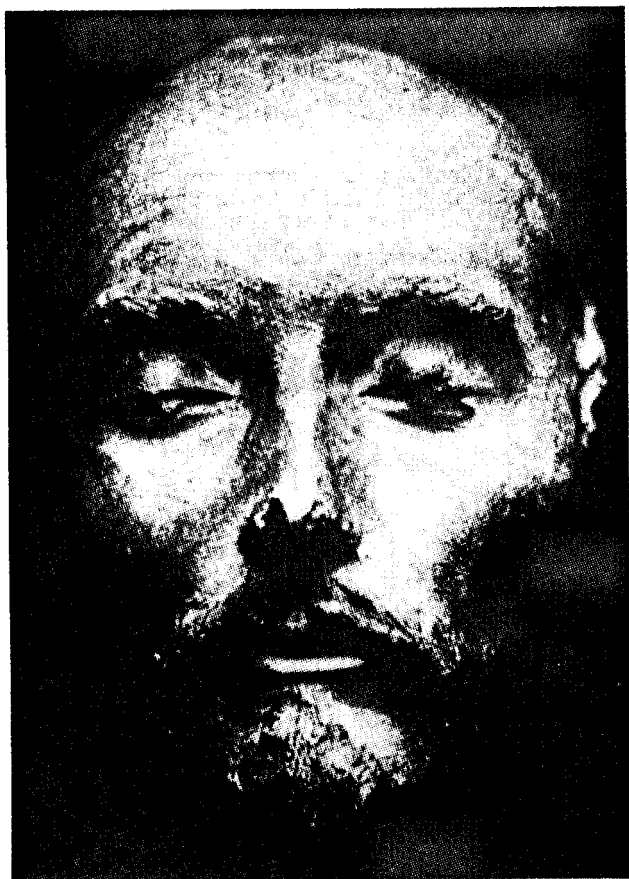


# УКРАЇНСЬКА ШЕКСПІРІЯНА НА ЗАХОДІ



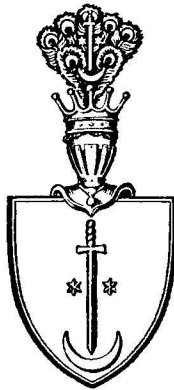


232 год William Shakespeare

Здогадно Шекспірова посмертна маска.

# УКРАЇНСЬКА ШЕКСПІРІЯНА НА ЗАХОДІ 2

Упорядкував Яр Славутич



**diasporiana.org.ua**

Видавництво «Славута»  
для  
Українського Шекспірівського Товариства  
1990

**Ukrainian Shakespeariana  
in the West**

**2**

**Compiled and Edited by  
Yar Slavutych**

**ISBN 0-919452-31-0**

**Slavuta Publishers, 72 Westbrook Drive,  
Edmonton, Canada T6J 2E1**

# І. ДОСЛІДЖЕННЯ ТА СТАТТІ

*Петро Одарченко*

## Леся Українка і Шекспір

### Вступ

В українській літературі 70-90-их років XIX ст. творчість геніального англійського драматурга Вільяма Шекспіра набула великої популярності. Українські письменники Юрій Федькович, Михайло Старицький, Пантелеймон Куліш, Панас Мирний, Іван Франко, Марко Кропивницький та інші перекладають його твори. Іван Франко пише ґрунтовні статті про нього. Пізніше український дослідник історії західноєвропейських літератур Микола Стороженко публікує наукову розвідку про творчість Шекспіра.<sup>1</sup>

У родинному оточенні Лесі Українки англійський бард був одним із найулюбленіших письменників. Її дядько – видатний український учений і громадсько-політичний діяч М. П. Драгоманів – радив письменникам перекласти українською мовою Шекспірові твори «Король Лір», «Макбет», «Гамлет», «Ричард III», «Тимон Атенський». Про це він писав у 1873 р.<sup>2</sup>

1893 р. в листі до М. Павлика М. П. Драгоманів повідомляв: «Я тепер читаю Шекспіра з Радою»<sup>3</sup>, себто зі своєю 16-літньою дочкою Аріадною.

У листі до своєї сестри, Олени Пчілки, М. Драгоманів 1885 р. запитував: «Чи вчиться молодь, чи має намір вона вчитися чужих мов?»<sup>4</sup> І мати Лесі Українки створила своїм дітям найсприятливіші умови для цього. Уже в дитинстві Леся вивчила німецьку та французьку мови, а також училася давньогрецької та латинської. 1889 р. вона почала вивчати англійську, але через хворобу перестала це робити. М. Драгоманів у листі з 24. XII. 1890 р. нагадав їй про потребу продовжувати вивчення англійської мови: «Твоя муза розумненька і тепленька дівчина, та ще молода, мало бачила світу. Люди з неї будуть непримінно, а надто коли вона буде критично дивитись на «доморощенну премудрість». От жалко, що ти англійську мову закинула. Англичани все таки найрозумніший народ у світі, і в них завше вивчишся більше, ніж у других. Коли ти поправишся у Відні, то я тобі дам книжок англійських, і ти таки почни знову вчитись».<sup>5</sup> І Леся після такого нагадування з запалом береться до продовження вивчення мови. У листі до М. П. Драгоманова 12 (24) листопада вона повідомляє:

«Я вже почала, нарешті, вчитись по-англійськи (се моє давнє бажання), і поки що діло йде влад, не вважаючи на собачу вимову. Проте я думаю, що нема в світі такого звука, якого б я не могла вимовити, постаравшись трошки. Тепер я ще більше допевнилась, що з книжки, без живої речі, не можна вивчитись англійської вимови, та, здається, не тільки англійської, а й ніякої. Ох, коли то я читатиму Шекспіра в оригіналі?»<sup>6</sup>

А через п'ять місяців Леся знову пише до свого дядька: «Будьте певні, що я Вам не покину англійської мови, не на те я її вчилась, щоб так хутко покинути. Я куплю собі словаря і книжок та так нашіпуюсь за літо, що хоч в Англію і то не страшно».<sup>7</sup>

Наслідки від Лесиної наполегливості були дуже успішні. Як свідчить її найближча приятелька, Людмила Старицька-Черняхівська, «Леся останній раз, коли ми бачились з нею, здивувала мене своїм знанням англійської мови – читала вона і балакала по-англійськи, як по-українськи».<sup>8</sup>

Спочатку Леся читала твори Шекспіра мабуть у російському перекладі. Сестра Ольга у своїх спогадах згадує, що брат Михайло привіз їй з Холму «кілька творів Шекспіра російською мовою, видання «Універсальної бібліотеки», окремими книжечками».<sup>9</sup>

Леся в листі до брата Михайла (1888 р.) пише: «Ліля (Ольга – П. О.) дуже зраділа, як почула, що ти їй купив Шекспіра, і сказала, що тебе любить... Хотіла б я знати, од чого ти вибрав для Лілі іменно Шекспіра».<sup>10</sup> Може це було дивно, що брат купив твори Шекспіра для 11-літньої сестри, яка була ще надто молода, щоб розуміти твори великого англійського драматурга.

Мати Лесі Українки звертала велику увагу на те, щоб дочка ґрунтовно ознайомила з творчістю західноєвропейських письменників і зокрема з творами Шекспіра. Сама Олена Пчілка добре знала його творчість, про що свідчить її стаття, присвячена пам'яті видатного вченого-шекспіролога М. І. Стороженка.<sup>11</sup> У цій праці, як зазначає М. С. Шаповалова, – «особлива докладність і ґрунтовність при висвітленні діяльності вченого як шекспіролога, компетентність суджень про окремі сторони Шекспірової творчості виразно виявляють її (Олени Пчілки – П. О.) давній постійний інтерес до творчості Шекспіра і до шекспірознавчої літератури, насамперед до праць Стороженка».<sup>12</sup> До цього треба додати, що близький друг родини Драгоманових-Косачів, видатний письменник і драматург М. Старицький, у 80-их роках переклав українською мовою трагедію «Гамлет». Це викликало великий інтерес серед української інтелігенції, зокрема родини Косачів. Така загальна літературна атмосфера безперечно стимулювала зацікавленість Лесі творами великого англійського драматурга.

