трагедії. Проте, в кожному випадку ситуація дещо відмінна.

Алківіад веде чужоземні війська проти своїх рідних Афін, однак обмежується демонстрацією сили, приймає мирну пропозицію і обіцяє справедливе правління. Коріолан також зупиняється і не бере участі у військових діях проти батьківщини, спокутуючи зраду власною смертю.

В «Макбеті» справа доходить до війни. Розглянемо зображену Шекспіром ситуацію дещо докладніше.

Малькольм, законний спадкоємець, повертає трон за допомогою іноземних – англійських – військ, однак йому активно допомагають повсталі проти тирана шотландські тани, в той час як військо Макбета масово дезертирує.

Руйнування особистостей Макбета і його дружини відбувається прямо на очах враженого жахом глядача. Розпаду всіх зовнішніх зв'язків відповідає одночасне «внутрішнє» сповзання в безумство, що веде короля і королеву до повної втрати контролю над собою і ситуацією. Шекспір чітко показує, що режим Макбета викликає пасивне неприйняття народу. У тирана немає справжніх прихильників, не кажучи вже про друзів. Зате є морально здорова реакція найрізноманітніших людей – від старого селянина до лордів. Втечу придворних і служителів продемонстровано на прикладі лікаря, якому ніякої гонорар не компенсує перебування в настільки поганому місці. І пізніше – чи тільки страхом перед майбутнім боєм пояснюється масове дезертирство солдатів Макбета? Тому результатом стає не стільки битва народів, скільки серія поєдинків особисто Макбета з різними противниками.

Чи можна вважати введення в країну англійських військ інтервенцією? І так і ні. Судячи з того, що нам показано в трагедії, Малькольм нічого не обіцяє англійському королю, благочестивому Едуарду Сповіднику, який безкорисливо надає допомогу законному монарху в боротьбі з узурпатором. Водночас, шотландські лорди організовують військо, яке зустрічає Малькольма як законного монарха. Те, що Малькольм дійсно «правильний» майбутній король, стає зрозуміло, коли він пропонує військову хитрість з гілками. Він не знав пророцтва відьом, але воно знало його. Він вгадав, що

потрібно зробити, а значить він – дійсно обраний рятівник країни від тиранії. Надалі Малькольм гідно приймає владу, нагороджує прихильників і запрошує всіх на коронацію, яка відновить в Шотландії Правду Короля.

Отже, в «Макбеті» присутність англійських військ не несе загрози незалежності Шотландії. Громадянська війна теж не зображується – країна, в цілому, вітає повернення законного спадкоємця. Він легко захоплює владу і встановлює стабільність.

Таким чином, з усіх розглянутих випадків, лише Корделія доводить справу до масштабної битви. Це відповідає її визнаній радянськими критиками схильності «відстоювати справедливість усіма засобами» - ця фраза, підозріло нагадує відоме визначення війни як «продовження політики іншими засобами». Але у Корделії це навіть не політика як така, а політична проекція сімейних стосунків та уявлень про ідеальну соціальної гармонії.

Легше за все уявити Корделію пізньою улюбленою дочкою старого батька, юною і повною підліткового максималізму, навіть екстремізму. Якщо вона помітно старше двадцяти, то її нездатність розрізнити ідеальне і реальне важче пробачити. Як ми добре знаємо з історії, саме молодь, навіть підлітки, нерідко ставали або дійсно свідомими політичними радикалами (і революціонерами), або ж їхній ентузіазм використовувався старшими людьми у власних цілях.

Безумовно, з суто естетичної точки зору – адже ми маємо справу з мистецьким твором, який має свої закони – Корделія повинна бути саме такою, як зобразив Шекспір. Однак змішувати естетичну і етичну оцінки неприйнятно. Якби Макбет не вбив Дункана, не було б високої трагедії. Але це не означає, що він мав рацію, вбиваючи короля.

