

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ПЕРЕКЛАДУ З АНГЛІЙСЬКОЇ
МОВИ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему СПЕЦИФІКА ПОЕТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ
(НА МАТЕРІАЛІ ТРАГЕДІЇ В. ШЕКСПІРА “THE TRAGEDY OF
HAMLET, PRINCE OF DENMARK” ТА ЇЇ ПЕРЕКЛАДІВ)**

Виконала: студент ка 2 курсу,
групи 8.0359 ап-з
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови та
література (переклад включно)
освітньо-професійної програми переклад
(англійський)

Войтович Катерина Олександрівна

Керівник к.ф.н., доц. Запольських С. П.

Рецензент к.ф.н. Погонець В.В.

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
 Кафедра теорії та практики перекладу з англійської мови
 Освітній рівень
магістр

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно) – перша англійська

Освітньо-професійна програма Переклад (англійський)

ЗАТВЕРДЖУЮ

В. о. завідувача кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови

Запольських С.П. _____

« ____ » _____ 2020 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

ВОЙТОВИЧ КАТЕРИНИ ОЛЕКСАНДРІВНИ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) СПЕЦИФІКА ПОЕТИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ (НА МАТЕРІАЛІ ТРАГЕДІЇ В. ШЕКСПІРА “THE TRAGEDY OF HAMLET, PRINCE OF DENMARK” ТА ЇЇ ПЕРЕКЛАДІВ)

керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Запольських С.П., к.філол.н, доцент

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від «4» травня 2020 року № 511 – с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 26. 11. 2020

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) наукові джерела з питань специфіки поетичного перекладу, трагедія В. Шекспіра “The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark” та її переклади українською мовою

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) 1. Розглянути поетичні твори як об'єкт перекладу; 2. Проаналізувати основні проблеми перекладу поетичних творів, адекватність та еквівалентність поетичного перекладу; 3. Дослідити трагедію В. Шекспіра “The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark” в контексті перекладацької множинності; 4. Описати специфіку відтворення елементів просодії у перекладах трагедії.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Запольських С.П. в.о. зав.каф.ТПП з англ.мови	09.06.2020	09.06.2020
Розділ 1	Запольських С.П. в.о. зав.каф.ТПП з англ.мови	02.09.2020	02.09.2020
Розділ 2	Запольських С.П. в.о. зав.каф.ТПП з англ.мови	01.10.2020	01.10.2020
Висновки	Запольських С.П. в.о. зав.каф.ТПП з англ.мови	20.10.2020	20.10.2020

6. Дата видачі завдання 04.02.2020

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів виконання кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії	лютий – квітень 2020	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	травень 2020	виконано
3	Написання вступу	червень 2020	виконано
4	Написання теоретичного розділу	вересень 2020	виконано
5	Написання практичного розділу	жовтень 2020	виконано
6	Формулювання висновків	жовтень 2020	виконано
7	Проходження нормоконтролю	листопад 2020	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	листопад-грудень 2020	виконано
9	Захист	грудень 2020	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант

(підпис)

К. О. Войтович

(ініціали та прізвище)

Керівник роботи (проекту)

(підпис)

С. П. Запольських

(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

В. В. Погонєць

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 90 стор., 107 джерел.

Об'єкт дослідження: в даній роботі англomовні поетичні тексти.

Мета роботи: дослідити особливості перекладу англomовних поетичних творів українською мовою.

Теоретико-методологічні засади: ключові положення перекладознавства, розроблені В. Комісаровим, А. Поповичем, А. Федоровим, принципи теорії перекладу, розроблені В. Карабаном, І. Корунцем, Т. Кияком та ін.).

Отримані результати: Поетичний переклад зумовлений не лише об'єктивними факторами (конкретно-історичним літературним каноном, нормативними вимогами), але й суб'єктивними (поетикою перекладача). Адекватним є такий переклад, у якому передані всі наміри автора, в розумінні певного ідейно-емоційного впливу на читача, з дотриманням, у міру можливості усіх застосованих автором ресурсів образності, колориту, ритму. Ступінь зближення з оригіналом залежить від багатьох чинників: від майстерності перекладача, від особливостей мов і культур, що зіставляються, епохи створення оригіналу і перекладу, способу перекладу, характеру перекладних текстів тощо. Відтворення просодичних елементів належить до категорії еквівалентності і є обов'язковим критерієм оцінки якості поетичного перекладу. Порівнюючи переклади потрібно враховувати те, що перекладачі керуються різними стратегіями, які вважають для себе пріоритетними (тип тексту, мету перекладу і цільову аудиторію).

Ключові слова: *поетичний переклад, адекватність, еквівалентність, просодія, перекладацькі трансформації.*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ПОЕТИЧНИЙ ПЕРЕКЛАД В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ЛІНГВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	6
1.1 Поетичні твори як об'єкт перекладу.....	6
1.2 Основні проблеми перекладу поетичних творів.....	14
1.3 Адекватність та еквівалентність поетичного перекладу.....	23
РОЗДІЛ 2 АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДІВ ТРАГЕДІЇ В. ШЕКСПІРА“THE TRAGEDY OF HAMLET, PRINCE OF DENMARK” УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ	34
2.1 Трагедія В. Шекспіра “The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark” в контексті перекладацької множинності: адекватність та еквівалентність перекладу.....	34
2.2 Специфіка відтворення елементів просодії у перекладах.....	50
ВИСНОВКИ	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	70

ВСТУП

Переклад – одна з форм вираження взаємозв'язків між літературами, якій належить важлива роль у сприйнятті однією літературою спадщини іншої. Переклад художньої літератури відіграє важливу роль у сучасному світі. Він не тільки є засобом спілкування між народами, а й допомагає обмінюватись досвідом, культурними та літературними надбаннями.

Художній переклад є одним із найскладніших видів перекладацької діяльності, основним завданням якого є відображення думок і почуттів автора прозового або поетичного першотвору за допомогою іншої мови, перевтілення його образів у матеріал іншої мови [Комиссаров, с. 20], що породжує певні труднощі, які постають перед перекладачем. Такий переклад дає можливість представникам різних культур обмінюватися духовними цінностями.

Переклад художніх творів, зокрема поезії, є однією з актуальних наукових проблем у загальній теорії перекладу, лінгвістиці та літературознавстві. Практика засвідчує, що переклад творів різних жанрів вимагає додаткового аналізу першотвору. І передусім це стосується творів віршових. Створення ідеального перекладу віршів – це не тільки тема для філологічних дискусій, а й та мета, до якої прагнуть перекладачі. Щодо наукового підходу до цієї проблеми, то думки дослідників розходяться. Поетичний текст постає перед перекладачем як багаторівнева система звуків, символів та образів, які не тільки потрібно представити, а й передати читачеві, який не уявляє всіх тонкощів роботи перекладача.

Актуальність нашого дослідження зумовлена недостатнім вивченням особливостей перекладу українською мовою англійських поетичних творів, а також сучасними вимогами до цих видів перекладу, коли йдеться про передачу

не лише змісту оригіналу, а й про оптимальне відтворення стилістичних характеристик тексту.

Об'єктом дослідження є англomовні поетичні тексти.

Предметом дослідження є особливості перекладу англomовних поетичних творів українською мовою.

Мета роботи - дослідити особливості перекладу англomовних поетичних творів українською мовою. Поставлена мета передбачає вирішення таких завдань:

- розглянути особливості поетичних творів як об'єкту перекладу;
- визначити основні проблеми перекладу поетичних творів;
- дослідити специфіку адекватності та еквівалентності поетичного перекладу;
- проаналізувати переклади трагедії В. Шекспіра “The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark” на українську мову в контексті категорій адекватність та еквівалентність;
- розглянути специфіку відтворення елементів просодії у цих семи перекладах.

Матеріалом дослідження обрано трагедію Вільяма Шекспіра “The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark”, та її сім перекладів українською мовою, виконані Михайлом Старицьким, Пантелеймоном Кулішем, Освальдом Бургардтом (Юрієм Кленом), Михайлом Рудницьким, Леонідом Гребінкою, Юрієм Андруховичем та Григорієм Кочуром.

Наукова новизна роботи полягає у розгляді, детальному вивченні специфіки поетичного твору, порівнянні підходів різних перекладачів та аналізі їхніх рішень при перекладі з англійської на українську мову.

Практичне значення роботи визначається тим, що її результати можна застосовувати для розв'язання практичних проблем, пов'язаних з англо-українським перекладом, зокрема перекладом поетичних текстів. Матеріал

випускної роботи може бути використаний при написанні курсових робіт, підготовці до практичних занять зі вступу до перекладознавства, теорії перекладу, спецкурсу із жанрових проблем перекладу, на заняттях з практики перекладу, а також може бути корисними для перекладачів-практикантів.

Логіка дослідження зумовила структуру магістерської роботи: вступ, два розділи, висновки, список використаних джерел із 78 найменувань. Загальний обсяг роботи 78 сторінок.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, додатку та списку використаної літератури.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об'єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі подаються загальні відомості про поетичний переклад, особлива увага приділяється проблемам перекладу поетичних творів, адекватності та еквівалентності поетичного перекладу.

Другий розділ містить аналіз перекладів трагедії В. Шекспіра “The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark” на українську мову в контексті категорій адекватності та еквівалентності. Проаналізовані переклади виконані Михайлом Старицьким, Пантелеймоном Кулішем, Освальдом Бургардтом (Юрієм Кленом), Михайлом Рудницьким, Леонідом Гребінкою, Юрієм Андруховичем та Григорієм Кочуром.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи. Загальна кількість сторінок 90, кількість використаних джерел 107.

РОЗДІЛ 1

ПОЕТИЧНИЙ ПЕРЕКЛАД В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ЛІНГВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

1.1 Поетичні твори як об'єкт перекладу

Література займає особливе місце серед інших видів мистецтв. На відміну від музики та живопису, які впливають на людей різних національностей безпосередньо, через зір і слух, літературний твір інколи стикається із значними перешкодами на шляху до свого читача, якщо цей читач є носієм іншої мовної системи, ніж автор твору. На жаль полілінгвізм зараз є явищем скоріше виключним, ніж розповсюдженим. Тоді на допомогу приходять переклад, тобто такий вид творчості, в процесі якого твір, який існує в одній мові, відтворюється в іншій [Дюришин 1993, с. 10].

Переклад посідає особливе місце в літературному процесі. Кожен вид літератури послуговується певним видом перекладу. Зокрема, художня література послуговується художнім перекладом. Художній переклад - один з наглядних проявів міжлітературної (і певним чином міжкультурної) взаємодії. Фактично він є основною частиною національно-літературного процесу, оскільки виступає посередником між літературами, без нього неможливо було б говорити про міжлітературний процес у всій його повноті. Художній переклад - особливий вид перекладу. За визначенням Д. Дюришина, «художній переклад - відображення думок і почуттів автора прозового або поетичного першотвору за допомогою іншої мови, перевтілення його образів у матеріал іншої мови» [там само].

Зв'язок кожної мови з певним лінгвокультурним простором, у якому функціонують особливі норми й традиції вживання мовних одиниць, призводить до того, що при відтворенні змісту іншомовного тексту перекладачі вдаються до різноманітних трансформацій, які спричиняють часткову або повну зміну структури речень тексту оригіналу.

Високий ступінь розробки проблем перекладу не може бути достатньою підставою для того, щоб уважати їх вирішеними в контексті перекладознавства, а це дозволяє усвідомлювати переклад у його інтердисциплінарній сутності. Переклад поетичного тексту має свою специфіку, яка пов'язана з унікальністю даного жанру.

Лінгвістичні характеристики поетичних текстів та особливості їх перекладу розглянуто в працях відомих лінгвістів (германістів, русистів, україністів) та перекладознавців, таких як В. Коптілов, В. Комісаров, В. Виноградов, А. Федоров, А. Попович, Ю. Солодуб та ін.

Аналіз наукової літератури з перекладознавства дає підстави стверджувати, що художній переклад має справу не з комунікативною функцією мови, а з її естетичною функцією, оскільки слово виступає як «першоелемент» літератури. Це вимагає від перекладача особливої ретельності та ерудованості. В поетичному творі відображаються не лише певні події, а й естетичні, філософські погляди його автора, які або становлять струнку систему, або представляють суміш уламків різних теорій [Попович 1980].

Перекладач повинен мати якщо не ґрунтовні, то принаймні достатні для перекладу знання в галузі філософії, естетики, етнографії (оскільки в деяких творах змальовуються деталі побуту героїв), географії, ботаніки, мореплавства, астрономії, історії мистецтв тощо. Як стверджує Д. Дюришин, «ідейно-образна структура оригіналу може стати в перекладі мертвою схемою, якщо перекладач не уявляє собі того суспільного середовища, в якому виник твір, тих причин, які

покликали його до життя, й тих обставин, завдяки яким він продовжує жити в інших середовищах і в інші часи» [Дюришин 1993, с. 11].

В. Комісаров вважає, що перекладач іде від існуючого тексту й відтворюваної в уяві дійсності через її «вторинне», «наведене» сприйняття до нового образного втілення, закріпленого в тексті перекладу [Комиссаров 1984, с. 26].

М. Рильський писав з приводу поетичного перекладу: «Вважаю неможливим, як дехто цього вимагає, щоб автор поетичного перекладу, отже й сам поет, цілком забув про себе, цілком підкорився індивідуальності іншого поета. Це навіть, здається мені, небажано: таким способом можна стерти пилок з крилець того метелика, що зветься поезією» [Рильський 1987, с. 240].

В. Коптілов зазначає, що художній твір повинен перекладатися «не від звуку до звуку, не від слова до слова, не від фрази до фрази, а від ланки ідейно-образної структури оригіналу до відповідної ланки перекладу» [Коптілов 1973, с. 123].

У поетичному перекладі чіткіше відображається ця перекладацька концепція. Поетичний твір - єдність ідей, образів, слів, звукопису, ритму, інтонації, композиції. Не можна змінити один компонент, щоб це не вплинуло на загальну структуру твору. Зміна одного компоненту обов'язково спричинює зміну всієї системи. Спроба відтворити в поетичному творі всі конструктивні елементи неодмінно призведе до втрати гармонії твору, отже, необхідно визначити які елементи в даному творі є головними й відтворити їх з усією можливою точністю, не звертаючи, або звертаючи неістотно, увагу на інші. Свого часу В. Брюсов запропонував «теорію істотного елемента». Ця теорія якраз і зводилася до виокремлення найважливішого елемента (чи елементів) у поетичному творі й свідомого принесення в жертву інших його елементів. Жертва в будь-якому випадку є неминучою, а якщо вона буде осмисленою, тоді вона буде меншою. «Прекрасне рідко переходить з однієї мови в іншу, зовсім не

втрачаючи своєї довершеності: що ж має робити перекладач? Знаходити в себе в уяві такі красоти, які могли б служити заміною, отже виробляти власне, як і краще» [Левин 1985, с. 23].

Є. Еткінд уважає, що мистецтво поетичного перекладу знаходиться у владі двох суперечливих тенденцій: з одного боку, перекладні вірші повинні справляти на читача безпосереднє емоційне враження, а з іншого, вони повинні вносити в літературу щось нове, збагачувати читачів невідомими до того часу поетичними образами, ритмами, строфами. В першому випадку вони покликані пристосувати чуже мистецтво до сприйняття вітчизняного читача, в другому – розкрити перед читачем різноманітність мистецтва, показати йому красу відмінних національних форм, історичних нашарувань, індивідуальних творчих систем [Эткинд 2005, с. 414].