## I. Обізнаність Лесі Українки з творчістю Шекспіра

Лєся брала участь у діяльності київського літературного гуртка «Плеяда», що мав ще й іншу назву – «Література». Особливе значення надавали члени цього гуртка перекладам українською мовою творів видатних західноєвропейських письменників. У листі до брата Михайла з 26-28 листопада 1889 р. Лєся подає широку програму перекладацької діяльності молодих письменників, членів «Плеяди». У цю програму вона включила такі твори Шекспіра: «Гамлет», «Отелло», «Макбет», «Король Лір», «Ричард III», «Коріолан».<sup>13</sup>

Цей вибір Шекспірових творів для перекладу українською мовою свідчить про те, що вісімнадцятилітня Лєся читала їх і розуміла їхню цінність. Але в той же час, не знаючи англійської мови, читала правдоподібно в російському перекладі, якщо не у французькому або німецькому, бо вже тоді знала ці мови. Минув деякий час, і Лєся, вивчивши англійську, мала можливість читати геніальні твори драматурга в оригіналі.

1 червня 1894 р. здійснилася давня мрія Лєсі Українки: в цей день вона прибула до Софії, де після довгої розлуки зустрілася зі своїм улюбленим дядьком М. П. Драгомановим. До 31 липня 1895-ого Лєся жила в нього. Тут, у Софії, за її власним висловом, розпочався для неї справжній «університетський курс» під безпосереднім керівництвом М. П. Драгоманова з використанням його багатющої бібліотеки. Це перебування мало велике значення для неї: воно зміцнило її освіту й значно поширило її світогляд. Тут же Лєся удосконалила своє знання англійської мови. В листі до своєї дядини Л. М. Драгоманової з 28. X. (9. XI) 1895 р. вона писала: «А софійська англійська наука оказалась настільки солідною, що тепер я в потребі могу й без словаря читати такі речі, як Carlyle, etc.»<sup>14</sup>

Дослідниця творчости Лєсі Українки М. С. Шаповалова цілком слушно припускає, що й «читання Шекспіра в оригіналі розпочалося в Софії, а потім тривало після повернення поетеси до Києва».<sup>15</sup> Студент Нестор Гамбарашвілі, який восени 1895 року приїхав до Києва й став квартирантом у будинку Косачів, у своїх спогадах пише: «Лєся Українка добре знала кілька іноземних мов, вільно читала в оригіналі Шекспіра».<sup>16</sup>

---

\* М. С. Шаповалова помилково пише, що Лєся Українка жила в Софії «з вересня 1894 р.» Насправді вона там перебувала з 1 червня 1894 р., як свідчить її сестра Ольга в своїй праці (*Лєся Українка. Хронологія...*, стор. 256)

Про глибоке знання творів Шекспіра, прочитаних в оригіналі, свідчать численні згадки про великого англійського драматурга в листах Лесі та цитати з його творів. У листі до матері з 2 (14) грудня 1897 року Леся пише: «All is well, that ends well (все добре, що добре кінчається), каже Шекспір і я з ним».<sup>17</sup> У листі до О. Кобилянської (16, 17 жовтня 1899) Леся, висловлюючи свою думку про творчість українського письменника-новеліста Василя Стефаника, пише: «Гарні його нариси, тільки сумні невимовно... врешті вся наша література веселістю не відзначається, часом як начитають її (не виключаючи і власних творів), то так і хочеться сказати з розпачем Гамлета: «Най дьявол носить смушкове убрання, а я надіну ясні кармазини!»...»<sup>18</sup>

Та не тільки в листах, а й у своїх статтях на літературні теми Леся згадує і Шекспіра, і персонажів його творів. Наприклад, у статті «Заметки о новейшей польской литературе», характеризуючи творчість Пшибишевського, вона констатує: «... его сознательная нелогичность мысли и намеренная безсвязность образов ... напоминает безумие Гамлета, о котором ни действующие лица в драме, ни читатели, ни критики не могут решительно сказать, было ли оно притворным, или действительным».<sup>19</sup>

У деяких статтях Леся висловлює свої думки про окремі аспекти творчості англійського драматурга, про особливості його творчої методи. У статті «Европейська соціальна драма в кінці XIX ст.» вона розглядає її «в новітньому значенні цього слова, себто драму маси». У зв'язку з цим відзначено композиційну роль маси в творах Шекспіра такими словами: «Правда ми бачимо її (масу) в драмах Шекспірових («Коріолан», «Юлій Цезар», хроніки), але вона виступає там епізодично, грає підрядну роль яко ґрунт для головних героїв, хоч усе-таки робить поступ у порівнянні з грецьким хором, бо виступає вже не однолитим натовпом, що промовляє унісоном монологи, а збором виразних індивідуальностей, тільки все ж їй відведено дуже незначне і несамостійне місце, надто коли взяти на увагу те, що такі теми, як «Коріолан» або «Король Джон», власне, дають великий простір для утворення масової драми. Але роль, одведена юрбі в драмі XVII і XVIII вв. зовсім відповідає тодішнім поглядам на народ як на більш чи менш пасивний матеріал для різних політичних комбінацій «сильних світу сього»».<sup>20</sup>

У статті «Новые перспективы и старые тени» (1900), присвяченій оглядові історії жіночого питання в західноєвропейській белетристиці, Леся протиставляє шекспірівський образ Корделії, героїні трагедії «Король Лір», жіночим образам французької літератури: «Во всей классической и неклассической



французской литературе XVII и XVIII вв. нет ни одного женского образа, который можно бы поставить наряду с искренней, истинно свободной духом Корделией».<sup>21</sup>

## II. Ремінісценції з Шекспіра у творах Лесі Українки

У художній творчості Лесі Українки – в її поезіях, у художній прозі та в драматичних творах – часто зустрічаємо відгомін шекспірівських мотивів, образів, цитат, окремих висловів тощо.

Одна з поезій Лесі має назву – «Сон літньої ночі» (1892). Та не тільки назва вірша, а й його зміст має зв'язок із комедією Шекспіра «Сон літньої ночі». У цьому вірші, зазначає М. С. Шаповалова, «передано настрій поетеси, що виник під враженням твору Шекспіра, сповненого фантастики, поетичної вигадки та ілюзій».<sup>22</sup> Шекспір у своїй комедії показує дивовижний світ, схожий на сновидіння. Леся у вірші під тією назвою, що й Шекспірова комедія, спочатку розповідає про те, що їй приснилося «невдане щастя дивне». Але закінчує свій вірш сумним мотивом:

Хто зо сну прокинувся, хай щастя забуде,  
Йому вже до щастя нема вороття.

«Назва поезії – каже М. Соколянський, – викликає асоціації з оптимізмом раннього Шекспіра, а в її словах відчувається гіркота Шекспіра зрілого».<sup>23</sup>

Одну зі своїх поезій Леся назвала першим рядком монологу Гамлета: "To be or not to be?" (1896). У цьому творі українська поетка переосмислює тему славнозвісного уривка. Для неї слова Гамлета означають не вибір між фізичним життям і смертю, а «роздуми про напрям своєї діяльності і місце в її житті. У тих роздумах – і жага героїчного подвигу, і невпевненість у своїх силах, і внутрішня збентеженість, але ні крихти сумніву в необхідності діяти... Гамлетів монолог привабив поетесу не тільки своєю темою, а й драматизмом, поетикою, мистецтвом слова для вираження напруженої думки й боротьби почуттів».<sup>24</sup>

У третій дії драматичної поеми «У пущі» (1898) маємо виразну ремінісценцію з «Гамлета»:

Чи ви знаєте ту пісню  
маленьку про коника в траві:  
скрипів-рипів, ніхто його не слухав,  
– Ой горе-горе, коника забули!<sup>25</sup>

Герой поеми Ричард Айрон, усвідомлюючи, що його мистецтво непотрібне тим людям, які його оточують, пригадує цю народну пісеньку про коника, до якої звертався Гамлет, відповідаючи на слова Офелії про те, що минуло вже два місяці, як помер король:

You else shall be suffer not thinking on with the hobby-horse, whose epitaph is "For, O, for, O, the hobby horse is forgot".<sup>25-A</sup>

(... бо інакше ніхто й не згадає, як про того коника, що йому таку епітафію складено: «не сумувать немає сили – в непам'ять коника пустили»).