Тому Корделія залишає подвійне враження: як особистість вона прекрасна і героїчна, як правителька – небезпечна для самої себе і оточуючих. Вона не розуміє слабкостей і не може ужитися зі звичайними людьми з усіма їх недоліками. Вона не просто принципова, вона сама – втілений принцип. А

історія свідчить, що коли чистий принцип стикається з реальним світом, може пролитися багато крові.

Перемогу Корделії називали утопією. Тут багато залежить від того, що саме ми розуміємо під «утопією» і наскільки позитивно оцінюємо даний концепт. Якщо мова йде про спробу створити рай на землі силовими методами – то Корделія дійсно утопічна. Її цілком можна побачити представницею того типу молодих бійців, які йдуть на смерть за ідеї, втілення яких зовсім не обов'язково призводить до того торжества добра, про який вони мріяли.

Дуже чутлива щодо несправедливості по відношенню до батька, Корделія сліпа щодо ширшого контексту конфлікту. Що і приводить її до військового вторгнення в власну країну – і загибелі. Залишається лише погодитися з Е. С. Бредлі, який, визнаючи всю чарівність образу, пише: «Але те, що вірно відносно Кента і Шута, в певній мірі, вірно і по відношенню до неї. Кожен з них охоче помер би сто разів, щоб тільки допомогти королю Ліру; і вони допомагають його душі; але вони шкодять його справі. Вони все задіяні в трагедії» [5].

Отже, на початку п'ятого акту війна неминуча. Розстановка сил виглядає наступним чином:

Корделія і Лір очолюють французьку армію.

Едмунд, вірогідно, очолює всю британську армію, що складається з військ і Регани і герцога Альбанського. Формально він не має повної влади, але фактично одноосібно приймає серйозні рішення.

Едгар знаходиться в характерному положенні «третього» - героя-одинака, що знаходиться між двома силами і веде свою лінію.

Яким може бути результат війни? «Нічия» з подальшими мирними переговорами просто не розглядається. Інші можливі варіанти не схожі на хешпі-енд.

В «Макбеті» йдеться про битву, одночасно «програну та виграну» в залежності від точки зору. В «Королі Лірі» ситуація інша, але теж

неоднозначна. Здається, що автор пропонує своїм глядачам вибір між перемогою негідників і перемогою загарбників.

Заплутаність ситуації відображають слова Герцога Альбанського (Олбені):

Де чесно виступати я не можу,
Там і хоробрим я не здатен бути.
З французами ладен я воювати
За нашу землю, та піднять меча
Не годен проти того, хто боронить
Окривдженого. (V.1, *Рильський*)

Виходить гібридна війна в повністю дестабілізованій країні.

Шекспір і сам помітив, які виникають акценти, тому в пізнішій авторській редакції тексту (версія «Фоліо») дещо завуальований той факт, що Корделія веде іноземні війська. Війна тут постає скоріше сімейною справою. У радянській критиці нерідко висловлювалася думка, що Корделія – втілення ідеалу людяності і символ страждання за істину, а французькі вояки – захисники добра. Однак досвід ХХ і початку ХХІ століть не дає можливості впадати в ентузіазм з приводу «войовничого гуманізму» - саме такими словами характеризує Корделію О. Анікст, вважаючи це компліментом [1, с. 489–490]. Як би там не було, чужоземні війська – досить одіозний спосіб відновлення справедливості.

Інші радянські критики відзначали, що Шекспір «був змушений» написати про поразку Корделії, оскільки сучасні йому англійські глядачі «чомусь» не прийняли б торжества французьких військ.

Звернувшись до історичного контексту, ми побачимо, що війна з французами для англійців тих часів була справою звичною. Британія розглядалася як самодостатній мікрокосм, який може при нагоді поширювати свої володіння назовні – але який ні в якому разі не повинен бути завойований.

Тоді чи може Шекспір показати в «Лірі» торжество французів, хоча б і під командуванням Корделии?