Як зазначає В. Левик, переклад повинен звучати як оригінальні вірші, й це один з елементів точності або вірності. Але через призму приймаючої мови повинні чітко відчуватися національний дух та національна форма оригіналу, а також індивідуальний стиль поета [Левик 1987, с. 106].

Дослідник порівнює перекладача з талановитим актором. Яку б роль не грав актор, його завжди впізнають, і в той же час публіка захоплюватиметься тим, як вдало йому вдалося перевтілитися в образ. Залишаючись самим собою, він повинен з кожною новою роллю пропонувати своїм глядачам щось нове, а подекуди й чуже для себе особисто. Так само й у творчості поета-перекладача: він повинен пропонувати своїм читачам з кожним новим перекладом нові образи, нові форми, нові стилі, але водночас у кожному перекладі повинен вгадуватися його особистий стиль.

За В. Коптіловим, перекладач має йти «вшир і вглиб», тобто залучати нові широкі верстви читачів до шедеврів світової літератури й заглиблюватися в поетичні простори світів їх авторів.

Загальна теорія перекладу будується на основі дослідження перекладацької діяльності, об'єктом якої є тексти всіх функціональних стилів. Художній стиль – мабуть, найбільш описаний зі всіх стилів. Але навряд чи з цього можна зробити висновок про те, що він найбільш вивчений з них. Зокрема це стосується і поетичного стилю. С. Тюленев пояснює це тим, що художній стиль – «найжвавіший, творчо розвинутий із стилів» [Тюленев 2004, с. 152]. Поетична мова, яка розрахована на сприйняття і розуміння його на тлі загальнонародної, загальнонаціональної мови, відрізняється від неї тим, що дійсність мови поетичного твору - це дійсність цілісного художнього миру, внаслідок чого мовні і позамовні (змістовні) сторони художнього твору спаяні значно міцніше, ніж в інших функціональних стилях. Тому закономірності побудови поетичної мови пояснюються не граматичними і синтаксичними правилами, а правилами побудови змісту.

Мінімальною одиницею художнього перекладу є слово. Для успішного перекладу ми повинні чудово володіти як семантикою слів в тексті іноземної мови, так і семантикою слів, що зіставляється в тексті рідної мови. Але сам процес перекладу не здійснюється послівно, тому перекладачеві необхідно знати особливості максимальної одиниці поетичного перекладу – тексту.

Поетичний текст - це текст, основною функцією якого є естетична дія на читача або на слухача [Солодуб 2005, с. 21]. Поетичні тексти мають абсолютно інший естетичний статус. Вони і суспільством зберігаються довше, ніж інші тексти. Реципієнтом поетичного тексту може виступати будь-яка людина, але для цього необхідно виявити цікавість до тексту, захотіти сприйняти його. Поетичний текст як складне явище стає об'єктом аналізу не тільки традиційної лінгвістики, але і психології, антропології, філософії, культури, логіки, текстології.

Розглянемо деякі погляди на структуру поетичного тексту. А. Потебня виділяє три складові частини художнього твору, співвідношенні, на його думку,

з елементами «слова з живим уявленням». Це, по-перше, «зміст (або ідея), відповідний чуттєвому образу або розвиненому з нього поняттю»; по-друге, «внутрішня форма, образ, який указує на цей зміст, відповідний уявленню (яке теж має значення тільки як символ, натяк на відому сукупність чуттєвих сприйнять або на поняття)» і, «зовнішня форма, в якій об'єктивувався художній образ» [Потебня 1990, с. 140]. Виділяють три елементи тексту: *зміст, смисл і словесна (знакова) форма*. Компонентами поетичного тексту ми схильні вважати: змістовний простір, смисловий простір і простір засобів виразу. Отримане структурне уявлення про художній текст використовуватиметься як структурна суть самого художнього тексту [Заботина 1992, с. 59].

Семантика художнього тексту повинна розумітися як зміст, що виникає в мисленні автора відповідно до задуму, тобто що відображає інтерпретацію якогось факту дійсності і що характеризується поставленим автором комунікативним завданням.

Вивчення поетичних текстів припускає глибокий стилістичний аналіз матеріалу, який дозволяє дізнатися, в чому полягає його індивідуальна своєрідність. Характерні особливості художньої літератури, прояв в кожному випадку індивідуальної художньої манери письменника, обумовленої його світоглядом, впливом естетики епохи і літературної школи, неозора різноманітність як лексичних, так і граматичних (зокрема, синтаксичних) засобів мови в їх різних співвідношеннях один з одним, різноманіття поєднань книжно-письмової і усної мови в літературно переломлених стилістичних різновидах тієї або іншої - все це, на думку А. Федорова, робить питання про поетичний переклад надзвичайно складним [Федоров 2002, с. 334].

Для літератури характерний особливий зв'язок між художнім образом і мовною категорією, на основі якої він будується. Іншою властивістю поетичного тексту є його смислова ємкість, яка виявляється в здатності поета сказати більше, ніж говорить прямий зміст слів в їх сукупності, у його вмінні змусити працювати

думки, і відчуття, і уяву читача [Пиввуєва 2004, с. 210]. Також ще одна важлива характерна риса художнього тексту – це яскраво виражене національне забарвлення змісту і форми. Важливо враховувати й тісний зв'язок між історичною обстановкою й образами твору, що відображають її, а також виділити індивідуальну манеру письменника. Індивідуальний стиль поета включає використання певних мовних стилів загальнонародної мови [там само, с. 211].

У художній літературі велику смислову і виразну роль грає вибір слова. У тексті художнього стилю ми часто знаходимо різноманітні тропи, архаїзми, діалектизми, запозичення та інші мовні засоби. Також при перекладі поетичного тексту необхідно враховувати його стилістичні особливості. Так, Ю. Пиввуєва зазначає, що «авторська іронія, іронія персонажу по відношенню до себе, або до іншого персонажа, історичний колорит, вказівки на місцеві риси в образі діючої особи і т.д». [там само, с. 213].

Дослідження художнього образу є базовою категорією будь-якого художнього дискурсу, в рамках дискурсивно-когнітивної парадигми наукового знання, й це новий крок у розвитку перекладознавства, який дозволяє об'єктивніше судити про ті або інші перекладацькі стратегії в рішенні основної задачі – проблеми адекватності при перекладі.

Він також дозволяє отримати об'єктивну основу для здійснення порівняльного аналізу перекладів з метою пізнання етноспецифіки концептуалізації, категоризації і вербалізації не тільки об'єктивної реальності, але й створюваного ірреального художнього світу. «Порівняльне вивчення образу і образних систем оригіналу і перекладу в їх співвідношенні з лінгволітературними традиціями», підкреслюють А. Чередніченко і П. Бех, «складає найважливішу проблему сучасного перекладознавства» [Чередніченко 1980, с. 5].

У філософії поняття поетичного образу визначається як загальна категорія художньої творчості, засіб і форма освоєння життя мистецтвом. Як вважає

М. Гарбовський, «образ - це відзеркалення, будь то результат пізнавальної діяльності людини, або узагальнене художнє представлення дійсності. Образ повторює в тій або іншій формі те, що існує окрім нього та історично передую йому» [Гарбовский 2004, с. 351].

Віршований твір як макрообраз складається з великої кількості образів, що утворюються на двох основних рівнях – семантичному та формотворному. Основною рисою поетичних творів є обов'язкова наявність у них художніх образів. На нашу думку, перед тим як починати перекладати твір, потрібно проаналізувати образи, їх структуру для того, щоб повністю відтворити авторський задум.

Таким чином, поетичний переклад різко відрізняється від інших видів перекладу неможливістю спиратися в мовній діяльності переважно на репродукцію. Він вимагає не просто використовувати старе, завчене раз і назавжди, він припускає мовну творчість [Миньяр-Белоручев 1996, с. 176].

Поетичний переклад передає думки оригіналу у формі правильної літературної мови й викликає найбільшу кількість розбіжностей у науковому середовищі - багато дослідників вважають, що кращі переклади повинні виконуватися не стільки за допомогою лексичних і синтаксичних відповідностей, скільки творчими дослідженнями поетичних співвідношень, по відношенню до яких мовні відповідності грають підпорядковану роль. Інші науковці визначають кожний переклад, у тому числі й поетичний, як відтворення твору, створеного на одній мові засобами іншої мови. У зв'язку з цим виникає питання точності, повноцінності або адекватності поетичного перекладу.

1.2 Основні проблеми перекладу поетичних творів

Аналіз досліджень з теми даної випускної роботи засвідчив, що до проблем виділення основних складнощів перекладу поетичних творів зверталось багато як науковців-лінгвістів, так і перекладознавців.

Так, О. Черних відзначає важливість вибору в процесі перекладу твору, який найчастіше зумовлений внутрішніми потребами сприймаючої літератури, її здатністю певним чином засвоїти іноземне літературне явище, зреагувати на його художні особливості [Черних 2003, с. 43]. Перекладацька діяльність особливо активізується в періоди переходу до нової стильової формації, в періоди нестійких літературних норм і кризових явищ у панівній до цього часу стилістиці. Тоді літературі необхідно заповнити існуючі в її еволюційному потенціалі пробіли. За таких умов найяскравіше проявляється функція перекладу як зв'язку між літературами.

Одна з проблем поетичного перекладу – співвідношення контексту автора і контексту перекладача. На думку Г. Гачечиладзе, у віршованому перекладі контекст останнього дуже наближається до контексту першого. Критерієм збігу або, навпаки, розходження обох контекстів є міра співвідношення даних дійсності й даних, узятих з літератури. Якщо переважають дані дійсності, то йдеться про авторську діяльність. Якщо переважають дані літературного походження, то йдеться про контекст перекладача [Гачечиладзе 1980, с. 93]. Таким чином, поетичний переклад зумовлений не лише об'єктивними факторами (конкретно-історичним літературним каноном, нормативними вимогами), але й суб'єктивними (поетикою перекладача). Жоден переклад не може бути абсолютно точним, оскільки сама мовна система приймаючої літератури за своїми об'єктивними даними не може досконало передати зміст оригіналу, що неминуче призводить до втрати певного об'єму інформації. Тут також замішана особистість перекладача, який при перекодуванні тексту обов'язково випустить щось зі змісту, а також його схильність продемонструвати чи не продемонструвати всі особливості оригіналу [там само, с. 102].

Д. Дюришин до всіх цих чинників додає ще й особистість перекладача який, як уже зазначалося, в цій ситуації є більшою чи меншою мірою й автором. Твір не можна вирвати зі стихії рідної мови й «пересадити» на новий ґрунт, він повинен народитися наново в новій мовній ситуації завдяки здібностям і талантові перекладача. Кожний мовний елемент, послуговуючись найтоншими асоціативними зв'язками, впливає на образне мислення носія цієї мови й утворює в його уяві конкретно-чуттєвий образ. Закономірно, що при перекладі твору на іншу мову, в силу мовних розбіжностей, ці асоціативні зв'язки значною мірою руйнуються. Щоб твір продовжував жити як мистецький витвір у новому мовному середовищі, перекладач повинен перейняти на себе функції автора й у чомусь навіть повторити творчий процес його творення, наповнити твір новими асоціативними зв'язками, які викликали б нові образи, властиві для носіїв даної мови.

Наступна, співвідносна з попередньою, проблема поетичного перекладу - проблема точності і вірності. Поетичний твір – єдність ідей, образів, слів, звукопису, ритму, інтонації, композиції. Не можна змінити один компонент, щоб це не вплинуло на загальну структуру твору. Зміна одного компоненту обов'язково спричинює зміну всієї системи.

Іншою є проблема адекватності поетичного перекладу. Адекватним є такий переклад, у якому передані всі наміри автора (як продумані ним, так і несвідомі), в розумінні певного ідейно-емоційного впливу на читача, з дотриманням, у міру можливості (шляхом підбору точних еквівалентів або вдалих субститутів) усіх застосованих автором ресурсів образності, колориту, ритму. Безсумнівно, що при цьому доводиться чимось жертвувати, вибираючи для цього менш істотні моменти тексту [Виноградов 2001, с. 126].

Метою адекватного перекладу є точна передача змісту й форми оригіналу при відтворенні особливостей останньої, якщо це дозволяють мовні засоби, або створення їх адекватних відповідностей на матеріалі іншої мови.

Основними вимогами, які повинен задовольняти адекватний переклад поетичного тексту, на думку таких науковців, як А. Федоров та Г. Гачічеладзе, є такі:

1. Точність. Перекладач зобов'язаний донести до читача повністю всі думки, висловлені автором. При цьому повинні бути збережені не тільки основні положення, а також нюанси й відтінки висловлювання. Піклуючись про повноту передачі висловлювання, перекладач, разом з тим, не має нічого додавати від себе, не повинен доповнювати й пояснювати автора. Це також було б спотворенням тексту оригіналу.

2. Стислість. Перекладач не повинен бути багатослівним, думки мають бути одягнені в максимально стисло й лаконічну форму.

3. Ясність. Лаконічність і стислість мови перекладу, однак, не повинні зашкоджувати ясності викладу думки, легкості її розуміння. Слід уникати складних і двозначних оборотів, що ускладнюють сприйняття. Думка повинна бути викладена простою і зрозумілою мовою.

4. Літературність. Як уже зазначалося, переклад повинен повністю відповідати загальноприйнятим нормам української літературної мови. Кожна фраза повинна звучати жваво й природно, не зберігаючи жодних натяків на чужі синтаксичні конструкції оригіналу [Гачечиладзе 1980, с. 56].

М. Гумільов ще на початку ХХ ст. сформував дев'ять заповідей перекладача, яких необхідно обов'язково дотримуватися:

- 1) число рядків;
- 2) метр і розмір;
- 3) чергування рим;
- 4) характер переносу;
- 5) характер рим;
- 6) характер словника;
- 7) тип порівнянь;

8) особливі засоби;

9) переходи тону [Гумилев 2000, с. 9].

Звідси можна зробити висновок, що переклад, адекватний у художньому відношенні, може й не бути адекватним у мовному, в його окремих елементах. Тобто, в процесі перекладу сам мовний момент грає таку ж підлеглу роль, як і в процесі оригінальної творчості, й тому висувати його на перший план не можна. Мова тут розглядається перш за все як засіб для здійснення художнього завдання, тому специфічні мовні завдання, що виникають при перекладі, повинні вирішуватися разом зі специфічними питаннями перекладу цього жанру й носити підлеглий характер.

Порівняльне вивчення текстів вихідної мови та мови перекладу може охоплювати різні сторони формальної чи змістової структури текстів. Проте центральним питанням теорії перекладу лишається всебічний опис та аналіз змістових відносин між цими текстами, розкриття поняття еквівалентності перекладу. В першу чергу, як наголошує В. Комісаров, завдання перекладача, безсумнівно, полягає у відтворенні змісту першотвору. З іншого боку, поетичний твір становить систему словесних знаків, багато з яких, окрім конкретного денотативного значення, несуть ще й більш загальне, тобто входять до більших знакових комплексів. І самі ці знакові комплекси, тобто окремі модифікації гри слів є елементами відомого стилістичного замислу і таким чином у свою чергу входять до комплексів вищого порядку [Коптилов 1962, с. 345]. У тексті поетичного твору присутні слова, які своєю семантикою чи стилістичним забарвленням розкривають його глибинну ідею, тобто несуть власне характеристичну функцію. Окреме слово в поетичному тексті часто виступає водночас у декількох семантичних контекстах. Кожен перекладач може сприймати його по-різному, й зовсім інакше воно може прозвучати для читачів.