Цікава згадка про Шекспіра в Лесиному нарисі «Місто смутку» (1896), що написаний під враженням відвідин психіатричної лікарні в містечку Творки під Варшавою. У цій лікарні працював головним лікарем Лесин дядько О. П. Драгоманів. Особливе враження справив на поетку хворий, який уявляв себе професором психіатрії. Цей хворий на так зване «розсудливе божевілля» дав Лесі свої записки, які назвав конспектом своєї лекції. Леся закінчує свій нарис короткою згадкою про образ короля Ліра: «Довго я дивилась на се питання і довго думала потім: що се? – бред чи жарт? – Але в сьому місці жарту поважні... І згадався мені безумний король Лір, як він просить своїх провозахит: «Дайте мені поговорити з сим Тебанським філософом».<sup>26</sup>

У драмі «Блакитна троянда» (1896) також констатуємо ремінісценції з творів Шекспіра. Напр., Орест говорить Любі: «Я глядітиму тебе так, що й вітрові не дам повіянь на тебе».<sup>27</sup> Ці слова нагадують відомі слова Гамлета (з першої дії, другої сцени трагедії):

Вітрам небес не дав би надто грубо  
Дихнути їй в обличчя<sup>28</sup>

Головна героїня драми Любов декламує монолог Джульєтти:

Летіте вчвал, ви, румакі огнисті,  
До Фебових палат; візник такий,  
Як Фаетон, хай вас жене на захід,  
Хай миттю вас покрие хмарна ніч.  
Спусти запону щільну, гречна нічко,  
Ходи, матроно, в простих чорних шатах.  
Прийди, Ромео, ти мій день вночі,  
Бо ти лежатимеш на крилах ночі,  
Як перший сніг на ворона крилі...  
О мій Ромео!<sup>29</sup>

Як свідчить М. С. Шаповалова, в рукописі є місце, в якому Люба висловлювала свою мрію зіграти Джульєтту: «Я піду на сцену. Моя коронна роль буде Джульєтта».<sup>30</sup>

М. С. Шаповалова також зазначає, що в тексті «Блакитної троянди», надрукованому в п'ятитомнику (1951-1956), Острожин, переглядаючи альбом Люби Гоцинської, говорить про фото її матері: «Се певно актриса в ролі божевільної, яка-небудь Офелія чи скоріше леді Макбет».<sup>31</sup> Але в інших виданнях творів Лесі Українки (1928, 1964, 1976) немає згадки про героїв шекспірівських драм.

Безперечно навіяна Шекспіром і одна з найкращих ліричних поезій Лесі з циклу «Ритми», що починається такими словами: «Хотіла б я уплисти за водою, немов Офелія, уквітчана, безумна». «Шекспірів мотив, – каже М. С. Шаповалова, – підказав поетесі таку форму сюжету і таку образність, які дозволили їй передати власні почуття й переживання».<sup>32</sup> Докладно проаналізував цю поезію М. І. Рудницький, який довів, що це не просто «варіант одного місця з творів Шекспіра», а оригінальний твір української поетки, в якому Шекспірів образ перетворений у нове сильне переживання і «яким Леся Українка піднялась на рівень одного з найбільших поетів світової літератури».<sup>33</sup>

Майбутні дослідники може більше виявлять прикладів запозичення окремих висловів Шекспіра, переосмислення образів великого англійського драматурга та різних ремінісценцій із нього у творах Лесі. Але й наведені тут приклади показують, як ґрунтовно знала й любила українська поетка твори Шекспіра та як майстерно використовувала в своїй творчості його образи, мотиви чи творчі засоби.

При цьому вважаємо за потрібне висловити сумнів щодо вірогідності твердження М. Соколянського, що вірш дев'ятнадцятилітньої Лесі «Натура гине – вся в оздобах, в золоті» «перегукується із славнозвісним 66-им сонетом Шекспіра».<sup>34</sup> Ні своєю темою, ні своїм ідейним змістом, ані художніми засобами вірш молодій Лесі нічого спільного не має з тим твором. Шекспірів сонет спрямований проти нікчемности в житті, проти зла, що владарює на землі:

І чистій вірності шляхів нема,  
І силу неміч забива в кайдани,  
І честь дівоча втоптана у бруд,  
І почесні не тим, хто гідний шани...  
І владою уярмлені митці,  
І істину вважають за дурниці,  
І гине хист в недоума в рүці...<sup>35</sup>

Лесин же сонет «Натура гине вся в оздобах, в золоті» належить до пейзажної лірики, малює картину осени:

Натура гине вся в оздобах, в золоті...  
 Спокійно умира і листом покриває  
 Росинки білії...  
 Натура лле ті сльози таємні  
 Того, що хутко ляже в смертнім сні,  
 В холодній, білій сніговій труні.<sup>36</sup>

Отже, тут маємо образи жовтого листя, дощу осіннього та наближення зими й нерозлучного з нею снігу. Порівнявши обидві поезії, бачимо, що між ними немає нічого спільного. Цілком імовірно, що 19-літня Леся в 1890 році не читала 66-ого сонета Шекспіра. У Лесиній поезії немає шекспірівського переліку «проявів життєвої несправедливости».

### III. Традиції Шекспіра в творчості Лесі Українки

Леся Українка у своїй творчості не обмежувалась лише запозиченням окремих висловів у Шекспіра, згадками про персонажів його драматичних творів та інших різних ремінісценцій. Вплив Шекспіра на неї був значно глибший, особливо на її драматичну творчість.

Лесю приваблював англійський автор як незрівняний майстер правдивого відображення життєвих конфліктів, глибоких думок, психологічних колізій і як творець складних багатограних характерів-типів, і як великий гуманіст, і як геніяльний драматург, що досягнув виключної художньої досконалости. Її улюбленими п'єсами були «Гамлет» і «Король Лір». У цих творах, як зазначає М. С. Шаповалова, «довершено проявились ті особливості, які мали для неї в Шекспірі найбільше значення – характери сильних пристрастей і великого філософського узагальнення, напружений драматизм, високе мистецтво володіння поетичним словом».<sup>37</sup> Традиції англійського драматурга в літературній творчості Лесі Українки найвиразніше проявились в її мистецтві монологу. Як зазначає Микола Зеров, «нахил до драматичної форми виразно проступає в писаннях 1897-98 рр. У збірнику *Думи і мрії* не одна лірична п'єса звучить як драматичний монолог ("Fiat pox", "To be or not to be", «У пустині»)<sup>38</sup>. Від ліричних поезій Леся Українка переходить до жанру драматичної поеми, і тут мистецтво монологу досягає великої майстерности, зокрема в таких драматичних творах: «Одержима» (слова Міріям у 3-ій частині), «У пущі», «Три хвилини» та в інших.

У першій і третій діях драматичної поеми «У пущі» (1898) монолог займає значне місце, особливо в третій дії, де відтворено вагання Ричарда, марні прагнення знайти в собі хоч іскру свого колишнього великого таланту скульптора:

Що ж я хотів  
змінить в сій статуї? Над чим робити?  
Кінчати? Ні... Наблизить до природи?  
Взірця нема... Фантазії дати волю?  
Не б'є моя фантазія крилами,  
бо зламані...

Чого ж мовчиш ти, думко?  
Рятуй мене!... Чогось замерло серце...  
Втомилось битись? Так... І я втомився...  
А може все була одна мана?  
І, може, то була не іскра Божа,  
а вогник той, що над багном літає  
і зводить подорожнього на безвість...  
І, може, всі вони не помилялись,  
а тільки я... Я все життя віддав  
зрадливому невдячному кумиру...  
В найтяжчий час мене кумир мій зрадив.  
Так будь він проклятий!..

Що я сказав?  
Та як не гріх було дожити до сього?  
Прости мене...

Кого се я благаю?  
Глухую пустку? Як тут страшно, Боже!<sup>39</sup>

Своєю структурою, драматизмом, боротьбою почуттів і навіть своїм стилем, риторичними запитаннями і білим віршем це признание Ричарда нагадує монолог Гамлета. Використовуючи досвід Шекспіра, Лєся знайшла відповідну форму, щоб показати внутрішню боротьбу героя своєї поеми.