Виходить, що правди немає ні на одній зі сторін. Одні погрішили проти короля і принципів гармонії і порядку, інші – проти незалежності народу і країни. Значить, поразка Корделии – не поразка правди, а скоріше демонстрація того, що французька королева вибрала невірний шлях. Це дещо нагадує кинуту Б. Акуніним в «Статському раднику» фразу про парадоксальну ситуацію, що склалася в Російській імперії наприкінці XIX – на початку XX століть, коли герої й мученики боролися за злу справу, а добро нерідко захищали негідники.

Політика ніколи не сприяє проясненню правди. Шукати істину – заняття самотнє. Саме це і намагався робити вигнаний Лір, але дочка вирішила повернути йому владу. Деякі критики вважають, що саме цей невірний вибір – не забрати батька «на пенсію» до Франції, а воювати за реставрацію влади людини, яка дійсно готова відмовитися від трону – причина того, що Лір називає Корделію «бідна дурненька» (в перекладі М. Рильського цього моменту нема; до того ж існує версія, що тут Лір веде мову про свого блазня). Шекспір жодного разу не дає нам почути думки Корделії – в неї нема слів «в сторону». Неясно, чи усвідомлює вона, що ризикує не тільки своїм життям, а й життям батька? що вторгається в власну країну? що мова йде про життя і смерті сотень, а може й тисяч людей?

Б. Міллард порівнює Корделію з Боудікою (Боадіцією), історичною кельтською королевою [6, с. 150]. Аналогія працює, поки мова йде про давньобританську королеву-войовницю. Проте, порівняння з Боудікою, яка прославилася не тільки доблестю, а й зчиненою нею різаниною, не є однозначно позитивним. До того ж, Боудіка воювала з завойовниками – а Корделія сама очолює інтервентів.

Нерідко моральна перемога не збігається з політичною, і навіть протиставляється останній. В якомусь сенсі, Корделія сама загнала себе в саме в таку ситуацію, де, щоб перемогти, потрібно програти.

В одному з широко розповсюджених типів міфу, герой, якого проковтнуло чудовисько, перемагає його зсередини і виходить на світло. Так і

в «Королі Лірі»: щоб врятувати країну, потрібно самому пройти з нею крізь Хаос, вийти з нього оновленим і заново побудувати Космос. Такий шлях – більш чи менш успішно – проходять Лір, Едгар, Глостер, Кент. Але не Корделія. Вона не проходить ті випробування і не отримує ті сили, які дозволили б їй поєднати моральну та фактичну перемоги.

Подивимося, які ж можуть бути сценарії вирішення описаного Шекспіром конфлікту:

Якщо Лір та Корделія перемагають, і на троні знову опиняється вісімдесятирічний король, то ми, зробивши коло, повертаємося до тієї самої критичної ситуації, з якої все почалося.

Якщо ж престол отримує Корделія – дружина французького короля – то це означає анексію Британії Францією. Сама Корделія навряд чи замислюється про такі наслідки. У критиці Король Французький оцінюється, в цілому, позитивно, як благородна людина, здатна оцінити благородство в інших та одружитися з безприданницею. З приводу його неучасті у війні було висловлено цікаве припущення, що Шекспір не хоче компрометувати позитивного героя участю в інтервенції. Отже, допомога батьку виправдовує дії Корделії, а допомога тестеві – не виправдовує *ті самі* дії Короля Французького.

Однак, лунала й інша версія – Француз одружується з потенційною спадкоємицею в розрахунку на отримання долі при подальшому перерозподілі країни. Таке тлумачення частково підтверджується тим, що він, вже розпочавши війну, несподівано повертається до Франції, залишаючи свою королеву одну на чолі армії. На питання про причини цього, якийсь джентльмен відповідає: «Бо він виїхав з королівства, не все залишивши в порядку, і весь час, поки був тут, думав про ті справи, а через них усій Франції загрожує велика біда, отож він і поїхав, бо мусив бути там власною особою» (IV.3, *Рильський*). Про важливість цих неназваних причин ми можемо тільки здогадуватися. Але дійсно схоже на дії не стільки люблячого чоловіка, скільки розважливого політика: якщо Корделія виграє, він отримує Британію,

якщо програє – він втрачає лише безприданницю і якусь кількість експедиційних військ.