Найпродуктивніший внесок у розвиток вітчизняної теорії поетичного перекладу належить таким дослідникам, як П. Бех, М. Дудченко, Л. Коломієць,

А. Мішустіна, А. Содомора, О. Чередниченко. На сучасному етапі розвитку українського перекладознавства, на жаль, не існує цілісної теорії перекладу вірша, яка б обґрунтовувала специфіку поетичного перекладу, зумовлену багатоплановою смисловою природою поезії. Сприйняття художньої літератури в перекладі, як показує досвід, не завжди адекватне тому, що хотів автор довести до читача. Інколи ми забуваємо про особу самого автора, про те, чи дійсно в перекладі твору відтворено індивідуальність авторської манери, що є в оригінальному тексті. Ми, не задумуючись, сприймаємо переклад як першотвір.

Однак, на жаль, часто в перекладі маємо зовсім інше висвітлення тих проблем, життєвих ситуацій, конфліктів тощо, які намагався донести автор. Наявні, вдало підібрані яскраві художні засоби, використані перекладачем, унеможливають виникнення будь-яких сумнівів щодо адекватності перекладу. Проте, чи завжди вони відтворюють зміст тексту-оригіналу, – це вже зовсім інше запитання, відповідь на яке залишається відкритою.

Вивчення художнього твору як явища мистецтва слова й визначення способів його перекладацького аналізу здавна привертало увагу науковців. Самодостатність національної літератури визначається у певному сенсі її здобутками в царині перекладу рідною мовою творів митців світової величини

На даний час існує безліч видів перекладу, переклад поетичного твору є одним із багатьох. Більшість перекладачів-теоретиків у своїх працях торкаються лише певні аспекти даного виду перекладу, але це не завадило деяким теоретикам присвячувати окремі дослідження вирішення проблеми даного типу перекладу. Не існує окремої теорії перекладу, яку можна було б використати при перекладі будь якого віршу, існують лише окремі принципи, тому питання перекладності та неперекладності поетичного твору, на даний час є одним із базових проблем перекладознавства, відповіді на які перекладачі шукали не одне десятиріччя.

З точки зору змісту і стилю поетичного твору одним з найбільш істотних елементів визначається: ритмічність. Основна роль відноситься саме ритму, який

у свою чергу послідовно нормований мелодією з чого саме і розвивається поетичний текст.

Як вважає Віліс Барнстон, переклад – це мистецтво між мовами, дитина, народжена мистецтвом завжди живе між домом та чужоземним містом. Пересікши кордон, у новому обліку, сирота згадує та таїть в собі старе місто, з’являючись при цьому в новій, дещо відмінній інтерпретації [Barnstone 2013, с. 22].

На думку Фроста, головною характеристикою поетичного дискурсу, що відрізняє його від загального дискурсу, є те, що поетична форма та зміст є нероздільними. Зміст дуже пов’язаний з мовою, і саме це робить поетичний переклад поетичного твору складнішим, ніж інші типи перекладів. Він вважає, що поезія – це те, що втрачається в перекладі [Frost 1969, с. 10].

Деякі вчені порівнюють поетичний переклад із обезголовленням, оскверненням мертвих, або ж навіть з криком папуги. Інші дотримуються думки, що поезія, за визначенням, взагалі не може бути перекладена, адже справжній глибинний сенс поетичного твору може бути розкритий тільки засобами мови оригіналу і жодний перекладач не в змозі перенести його засобами іншої мови.

При перекладі поезії з однієї мови на іншу необхідно враховувати звукові, синтаксичні чи структурні та прагматичні характеристики твору мови оригіналу. Окрім лише відтворення тексту мови оригіналу засобами іншої мови, даний тип перекладу також містить в собі пізнання, дискурс та дії між людьми та текстовими суб’єктами у фізичному та соціальному оформленні. Найголовнішим завданням для перекладача поезії – є інтерпретація глибинного значення поезії, оскільки при цьому необхідно надійно передати цільовий сенс поезії та «створити вірш цільовою мовою, що читається настільки приємно, як і самостійний літературний текст» [Jones Francis 2011, с. 180].

Оскільки лексичний та граматичний матеріал мови оригіналу зазвичай має значні відмінності від мови перекладу, перенесення вірша з однієї мови на іншу

передбачає різні зміни. Досконалість у перекладі поетичного твору не може бути досягнута, так як не існує ідеальних еквівалентів слів у мовах, задіяних при перекладі.

Французький теоретик-перекладач Андре Лефевере у своїй праці «Переклад: культура – історія» висунув ряд методів перекладу поетичного твору, а саме: фонологічний переклад, дослівний переклад, ритмічний переклад, переклад у прозу, переклад у віршовану поезію, порожній вірш (переклад на поезію без рими) та інтерпретаційний переклад [Lefevere 1992, с. 52]. Він також зазначає, що в минулому більшість перекладачів перекладали поезію на римований вірш, але сьогодні більшість спеціалістів здійснюють переклад поезії саме використовуючи прозу. Все дедалі частіше перекладаючи сучасні вірші перекладачі звертаються за допомогою до поета, аби створити максимально наближений до оригіналу твір.

Форма поетичного твору (лінгвістичні особливості) – це структурна частина мови, яку можна побачити чи почути: фактичні слова, фрази, пропозиції, абзаци, тощо. У літературознавстві форма часто посилається на літературний тип (лірика, ода, новела тощо) або на закономірності ритму, рими, рядків і строф.

Вивчення та аналіз наукових праць за темою дослідження дають підстави стверджувати, що специфічність поетичного перекладу полягає в тому, що віршований текст за своєю природою не піддається простому семантичному, а тим більше буквальному перекладу, за виключенням декількох зразків. Навіть спроби перекласти віршований текст прозою, дотримуючись найповніше його лексико-семантичних і граматичних складників, не змінить сутності, оскільки при такому підході не перекладаються найважливіші складники вірша - його фонетичні та ритміко-метричні компоненти, тобто вірш перестає бути віршем і перетворюється на якісно інший текст. Крім того, поезія у власному значенні слова, на відміну від просто віршованої форми мовлення, характеризується

особливостями змісту: конденсацією думки та образу, а також підвищеною емоційністю. Всі аспекти мови в поезії виконують експресивну функцію.

У поетичному творі всі елементи – фонетичні, лексичні, синтаксичні, метричні – тісно взаємопов'язані, знаходячись у певних відношеннях одне з одним. Л. Якимчук виділяє головну особливість, яка відрізняє віршовану мову від прози, – це чітка ритмічність малюнка, яка легко сприймається. Перекладач віршів зіштовхується із завданням особливої складності: він обмежений розміром, римою, кількістю складів та строф, тобто він повинен створити своєю мовою твір, який носії цієї мови сприйняли б як поетичний [Якимчук 1990, с. 90].

Тропи грають надзвичайно велику роль у поезиці. Саме вони створюють художній ефект поетичних творінь. За твердженням О. Івасюка, вдалий переклад – це такий переклад, у якому передане багатство змісту, сила й краса віршу, особливості стилю, збережена образність і ритміко-мелодична структура поетичного твору [Івасюк 1990, с. 94]. Так, при перекладі тропів англійською мовою автор намагається зберегти їх образність, а також форму. Конгруентними в двох мовах називаються структури з однаковим формальним вираженням семантико-синтаксичного зв'язку, тобто відбувається повний переклад.

Але це не завжди вдається перекладачу, перш за все через вплив національних особливостей (кожна нація, наприклад, має свій еталон краси), вимоги збереження розміру, рими віршів, навіть через довжину слів.

В. Комісаров називає такі структури з деякими розбіжностями у формальному вираженні семантико-синтаксичного зв'язку еквівалентними [Комиссаров 1990, с. 98].

Розбіжності можуть виражатися в зміні семантики компонентів (семантичне перетворення), в розбіжності граматичних форм (структурне перетворення), в розбіжності стилістичного статусу тропа (функціональне перетворення). А може бути й таке, що певний троп замінюється іншим через

значне розходження культурних традицій, коли вихідний троп не існує в мові, на яку перекладають, і не відомий перекладацькій культурі (повне перетворення).

Поезії передають почуття автора за допомогою створених образів, які закодовані у змісті твору і будуються на основі образного значення окремих слів та асоціаціях. Такий вплив досягається завдяки різноманітним стилістичним засобам – метафорам, епітетам, архаїзмам, синтаксичними та звуковими повторами. Тому завдання перекладача - відтворити особливості форми та змісту поезій. Перенесення поезій з одного культурного середовища в інше може здійснюватись по-різному в залежності від мети, яку ставить перед собою перекладач. Навіть якщо перекладач не порушує художньої суті твору, все ж можуть виникнути міжкультурні розбіжності, які будуть перешкоджати його розумінню.

1.3 Адекватність та еквівалентність поетичного перекладу

Різними науковцями було запропоновано широке коло дефініцій понять «адекватність» та «еквівалентність». Одні вважають їх синонімами, інші – взаємно поглинаючими, а треті – взаємовиключними поняттями. Наприклад: Н. Комісаров вважає, що еквівалентний переклад і адекватний переклад не є ідентичними поняттями, хоча й тісно пов'язані одне з одним. Еквівалентність, на його думку, – це смислова спільність прирівнюваних один до одного одиниць мови та мовлення. Також В.Н. Комісаров стверджує, що адекватний переклад має більш широкий смисл і використовується як синонім «гарного» перекладу, який

забезпечує необхідну повноту міжмовної комунікації в конкретних умовах [Комисаров 1990, с. 58].

Феномен «адекватність» у більшості своїх визначень має оціночний, навіть нормативний характер, однак точаться суперечки щодо його вживання, оскільки він інколи вживається як синонім, інколи замість, часом на противагу пов'язаному терміну еквівалентність. Варто зауважити, що коли ці два терміни вживаються поряд, адекватність, як правило, стосується більш вільного, менш абсолютного співвідношення текстів оригіналу та перекладу, ніж еквівалентність.

Адекватний переклад – відтворення єдності змісту і форми оригіналу засобами іншої мови. Адекватний переклад враховує і змістову, і прагматичну еквівалентність, не порушуючи при цьому жодних норм, є точним і без усіяких неприпустимих перекручень. Одним із головних завдань перекладача є створення адекватного перекладу. За теорією Н. Складчикової, є чотири параметри адекватності перекладу:

- параметр адекватності передачі семантичної інформації;
- параметр адекватності передачі емоційно-оціночної інформації;
- параметр адекватності передачі експресивної інформації;
- параметр адекватності передачі естетичної інформації [Складчикова 1985, с. 25].

Міжмовна еквівалентність є одним із базових і складних питань теорії перекладу, адже саме ступінь еквівалентності двох різномовних текстів дозволяє нам судити про успішність перекладу. Велика кількість лінгвістів – як вітчизняних, так і зарубіжних, вважали розкриття поняття перекладацької еквівалентності центральною проблемою теорії перекладу і тому приділяли йому значне місце в своїх працях.

У теорії перекладу еквівалентність – це збереження відносної рівності змістовної, змістової, семантичної, стилістичної й функціонально-

комунікативної інформації, що міститься в оригіналі й перекладі. Доцільно особливо підкреслити, що еквівалентність оригіналу і перекладу – це насамперед спільність розуміння інформації, що міститься в тексті, включаючи й ту, що впливає не тільки на розум, але й на почуття реципієнта, та яка не лише експліцитно виражена в тексті, але й імпліцитно віднесена до підтексту. Еквівалентність перекладу залежить також від ситуації породження тексту оригіналу і його відтворення в мові перекладу [Бархударов 1975, с. 177]. Таке трактування еквівалентності відбиває повноту і багаторівневність цього поняття, пов'язаного з семантичними, структурними, функціональними, комунікативними, прагматичними, жанровими та іншими характеристиками. Причому всі зазначені в дефініції параметри повинні зберігатися в перекладі, але ступінь їхньої реалізації буде різний залежно від тексту, умов і способу перекладу.

Еквівалентність перекладу оригіналу завжди поняття відносне, і рівень відносності може бути дуже різним. Ступінь зближення з оригіналом залежить від багатьох чинників: від майстерності перекладача, від особливостей мов і культур, що зіставляються, епохи створення оригіналу і перекладу, способу перекладу, характеру перекладних текстів тощо.

Головне в будь-якому перекладі – це передача змістової інформації тексту. Одне з головних завдань перекладача полягає в максимально повній передачі змісту оригіналу, і, як правило, фактична спільність змісту оригіналу й перекладу дуже значна.

Розрізняють потенційно досяжну еквівалентність, під якою розуміється максимальна спільність змісту двох різномовних текстів, що допускається через різницю мов, на яких створені ці тексти, і перекладацьку еквівалентність, тобто реальну змістову близькість текстів оригіналу і перекладу, що досягається перекладачем у процесі перекладу. Межею перекладацької еквівалентності є максимально можливий (лінгвістичний) ступінь збереження змісту оригіналу під

час перекладу, але в кожному окремому перекладі змістова близькість до оригіналу різного ступеня й різними способами наближується до максимального [Комиссаров 2004, с. 88].

Адекватним називається переклад, який забезпечує прагматичні завдання перекладацького акту на максимально можливому для досягнення цієї мети рівні еквівалентності, дотримуючись жанрово-стилістичних вимог до текстів цього типу і відповідаючи суспільно визнаній конвенційній нормі перекладу. У пересічному вживанні «адекватний переклад» – це «гарний» переклад, який виправдовує очікування й надії комунікантів та осіб, що оцінюють якість перекладу.

Еквівалентним називається переклад, який відтворює зміст іншомовного оригіналу на одному з рівнів еквівалентності. Під змістом оригіналу розуміється вся інформація, що передається, включно з денотативним, конотативним значеннями та прагматичним потенціалом тексту. Будь-який адекватний переклад має бути еквівалентним, але не кожний еквівалентний переклад буде адекватним.

Явище кореляції розглядалося в ряді праць зі стилістики (І. М. Астаф'єва, І. Т. Головкина, В. А. Кухаренко та ін.), граматики (Г. А. Вейхман, В. Г. Гак та ін.), лексикології (О. С. Ахманова, В. А. Храменкова і ін.), фразеології (В. Л. Дащевська, В. П. Жуков, О. В. Кунін та ін.) та інших лінгвістичних дисциплін. У теорії перекладу проблема міжмовної мовленнєвої кореляції як така не ставилася, хоча фактично вирішувалася при встановленні міжмовних відповідностей між елементами мови оригіналу (переважно лексико-семантичними) і засобами мови перекладу (див. праці Л. С. Бархударова, В. Н. Комісарова та ін.). Визнаючи першорядну важливість максимального збігу змісту оригіналу і перекладу, більшість дослідників розглядають еквівалентність та адекватність перекладу оригіналу як основну ознаку й умову перекладу, що відрізняє його від інших способів передачі змісту іншомовного тексту: реферату,

анотації, переказу та ін. Оскільки адекватність («повнозначність», «еквівалентність») є умовою перекладу, а досягнення адекватності при перекладі художнього тексту має свою специфіку, завдання перекладача полягає в тому, щоб якомога точніше визначити цю умову.

Історія художнього перекладу – це історія боротьби двох напрямів: з одного боку, – буквалістський переклад, коли перекладач виступає як безпристрасний ремісник, сумлінно копіює оригінал, а з другого, – вільний переклад, який відтворює дух оригіналу за допомогою букви перекладу. Перекладач не вільний від власного художнього Я, тому в перекладі відбувається певна переоцінка цінностей, що відповідає духу поетичного світу перекладача.