Дослідниця творчості Лєсі Українки, І. Журавська, вбачає ідейний зв'язок поеми «У пущі» з уже раніше згаданим віршем поетеси "To be or not to be":

Образ «пущі», навіяний дійсністю й історичними аналогіями, набирає в Лєсі Українки подвійного значення. Навколо Ричарда непрохідний ліс людських забобонів, фарисейства, підлоти, глупоти, користоловства, меркантилізму. Крізь цей ліс Ричардові так і не пощастило пробитися. Про те, що Лєся Українка саме так розуміла і трактувала

цей образ, на нашу думку, свідчить її вірш "To be or not to be", написаний 1896 року (того самого року, що й «У пущі» – П. О.). Його назву становлять відомі слова Гамлета: «бути чи не бути». Трагедію Гамлета тут перенесено в іншу площину – бути чи не бути поетом, якими шляхами йти, як знайти шлях до народу, як втілити свою мрію в живі, потрібні людям образи. В цьому вірші вона розкриває своє розуміння поезії і як романтичної мрії, що лине в височінь, і як важкої праці. Саме тут з'являється образ «пущі».<sup>40</sup>

У драматичному творі «Три хвилини» (1905) останній, дуже довгий роздум Жірондиста (в третій частині) нагадує монолог Гамлета. Жірондист, опинившись на еміграції, відчуває себе непотрібною людиною на чужині. Він тужить за рідним краєм, бо

... Там було життя  
між тими мурами, де кожний вечір  
здавався нам останнім. Там життя  
було зібране, наче в тому шкельці,  
що промені порізнені єднає  
в одну сліпучу та палючу точку...  
Чи вернеться коли таке життя?  
Чи я ще буду хвилиною живою  
в живому морі, перестану бути  
могильним каменем на гробі справи...  
Хоч би часинку погуляти буйно  
серед батав товаришів нових!  
Нехай би кидали мене та розбивали  
об гострі скелі, гуркотом валів  
глушили б голос мій, дрібним камінням  
та піною мою тлумили барву, –  
змагався б я, боровся, поривався,  
тремтів би за життя своє хвилеве,  
але я жив би...<sup>41</sup>

Увесь монолог має 155 рядків. Але вже й ці, наведені, показують внутрішню боротьбу Жірондиста, приреченого на еміграції до бездіяльності, його тугу за життям на батьківщині, життям повним небезпек, але життям, наповненим активною участю в боротьбі за свої ідеї. Ці роздуми – його самоаналіза, самокартання, трагізм активної людини, приреченої на бездіяльність. Його глибокі переживання нагадують монологи Гамлета.

Цікаві паралелі між окремими уривками «Трьох хвилин» і «Короля Ліра» наводить М. С. Шаповалова у своїй праці «Шекспір у творчості Лесі Українки». Страшну правду про правосуддя в жорстокому світі король Лір характеризує такими словами:

Through tatter'd clothes small vices do appear;  
Robes and furr'd gowns hide all. Plate sin with gold,  
And the strong lance of justice hurtless breaks;  
Arm it in rags, a pigmy's straw doth pierce it.

(Крізь жебрацьке лахміття видно малі злочини,  
Пишні шати й хутрове вбрання ховають усе.

Позолоти порок –

І міцний спис закону, не вразивши, зламаються;  
Вдягни його в лахміття – і трісочка пігмея його проколе).

Відгук цих міркувань відчувається в аргументах Монтаньяра, які він розгорнув у суперечці з Жірондистом, що відстоював велике значення ідеї:

Не в ідеї,

Мій пане, сила, а в самій крові,  
у пурпурі, мовляв ти, благороднім.  
Здери порфіру з Цезаря – він раптом  
звичайним, голим чоловіком стане;  
накинй порфіру крові на Бурбона,  
і не один повірить, що то Цезар.

«Тут і зміст, і синтаксичний лад, і енергія вислову близькі до Шекспіра».<sup>42</sup>

У своїй драматичній творчості Леся Українка широко використала досвід Шекспіра не тільки в мистецтві монологу, а й у художніх засобах великого драматурга: в його образній системі, в метафорах, епітетах, поетичній синтаксі.

На думку М. С. Шаповалової, є щось спільне між Шекспіровою героїнею Корнелією – «вільною духом», за виразом Лесі Українки, та образом Долорес у «Камінному господарі», яку поетеса також характеризувала як «вільну духом людину».<sup>43</sup>

Певну залежність від Шекспіра в «Камінному господарі» відзначає також визначний дослідник Є. Ненадкевич, стверджуючи вплив «Макбета» на Лесину драму, зокрема спорідненість рис леді Макбет з д. Анною. Ось як характеризує він цей вплив Шекспірового твору на «Камінного господаря»:

Цікаво відбилася в ІУ дії (1 полов.) ремінісценція з «Макбета» у деяких характерних ситуаціях і психологічних збірках. Так д. Жуан, прибувши на

учту, як всі гості сиділи вже коло столу, сідає на чільне місце покійного Командора... і здригається, побачивши його портрет напроти себе в стіні: так Макбет хоче сісти на крісло, що залишене для Банко, але з жахом бачить там убитого з його наказу Банко, як пізніше побачив д. Жуан у свічаді «Камінного Господаря»... Анна по відході гостей залишається на самоті з д. Жуаном, як і леді Макбет з чоловіком. ...Як леді Макбет «опрацювала» чоловіка, щоб схилити його до злочину – вбивства короля Дункана – ...так і Анна умовляє д. Жуана використати його минулий злочин, «переступити через труп» і загарбати гідність командорську... Постає Командора із свічада, що зобачив там замість свого відбитку д. Жуан, нагадує появу духа Банко, що зобачив його сидячим на його місці Макбет... Взагалі цікава проблема: простежити докладніше вплив «Макбета» в деяких ситуаціях «Камінного Господаря», зокрема відгомони образу леді Макбет в концепції образу д. Анни, з її волею до влади, розумовістю і холодністю темпераменту, яскраво волюнтарним обарвленням психіки, активністю у відношенню до героя. Ідея влади, що є темою «Камінного Господаря», аджеж є і головна пружина Шекспірівської драми і зокрема – пануючий складник в образі леді Макбет.<sup>44</sup>

Спостереження Є. Ненадкевича заслуговують уваги і будуть цінні для майбутніх дослідників творчості Лесі Українки.

## ІУ. Переклади Лесі Українки з Шекспіра

Леся читала твори Шекспіра в оригіналі та в перекладах на інші мови, зокрема російською та українською. Вивчивши добре англійську, вона могла оцінювати інші переклади творів Шекспіра. Негативну оцінку дала на російські переклади М. Полевого. В листі до матері з 11 квітня 1898 р. Леся писала: «Якось я читала переклад «Гамлета» Полевого – отже люди грають на сцені, і ніхто не лає і жадних «закавик» не прикладає, а переклад препакосний: злизано багато чудових виразів, сливе цілі сцени. Характер Полонія спотворений, – вийшов не царедворець, а неотесаний грубіян (в сценах з дочкою); пісні Офелії зовсім якісь солдатські: «...он был бравый молодец!..» Мені весь час було жаль Михайла Петровича, що його чудовий переклад «Гамлета»



марнується, загнічений дикими умовами нашого театру і ще дичішим глузуванням чужих і своїх невігласів».<sup>45</sup>

З цього листа бачимо, що Леся високо оцінювала переклад «Гамлета» українською мовою, який здійснив М. П. Старицький 1877 р., але надрукований він був аж п'ять років пізніше.

Кулішеві переклади з Шекспіра Леся не схвалювала, вважала їх за недосконалі. К. В. Квітка – Лесин чоловік – у своїх спогадах пише: «... переклади Куліша з Шекспіра (Леся – П. О.) находила недосконалими і сама бралася за переклад «Макбета», неважаючи на те, що Куліш уже зробив його. «Гамлета», переклад Старицького, находила кращим. Деякі переклади Куліша з Шекспіра обурювали її, находила їх грубими до божевілля».<sup>46</sup>

Перші Лесині спроби перекладати Шекспіра зроблено 1896 р., коли вона виконала уривок монологу Джульєтти з «Ромео і Джульєтта» (дія 3, сцена 2) і вклала його в уста Люби в драмі «Блакитна троянда» (дія 3, вихід 12). Ці рядки введено для характеристики Люби та її настрою. Невдовзі вона почала перекладати інші уривки. Про це повідомляла в листі до матері з 30. III (11. IV) 1898 р.: «Якось я переклала першу сцену з «Макбета» – пришлю тобі через наших».<sup>47</sup> Переклала Леся й другу сцену та частину третьої, але на тому праця припинилася. Можливо, що вона відклала перекладання через тяжку хворобу, операцію в берлінській клініці й довге (чотиримісячне) перебування там.