Корделія вище таких розрахунків. Вона цілком серйозно каже, що її чоловік почав війну з Британією з жалості до неї, вочевидь, вважаючи, що це переконливий політичний мотив. Що ще вона думає про Короля Французького – і чи взагалі думає про нього – нам невідомо. Саме таке «відсутність наявності» чоловіка дозволила переробку шекспірівського тексту Н. Тейтом, де Корделія залишається незаміжньою, аж поки наприкінці не виходить заміж за Едгара.

Припустимо, Король Французький дійсно зникає, і Корделія стає британською королевою в своєму праві. Це частково нагадує закінчення «Макбета», де юний принц повертається в свою країну і перемагає злочинного правителя. Однак, по-перше, не всі критики вважають, що в «Макбеті» є справжній тріумф над злом, а не тільки наведення порядку. По-друге, як вже було згадано, Малькольм повертається з переважно шотландської армією, лише посиленою англійськими військами. І, по-третє, Малькольм – чоловік.

Всі елизаветинці прекрасно знали, що жінка може бути ефективним правителем. Однак за часів глибокої політичної кризи стать, вік і характер Корделії працюють проти неї. Недарма в «першоджерелі» Шекспіра (цих джерел було багато, але інші – похідні від цього) – «Історії Британії» Гальфрида Монмаутського – оповідь про сім'ю Ліра закінчується тим, що після смерті батька Корделія правила лише кілька років, поки її не скинули племінники. Опинившись у в'язниці, вона вкоротила собі віку. Як бачимо, Шекспір не «вигадує» фінал, а лише ущільнює події.

При перемозі британських військ, незалежність країни зберігається. Громадянська війна триває, причому результати її невтішні: кращі шанси на перемогу мають найбільш безпринципні – Едмунд і Гонерилья. Регана вже приречена. Шанси герцога Альбанського невеликі.

Припустимо, що Олбені все ж таки утримує владу і полонені Лір і Корделія опиняються у нього. Не можна точно передбачити, як він себе поведе

– занадто непостійним і половинчастим є його характер. Якщо честолюбство перемаже – то Лір і Корделія потраплять до «ідеального ув'язнення». Якщо ж Олбені вирішить відмовитися від влади, як він це робить в фіналі трагедії, то цю владу він поверне Ліру – і все почнеться спочатку.

Як бачимо, усі можливі варіанти, пов'язані з перемогою однієї з двох політичних партій, незадовільні. Але тут на перший план виходить той, хто довго залишався «в запасі».

Окрім двох відкрито конфлікуючих сторін є й ті, хто знаходяться між двома військами – Едгар та його сліпий батько. Протягом усього розвитку подій, Едгар веде себе активно, але, на відміну від ще одного вигнанця – Кента – не робить жодної спроби приєднатися до Корделії. Те, що ця позиція між двома партіями не принципова, добре помітно з його реплік. Але настає час, коли зберігати повний нейтралітет неможливо.

Перед боєм двох армій Едгар каже Олбені: «Fortune love you» - «Хай служить вам фортуна» (V.1, *Рильський*). Кому він бажає успіху – особисто Олбені (залишитися в живих) або всьому його війську (розгромити інтервентів)? В будь-якому випадку, він пропонує герцогу програму дій на випадок перемоги *британської* сторони.

Безпосередньо перед боєм, він уходить, сказавши батьку: «Молись, щоб правда перемогла // І якщо мені судилося повернутись... » (V.2, *підстрочник*). З цих слів, і з того факту, що потім він з'являється вже в обладунках і при зброї, ясно, що Едгар йде не спостерігати за боєм, а воювати за праве діло. Це настільки важливо, що він вперше залишає батька одного. Але він не говорить на чиєму боці збирається воювати. Це цікава фігура умовчання з боку і Едгара, і Шекспіра. Адже Едгар, крім іншого – моральний компас трагедії. А в найважливішому питанні його думка залишається невідомою.