Ведуться численні суперечки про те, яким повинен бути художній переклад – якомога точнішим або якомога природнішим. Чому перекладач повинен бути більш вірним – «букві» або «духу» оригіналу? Загальноприйнятих критеріїв ступеня правильності художнього перекладу немає й досі.

У лінгвістичній літературі поширена думка про те, що поняття еквівалентності не може бути єдиним для художнього перекладу. В кожному окремому випадку ступінь смислової спільності визначається низкою об'єктивних і суб'єктивних факторів і не може бути однаковою або заданою заздалегідь для всіх перекладів. Ці відмінності є основою для виділення рівнів і видів еквівалентності. В. Н. Комісаров, наприклад, говорить про п'ять типів еквівалентності між оригіналом і перекладом залежно від ступеня смислової спільності, яку допускають мовні особливості текстів, що перекладаються [Комісаров 1990, с. 59–97].

Наявність еквівалентності при перекладі припускає наявність відношень взаємної зумовленості між оригіналом і перекладом на будь-якому рівні: на рівні мовних одиниць (слів і усталених словосполучень) і на рівні мовленнєвих утворень (вільних словосполучень, пропозицій і фрагментів тексту). Ці відношення між операційними перекладацькими одиницями в тексті оригіналу та

їхніми іншомовними відповідниками в тексті перекладу можна розглядати як корелятивні, а іншомовні відповідності – як міжмовні мовленнєві кореляти. В теорії перекладу кореляцію розуміють як співвіднесеність елементів тексту оригіналу з елементами тексту перекладу.

Зіставлення інформаційних компонентів у семантичних структурах елементів тексту оригіналу з їхніми міжмовними мовленнєвими корелятами виявляє різний ступінь їхньої смислової спільності. Відношення тотожності, подібності або відмінності між семантикою іншомовних лексичних одиниць і їхніх корелятів у перекладі зумовлює різні типи корелятивних відношень між ними, що дозволяє виділити різні типи міжмовних мовленнєвих корелятів, а саме: корелят-еквівалент, корелят-аналог, корелят-варіант, смисловий корелят і нульовий корелят [Ніконова 2020].

Адекватність є першорядною вимогою до перекладу. Адже адекватність перекладу – це переклад, що сприймається носієм мови перекладу так само, як оригінал – носієм мови оригіналу. Семантико-стилістична адекватність визначається через оцінювання семантичної та стилістичної еквівалентності мовних одиниць, що формують тексти оригіналу та перекладу. Критерієм адекватності є рівноцінний комунікативний ефект [Виноградов 2001].

Неточності або помилки в перекладах можна поділити на семантичні, лексичні, граматичні та стилістичні. До семантичних вад належать слова, в яких відбито не той відтінок значення, що потрібний у даному контексті або вимагається відповідним словом оригіналу. До лексичних вад можуть належати русизми та кальки, які іноді настільки асимільовані, що сприймаються читачем як синонімічні варіанти. До граматичних хиб належать слова та фрази, які не відповідають граматичним правилам української мови. До стилістичних вад належать невдалі вислови, синоніми.

Характерною ознакою поезій є їх образно-емоційний вплив на читача, який досягається завдяки використанню стилістичних засобів, національно-

забарвленої лексики, символіки образів. Відтворюючи відповідні особливості оригіналу, перекладач має на меті досягнення певного комунікативного ефекту.

Контактуючи з чужою культурою (інокультурним текстом), реципієнт дивиться на неї через призму своєї локальної культури, чим і пояснюється нерозуміння специфічних феноменів іншої культури. Саме міжкультурні відмінності - це одна з найважливіших причин невдач у міжкультурній комунікації. Там, де спостерігаються такі розбіжності, говорять про наявність безеквівалентних елементів або лакун.

Переклад здійснюється для «свого читача». Якщо перекладена національно-маркована лексика залишилась поза межами його сприйняття, або ж втратила колорит, це означає, що комунікативна мета перекладу не досягнута. Через те, що перекладач є посередником між автором оригіналу і читачем перекладу, він повинен підібрати адекватні засоби для вираження такої лексики.

Отже, перекладаючи національно-марковану лексику в поетичному творі, перекладач повинен знати культуру соціуму, в якому вона функціонує, брати до уваги специфіку перекладу відносно цілей та реципієнтів, а також семантичну та структурну складність цих одиниць. Адже основне завдання перекладача - вирішити, як передати значення та емотивні характеристики національно-забарвленої лексики, щоб досягнути комунікативної мети перекладу.

Дуже важливо також дотримуватися норм ритму та віршованого розміру поетичного твору при перекладі. В даному прикладі дуже вдало показано якісний переклад віршованого твору. Перекладач максимально приблизив переклад до оригіналу та за допомогою вживаних найбільш наближених відповідників в мові перекладу переніс глибокий сенс даного твору. Не кожний перекладач в змозі перекладати поетичні твори, так як це вимагає не тільки досконалих знань мови як оригіналу так і перекладу, але також мати навички віршування та правильного підбору рими.

Отже, підводячи підсумок, ми можемо зазначити, що найосновнішим завданням для перекладача – максимально наблизити твір до оригіналу, але навіть пройшовши всі ці етапи жодний перекладач не може повністю передати глибокий сенс першотвору.

Художній переклад, на відміну від фахового, виконує не лише інформаційну, але й естетичну функцію. Її суть полягає в естетичній інформації, закладеній у творі, та в збагаченні тією інформацією культури, в якій твір, завдяки перекладу, опиняється. Наперекір тому (або, може, саме тому), що переклад якісно збагачує цільову культуру новими естетичними цінностями, перекладачі повинні зважати на ті критерії мистецької вартості, якими керуються автори творів-оригіналів цільової культури, враховуючи вимоги, які тут висуваються й до перекладу (процесу перекладу й рівня результату цього процесу). Причому, оцінюючи окремі переклади, варто зважати на вимоги, які висувалися до перекладу художнього твору у час його виникнення.

Поетичний переклад – явище унікальне. Це не тільки кропітке ремесло, а ще й самостійний вид мистецтва. Перекладач не тільки передає зміст та колорит іншомовного вірша, але й створює нову самобутню поезію. Авжеж, вирішальним фактором при цьому виступає поетичний талант перекладача та його індивідуальність, особистий почерк. З естетичної точки зору можна легко судити про цінність та красу перекладеного вірша, як окремого витвору мистецтва. Але, якщо аналізувати його, як саме результат поетичного перекладу, то вже не можна виявляти і оцінювати перекладацьку адекватність цього вірша без особливої методологічної бази, без сталої системи перекладацьких категорій та домінант.

На даному етапі існує декілька перекладацьких шкіл зі своїми власними основоположними принципами щодо відтворення оригінального твору. Але, рано чи пізно будь-який перекладач стикається з проблемою вибору між тим чи іншим елементом вірша, яким йому буде потрібно пожертвувати задля збереження та передачі більш важливих компонентів. В такі моменти перекладач

інтуїтивно робить свій вибір, ґрунтуючись на своєму власному досвіді та творчому баченні першотвору. Якісною підмогою при цьому були б систематизовані рекомендації, які полегшили би прийняття вибору і допомогли б осмислити об'єктивну сутність оригіналу.

Творчий спадок відомого американського поета-модерніста Езри Паунда, окрім виключної художньої цінності, являє предмет особливого інтересу в галузі теорії перекладу. У своїй праці Езра Паунд виділяє наступні типи поезії:

1. Мелопоея – поезія, в якій слова поверх свого звичного значення заряджені певними музичними якостями, які, в свою чергу, можуть змінювати стале використання цього значення.
2. Фанопоея – є створенням образів для їх сприйняття візуальною уявою.
3. Логопоея – «танок інтелекту серед слів». Мається на увазі те, що до уваги береться не тільки пряме значення слів, а ще й особливі принципи, звички їх використання, контекст, у якому ми очікуємо побачити слово, його звичні супровідні обставини, або іронічна забарвленість.

Паунд також наголошує на принципах перекладу цих трьох категорій:

- 1) *Мелопоея* може бути оцінена іноземцем з чутливим сприйняттям, навіть якщо мова вірша буде йому невідома. Перекласти її іншою мовою здається практично неможливим, хіба що випадково, по пів-рядка за раз.
- 2) *Фанопоея*, з іншого боку, може бути перекладена без жодних перекладацьких втрат. Якщо вірш є досить гарним, перекладач просто не зможе зруйнувати його, хіба що нехтуючи усіма добре відомими зформульованими правилами.
- 3) *Логопоея* не перекладається; але думку, яку вона виражає можна передати через перифраз. Іншими словами, вона не перекладається локально, але, визначивши авторську думку, можна, або не можна перекласти її дериватом чи еквівалентом [Pound 1974, p. 46].

Езра Паунд також чітко окреслює домінанти, котрі є релевантними як для розуміння, так і для безпосереднього практичного застосування творчості. Лаконічно, чітко, по пунктах Паунд окреслює первинну інтерпретацію поетичного твору:

- 1) Ставлення автора до предмету є прямим, незалежно від того, суб'єктивне воно, чи об'єктивне.
- 2) Не повинне бути задіяним жодне слово, яке не привносить свій вклад в оповідання.
- 3) Стосовно ритму: він скоріше має структуру музичної фрази, аніж метрономічну послідовність.
- 4) Інтелектуальне та емоційне поєднуються в комплекс, який сприймається через *образ*, під яким Паунд розуміє унікальне, автентичне враження поета, настільки щире й прозоре, що може реалізуватися для читача, як одкровення, може стати безсуперечним поетичним шедевром. [там само].

Таким чином, базуючись на ствердженнях і висновках Паунда, ми вважаємо за доцільне виділяти такі основні критерії адекватності перекладу при компаративному аналізі:

- уникання забарвленості, яка б суперечила оригіналу;
- економія слів, як одиниць тексту;
- збереження ритмічної структури оригіналу, а не відтворення загального віршового розміру;
- збереження *образу* в перекладі.

Адекватність поетичного перекладу також залежить від типу поетичного твору, і перекладач має керуватися різними стратегіями при перекладі різних типів поетичних творів.

Для категорії *мелопоея* пріоритетним є відтворення ритмометричної структури вірша, збереження рими; перекладач має проводити ретельний підбір еквівалентів в мові перекладу, заряджених такими музичними якостями, що є

представлені в одиницях оригінального тексту; особлива увага має бути приділена відтворенню алітерації, асонансу, анафори, та інших стилістичних фігур, фонетичні якості котрих мають вплив на сприйняття віршу читачем; за необхідністю вибору при опущенні семантика слова може бути пожертвована задля збереження його музичних якостей; те ж саме стосується й цілої фрази, рядку або строфи.

Для категорія *фанопоея* важливо враховувати, що ставлення до будь-якого предмету, як елементу вірша, має бути прямим, деперсоналізованим, об'єктивним; головною задачею при перекладі фанопоеї є відтворення образу, атмосфери вірша; при цьому мають бути враховані як інтелектуальні, так і емоційні фактори сприйняття; особлива увага має бути приділена відображенню авторських поетичних троп та фігур: епітетів, метафор, метонімії, тощо; при вільному перекладі перекладач має уникати створення свого власного забарвлення того чи іншого елемента тексту, тим паче якщо це забарвлення суперечить першотвору.

Категорія *логопоея* передбачає, що найефективнішим при перекладі логопоеї є буквалістичний підхід; перед початком перекладу перекладач має чітко виділити авторську думку, отримати однозначне розуміння поетичного висловлювання оригіналу; по можливості слід відтворити гру слів оригіналу, яка розділяє можливе трактування твору на дві смислові площини; беручи до уваги те, що більшість представників логопоеї є верлібрами, відтворення ритмічної сітки, так само як і рими, може бути пожертвоване задля передачі авторської думки.

Але навіть за наявності перекладацьких рекомендацій, не слід забувати, що вирішальну роль у перекладі будь-якого типу вірша грають індивідуальні особливості перекладу кожного перекладача. Поетичний переклад, в першу чергу, є творчістю, актом мистецтва, тому власні перекладацькі ідеї, вдалі знахідки зрештою вирішують долю оригінального творіння.

Отже, поняття адекватність поєднує передачу стилістичних і експресивних відтінків оригіналу, а еквівалентність орієнтована на відповідність створюваного внаслідок міжмовної комунікації тексту визначеним параметрам, що задаються оригіналам. Інакше кажучи, еквівалентність – це відношення результатів двох комунікативних актів – первинного і вторинного, а також завжди відомою мірою націлена на ідеальний еталон; має на увазі вичерпну передачу змісту оригіналу на всіх семіотичних рівнях і в повному обсязі його функцій чи стосовно до того чи іншого семіотичного рівня. Проблеми адекватності та еквівалентності набувають особливої актуальності, їх співвідношення в кожному акті перекладу визначається вибором стратегії, яку обирає перекладач на підставі низки факторів, що створюють перекладацьку ситуацію (мета перекладу, тип тексту, цільова аудиторія).

РОЗДІЛ 2

АНАЛІЗ ПЕРЕКЛАДІВ ТРАГЕДІЇ В. ШЕКСПІРА “THE TRAGEDY OF HAMLET, PRINCE OF DENMARK” УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

2.1 Трагедія В. Шекспіра “The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark” в контексті перекладацької множинності: адекватність та еквівалентність відтворення

Трагедія Вільяма Шекспіра “The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmarke” («Гамлет, принц данський» відоміша просто як Гамлет, написана між 1599 та 1601 роками. Попри значні зусилля істориків літератури, точний рік написання залишається досі спірним. До наших часів збереглися три ранні версії п'єси: вони відомі під назвами «Перше кватро» (Q1), «Друге кватро» (Q2) і «Перше фоліо» (F1). У кожному з них є рядки й навіть цілі сцени, яких немає в інших. При написанні Гамлета Шекспір, мабуть, опирався на легенду про Амлета, записану літописцем 13-го століття Саксоном Граматиком в «Діянні данів», а потім переказану вченим мужем 16-го століття Франсуа де Бельфорестом, а також, можливо, на втраченій п'єсі елизаветинської доби, відомій у наші дні як «Ур-Гамлет» [Коломієць 2018].

Зважаючи на складну композицію п'єси й глибину характерів, Гамлета можна аналізувати, тлумачити й обговорювати з різних точок зору. Наприклад, сучасників впродовж багатьох століть дивувало вагання Гамлета в питанні про вбивство дядька. Одні вбачали в цьому засіб продовження дії, інші розцінювали його як результат тиску складних філософських і етичних проблем, які оточують холоднокровне вбивство, прораховану помсту і марні бажання. Ближче до наших днів критики-психоаналітики перейняли підсвідомими бажаннями Гамлета, а

критики-феміністи – переоцінкою й реабілітацією персонажів Офелії та Гертруди.

Ми цілком погоджуємося з Н. Сімейкіною, що «з усієї спадщини Шекспіра найпривабливішою для режисерів і акторів усього світу залишається трагедія «Гамлет» [Сімейкіна 2000, 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 підстави 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» [Міненко 2011, с. 97].

Знаково, що в українському перекладі «Гамлет» вперше прозвучав у страшному 1943 р. (режисер – Йосип Гірняк, переклад Михайла Рудницького). Втім, і в ХХ, і в ХХІ ст. «Гамлет» не втрачає світової популярності. Постмодерністський за духом і хронологічно останній сьогодні є 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-БАГА-ЛА-МА-ГА» 2008 р., а також ставився на сцені Київського Молодого театру [Коломієць 2018].

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» [Річ 2011, с. 217].

Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович

Пантелеймон Куліш (1819-1897) – перший український професіонал у справі перекладу, в активі якого – перше повне українське видання Біблії (у співавторстві з Іваном Пулюєм та Іваном Нечуєм-Левицьким), 13 Шекспірових п'єс (більшість із яких вийшли за редакцією, з коментарями та передмовами І. Я. Франка), поетичні твори А. Міцкевича, Дж. Байрона, Г. Гейне, Й. В. Гете, Ф. Шіллера, уривки з «Іліади» й «Одіссеї», переспіви з О. Пушкіна, А. Фета, О. Кольцова та ін. Працюючи над перекладами п'єс Вільяма Шекспіра, П. Куліш спирався на оригінали та німецькі переклади, що належали Августу Вільгельму Шлегелю, в яких розгорталась романтична концепція перекладу, котра виразно прочитується і в Кулішевих перекладах Шекспірових творів. Ця концепція полягає, передусім, у реальній, а не лише задекларованій, увазі до віршової форми першотвору, невіддільної від його смислового наповнення; в пріоритетності об'єктивної вірності оригіналові над суб'єктивною перекладацькою інтерпретацією.

На нашу думку, в перекладах Шекспірових драм П. О. Куліш реалізовував романтичну перекладацьку програму, стисло поставлену за мету ще М. П. Старицьким у його передмові до власного перекладу Шекспірового «Гамлета» (1882): «Я поклав собі метою в перекладі *не відступати ні на йоту від першотвору*, з душевним тремтінням вдаючися в боротьбу з найхудожнішим твором найвисшого генія, зберігаючи в повні навіть зверхню його форму, тобто і прозу і білі і римовані вірші і навіть розміри».

Відомо, що переклад Старицького виявився протилежним до заявленої ним мети: надто довільним як у плані розміру (сербський пісенний хорей замість

англійського драматичного п'ятистопного ямба), так і в плані дослівності (переклад вийшов на третину довший за першотвір).

Порівнюючи переклади фрагментів твору – монолога Гамлета [Shakespeare 1997], можемо сказати, що саме П. Куліш виявився ближчим до стилю Шекспіра, – на відміну від багатьох інших українських перекладів, які мимоволі підвищують стиль оригіналу. Скажімо, коли в Шекспіра просто йдеться про «*біль у серці*» – “*the heart ache*”, то у Старицького це вже «*сили мук*». А в Куліша це – саме «*муки серця*». Останню фразу наведеного уривку “*To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub; For in that sleep of death*” – Старицький переклав дуже точно «*Вмерти – як заснути... Може, снити? Ось в чім клопіт!*». Але тональність перекладу Куліша виглядає не менш цікаво – «*Умерти, се заснуть; заснуть! А може, Сни бачити?.. Отут-то й є перепин*». Звернімо увагу, що “*there's the rub*” у Старицького перекладено як «*отут-то є перепин*», а в Куліша – «*ось в чім клопіт*», – розмовна невимушена тональність, яка відповідає розмовній тональності Шекспіра.

А. В. Ніковський зазначає, що Шекспір указував шлях до серйозних драматичних світів, глобальних проблем, грандіозних завдань, глибоких характерів, і саме цим шляхом і пішов у своїй творчості Куліш – поет і письменник. Щодо перекладу Старицького, то дослідник розглядає його з погляду перекладацької техніки та української мови. Перекладацький метод Старицького, А. В. Ніковський реабілітує, висуваючи такі аргументи: 1) ритм у перекладі залежить тільки від перекладача; 2) головним завданням перекладу є відтворення колориту першотвору та мови оригіналу; 3) буквальність – неможливе явище у перекладі; 4) оригінал шекспірових рядків неможливо передати українською мовою без скорочень, адже українська мова не така «компактна», як англійська [Ніковський 1928, с. XXXIV].

Особливо явним романтичний естетичний принцип стає при зіставленні Кулішевого перекладу «Гамлета» з новішими перекладами, зокрема, з уперше опублікованим 2004 року перекладом Михайла Рудницького (1889-1975).

Так, поетична інакомовність у П. Куліша сприяє майстерному нагнітання настрою тривоги в процесі розгортання першої дії, зокрема, звернімося до слів Гораціо:

*«Що саме думати про се, не знаю; / Міркуючи ж загально, се віщує в нашім
государстві / Якусь чудну хуртовину».* – Пор. у М.Рудницького: *«Як підійти до
цього, я не знаю, / Та ширше взявши: це віщує нам / Якесь розладдя дивне у
державі»*

Потому – до слів Марцеля: *«Чого се пильне, строге чатуванне / Щоночі
такземлян підданих томить?»* – Пор. у М. Рудницького: *« Навіщо ці суворі й
пильні варти / Щоніч турбують наших громадян?»*

І знову – до слів Гораціо: *« Тоді вбачали / Хвостаті зорі і криваві роси,
/ Знаки біди на сонці, а світило вогке, / Що порядкує у Нептуна в царстві, / Боліло
в помраці, мов у день Суду»* Пор. у М.Рудницького: *« Криваві роси, вогнехвості
зорі, / На сонці – плями і вогке світило, / Яке державою Нептуна править, /
Померкло хворе, мов у судний день»*

Й потім – до слів Гораціо: *« Та гляньте, ранок у червоній ризі / Йде по росі
з високого узгір'я / На сході сонця. Годі чатувати».* – Пор. у М. Рудницького: *«Та
гляньте: ранок в багрянім плащі / Східним узбіччям сходить по росі».*

Вищий ступінь поетичної сугестивності Кулішевого «Гамлета» обумовлюється романтичною концепцією перекладу, яка передбачає первинність читання над сценічною постановкою. Підхід же М. І. Рудницького був кардинально протилежний: свій переклад п'єси «Гамлет» він спеціально створював для сцени, працюючи над ним із великим поспіхом та максимально пристосовуючи текст перекладу до вимог вимовлюваності, а отже, й лаконічності вислову.

Внутрішня суперечливість іманентно притаманна романтичній теорії перекладу, – не позбавлені глибоких суперечностей з методологічної точки зору і переклади Пантелеймона Куліша. Проте саме в цій суперечності й закладений найцікавіший для нас, сучасників, потенціал його творчого методу. Так, при уважному аналізі перекладацької спадщини П. Куліша доволі очевидно окреслюється його місце в історії українського художнього перекладу не лише як (хоча й передусім як) послідовника німецької романтичної школи, але і як генератора засад майбутніх українських перекладацьких шкіл. Так, простежуються чіткі паралелі між рясними вкрапленнями народно-розмовної стихії в перекладах Пантелеймона Куліша і Миколи Лукаша [Славутич 1987, с. 38].

Юрій Клен (літературний псевдонім Освальда Бурггардта, 1891-1947) – поет, перекладач і літературознавець у колі Київських неокласиків. Початку його праці над перекладом «Гамлета» 26 березня 1930 р. (коли він склав угоду з Харківським Державним Видавництвом Літератури й Мистецтва) передувало десятиріччя пошуків нових форм інтерпретації Шекспіра на українській сцені. Тоді український театр, як і література, розвивався напрочуд бурхливо, тож існувала явна потреба в нових, сучасніших перекладах Шекспірових п'єс і передовсім – у перекладі «Гамлета», адже переклад Пантелеймона Куліша не міг виконувати роль конвенційного перекладу, який можна було б ставити на сцені. Таким конвенційним, доступним масовому глядачу, сценічним і водночас глибинним у розкритті проблематики й високохудожнім у передачі поетики першотвору став переклад Юрія Клена.

Не приймає Юрій Клен ні словникової точності, ні ускладнених синтаксичних конструкцій, що перешкоджають розумінню змісту й призводять до порушення ритмомелодики, ні зайвих іншомовних слів, ні, навпаки, надмірного онаціональнення, «поселючення» мови перекладу, тієї, за Юрієм Кленом, псевдонародності, звідки «не дуже далеко до тої кострубатості, яка

декому може навіяти сумні думки, що українською мовою, справді, можна тільки складати пісні про Грицька та гречаники» [Коломієць 2018].

Виступаючи проти штучності й вульгаризації мови перекладу, Ю. Клен наполягає, що перекладач повинен зуміти передати ритміку та мелодійність вірша й при цьому максимально зберегти його зміст. Але сукупність цих завдань для Клена є не догмою, а ситуативною комбінаторикою пріоритетів. Адже він – передусім поет зі своїм власним поетичним стилем, з якого походить вишукана простота і природність звучання його поетичної фрази, що в ній випрозорюється, немовби стає виразнішим, яснішає й трансльований ним зміст. Його переклад «Гамлета» став у певному розумінні поетичною декларацією й одним із вершинних досягнень перекладацької праці неокласиків.

Якщо порівняти «Гамлета» Юрія Клена з перекладом Григорія Кочура (1908-1994) виявиться, що окремі поетичні фрази, навіть деякі суміжні рядки, в перекладі Г. Кочура співпадають або майже співпадають з перекладом Юрія Клена як, зокрема, *Слова угору, мисль донизу тягне – / без мислі слово неба не досягне. – Слова угору, думка вниз їх тягне. Без думки слово неба не досягне.*

Тут можливо простежити стратегічну єдність методу, притаманного цій школі, визнаючи за кожним її представником своєрідність пріоритетів у тактичних прийомах. Так, у Юрія Клена простежується близькість до сценічного експресіонізму, а також схильність до розмовної задушевності й співучої мелодійності поетичної фрази, до рідкісного народного слівця та колоритного народного виразу. Тож якщо про неокласиків загалом можна сказати, що вони «творили поезію різьблено чітку, гранично відшліфовану, суворо продуману, уособлювали раціоналістичну течію, якої так не вистачало нашій загалом романтичній літературі» [там само], то про Юрія Клена слід окремо додати, що його поетичний стиль (який спершу формувався як перекладацький, а вже потім з перекладача виріс оригінальний поет) постає унікальним *сплавом раціоналістичного і романтичного начал* [там само].

У Юрія Клена спостерігаємо прагматичну адаптацію найвищого рівня: заміну реалії театрального реквізиту епохи В. Шекспіра її національно-вертепним функціональним аналогом (хоч і вельми віддаленим): «... а то її забудуть, як ту різдвяну козу, що їй напис надмогильний: Ой леле, леле! Козоньку забули» [Шекспір 1960, с.120].

Якщо зіставити цей фрагмент із перекладом П. Куліша, то впадає в око дослівність (з елементами звуконаслідування: *Охox, охox! – ForO, forO*): «...а то він терпітиме забуттє мов деревяний коник, що в нього епітафія: *Охox, охox! забули коника, забули*» [Шекспір 1959, с. 81]. – Пор. з оригіналом В. Шекспіра: “...or else shall he suffer not thinking on, with the hobby–horse, whose epitaphis “*ForO, forO, the hobby–horse is forgot!*” [Shakespeare 1997, p.1074].

Переклади «Гамлета» Юрієм Кленом і Григорієм Кочуром засвідчують *різні стадії розвитку школи неокласиків*. Мова Кочура абстрактніша; вона втілює послідовну й фахову працю сучасного перекладача, якому вже затісно в словнику, ошліфованому легкою народною строфою, і який над надто легкою розспівністю віддає перевагу шорсткішій, зате міцно зцементованій строфі [Коломієць 2018].

Леонід Євгенович Гребінка (1909-1942), талановитий поет, який у 1920-30 х роках часто друкувався в українській періодиці, здійснив повний переклад Шекспірового «Гамлета» 1939 року. Цей переклад увійшов до шеститомного видання творів В. Шекспіра, але при цьому він був істотно переправлений редактором відповідного тому М. В. Тупайлом, який відомий також як перекладач з англійської. Отже, широкому читачеві Гребінчин переклад «Гамлета» знаний у його відредагованому, місцями до невпізнання, варіанті. Й коли стараннями Київського видавництва «Основи» 2003 року автентичний Гребінчин переклад «Гамлета» вийшов окремим виданням [Шекспір 2003] , то стало зрозуміло, що справжнього Гребінку-перекладача український читач ще не знає.

Зіставивши між собою відредагований Михайлом Тупайлом переклад із шеститомника і першотекст Гребінки, можна без перебільшення вести мову про «двох Леонідів Гребінок» – настільки різняться між собою в мовностилістичному плані ці два варіанти перекладу, приписувані одному автору [Коломієць 2018].

На відміну від Максима Рильського, який захоплювався Гребінчиним перекладом «Гамлета», і Григорія Кочура, який наполіг на його публікації в шеститомнику творів В. Шекспіра, Яр Славутич оцінив цей переклад не вельми високо: як такий, що «зменшує поетичні прикраси, властиві Шекспірові», хоч і роблено це, мовляв, «заради більшої дохідливості змісту в розмові дійових осіб». Яр Славутич наголошує на вищій, ніж у перекладі Г. Кочура, сценічності перекладу Л. Гребінки [Славутич 1987, с. 38]. Загалом же, вхопивши окремі стилістичні риси Гребінчиного перекладу, Яр Славутич слушно акцентує на його комунікативності – на тому, що основна його перевага розкривається тоді, якщо *слухати* його зі сцени, – та на його самостійності від попередніх зразків українських перекладів: «Л. Гребінка напевне користувався перекладом П. Куліша – це знати з окремих висловів, але залишався цілком незалежним, зостався собою» [там само].

Тотальна редакторська правка М. Тупайла торкнулась і смислових, і експресивних аспектів Гребінчиного перекладу. Ось один із численних прикладів зміни смислових акцентів у результаті редакторської правки:

The time is out of joint. O cursed spite

That ever I was born to set it right! [Shakespeare 1997, с.70].

Невідредагований варіант Л. Гребінки: Відредагований М. Тупайлом варіант:

Гамлет.

Гамлет.

Доба звихнулася наша. Доле зла!

Звихнувся час... О доле зла моя!

Судилось виправить мені діла

Чому його направить мушу я?

[Шекспір 2003, с. 87].

[Шекспір 1986, с.78].

Тут у Л. Гребінки Гамлет висловлює готовність до рішучих дій, а в редакції М. Тупайла він лише рефлексує й скаржиться на долю.

Переклад Гребінки близький до словоряду першотвору. Але, можливо, під впливом російської мови у Гребінки інколи трапляються не вельми органічні для української мови словоформи, як-от дієприкметник активного стану на – уч(ий): *Коліно гнуче гне свої шарніри.*

Крізь призму народності переклад Л. Гребінки видається з усіх українських перекладів «Гамлета» найбільш «українським» за мовностилістичними характеристиками, позаяк він найближчий до народної мови і низової барокової традиції.

Народна стихія в перекладі Л. Гребінки пробивається навіть у знаменитому монолозі про Гекубу, в якому народно-розмовний стиль (*облиплий варом кров'яним, мов болячки, як кат мальований, ін.*) органічно поєднується з книжною лексикою, зокрема, *Біжить босоніж, лє в огонь наосліп / Болючі сльози; намість діадєми / Ганчірка на чолі; а намість шат / Округ усохлих многоплідних чресел / Ряднина, напнута в жаху розпуки...* [Шекспір 2003, с. 89]. Пор. з перекладом Г. Кочура, в якого не тільки немає такого зумисного контрасту низького і високого, але й інтенсивність образної експресії значно скромніша : *Як вибігла прожогом і потоком / Сліпучих сліз грозить залити племінь, / На голові не діадєма в неї – / Ганчірка; стегна всохлі, помарнілі, / Замотані не в шати, а в ряднину* [Шекспір 1991, с. 90].