Критики високо оцінили Лесин переклад. А. Гозенпуд зазначив: «Переклад цей дуже точний. Письменниця прагне відтворити не лише зміст, але насамперед образи Шекспіра, зберегти стислість вислову. Інтонаційно переклад дуже гнучкий і звучний. Майстерність володіння технікою білого вірша виявилась у цьому перекладі якнайбільше».<sup>48</sup> Лесин переклад відрізняється від перекладів Куліша тим, що вона «намагається передати засобами української мови дух англійського оригіналу, а не звести його до простого озвучення, з механічним перенесенням суто українського колориту».<sup>49</sup>

Характерною особливістю перекладів Куліша є українізація побутового колориту та архаїзації мови. Наприклад, у Кулішевому перекладі «Макбета» є такі вислови: «гетьман англійських сил»; «прибічний атаман»; Макбет, звертаючись до свого слуги каже: «козаче, гей»; сина Сіварда називає «Сіварденко» і т. д.

Порівнюючи Лесині переклади з перекладами Куліша, І. Журавська констатує: «Стислість і точність виразу, майже повна відповідність розміру, ритму і обсягу оригіналові, а головне – відсутність архаїки, близькість до англійського духу

шекспірівського твору роблять цей переклад помітним явищем в історії українського перекладу». <sup>50</sup>

Для ілюстрації наведемо такий приклад: Банко, звертаючись до відьом, каже в Куліша: «Коли посів грядущого нам виден...» У Лесі Українки: «Коли ви знаєте, що доля засіває: яке насіння зійде, яке ні». (В оригіналі: "If you can look into the seeds of time"). У Куліша архаїчна мова – «грядущого», «виден». У Лесі Українки: простий яскравий образ, відтворення звукових повторів оригіналу. Або ще такий приклад. В оригіналі:

Fair is foul, and foul is fair:  
Hover through the for and filthy air.

У Куліша – калька, відсутність рими й милозвучності: «Гарне, скверне, скверне, гарне, Шуги кризь імлу тумани».

У Лесі Українки – поетичний образ замість кальки, римований вірш:

Зло до добра, добро до зла!  
Хай вітер несе нас, хай криє нас мла!

Леся Українка відтворює в своїх перекладах усі особливості оригіналу, майстерно володіє білим віршем, уникає архаїки, досягає відповідности розміру, ритму, музичальності, близькості до англійського духу шекспірівського твору. І ще одна позитивна якість Лесиного перекладу – це уникання буквалізму, намагання передати зміст, дух оригіналу, а не копіювати й калькувати слова першотвору.

В цьому відношенні Лесині переклади навіть переважають своєю художньою цінністю деякі сучасні переклади творів Шекспіра. Напр., у першій дії, в сцені першій «Макбета» одна з відьом каже: "I come, Graymalkin." У перекладі Юрія Корецького: «Іду я, котик». <sup>51</sup> Як слушно зазначає О. Назарук, перекладач тут не вловив: «Підтекст вислову тут губиться. Слово «кіт» та ще й у здрібнілій формі («котик») нічого не говорить. ...Graymalkin – це злий дух в образі сірого кота... Якщо наведене речення перекласти дослівно, то для людини, що не обізнана з народною мітологією, з народними звичаями, воно буде зовсім незрозумілим». <sup>52</sup>

Леся Українка, відкидаючи буквалізм, відтворює підтекст оригіналу, його дух і перекладає цей рядок такими словами: «Я йду, сивий дідько!» <sup>53</sup>

Перевагу художньої цінности перекладу Лесі Українки над сучасним перекладом Ю. Корецького бачимо ще в такому порівнянні рядків «Макбета» з першої дії (сцена перша).

В оригіналі: When shall we three meet again  
In thunder, lightning, or in rain?

У Лесі Українки: Коли ми стрінемось, сестриці?  
Чи в грім, чи в дощ, чи в блискавиці?

У Ю. Корецького: Коли нас доля знов зведе?  
В дощі, у громі, в бурі – де?

О. Назарук зазначає, що Лесин переклад «характеризує вдале відтворення мовної ситуації, казкового колориту, звучної рими та інтонації фрази». Вислів у Ю. Корецького «Коли нас доля знов зведе» може пасувати до людей, але не до надприродних істот (відьом), які непідвладні жодним людським долям.»<sup>54</sup>

Отже, як слушно зазначає М. С. Шаповалова, Леся «для створення поетичного перекладу видобула всі необхідні засоби з надр української загальнонародної мови та українського художнього слова, відкрила його здатність засвоєння і вироблення нових поетичних форм і засобів, збагачувала і вдосконалювала українську мову».<sup>55</sup>

### Загальні висновки

Леся Українка, завдяки своїй матері та своєму дядькові, – видатному українському вченому М. П. Драгоманову – опанувала західноєвропейські мови, зокрема англійську, і вже в молодому віці (коли їй минуло 24 роки) з захопленням читала твори Шекспіра в оригіналі. Коли їй минуло 27 років, уже переклала перший акт драми «Макбет» (три сцени). Критика високо оцінила її переклад, відзначаючи, що він відповідав духові оригіналу й відтворював ідейний зміст і художню майстерність першотвору.

Глибоке ознайомлення Лесі з творчістю великого англійського драматурга виявилось в тому, що вона у своїх листах, у літературно-критичних статтях та в художніх творах, часто згадувала твори Шекспіра, персонажів його драм, цитувала окремі вислови з його писань, висловлювала свої думки про окремі аспекти Шекспірової творчості. У власних творах Лесі часто зустрічаємо відгомін шекспірівських мотивів, образів та окремих висловів. Ремінісценції з п'єс Шекспіра виразно виявляються в драмі «Блакитна троянда», в поезіях циклу «Ритми», в драматичній поемі «У пущі» тощо.

Традиції Шекспіра в літературній творчості Лесі Українки найповніше виявилися в її драматичних поемах, зокрема в таких: «У пущі», «Три хвилини», «Одержима», «В катакомбах», «Кассандра», «Камінний господар» та «Адвокат Мартіян». Вплив

англійського барда особливо плідно позначився на тому, що українська поетеса засвоїла і впровадила в свої твори його мистецтво в побудові монологу, а також у художніх засобах, в образній системі. Услід за англійським драматургом, вона для своїх творів брала сюжети з історії різних народів, із легенд і фольклору і, так як і Шекспір, істотно переробляла запозичені сюжети, поглиблюючи характеристики персонажів, використовуючи ці сюжети для розв'язання важливих і пекучих проблем сучасної дійсності. Характерні риси драматургії Шекспіра – глибокий драматизм, мистецтво зображати характери в їх складності, показувати життя в драматичному русі й боротьбі – властиві й творам Л. Українки.

«Шекспір, – як слушно зазначає Олег Бабишкін, – був зразком і стимулом у драматургічній творчості Лесі Українки».<sup>54</sup> Опанувавши скарбами світового письменства, геніяльна українська поетка дала українській літературі високомистецькі художні твори, що збагатили не тільки українську культуру а й одночасно ввійшли в скабницю світової літератури.

### Примітки

1. Стороженко Н. И. «Опыты изучения Шекспира» (Москва, 1902).
2. Українець [М. П. Драгоманів]. *Література російська, великоруська, українська і галицька* (Львів, 1873). Див. М. П. Драгоманів, *Літературно-публіцистичні праці*, том I (Київ: «Наукова думка», 1970), стор. 176.
3. *Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом*. Зладив Михайло Павлик. Т. VIII (Чернівці, 1911), стор. 236.
4. Лист М. П. Драгоманова до Олени Пчілки з 26. XII. 1885 р. Цитуємо за статтею Ю. Циганенка «З літературних взаємин М. Драгоманова в 80 рр. XIX ст.», *Літературний архів*, III-IV (1930), стор. 277.
5. Лист М. П. Драгоманова до Лесі Українки 24. XII. 1890 р. *Червоний шлях*, 1923, кн. 4-5, стор. 188-189.
6. *Леся Українка. Зібрання творів у 12 томах*. Том 10 (Київ, 1978), стор. 183.
7. Там же, стор. 228.
8. Л. Старицька-Черняхівська. «Хвилини життя Лесі Українки», *Літературно-науковий вісник*, 1913, жовтень-грудень, стор. 20.
9. Ольга Косач-Кривинюк. *Леся Українка. Хронологія життя і творчості*. За ред. Петра Одарченка (Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1970), стор. 57.
10. *Леся Українка. Зібрання творів у 12 томах*. т. 10 (Київ, 1978), стор. 21.
11. Олена Пчілка. «Николай Ильич Стороженко», *Киевская старина* (Київ, 1906), т. 92.
12. М. С. Шаповалова. «Шекспір у творчості Лесі Українки». *Слов'янське літературознавство і фольклористика*. Вип. 9 (1973), стор. 21.
13. Ольга Косач-Кривинюк. Цит. праця, стор. 96.