Представляється можливим, що Едгар бився на британській стороні. Саме тому Шекспір мовчить. Щоб читачеві / глядачеві не треба було вибирати: Едгар або Корделія. Втім, не виключено, що в прижиттєвих постановках

відповідь була, і цілком певна – але через надмірну стислість ремарок вона до нас не дійшла. А сучасні постановники цей момент взагалі випускають.

Повернувшись до батька, Едгар коротко повідомляє: «Король Лір програв, він і його дочка в полоні. Дай руку, йдемо». Це – констатація факту, а не оцінка. У будь-якому випадку, біглим «злочинцям» краще не опинятися на шляху у армії переможців. Тому Едгар веде Глостера в тихіше місце, знов послідовно уникаючи політичних таборів. Він може тимчасово знаходитися в компанії Ліра або Олбені, але він завжди сам по собі. Він - «третій», той хто залишається в живих після взаємного знищення двох сторін.

Для глядачів самурайських фільмів / вестернів / бойовиків – таких як «Йоджимбо», «Жменя доларів», «Джанго», «Одного разу в Мексиці», «Щасливе число Слевіна», «Бунраку» – і це тільки найяскравіші приклади – не є несподіванкою, що саме ця, здавалося б, дуже слабка позиція між двох вогнів може бути єдино виграшною. До речі, цілком можливо, що саме «Король Лір» став одним з прототипів подібної побудови фабули: одна несправедна сила перемогла іншу, і тут з'являється третій, той, хто переможе переможця і відновить лад.

Корделія гине. Її смерть була предметом довгих дебатів. Багатьом критикам вона здавалася не просто жорстокою і непотрібною, але й такою, що порушує головні принципи трагедії. Адже з часів Давньої Греції визнавалося, що страждання має ту користь, що вчить людину жити. У «Агамемноні» Есхіла хор співає саме про те, що через муки і біль Зевс веде людей до розуміння, до мудрості. Але у Шекспіра все навпаки: Лір знайшов мудрість – яка тепер, після смерті дочки, стає непотрібною.

На відміну від «Гамлета», в фіналі «Ліра» перемога над злом вже відбулася, і не залежить від життя чи загибелі Корделии. Крім того, ця смерть відбувається відразу після того, як Едгар каже – а інші герої погоджуються – про справедливість богів. Якщо загибель Корделии – спростування цього положення, то ми приходимо до висловленої в іншому місці тексту думки про

богів, які вбивають людей для розваги. Це вже не просто байдужий, а активно жорстокий всесвіт.

Ті критики, які не бажають приймати такий песимістичний погляд на світ, шукають у Корделії трагічну провину. Однак такі пошуки ніколи не користувалися популярністю. Дуже довго переважала позиція, що Корделія, однозначно, є невинною жертвою.

Однак, якщо прослідкувати події сюжету (а не тільки загальне враження від образів), виявиться, що вина Корделії ненабагато менше провини Ліра, який розвалив власну країну. Прекрасна і чиста принцеса постійно забуває, що має не тільки владу, але й відповідальність перед державою. Спочатку вона через безумовно, правильні принципи провокує батька на необдумані рішення. Потім під гаслом любові до цього самого батька, організовує інтервенцію, яка загрожує незалежності власної країни.

З початку до кінця Корделія не змінюється. Її погляд не стає гостріше, а її любов не поширюється ні на кого, крім батька. Досить показово, що і її саму оплакує тільки Лір.

Підсумки свого життя Корделія підводить словами:

We are not the first

Who, with best meaning, have incurr'd the worst.

«Ми не перші, хто мав найкращі наміри, але викликали найгірше» (V.3, підстрочник). Але, як відомо, «благими намірами вимощена дорога в пекло». Або, використовуючи більш сучасний вираз: «хотілося, як краще, а вийшло, як завжди».