Тож мова Гребінчиного перекладу – переконливий доказ життєвості посправжньому народної української літературної мови, якою вона забувала за короткий період послаблення русифікації, що закінчився «розстріляним відродженням». Ця мова піднялася знов у своїй бароковій пишноті й колористиці завдяки перекладацькому подвижництву й таланту Миколи Лукаша, якого з Гребінкою єднає чуття експресивно-художньої вартості автентичної народної мови та здатність розкривати цю вартість якнайповнішою мірою.

Прагматична адаптація в «Гамлеті» Леоніда Гребінки спирається на народні мовні зразки. Григорій Кочур також використовує національні відповідники, але значно помірніше й лише – загальноновживані. Порівняймо зокрема: *...Кажуть, не так хутко мале старіє, як старе маліє* [Шекспір 1991, с. 50].) – *Недарма кажуть: старий, як малий* [Шекспір 1991, с. 51]; «*...поглине його забуття, мов того коника-стрибунця, якому епітафія «Плач без кінця, забуто стрибунця!»* [Шекспір 1991, с. 62]– «*...інакше ніхто й не згадає, як про того коника, що йому таку епітафію складено: «Не сумувать немає сили – В непам'ять коника пустили»* (Г. Кочур тут ближчий до семантики оригіналу: «коник» – лялька у вигляді коня – одна з фігур мандрівного театру, яка вийшла з ужитку ; *Прийде суд; хоч де / Сховайся зло, обух туди впаде* [Шекспір 1991, с. 90]. – «*Рішення ясне. / І хай покара винних не мине*» [Шекспір 1991, с. 97].

Стилістика перекладу Л. Гребінки, загалом, значно різниться від перекладу неокласика Юрія Клена. У Гребінки стиль приземленіший, майданніший; у його тексті більше просторічних слів та виразів, вульгаризмів і лайок, ніж у Клена, в якого спостерігаємо проникливо-гуманістичний, піднесено-шляхетний тон вислову (що зберігається навіть у репліках гробокопів) [Коломієць 2018].

І коли переклади Юрія Клена та Григорія Кочура культивують «класичну» стилістичну інтерпретацію «Гамлета», в якій переважає збалансована, відточена філігранність поетичного рядка та шляхетна риторика, то яскравою рисою Гребінчиного перекладу є виразна стильова експресія низової барокової стихії, з її народно-розмовною природою, зниженою лексикою, емоційною лайкою (Королева: *Ич, брешуть радісно, згубивши слід. / Гатя назад, брехливі данські пси!*; Лаерт: *Підданство в пекло! К гаспиду присягу! / Сумління й віру бісам на тортури! / Тьфу на прокляття боже!* [Шекспір 1991, с. 890]. Народнорозмовний стиль Л. Гребінки з особливою виразністю виказує себе в зіставленні з найакадемічнішим з усіх перекладом Г. Кочура.

Розгляньмо останній український переклад трагедії В. Шекспіра «Гамлет», виконаний поетом, прозаїком, культурологом Юрієм Андруховичем, оригінальну творчість якого дослідники відносять до постмодерністського табору. Цей переклад, надрукований в часописі «Четвер» 2000 року (№ 10), а також поставлений на сцені Київського Молодого театру, став наступною, постмодерністською за духом, українською інтерпретацією найвідомішого Шекспірового твору.

Якщо почати відлік історії українського художнього перекладу від гамлетіани М. Старицького і П. Куліша, які заклали в перекладацьку діяльність українського митця парадигму націєтворення, й спинитись на інтерпретації Шекспірового «Гамлета» Ю. Андруховичем, то навіть у таких віддалених одна від одної перекладацьких практиках та естетичних позиціях, як романтична (Старицький – Куліш) і постмодерністська (Андрухович), можна простежити певну етичну спільність. Це спільність принципу етичної доцільності, який у П. Куліша постає експліковано, а в Ю. Андруховича є більш імпліцитним. Проте сам факт вибору для перекладу твору, який, згідно з літературним каноном, очолює список маркованих етичною проблематикою шедеврів світової класики, промовисто засвідчує, принаймні, небайдужість Ю. Андруховича до етичної заангажованості літератури [Коломієць 2018].

Ця небайдужість, на наше глибоке переконання, є специфічною прикметою українського постмодернізму, який лише декларує етичну аморфність та аполітизм, підґрунтям же подібних декларацій залишається переконаність в етичній доцільності художнього вислову та необхідності потвердження власних переконань життєвими вчинками. Хіба що етичну доцільність українські постмодерністи, відчуюючи потребу в деконструюванні мовної свідомості сучасної української людини, розуміють передусім в утвердженні свободи буття поза статусом «національного письменника» [там само].

Андруховичів переклад «Гамлета» вражає антиінтелектуалізмом, образною спрощеністю вислову порівняно з оригіналом, наявністю вкрай брутальної лексики (зокрема, Гамлет в Юрія Андруховича висловлюється лаконічно і прямо, нерідко грубо, без книжних «красивостей»). Вочевидь, перекладач свідомо ігнорує мікротекстуальну точність у перекладі, радикально модернізує лексику й стилістику твору. Його «Гамлет» виявляється пересипаним ремінісценціями, але не лише й не так шекспірівськими, як новочасними, з арсеналу самого Андруховича; а створений ним образ Гамлета з повним правом можемо назвати новим українським Гамлетом, майже ровесником інтелектуально не вельми вибагливої української молоді зламу тисячоліть.

Тож і розглядати цей переклад, вочевидь, варто як перетворення оригіналу, зразок довільності в поводженні з класичним текстом, його інтерпретації з виразною настановою на розмовну культуру живого сучасника. Переклад декларативно (навіть агресивно: через засилля брутальної лексики) популістський, розрахований на масовий сценічний перегляд. І розцінювати його треба не стільки як мистецьку, скільки передусім як громадську акцію Андруховича, якою письменник потверджує – беручись до перекладу суспільно значимого й культурно знакового твору – суспільно-культурну цінність літератури, що ставиться під сумнів і профанується ним в оригінальній творчості. Отже, Андруховичів «Гамлет» вартий уваги як «постмодерністський жест» письменника, як літературна провокація і громадська акція.

Характерною для нього є ремінісцентність (що цілком закономірно, оскільки ремінісценція стає одним із провідних прийомів у літературі постмодернізму, до якої безсумнівно належить оригінальна творчість Юрія Андруховича). Причому перекладач широко вдається як до літературних, так і до паралітературних ремінісценцій. Серед літературних ремінісценцій в нього зустрічаються не лише ті, що постають на ґрунті національної традиції, а й

міжлітературні. Яскравими ілюстраціями літературних ремінісценцій є, зокрема, такі:

Король. [...] *As 'twere with a defeated joy, / With an auspicious, and a dropping eye.* – *Обнялися / З журбою радість, усміх і сльоза...* [Шекспір 2008, с. 52]. –

Внутрішньолітературна ремінісценція з відомої поезії Олександра Олеся, що починається рядком “З журбою радість обнялась...”

Гамлет. *Marry, this is miching malhecho; it means mischief*– *Це така сценка під назвою “Підступність без любові, або Злочин без карі”* – Міжлітературні ремінісценції з драми Фр. Шиллера за назвою “Підступність і любов” та роману Ф. Достоевського за назвою “Злочин і кара”.

Гамлет. *Thou wretched, rash, intruding fool, farewell! / I took thee for thy better. Take thy fortune*– *Прощай, старий занудо, бідний блазню! / Я сподівався, буде більша риба* [Шекспір 2008, с.55]. –Внутрішньолітературна ремінісценція з української народної казки про лисичку-сестричку і вовчика-братика (примовка «Ловися, рибко, велика й маленька!»)

Використання постшекспірівських ремінісценцій і зокрема широке використання ремінісценцій з української літератури й української соціальної дійсності останніх десятиріч сприяє розкриттю трансісторичної суті шекспірівських характерів. Афористична ж стислість і ємність поетичного вислову, до якої прагне перекладач і яка головним чином досягається завдяки чільному для нього прийому компресії, допомагає випрозорювати, немовби «оголюючи», шекспірівські архетипи.

Юрій Андрухович широко вдається не тільки до перефразувань, а й до переробок та спрощень тексту оригіналу, свідомо наближаючи його до масової української аудиторії. Причому перекладач активно використовує брутальну лексику: відтак із уст Гамлета чуються слова типу *наскуда, жрачка, курва, мудака, придурок, скурвий син, бидло*, а Лаерт не цурається й міцнішого нецензурного

слова; тож вульгарні вислови типу *трахомуд кінчений* із уст Блазнів на загальному мовному тлі п'єси вже не сприймаються як контрастні до нього.

Огрублена лексика, відвертіші фізіологічні конотації й загальний тональний зсув перекладу в бік саркастичної іронії викликають і зсув емоційної тональності окремих фрагментів п'єси з піднесено-трагічної на трагіфарсові.

Перекладач не тільки застосовує одомашнювальну тактику, він також радикально модернізує класичний текст, вибудовуючи його на сучасній розмовній лексиці та фразеології, зокрема:

Говоріть просто і без варіантів – Be even and direct with me.

Як майстерно склепано людину! – What a piece of work is a man!

Зате мої добрі тато-дядько і тітка-мамка сильно промахнулися – But my uncle–father and aunt–mother are deceiv'd.

Зумів настільки дух свій завести – На почуттях Could force his soul so to his own conceit.

Щоб найдурніша частина публіки повелася на його штучки (...to set on some quantity of barren spectators to laugh too).

Дізнаємося від цього тина – We shall know by this fellow.

Не повезло. Так простонапоротись – Якщо постійно пхатись, де не треба - Thou find'st to be too busy is some danger.

Замнемо прикру справу, застосуєм Усе своє дипломатичне вміння – / Й пом'якшимо – this vile deed / We must with all our majesty and skill [Shakespeare 1997, с.1035 -1050] – [Шекспір 2008, с.54- 98].

Іронічне вживання спеціальної лексики (*макіяж, гнила клієнтура, вправ у транс, екстремальний у коханні, хочеться нормальної класики, досить ліберальні, ін.*) та колоквіалізмів (*маман, вимантити, на блювоту збирає, суне якась історія, ясне діло, доїхав на власній задниці, не пожалій стягнути гроші* тощо) засвідчує іронічні стильотворчі позиції перекладача.

Як відомо, рими в Шекспіровій драмі виконують важливу функцію афористичного оформлення думки, тож прагнучи досягнути афористичної ємності й сценічної ефектності свого перекладу, Ю. Андрухович не тільки в основному відтворює звукові рими першотвору, а й схильний «озвучувати» графічні рими, та подекуди перетворювати асонанси на повноправні рими. Він також уважно ставиться до опорної словогри оригіналу. Та не менш, якщо не більш, цікавою рисою його перекладу виявляється вторинна словогра, створювана самим Ю. Андруховичем. Таке творче поводження з оригіналом – цілком у дусі естетики постмодернізму.

Отже, результати дослідження демонструють, що результат перекладу залежить від сприйняття поетичного твору, і перекладачі керуються різними стратегіями, які вважають для себе пріоритетними. Тому, говорячи про адекватність і еквівалентність, потрібно враховувати не тільки тип тексту, а й мету перекладу і цільову аудиторію. Усі переклади отримали достатньо схвальних відгуків і виконували призначені функції.

У результаті переклад П. Куліша, який обумовлюється романтичною концепцією перекладу, можна вважати близьким до стилю оригіналу, невимушеним з розмовною тональністю; переклад М. Старицького, який також є вдалим, мав на меті точність, але не передав усіх тонкощів оригіналу, а спроба буквально передати зміст призвела до суттєвого лінійного подовження тексту. Переклади М. Рудницького і Ю. Клена можна вважати максимально лаконічним, адже вони створювалися для сцени і пріоритетним критерієм була вимовлюваність. При цьому у «раціоналістичному і романтичному» перекладі Ю. Клена часто спостерігаємо прагматичну адаптацію найвищого рівня, що сприяє покращенню сприйняття аудиторією. Переклад Г. Кочура має багато спільного з перекладом Ю. Клена, і представляє класичну стилістичну інтерпретацію, але його мова є більш абстрактною, академічною, і тексти довгими. Переклад Л. Гребінки вирізняє широкий реєстр народної мови і

сміливе відтворення шекспірівської словогри на національній основі, що нагадує переклад П. Куліша.

Переклад Ю. Андруховича є постмодерністським за духом, вражає антиінтелектуалізмом, образною спрощеністю вислову порівняно з оригіналом, наявністю вкрай брутальної лексики, перекладач свідомо радикально модернізує лексику й стилістику твору у розрахунку на увагу з боку масової культури.

2.2 Специфіка відтворення елементів просодії у перекладах

Поняття *просодія* означає по перше, систему вимови наголошених і ненаголошених, довгих і коротких складів у певній мові (старогрецькі поети й музики при укладі мелодії в музичні такти брали до уваги також просодію тексту, тобто природну довготу й короткість голосних), а по-друге, – вчення про співвідношення складів у вірші; сукупність правил віршування [Словник української мови].

Коли ми аналізуємо просодію віршів, то маємо на увазі їхній загальний ритм, або, більш конкретно, склади і слова, які використовуються для створення цього ритму. Одним з найцікавіших в літературі є ямб, який Шекспір майже завжди використовує при написанні своїх творів. Більшість його п'єс були написані *п'ятистопним ямбом*, за винятком висловлювань персонажів нижчого класу, які говорять в прозі.

Для того, щоб зрозуміти, аналізувати просодію, потрібно пояснити поняття *віршований розмір*. Сучасна поезія орієнтується переважно на дві системи віршування: *силабо-тонічну й тонічну*. Ритмічний лад силабо-тонічної системи створюється рівномірним чергуванням наголошених і ненаголошених складів у віршовому рядку. Стопа – це група складів, які закономірно повторюються, це

певний порядок, в якому розміщуються в стопі ударні і ненаголошені склади. Стопа – це одиниця довжини вірша; повторюване поєднання ударних і ненаголошених складів; група складів, на один з яких падає наголос. [Літвінова 2020].

Ямб – це двоскладова стопа з наголосом на другому складі. В ямбічному вірші ритмічний акцент припадає на парні (сильні) склади. Це приклад віршового розміру, який складається з двоскладових стоп з наголосом на другому складі. Тобто в рядку ударними є другий, четвертий, шостий і т. д. склади. Ударний склад може замінюватися псевдоударним (зі вторинним наголосом в слові). Тоді ударні склади розділяє не один, а три ненаголошених складу.

75 відсотків тексту трагедії написано п'ятистопним ямбом. Але Шекспір не завжди дотримуватися десяти складів, він часто грав з ямбом, щоб дати колір і почуття до мови свого персонажа. Це можна вважати одним із ключів до розуміння мови Шекспіра.

Наприклад, він іноді додає додатковий ненапружений удар в кінці рядка, щоб підкреслити настрій персонажа. Ця зміна називається жіночим закінченням, і знамените питання Гамлета є прекрасним прикладом:

To be, or not to be: that is the question:

Інверсія допомагає підкреслити важливість питання, а акцент на слові *that* додає напруження. У перекладах бачимо такі варіанти:

Чи бути, чи не бути, от питання! (П. Куліш)

Жити чи не жити – Ось що стало руба. (М. Старицький)

Чи жити, чи не жити – ось питання (О. Бургардт)

Чи бути, чи не бути? Ось в чім річ. (Л. Гребінка)

І от питання - бути чи не бути. (Ю. Андрухович)

Так. Бути чи не бути - ось питання (Г. Кочур)

Проведений нами аналіз демонструє, що більшість перекладачів вдалося зберегти ямб у перекладі, але змінили розмір на чотиристопний, М. Старицький та Г. Кочур вибрали хорей для відтворення знаменитої фрази.