14. Леся Українка. Цитоване видання, том 10, стор. 328.
15. М. С. Шаповалова. Цит. праця, стор. 23.
16. Нестор Гамбарашвілі. «Мої спогади про Леся Українку», *Спогади про Леся Українку* (Київ: «Дніпро», 1971), стор. 165.
17. Ольга Косач-Кривинюк, цит. кн., стор. 414.
18. Леся Українка. *Зібрання творів...*, т. 11 (Київ, 1978), стор. 142.
19. Леся Українка. *Зібрання творів...*, т. 8 (Київ, 1977), стор. 117-118.
20. Там же, стор. 283-284.
21. Там же, стор. 77.
22. М. С. Шаповалова. Цит. праця, стор. 26.
23. М. Соколянський. «Навіяне Шекспіром. Про деякі риси в естетиці Лесі Українки», *Літературна Україна*, 28 квітня 1964 р.
24. М. С. Шаповалова. *Шекспір в українській літературі* (Львів, 1976), стор. 150.
25. У. Шекспір. *Твори в трьох томах*, т. 2 (Київ: «Дніпро», 1964), стор. 423. Переклад Григорія Кочура.
- 25-A. *The Works of William Shakespeare*. "Universal edition", p. 917.
26. Леся Українка. *Зібрання творів...*, т. 7 (Київ, 1976), стор. 141.
27. Леся Українка. *Зібрання творів...*, т. 3 (Київ, 1976), стор. 108.
28. У. Шекспір, т. 2 (1964) стор. 339.
29. Леся Українка. Том 3, стор. 73.
30. М. С. Шаповалова. *Шекспір в українській літературі* (Львів, 1976), стор. 150.
31. Там же, стор. 149.
32. Там же, стор. 152.
33. М. І. Рудницький. «Шекспіровий мотив у Лесі Українки», *Вісник Львівського державного університету*. Серія філологічна. 1963, ч. I, стор. 49.
34. М. Соколянський, Цит. стаття.
35. У. Шекспір *Сонети*. Пер. Д. Паламарчука (Київ, 1966), стор. 96.
36. Леся Українка. *Зібрання творів...*, т. 1 (Київ, 1975), стор. 79.
37. М. С. Шаповалова. *Шекспір в українській літературі* (Львів, 1976), стор. 145.
38. М. Зеров. *До джерел* (Краків-Львів, 1943), стор. 162.
39. Леся Українка. *Зібрання творів...*, т. 5 (Київ, 1976), стор. 120-121.
40. І. Журавська. *Леся Українка та зарубіжні літератури* (Київ: Академія Наук Української РСР. Інститут літератури, 1963), стор. 142-143.
41. Леся Українка. *Зібрання творів...* т. 3 (Київ, 1976), стор. 234-235.
42. М. С. Шаповалова. «Шекспір у творчості Лесі Українки», *Слов'янське літературознавство і фольклористика*, вип. 8 (Київ: «Наукова думка», 1973), стор. 33.
43. Там же, стор. 25.
44. Є. Ненадкевич. «Українська версія світової теми про дон Жуана в історично-літературній перспективі». У кн. Леся Українка. *Твори*. Том XI. За загальною редакцією Б. Якубського. (Київ: «Книгоспілка», 1930), стор. 31-32.
45. Леся Українка. *Зібрання творів...*, т. 11 (Київ: «Наукова думка», 1978), стор. 39.

46. Климент Квітка. «На роковини смерти Лесі Українки». У кн. *Спогади про Лесю Українку*. Видання друге, доповнене (Київ: «Дніпро», 1971), стор. 227.
47. Леся Українка. *Зібрання творів...*, т. 11 (1978), стор. 39.
48. А. Гозенпуд *Поетичний театр* (Київ: «Мистецтво», 1947), стор. 247.
49. І. Журавська. Цит. праця, стор. 218.
50. Там же, стор. 220.
51. У. Шекспір. Том 3 (Київ: «Дніпро», 1964), стор. 216.
52. О. Назарук. «Англійська класика в перекладах Лесі Українки». У кн. *Леся Українка. Матеріали ювілейної республіканської наукової конференції*. (Київ: «Наукова думка», 1973), стор. 144.
53. Леся Українка. *Зібрання творів...*, т. 2 (Київ, 1975), стор. 318.
54. О. Назарук. Цит. праця, стор. 141-142.
55. М. С. Шаповалова. *Шекспір в українській літературі* (Львів, 1976), стор. 157.
56. Олег Бабишкін. *Драматургія Лесі Українки* (Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1963), стор. 348.

### З НОВИХ ТВОРІВ ПРО ШЕКСПІРА

*Яр Славутич*

\* \* \*

Прийшов Шекспір до нашого Тараса  
 На тому світі, де з усіх віків  
 Збирала Муза славних віршників,  
 Яким захоплено плескала маса.

«Я чув, — озався бард, — боїв окраса  
 В твоїх поемах бештала царків  
 Та їхню гурму відданих шпиків,  
 Що на подачки й позолоти ласа».

«Еге ж, — нівроку потвердив Кобзар, —  
 Мене карав засланням хижий цар  
 За те, що гнівно кривду викривав я».

«Та й мій король, — потамувавши щем,  
 Признався Бил, — у безумі безправ'я  
 Пучки за критику відрубав мечем».

11 березня 1989 р.

Ярослав Рудницький

## Шекспірова Нерісса в «Оргії» Лесі Українки

Присвячено пам'яті К. Біди

Постать Нерісси в Шекспірівській трагедії *Венеціанський купець* викликала розмірно менше уваги, ніж інші постаті цього твору, зокрема Шайлок, Порція, Бассаніо, Джессіка та інші. Анотована бібліографія Т. Вілера<sup>1</sup> відзначає лише кілька заголовків, що насвітлюють жіночі постаті та їхнє йменування в цій драмі, в тому й Нерісси. М. Дж. Левіт, широко обговорюючи й детально характеризуючи Порцію, як головну жіночу постать драми, тільки побіжно – *an passant* – згадує Неріссу, «вигадку» (інвенцію) Шекспіра, приписуючи їй чорняве волосся ("Nerissa is simply a designation for a brunette," p. 72).<sup>2</sup> Дещо дальше йде щодо цього Н. Натан,<sup>3</sup> заперечуючи гіпотезу Левіта:

Nerissa is hardly a little nurse, nor is there evidence that she has a dark complexion. If anything, she is blond, for Gratiano says, "We have won the fleece" (III, ii, 241).

Consider, however, the relationship of Portia and Nerissa. Not only are they lady and waiting woman, but they are always together in the scenes in which they appear. They are wooed simultaneously, they wed at the same time, they go to Venice as judge and clerk, they both give and get back rings from their husbands. Nerissa hovers around Portia and is to her mistress as the sea to a port. For the name *Nerissa* could refer to the sea, and seems to be derived from the Latin *Nereis*, the name of a sea nymph and daughter of Nereus. Shakespeare added Italian endings to all of his female names in the play (except, of course, the mention of Leah) and, using the stems of *porta* and *Nereus*, came up with *Portia* and *Nerissa*.<sup>4</sup>

Вказуючи на помилковість Левіта, Натан сам робить помилку щодо Нерісси, бо вважає її за «латинську» формацію – дериват від Нерей. Тим часом загально відомо, що і Нерей і Нереїди належать до грецької мітології,<sup>5</sup> та що в латинській літературі ці тями й терміни грецького походження. Коли Шекспір уводить

Неріссу, як *dramatis persona*, то він «латинізує» її наростком *-ісса*, що широко відомий в італійському назовництві й тим самим робить її властивою членкинею венеціанського середовища.