Не зовсім ясно, що саме має на увазі Корделія. Можливо, тільки те, що найгірше (або Найгірше) наступило особисто для них з Ліром – саме так у Б. Пастернака: «Хто прагнув блага і потрапив в біду». У О. Сороки (хоча взагалі-то це доволі близький до оригіналу переклад) ще додаються відтінки усвідомлення принцесою своєї спокутної місії: «Хто жертвою став, бажаючи блага людям».

Однак, не виключено, що тут є елемент покаяння: її кращі наміри привели до гіршого стану всієї країни. Адже благородна Корделія в результаті виявляється для Британії нітрохи не кращою за своїх злих сестер. Мотиви різні, а війна все та ж.

В аспекті міфопоетики, смерть Корделии цілком логічна. Криза вимагає жертвоприношення. З самого початку дії трагедії потенційних жертв було дві – Корделія і Едгар. Едгар зумів замінити ролі жертви на роль героя – рятівника країни. Але якщо не він – значить загинути, спокутувавши загальні гріхи та викупивши собою життя країни, повинна Корделія. Вона живе у світі принципів і вмирає як принцип, повертаючись зі світу явищ до світу ейдосів. Тема трагічної загибелі принцеси зустрічається не так уже й рідко, в тому числі в сучасній культурі. Одним з найяскравіших прикладів є Іфігенія, чий образ двоїться, так само як і образ Корделии. В одній версії Іфігенія - «наречена смерті», принесена в жертву успіху свого батька. Але в інший – вона виживає, і сама стає жрицею-вбивцею.

Висновки. Проведене дослідження показало, що шекспірівський текст виявився значно більш багатоплановим, ніж зазвичай постулюється. Навіть при аналізі лише одного аспекту, виявилася значна морально-етична та політична складність образів та ситуацій, які до того ж, виявилися цілком дотичними до проблем нашого власного життя. Отже, при написанні як спеціалізованих праць з шекспірознавства, так і загальних оглядів історії європейської культури, а також при викладанні відповідних курсів, бажано відійти від некритичного повторення традиційних інтерпретацій та звернутися до першоджерел, що, можливо, дозволить знайти в класиці несподівано актуальні теми. Дуже бажаним є також створення нових, більш точних перекладів шекспірівських текстів українською мовою.

Підводячи висновки, можна констатувати, що універсальних рецептів вирішення усіх можливих проблем перекладу як транскультурного спілкування, не існує. Однак усвідомлення конкретних складнощів, що постають перед перекладачами, може допомогти їм успішно розв'язати ці

проблеми, або хоча б намітити шляхи їх розв'язання. І ця тема здається надзвичайно актуальною, адже ми, українці, є повноцінною зрілою нацією, яка має право розвивати свою культуру і знаходити її справжнє місце у світовому контексті. Ми будуємо новий діалог з Європою, яка заслуговує на знання та повагу. А заради цього варто мати адекватне уявлення і про середній рівень і про найвищі досягнення конкретних західних культур, що неможливо без публікації оригіналів та створення коректних україномовних перекладів репрезентативних та популярних літературних творів.

Список використаних джерел:

1. Аникст А. Творчество Шекспира : моногр. / А. А. Аникст – М. : Изд-во художественной литературы, 1963. – 616 с.
2. Козинцев Г. Наш современник Шекспир : моногр. / Г. М. Козинцев. – Ленинград-Москва : Искусство, 1962. – 318 с.
3. Рильський М. Мистецтво перекладу: Статті, виступи, нотатки. – К.: Радянський письменник, 1975. – 329 с..
4. Шведов Ю.Ф. Эволюция шекспировской трагедии : моногр. / Ю. Ф. Шведов. – М. : Искусство, 1975. – 464 с.
5. Bradley A. C. Shakespearean Tragedy: Lectures on *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth* / Е. С. Бредлі. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.shakespeare-navigators.com/bradley/tr252.html>
6. Millard B. C. Virago with a Soft Voice: Cordelia's Tragic Rebellion in *King Lear* / B. C. Millard // *Philological Quarterly* 68 (1989). Pp. 143-165.