Особливої уваги, на нашу думку, вартий прийом «вбудованого сюжету» В. Шекспіра, для якого характерними є різні елементи просодії. 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 [Руднев 1999, с. 308]. На позначення цих двох конфліктуючих текстів візьмемо терміни О. Когут «рамка / обрамлення» та «вбудований» сюжет [Когут 2011, с.66], 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 [Shakespeare 1997, p. 1023] та просить одного з них виголосити монолог – розповідь Енея Дідоні про загибель Приама (В. Шекспір перефразовує не так Вергілієву «Енеїду», як драму «Дідона, цариця Карфагена» (“Dido, Queen of Carthage”) К. Марло [Harrison 1956, p. 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» Приама (“*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” [Shakespeare 1997, p. 1024] – «зганьблену царицю» в перекладі Г. Кочура [Шекспір В. 1991, 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*” [Stern 2004, p. 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» [Шекспір 1968, с. 76]), П. Куліш («в намітчині» [Шекспір 1959, с. 65]), М. Рудницький («гола цариця» [19, 74]) та Юрій Клен («напівгола цариця» [Шекспір 2008, с. 95]). У Л. Гребінки Гамлет повторює вслід за актором про «царицю, вбиту горем» [Шекспір 1986, с. 35], а у

Ю. Андруховича – «в сльозах царицю» [Шекспір 2008, с. 44], таким чином випускаючи цей складний (але і значущий) фрагмент. Погоджуючись зі слухністю аргументів на користь варіанта “*mobled queen*”, ми на основі аналізу особливостей використання прийому «театр в театрі» в межах цієї драми робимо 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 («зганьблену»), 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 – “*mabled*” чи “*mobled*”, які як варіант трактування вжитого слова розглядав В. Рівз [Reeves 1902, p. 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 противагу 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 людом вигадану В. Шекспіром п'єсу-вставку "The Murder of Gonzago" [Shakespeare 1997, 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 посилання на реальне вбивство, що сталося в Італії) вбудованого сюжету [Bullough 1935, p. 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..." [там само, p. 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. Ми цілком погоджуємося 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 елизаветинській 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 [Replogle 1969, с. 156].

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 написаної верлібром (2358 рядків). Більше того, таке поширене використання рими нехарактерне для шекспірівських драм, де рима, крім суто естетичної ролі, завжди виконує якусь додаткову функцію.

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) римується 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 [Raffel 1996, 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 відхилення 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” [Shakespeare 1997, p. 1030].

Виняток становить лише трирядковий «пролог» (чотиристопний ямб), який В. Шекспір потрійним 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”* [там само, 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 (стопа з двох коротких складів, заміну стопи ямба стопою з двох ненаголошених складів), спондей (стопа, яка має два довгих склади та зводиться до двох наголошених складів, виступаючи у віршовому рядку допоміжною стопою) 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» [Качуровський 1967, 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!”* [Shakespeare 1997, 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 еквілінеарності.

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 [Шекспір 1968, с. 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 1111, що позначає єдність та цілісність трирядкового прологу, у М. Старицького – чотири рядки з кільцевим римуванням 1212 «*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*” [Shakespeare 1977, 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) алюзією на драму «Справжня трагедія Річарда III» (“*The True Tragedy of Richard the Third*”), де слово “*revenge*” у 16 рядках трапляється аж 15 разів [Wilson 1995, p. 161]. Втім, хоча більшість спостережень Дж. Довера Вілсона досить влучні та глибокі, погоджуємося 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 [Parrott 1937, с. 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 (трискладову стопу з середнім наголошеним складом), 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» [Старицький 1968, с. 97]).

Хоча А. Ніковський, характеризуючи переклад М. Старицького, стверджує, що ритм у перекладі залежить тільки від перекладача [Ніковський 1928, 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» [Кочур 2008, 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 еквілінеарний 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*» [Шекспір 1959, 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 ми аналізуємо. У наступних дворядкових куплетах схема римування повністю збережена. Досить цікаво відтворені також особливості ритму: хоча Юрій Клен повністю зберігає п'ятистопний ямб оригіналу, одинадцятискладові рядки він щокуплету 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*” [Shakespeare 1997, p. 1030] – «*бо в нас, жінок, кохання і відчай – / або ніщо, або вже через край*» [Шекспір 1960, с. 122]; “*The great man down, you mark his favourite flies; / The poor advanced makes friends of enemies*” [Shakespeare 1997, p. 1030] – «*Ти занепає – і розлетілись друзі, / а збагатів – то й ворог у послузі*» [Шекспір 1960, 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 неухважністю перекладача – інакше не можемо пояснити, чому наприкінці вбудованої драми в перекладі Юрія Клена Луціан «вливає отруту в ухо Королеві»

[Шекспір 1960, с. 127]. Що цікаво, таку ж ремарку «Вливає отруту в ухо Королеві» [Шекспір 1968, 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 чотиристопним замість п'ятистопного. Цей переклад – уже еквілінеарний 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*» [Шекспір 2008, с. 93] (три наголошені склади поспіль), «*Раб пам'яті – наш намір іде вгору*» [Шекспір 2008, 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, збільшѣти, черзн, заудно).

Переклад Л. Гребінки також еквілінеарний, повністю відтворює схему римування і ритм уже двічі згаданим методом – чергуванням десяти- та одинадцятискладових куплетів (тобто, метрично правильного п'ятистопного 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!» [Шекспір 1986, с. 63] – три наголошені склади поспіль), а також вимушені ритмом неправильні наголоси у словах (жѣтла, грузить).

Переклад Ю. Андруховича [Шекспір 2008] 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 чотиристопний ямб із виключно десятискладовими

рядками та приблизна рима (наголошені голосні – неоднакові, однакові тільки закінчення слів). Ритм у перекладі відтворено переважно п'ятистопним 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» [Шекспір 1991, с. 475]. Вдало відтворено також схему римування 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 окремому, 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.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє дійти висновку про те, що поетичний твір утворений єдністю ідей, образів, слів, звукопису, ритму, інтонації, композиції. Не можна змінити один компонент, щоб це не вплинуло на загальну структуру твору, зміна одного компоненту обов'язково спричинює зміну всієї системи. При цьому спроба відтворити в поетичному творі всі конструктивні елементи неодмінно призведе до втрати гармонії твору, отже, необхідно визначити які елементи в даному творі є головними й відтворити їх з усією можливою точністю, не звертаючи, або звертаючи неістотно, увагу на інші. Закономірності побудови поетичної мови пояснюються не граматичними і синтаксичними правилами, а правилами побудови змісту.

Виділяють три елементи тексту: зміст, смисл і словесна (знакова) форма. Компонентами поетичного тексту є: змістовний простір, смисловий простір і простір засобів виразу. Отримане структурне уявлення про художній текст використовуватиметься як структурна суть самого художнього тексту.

Поетичний переклад зумовлений не лише об'єктивними факторами (конкретно-історичним літературним каноном, нормативними вимогами), але й суб'єктивними (поетикою перекладача). Адекватним є такий переклад, у якому передані всі наміри автора, в розумінні певного ідейно-емоційного впливу на читача, з дотриманням, у міру можливості (шляхом підбору точних еквівалентів або вдалих субститутів) усіх застосованих автором ресурсів образності, колориту, ритму.

Метою адекватного перекладу є точна передача змісту й форми оригіналу при відтворенні особливостей останньої, якщо це дозволяють мовні засоби, або створення їх адекватних відповідностей на матеріалі іншої мови. Основними вимогами, які повинен задовольняти адекватний переклад поетичного тексту, це: точність, стислість, ясність, літературність. Правила, яких необхідно

дотримуватися полягають у збереженні числа рядків, метру і розміру, чергування рим, характеру переносу і рим, смислових відповідників, порівнянь, та інших засобів, переходу тону.

Найголовнішим завданням для перекладача поезії – є інтерпретація глибинного значення поезії, оскільки при цьому необхідно надійно передати цільовий сенс поезії та створити вірш цільовою мовою, що читається настільки ж приємно, як і оригінальний літературний текст.

Створення адекватного перекладу, найголовніше завдання перекладача, це відтворення єдності змісту і форми оригіналу засобами іншої мови. Адекватний переклад враховує і змістову, і прагматичну еквівалентність, не порушуючи при цьому жодних норм, є точним і без перекручень. Еквівалентність – це збереження відносної рівності змістовної, змістової, семантичної, стилістичної й функціонально-комунікативної інформації, що міститься в оригіналі й перекладі. Еквівалентність перекладу оригіналу завжди поняття відносне, і рівень відносності може бути дуже різним. Ступінь зближення з оригіналом залежить від багатьох чинників: від майстерності перекладача, від особливостей мов і культур, що зіставляються, епохи створення оригіналу і перекладу, способу перекладу, характеру перекладних текстів тощо. Розрізняють потенційно досяжну еквівалентність, під якою розуміється максимальна спільність змісту двох різномовних текстів, що допускається через різницю мов, на яких створені ці тексти, і перекладацьку еквівалентність, тобто реальну змістову близькість текстів оригіналу і перекладу, що досягається перекладачем у процесі перекладу.

Виділення трьох типів поетичних текстів: мелопоєя, фанопоєя, логопоєя надає можливості окреслити пріоритети і рекомендації щодо їхнього перекладу.

Для категорії мелопоєя пріоритетним є відтворення ритмометричної структури вірша, збереження рими; перекладач має проводити ретельний підбір еквівалентів в мові перекладу, особлива увага має бути приділена відтворенню алітерації, асонансу, анафори, та інших стилістичних фігур, фонетичні якості

котрих мають вплив на сприйняття віршу читачем. Для категорія фанопоея важливо враховувати, що ставлення до будь-якого предмету, як елементу вірша, має бути прямим, деперсоналізованим, об'єктивним; головною задачею при перекладі фанопоеї є відтворення образу, атмосфери вірша; при цьому мають бути враховані як інтелектуальні, так і емоційні фактори сприйняття; особлива увага має бути приділена відображенню авторських поетичних троп та фігур: епітетів, метафор, метонімії. Категорія логопоея передбачає, що найефективнішим при перекладі логопоеї є буквалістичний підхід; перед початком перекладу перекладач має чітко виділити авторську думку, отримати однозначне розуміння поетичного висловлювання оригіналу; по можливості слід відтворити гру слів оригіналу, яка розділяє можливе трактування твору на дві смислові площини; беручи до уваги те, що більшість представників логопоеї є верлібрами, відтворення ритмічної сітки, так само як і рими, може бути пожертвоване задля передачі авторської думки.

Але навіть за наявності перекладацьких рекомендацій, не слід забувати, що вирішальну роль у перекладі будь-якого типу вірша грають індивідуальні особливості перекладу кожного перекладача. Поетичний переклад, в першу чергу, є творчістю, актом мистецтва, тому власні перекладацькі ідеї, вдалі знахідки зрештою вирішують долю оригінального творіння. Проблеми адекватності та еквівалентності набувають особливої актуальності, їх співвідношення в кожному акті перекладу визначається вибором стратегії, яку обирає перекладач на підставі низки факторів, що створюють перекладацьку ситуацію (мета перекладу, тип тексту, цільова аудиторія).

У результаті переклад П. Куліша, який обумовлюється романтичною концепцією перекладу, можна вважати близьким до стилю оригіналу, невимушеним з розмовною тональністю; переклад М. Старицького, який також є вдалим, мав на меті точність, але не передав усіх тонкощів оригіналу, а спроба буквально передати зміст призвела до суттєвого лінійного подовження тексту.

Переклади М. Рудницького і Ю. Клена можна вважати максимально лаконічним, адже вони створювалися для сцени і пріоритетним критерієм була вимовлюваність. При цьому у «раціоналістичному і романтичному» перекладі Ю. Клена часто спостерігаємо прагматичну адаптацію найвищого рівня, що сприяє покращенню сприйняття аудиторією. Переклад Г. Кочура має багато спільного з перекладом Ю. Клена, і представляє класичну стилістичну інтерпретацію, але його мова є більш абстрактною, академічною, і тексти довшими. Переклад Л. Гребінки вирізняє широкий реєстр народної мови і сміливе відтворення шекспірівської словогри на національній основі, що нагадує переклад П. Куліша. Переклад Ю. Андруховича є постмодерністським за духом, вражає антиінтелектуалізмом, образною спрощеністю вислову порівняно з оригіналом, наявністю вкрай брутальної лексики, перекладач свідомо радикально модернізує лексику й стилістику твору у розрахунку на увагу з боку масової культури.

Відтворення просодійних елементів належить до категорії еквівалентності і є обов'язковим критерієм оцінки якості поетичного перекладу. Найкращим із погляду відтворення основних просодичних елементів є переклад Г. Кочура.

М. Старицький змінює оригінальний п'ятистопний ямб на амфібрахій (трискладову стопу з середнім наголошеним складом), часто використовує шести- та семистопний ямб. Переклад П. Куліша ритмічно дещо кращий за переклад М. Старицького. П. Куліш використовує подовжений на один ненаголошений склад п'ятистопний ямб, але текст сильно насичений ритмічними інверсіями (переходом у хорей) та чотиристопний або шестистопний ямб замість п'ятистопного. Юрій Клен повністю зберігає п'ятистопний ямб оригіналу, одинадцятискладові рядки він щокуплету чергує з десятискладовими, хоча часто рядки подовжені на один ненаголошений склад порівняно з оригіналом. Переклад М. Рудницького еквілінійний, повністю відтворює схему римування оригіналу, тільки інколи переходить на чотиристопний ямб, але використовує

неправильні наголоси у словах, які підганяє під вимогу ритму. Переклад Л. Гребінки також еквілінеарний, відтворює схему римування чергування, але ритмічна чіткість та цілісність періодично порушується. Переклад Ю. Андруховича на два рядки довший за оригінал, майстерно заримований відповідно до схеми оригіналу, відтворює просодійні особливості – переважно п'ятистопним ямбом, подовженим на один ненаголошений рядок.

Таким чином, дослідження показує, що порівнюючи переклади потрібно враховувати те, що перекладачі керуються різними стратегіями, які вважають для себе пріоритетними. Тому, говорячи про адекватність і еквівалентність, потрібно враховувати не тільки тип тексту, а й мету перекладу і цільову аудиторію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. Москва : Международные отношения, 1975. 239 с.
2. Виноградов В. С. Введение в переводоведение. Москва : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.
3. Гарбовский Н. К. Теория перевода. Москва : Издательство Московского университета, 2004. 542 с.
4. Гачечиладзе Г. В. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. Москва : Наука, 1980. 180 с.
5. Гумилев Н. С. Девять заповедей переводчика. Антология английской поэзии. Москва : АРТ-ФЛЕКС, 2000. 230 с.
6. Дьомова Н. Театр у театрі: особливості відворення елементів просодії. URL : http://old.lingua.lnu.edu.ua/Foreign_Philology/Foreign_Philology/Foreign_Philology_127_2/articles/22.pdf. (дата звернення: 15.10.2020).
7. Дюришин Д. Межлитературные формы художественного перевода. Проблемы особых межлитературных общностей. Москва : Просвещение, 1993. С. 234-239.
8. Заботина Т. Е. Подход к интерпретации как к действию. Филологическая герменевтика и общая стилистика. Тверь : ТГУ, 1992. С. 54-65.
9. Запольських С. П., Кудрявцев О. В. Відтворення поезій американського модернізму російською та українською мовами URL : http://www.vestnik-philology.novfil_2012_50 (дата звернення: 10.08.2020).
10. Зорівчак Р. Шекспірів “Гамлет” у перекладі Михайла Рудницького. *Іноземна філологія*. Львів : ЛЛНУ, 2005. Вип. 115. С. 154 - 164.