З Шекспірової драми виразно виходить, що Нерісса – постать другорядна, допоміжна для головної жіночої представниці, Порції. Вона – типова «дама двору», помічниця-дорадниця своєї господині. Це відноситься не тільки до домашнього, приватного життя, але й до публічних функцій, зокрема коли Неріссі, передягненій, доводиться, виступати в ролі судового урядовця («клерка», як хоче Ірина Стешенко, перекладачка *Венеціанського купця на українську мову*<sup>6</sup>). Одне слово, постать Нерісси – літературне «доповнення» Порції в усіх її приватно-інтимних і зовнішньо-громадських ролях. Все ж головна постать у драмі – Порція, багата венеціанка, розумна жінка, вибаглива господиня. Безумовно, коли вона має успіхи в житті, то їх у немалій мірі завдячує співпраці Нерісси, гідної послідовниці своєї пані, беззастережно їй відданої: ніде в драмі не згадано різниці думок чи вчинків між цими жінками.

Інакша справа з Неріссою в Лесі України, в її *Оргії*.

Тут насамперед треба відзначити той факт, що акція *Оргії* відбувається в Коринті, отже в грецькому середовищі, куди назва Нерісса більше підходить, ніж до венеціанського середовища. Впорівень до таких постатей, як Антей, Федон, Хілон, а з другого боку Герміона, Евфрозина та Інш. Нерісса нічим – навіть іменням – не відрізняється від коринтського доккілля. Отож перша й головна різниця між Шекспіровою й Лесі Українчиною Неріссою – це адаптація чи пак синхронізація грецької постаті з грецьким доккіллям. Нерісса – одна з коринтянок: і зовнішністю, і поведінкою та врешті найменням нічим не відрізняється від своїх грецьких сучасниць, вона «рівна з рівними».

Як виходить із діалогу Антея з Неріссою в першій дії *Оргії*, вона – тепер його дружина – була колись «рабинею»; він одружився з нею з любови й підняв її статус до рівня всіх інших грекинь – як у своїй родині, так і в коринтській громаді. Тепер вона соціально стоїть нарівні з іншими представницями своєї статі, що більше – як першоклясна танцівниця, вона своїм талантом, може, й перевищує деяких коринтянок. Іншими словами, Леся Українка з «рабині» Шекспіра – Нерісси, робить у своїй драмі вільну громадянку підневільного (окупованого римлянами) Коринту. Все ж у грецькому середовищі вона однакова з іншими, служить Терпсихорі та зберігає свою індивідуальність, зокрема в



подружжі. І тут власне основна різниця в характері обох Нерісс. Коли Шекспірова постать у всьому співпрацює зі своєю господинею Порцією, Нерісса в Лесі Українки не годиться з негативною настановою свого чоловіка Антея до римських завойовників Коринту. Її мрія – виступити перед Меценатом на оргії з танком, який показав би велич грецької (танечної) культури чужинцеві й тим самим задемонстрував би її вищість. Антей не годиться на це й забороняє їй іти на оргію до Мецената. Вона його не слухає й цим викликає подружній конфлікт, що кінчається катастрофою: її та Антеєвою смертю. Як сказано, в Шекспіра ніяких конфліктів між Неріссою й Порцією немає, у Лесі Українки він назріває з самого початку драми та стає кульмінаційною точкою оргії.

Само з себе виринає питання, чому Леся Українка взяла назву Нерісси з *Венеціанського купця* Шекспіра? Адже ж у класичній грецькій драмі, як і в мітології, було багато відомих жіночих імен, що може й звучали більш по-грецькому, ніж Нерісса. Чому, наприклад, авторка не назвала її Нерейдою, однією з 50 дочок Нерей?

Відповідь на це питання нелегка, тим більше, що в цій справі немає ніяких записок чи листів Лесі Українки. Правда, сама ця «драматична поема» постала під кінець її життя (1912-13), ставилася на сцені аж після Лесиної смерті. Тому годі шукати в посмертній спадщині відповідь на поставлене вгорі питання. Все ж у формі припущення-гіпотези можна заризикувати твердженням, що українська поетка була великою прихильницею Шекспірового драматичного мистецтва й добре знала його твори не тільки з літератури, тобто читання, але й зі ставлення його п'єс на сцені. Постать Нерісси з *Венеціанського купця* мусила притягнути її увагу незвичайністю її появи, жіночих та загально-людських прикмет. Все ж їй не вистачало індивідуальності думання й чину. Шекспірова Нерісса була слухняним знаряддям усіх задумів і починів своєї пані, Порції. Вся ініціативність була по боці цієї останньої. Можна сказати, що Шекспірова Нерісса була автотипом, відбиткою чи послідовницею головної жіночої постаті Шекспіра. А Леся Українка наділила свою Неріссу всіма прикметами жінки-індивідуалістки. Не зважаючи на її підлегле становище в дитинстві, коли її мати була рабинею, танцівницею на оргіях, вона визволилася з комплексу підрядності, залежності від сторонніх чи рідних, стала повноцінною незалежною індивідуалісткою, для якої навіть заборона найближчої людини – власного чоловіка –

недійсна, якщо вона переконана в правильності своїх думок і дій. Отак Леся Українка «перелицювала» Шекспірову Неріссу, підносячи на вищий рівень жіночої гідності цю свою однойменну постать.

Можливо, що крім ідейних, грали тут ролю також естетичні погляди. Не можна відмовити іменню «Нерісса» краси звучання, ніжності й здрібнілості в зовнішній формі. Звукове насичення йшло в парі з оригінальністю й незвичністю такого, а не іншого наймення. При цьому був теж і *couleur local*, тобто відчуття «грецькості» хай і штучної, в «Неріссі». Так імення підходило найкраще до коринтського *мільє*. Леся Українка покористувалася ним для своєї драми. Тимто ідейні й формальні аспекти можна, понад усякий сумнів, уважати за вирішальні в присвоєнні Лесею Українкою постаті Нерісси для нової української літератури.

### Додаток

Відомий грецько-американський учений д-р Д. Георгакас у листі з 14 липня 1988 р. пише про *Nerissa* так:

"I may suggest that the name *Nerissa* may be a derivative of *Nero* with the feminine ending *-issa*. Otherwise, I cannot help."

### Примітки

1. Thomas Wheeler *The Merchant of Venice. An Annotated Bibliography*. New York-London, 1985, *passim*.
2. Murrey J. Levith *What's in Shakespeare's Names?* Hamden, Conn. 1978, p. 79.
3. Norman Nathan "Portia, Nerissa and Jessica – Their Names". *Names*, Vol. 34:4, 1986, pp. 425-9.
4. *Ibidem*, p. 427.
5. І. Бойків, О. Ізюмов, Г. Калишевський, М. Трохименко. *Словник чужомовних слів*. Нью-Йорк, 1955, стор. 277.
6. *Шекспір*. Том 1. Київ, 1964, стор. 231-294.

Irena Rima Makaryk

## “Let’s make the best of it”: The Late Tragedies of Shakespeare

It is, by now, a commonplace, that a certain lightening in the atmosphere of Shakespeare's tragedies took place after the writing of *King Lear*. *Antony and Cleopatra* has been referred to as a “delightful tragedy,”<sup>1</sup> its heroine, the “queen of comedy.”<sup>2</sup> Recent studies of the play have drawn attention to the comic features of the play.<sup>3</sup> *Coriolanus*, too, has been referred to as “the greatest of Shakespeare's comedies” in a deliberately provoking statement by George Bernard Shaw.<sup>4</sup> Like many of Shaw's audacious pronouncements, this one carries a germ of truth.

As well as the recognition of the presence of comic elements in the late tragedies, scholars have also noted the spectacular and public quality of the plays: *Antony and Cleopatra*, with the grandeur of Egypt and Rome; the allegorical banquet scenes, and the processions of *Timon of Athens*; the battles, large group scenes, and processions of *Coriolanus*. Both the comic and the spectacular elements of the late tragedies draw our attention to the “decidedly different”<sup>5</sup> nature of these plays: the unusually “external” representations of the main characters, and, on the other hand, a concomitant emphasis on the societies of the protagonists.