11. Івасюк О. Я. Відтворення ритмічних і мелодійних доміант як засіб досягнення адекватності перекладу віршованого тексту. *Іноземна філологія*. Вип. 98. Львів : Світ, 1990. С. 93-97.
12. Качуровський І. Строфіка. Мюнхен : Інститут літератури ім. Михайла Ореста, 1967. 360 с.
13. Когут О. Прийом “театру в театрі” в сюжетах сучасної української драматургії. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету*. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/kohut/12343756789/13Kohuthghjf> (дата звернення: 20.09.2020).
14. Коломієць Л. Новий український “Гамлет”: перекладацька стратегія Ю. Андруховича. *Мова і культура : наук. щорічн. журнал*. Київ : Вид. Дім Дмитра Бураго, 2005. Вип. 8. Т. 3. Част. 2. С. 349–356.
15. Коломієць Л. Український Шекспір як досвід переісточення рідної мови URL : <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/kolomiiec-l-ukrainskij-shekspir-jak-dosvid-pereistochennja-ridnoi-movi/>(дата звернення: 15.06.2020).
16. Коломієць Л. Українські перекладачі «Гамлета» В. Шекспіра: Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/15456/10Kolomiyets.pdf?sequence=1>(дата звернення: 10.11.2020).
17. Комиссаров В. И. Перевод и языковое посредничество. Тетради переводчика. Москва : Высшая школа, 1984. С. 19-22.
18. Комиссаров В. Н. Теория перевода. Москва : Высшая школа, 1990. 253 с.
19. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение : учеб. пособие. Москва : ЭТС, 2004. 424 с
20. Коптилов В. В. Трансформация художественного образа в поэтическом переводе. Теория и критика перевода. Л. : Изд-во ЛГУ, 1962. С. 343 - 410.

21. Коптилов В. И вширь и вглубь. Мастерство перевода. Москва : Книга, 1973. 150 с.
22. Коптилов В. В. Этапы работы переводчика. Вопросы теории художественного перевода. Москва : Художественная литература, 1981. 166 с.
23. Коптілов В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження. Київ : Дніпро, 1972. 215 с.
24. Кочур Г. Стихотворный размер и перевод. *Література та переклад. Дослідження. Рецензії. Портрети. Інтерв'ю*. Київ : Смолоскип, 2008. Т. 1. С. 122 - 126.
25. Левик В. В. О точности и верности. Перевод – средство взаимного сближения народов. Москва : Наука, 1987. 184 с.
26. Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Москва : Наука, 1985. 297 с.
27. Літвінова Т. В. Віршові розміри. URL : <https://sites.google.com/site/sanujukraiensku/ucnam/teoria-literaturi/virsovi-rozmiri> (дата звернення: 15.07.2020).
28. Миньяр-Белоручев Р. К. Теория и методы перевода. Москва : Московский Лицей, 1996. 298 с.
29. Міненко О. Монолог Гамлета Вільяма Шекспіра у перекладах Пантелеймона Куліша, Михайла Старицького і Леоніда Гребінки (компаративні проєкції). *Вісник Черкаського університету*, Черкаси : Видавництво ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2011. Вип. 198. С. 96 - 102.
30. Ніковський А. Український переклад «Гамлета». В. Шекспір. Переклад М. Старицького; ст. С. Родзевича; ред., ст. й прим. А. Ніковського. Харків : Книгоспілка, 1928. С. XXVII–XXXVII.
31. Ніконова В. Г. Проблема адекватності перекладу художнього тексту: типи міжмовної мовленнєвої кореляції. Москва : Наука, 1987. 284 с.

32. Пиввуева Ю. В. Пособие по теории перевода. Москва : Филоматис, 2004. 304 с.
33. Попович А. Проблемы художественного перевода. Москва : Высшая школа, 1980. 199 с.
34. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва : Изд-во Наука, 1990. 181 с.
35. Рильський М. Т. Зібрання творів: у 20-ти томах. Т. 16. Київ : Наук. думка, 1987. С. 339-340.
36. Річ Віра. Точність і художність перекладу «Гамлета» Григорія Кочура. *Всесвіт*. 2011. № 3/4. С. 216–233.
37. Руднев В. Словарь культуры XX века. Москва : Аграф, 1999. 384 с.
38. Сімейкіна Н. Постмодерністські Гамлети (про деякі театральні інтерпретації трагедії Шекспіра “Гамлет” на Заході). *Ренесансні студії*. Київ: КЛУ, 2000. Вип. 4. С. 102 - 111.
39. Складчикова Н.В. Семантическое содержание метафоры и виды его компенсации при переводе. Номинация и контекст. Москва: МГУ, 1985. 99 с.
40. Славутич Яр. To be or not to be в українських перекладах. Українська шекспіріяна на Заході. Едмонтон: Славута, 1987. С. 38 - 42.
41. Солодуб Ю. П. Теория и практика художественного перевода : учебное пособие для вузов. Москва : Издательский центр «Академия», 2005. 296 с.
42. Тюленев С. В. Теория перевода. Москва : Гардарики, 2004. 204 с.
43. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). Москва : Филология три, 2002. 418 с.
44. Чередниченко А. И. Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе. Київ : КГУ, 1980. 67 с.
45. Эткинд Е. Г. Психопэтика. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2005. 704 с.
46. Яблочнікова В. О. Перекладацька адекватність та еквівалентність URL : http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v38/part_1/46.pdf. (дата звернення: 05.06.2020).

47. Якимчук Л. Д. Динаміка зв'язності у сучасному англомовному поетичному тексті. Іноземна філологія. Вип. 98. Львів : Світ, 1990. С. 85-90.
48. Bullough G. "The Murder of Gonzago" : A Probable Source for Hamlet. *The Modern Language Review*. 1935. Vol. 30 (N 4). P. 433 - 444.
49. Dover Wilson J. What Happens in Hamlet / John Dover Wilson. New York : The Macmillan Company ; Cambridge, England : at the University Press, 1935. 335 p.
50. Eliot T. S. The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism by T. S. Eliot. New York : Alfred A. Knopf, 1921. 188 p.
51. Frost W. Dryden and the Art of Translation. New Haven, CON: Yale University Press, 1969. 100 p.
52. Halliday M. A. K. The Comparison of Languages. London: Routledge, 2007. 86 p.
53. Harrison T. P. Shakespeare and Marlowe's Dido, Queen of Carthage P. Harrison. USA: The University of Texas Studies in English. 1956. P. 57-63.
54. Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation. On Translation. New York : Oxford University Press, 1966. P. 232-239.
55. Jones Francis R. Poetry Translating as Expert Action: Processes, Priorities and Networks. Amsterdam: John Benjamins, 2011. 227 p.
56. Korunets I. V. Theory and Practice of Translation. Vinnytsia: Nova Knyha Publishers, 2001. 446 p.
57. Lefevere A. Translation, History, Culture: A Source Book. London & New York: Routledge, 1992. 182 p.
58. Munday J. Introducing Translation Studies. Theories and applications. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2001. 221 p.
59. Newmark P. A Textbook of Translation. Edinburgh: Prentice Hall, 2003. 292 p.
60. Nida E. A. Language Structure and Translation. Stanford: California, 1975. 283 p.
61. 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. *Modern Language Notes*. 1937. Vol. 52 (# 5, May). P. 382 - 386.
62. Pound Ezra Loomis. *Literary Essays of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1974. 495 p.
63. Raffel B. Who heard the rhymes, and how : Shakespeare's dramaturgical signals. *Oral Tradition*. 1996. N 11/2. P. 190 - 221.
64. Reeves W. "Mobled Queen", Hamlet. *Modern Language Notes*. 1902. Vol. 17 (N 6, June). P. 172-173.
65. Reiss K. Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation The Translation Studies. London and New York : Routledge, 2003. P. 160 - 171.
66. Replogle C. Not Parody, Not Burlesque : The Play within the Play in "Hamlet". *Modern Philology*. 1969. Vol. 67 (N 2, Nov.). P. 150 - 159.
67. Robinson D. *Becoming a Translator: an Introduction to the Theory and Practice of Translation*. London and New York: Routledge, 2002. 301 p.
68. Samuel Harden Church. "The Mobled Queen". *The New York Times*. 1913. Sep. 22. P. 8.
69. Stern T. *Making Shakespeare : the Pressures of Stage and Page*. USA : Taylor & Francis e-Library, 2004. 189 p.
70. Willis Barnstone. *ABC of Translation: Poems & Drawings*. Black Widow Press, 2013. 101 p.
71. Wilson J. D. *What Happens in Hamlet*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 357 p.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

72. Англо-український словник: У 2 т. Близько 120 000 слів / Склад М. І. Балла. Київ : Освіта, 1996. Т. 2. 712 с.

73. Краткий словарь лингвистических терминов / Сост. Н.В. Васильева и др. – Москва : Русский язык, 1995. 176 с.
74. Словник української мови: в 11 томах. Том 8, 1977. URL : <http://sum.in.ua/s/prosodiya> (дата звернення: 15.08.2020).
75. Harper D. Online Etymology Dictionary. URL : <http://www.etymonline.com> (дата звернення: 10.09.2020).
76. Longman Dictionary of Contemporary English. London: Pearson Education, 2005. 1950 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

77. Shakespeare W. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. Edited by William George Clark and William Aldis Wright. The Unabridged William Shakespeare (Courage Unabridged Classics). Philadelphia, London : Running Press, 1997. P. 1007-1052.
78. Шекспір В. Гамлет : Трагічна історія Гамлета, принця Данського. Переклад з англ. Михайла Рудницького. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. 189 с.
79. Шекспір В. Гамлет, принц Данії. Переклад Юрія Андруховича. Четвер. 2000. Вип. 10. С. 2 - 103.
80. Шекспір В. Гамлет, принц данський Вільям Шекспір ; з англ. переклав Г. Кочур. Друге відлуння : Переклади. Київ : Дніпро, 1991. С. 410–540.
81. Шекспір В. Гамлет, принц данський. пер. М. Старицького. Харків : Книгоспілка, 1968. 292 с.
82. Шекспір В. Гамлет, принц данський. Переклад з англ. Ю. Андруховича. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2008. 240 с.
83. Шекспір В. Гамлет, принц данський. Переклад з англ. Юрія Клена. Твори : В 4 т. Торонто, Канада : Фундація імені Юрія Клена, 1960. Т. 4. С. 7–240.

84. Шекспір В. Гамлет, принц датський. Переклав з англ. Леонід Гребінка. Твори в шести томах. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 5–118.
85. Шекспір У. Гамлет, принц данський. Переклад П. А. Куліша. Львів : українсько-руська видавнича спілка, 1959. 171 с.
86. Шекспір, Вільям. Гамлет, принц данський. З англ. пер. Л. Гребінка. Київ : «Основи», 2003. 198 с.

SUMMARY

The thesis deals with the translation issues of Shakespeare's "The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark" into Ukrainian. The first chapter focuses on the notion of poetic work, Challenges of poetic translation and the categories of equivalence and adequacy in translation. The research proves that any poetic text is formed by the unity of ideas, images, words, sound, rhythm, intonation, composition. It is impossible to change one of the components of the poetic text so that it does not affect the overall structure, changing one component necessarily causes a change in the whole system. Thus the attempt to reproduce all the constructive elements in translation will inevitably lead to loss of harmony, therefore, it is necessary to define which elements in the given work are the main and to reproduce them with all possible accuracy, without paying, or paying insignificant, attention to others.

The main challenges in poetic translation are seen as requirements that must be met by an adequate translation, and are as follows: accuracy, brevity, clarity, literariness. The translation rules that must be followed are to preserve the number of lines, meter and size, alternation of rhymes, semantic equivalents, comparisons, and other means of tone transition.

It is highlighted that creating an adequate translation is the most important task of the translator. Adequate translation covers both semantic and pragmatic equivalence, without violating any norms, it is accurate and without distortions. Equivalence is the preservation of the relative equality of meaningful, semantic, semantic, stylistic and functional-communicative information contained in the original and translation. The equivalence of the translation of the original is always a relative concept, and the level of relativity can be very different. The degree of convergence with the original depends on many factors: the skill of the translator, the features of the languages and cultures being compared, the era of creation of the original and translation, the method of translation, the nature of translated texts.

The second chapter presents the translation analysis of Shakespeare's "The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark" into Ukrainian. The issues of equivalence and adequacy of Ukrainian translations, produced by Mykhailo Starytskyi, Panteleimon Kulish, Oswald Burghardt (Yurii Klen), Mykhailo Rudnytskyi, Leonid Hrebinka, Yurii Andrukhovych and Hryhorii Kochur, were analyzed. As a result, the research demonstrated, that P. Kulish's translation, which is conditioned by the romantic concept of translation, can be considered close to the style of the original; M. Starytsky's translation, aimed at accuracy, but did not convey all the subtleties of the original, and the attempt to literally convey the content led to a significant linear lengthening of the text. Translations by M. Rudnytskyi and Y. Klen are the most laconic, because they were created for the stage and the priority criterion was pronunciation. At the same time, in Klen's "rationalist and romantic" translation we often observe a pragmatic adaptation of the highest level, which contributes to the improvement of the audience's perception. Kochur's translation has much in common with Klen's translation, and represents a classical stylistic interpretation, but his language is more abstract, academic, and the texts are longer. L. Hrebinka's translation features a wide register of the vernacular and a bold reproduction of Shakespeare's vocabulary on a national basis, reminiscent of P. Kulish's translation. Yu. Andrukhovych's translation is postmodern in spirit, strikes with anti-intellectualism, figurative simplification of expression compared to the original, the presence of extremely brutal vocabulary, the translator deliberately radically modernizes the vocabulary and style of the work in the eyes of mass culture.

Reproduction of prosodic elements belongs to the category of equivalence and is a mandatory criterion for assessing the quality of poetic translation. The best in terms of reproduction of the main prosodic elements is the translation by H. Kochur.

M. Starytskyi changes the original five-foot iambic to amphibrachy (three-syllable foot with a medium stressed syllable), often uses six- and seven-foot iambic. P. Kulish's translation is rhythmically better than M. Starytskyi's translation. P. Kulish

uses a five-foot iambic extended by one unstressed syllable, but the text is very saturated with rhythmic inversions (transition to the chorus) and a four-foot or six-foot iambic instead of a five-foot iambic. Yuri Klen completely preserves the five-foot iambic of the original, he alternates the eleven-syllable lines with the ten-syllable ones in each couplet, although often the lines are extended by one unstressed syllable compared to the original. M. Rudnytsky's translation is equilinear, completely reproduces the rhyming scheme of the original, only occasionally turns to a four-foot iambic, but uses incorrect accents in the words, which he adjusts to the requirement of rhythm.

L. Hrebinka's translation is also equilinear, reproducing the rhyming scheme of alternation, but the rhythmic clarity and integrity are periodically violated. The translation of Yu. Andrukhovych is two lines longer than the original, skillfully rhymed according to the scheme of the original, reproduces the prosodic features – mainly with a five-foot iambic, extended by one unstressed line.

Thus, research shows that when comparing translations, it should be borne in mind that translators are guided by different strategies that they consider to be a priority. Therefore, when talking about adequacy and equivalence, it is necessary to take into account not only the type of text, but also the purpose of translation and the target audience.

Key-words: *poetic translation, adequacy, equivalence, prosodic elements, translation transformations.*