While the late tragedies have many enthusiastic adherents, they also seem to elicit what Bertolt Brecht referred to as “discomfort.”<sup>6</sup> Not surprisingly, the creator of the *Verfremdungseffekt* found Shakespeare's *Coriolanus* a very congenial play. In his adaptation of the play, the characters “R” and “B” make the following point about the protagonist, Caius Martius: “R: But the crystal clarity of Martius' language! What an outsize character! And one who emerges as admirable while behaving in a way that I find beneath contempt!”<sup>7</sup>

The mingled yarns of good and evil, nobility and vileness, heroism and silliness, are, of course, found not only in *Coriolanus*, but also in *Timon*, as well as in *Antony and Cleopatra*. And the discomfort to which “R” and “B” refer is indicative of the response aroused by the late tragedies as a group. The mixture of admiration and contempt, wonder and detestation, antipathy and sympathy are sentiments often accompanied by regret that these are achievements of a lesser sort than *Hamlet*, *Othello*, *Lear*. This an opinion recognized in the traditional terms in which the division of Shakespeare's canon is made; while the latter are “mature” or “great” tragedies, the former are more neutrally regarded as merely the “late” tragedies.

This paper will argue that the use of comic structures and strategies in the late tragedies is in part responsible for the discomfort to which scholars allude. In strategy, the use of comic structures in a tragic plot suggests the obverse of a parallel technique found in Shakespeare's experiments in comedy; in *Measure for Measure*, and *All's Well That Ends Well*, large doses of tragedy in comic plots resulted in similar discomfort, the creation of complex and morally ambiguous problem plays." In their larger patterns, the late tragedies resemble the structure of comedies, particularly in the underscoring of triumph of society at the end of these plays. The discomfort, I will argue, arises in part from a unusually mixed response to the loss of the hero, which involves both sympathy for him, and, more disturbingly, a tendency to side with society, and desire his death. The theatregoer thus seems to become an accomplice of the tragic action of the plays.

In describing the plot of *Antony and Cleopatra*, Bradley remarks that "We see hardly one violent movement." "People converse, discuss, accuse one another, excuse themselves, mock, describe, drink together, arrange a marriage, meet and part; but they do not kill, do not even tremble or weep."<sup>8</sup> While this is something of an exaggeration, Bradley is not far from the truth; in fact, he hints at the special nature of the new tragedy that Shakespeare has created, for his summary of this Roman play sounds very much like a comedy with the group as its focus. This strong social interest seems to go against the grain of traditional tragedy that centres on the individual; moreover, the social focus consistently involves us more frequently in an intellectual, rather than emotional, fashion; again, a tactic resembling that of comedy.

The social focus of the plays may be found in a number of related elements. First of all, we might note the broad panorama of all of the late tragedies. *Antony and Cleopatra*, with its two worlds of Egypt and Rome, peopled by great men, plain soldiers, soothsayers, a schoolmaster, attendants, a treasurer, countless messengers, and a simple clown suggest a very full picture of society. The sprawling geographic boundaries of this world contribute to this effect of a peopled, grand canvas, perhaps in the manner of Rubens. In *Timon of Athens*, which contains an unusually large number of anonymous minor characters, representing different social classes, we also have a strong sense of the society of which the individual is a part, and which he will later abandon, although this society is not as well articulated as in the other tragedies; the Athens of Timon seems to be a romance simplification. In *Coriolanus* the detailed and complex political world that Shakespeare chooses to represent (particularly in act one) with patricians, tribunes, and plebs, and the Volscians poised just outside their state, points to the strong social and political context of Caius Martius' personal tragedy.

The heroes of the late tragedies possess not only a socially, but also a politically, important role, which is underscored by references to a symbolic (or what Traci calls "allegorical")<sup>9</sup> aspect of that role. For example, Antony and Cleopatra are frequently referred to as Rome and Egypt, as well as Mars and Venus, Osiris and Isis. Coriolanus, who is also referred to as Mars, regards himself (as do his immediate followers, particularly his mother) as a representative of the real Rome – honourable, and aristocratic, not vulgarized by the commons. Timon's title, of Athens, clearly links him with his society, while his generosity, which outdoes that of Pluto, seems to make him superhuman. Later, even as Timon becomes Misanthropos (IV.iii. 54), he has no meaning without the society he rejects. Thus the individual hero is inextricably bound with his public, social self, his role in his society.

This emphasis on the unseverable links between the individual and society points to an important aspect of their tragedies: while tragedy glorifies the individual and his struggle, the constant reference in the late tragedies to society and the hero's place in it seems to show the limited room that exists for heroes. And the price which society exacts from the individual is nothing less than death when that individual begins to believe he is not subject to its laws, or when he believes that he is not expendible.<sup>10</sup> The worlds of Athens and Rome conspicuously go on after the deaths of the protagonists. We do not (as we did in *Hamlet*) feel irreparable loss. The conclusions of the plays move us from Rubens to Breughel. "The dogs go on with their doggy life," and the tragedy of the individual, especially in *Timon* and *Coriolanus*, is distinctly removed from the centre of power. Timon dies outside of Athens; the audience does not even see his death represented. Coriolanus, far from another salvaged city, perishes in the hostile Voscian city of Antium, not as victor, but as traitor. These are, as Hunter has remarked, plays about outcasts, exiles.<sup>11</sup>

The social interest of the plays and our complicity in the results of the action are established by a curious technique noted by many scholars. Both Janet Adelman<sup>12</sup> and Anne Barton<sup>13</sup> point out the way in which we see the main characters through the eyes of commentators. In all three of the last tragedies, the protagonists and their actions are constantly the subject of conversation by minor figures, servants, messengers, rivals. We are always aware of society's opinions about their failings and their achievements, and thus an attitude of both sympathy and remarkable detachment is cultivated. Moreover, we are encouraged to observe and attempt to make judgements. In all three tragedies, the device of opening scene as synecdoche ensures a critical habit of mind, an intellectual, rather than a completely emotional, involvement with the central figure(s).

As scholars since Bradley have noted, the opening scene of *Antony and Cleopatra*, prepares us for at least two views of the main characters. We are invited to judge whether Antony's love is mere dotage, or grand

"lyric inspiration".<sup>14</sup> We enter Philo and Demetrius' dispute in *medias res*. Beginning with Philo's negative judgement, we take the unheard arguments of Demetrius to be in favour of Antony. We are prepared, and expect, as theatregoers, to side with Demetrius, and to applaud the actions of the main characters. (We might by comparison think of the gross portrait that Iago draws of Othello in act one of that play, and how his caricatured image of the Moor leads the audience to disbelieve, rather than believe him. We thus expect a noble Othello despite, or because of, Iago's words.) In *Antony and Cleopatra*, however, the entrance of the famous lovers both confirms Philo's view and contradicts it. We approve the hyperbolic mode evident in such speeches as "Here is my space,/-Kingdoms are clay" (I.i. 34f), for this, as Maynard Mack tells us in his justly famous article, is the usual mode in which the hero speaks, and in which others speak of him.<sup>15</sup> But in *Antony and Cleopatra* others do not support the hyperbole characteristic of such tragic heroes as Hamlet, Othello, Macbeth, and Lear. First and foremost is the comic undercutting which Antony endures from Cleopatra herself. Employing the technique of Lady Macbeth, although in a teasing and more comic context, Cleopatra questions the manhood of Antony when she taunts him about his apparent servitude both to the "scarce-bearded Caesar" and to the shrill Fulvia (I.i. 20-21). Later (scene three) she parodies Antony's hyperbolic style, again deflating, rather than upholding, the characteristic verbal mode of the tragic hero. However much we may sympathize with lovers and wish for them a happy ending, the public, political nature of Antony's status also makes us disapprove. While we may not agree with Sir Laurence Olivier's assessment of Antony in his recently published autobiographical book, *On Acting* (1986), as "an absolute twerp . . . A stupid man," we must admit that he does have something there. "Cleopatra, she's the one. She has wit, style and sophistication . . ." <sup>16</sup> The heroic, but silly, nature of Antony revealed in this scene might remind us of some of the male figures of Shakespeare's comedies: Valentine, Navarre, Orlando, Orsino. By the end of the scene, we can at least understand how Demetrius might be swayed to take on Philo's position of censure. We may also think to apply to Antony and Cleopatra O. J. Campbell's description of Coriolanus as "partly an object of scorn."<sup>17</sup>

In *Coriolanus*, the mutinous citizens, who are agreed to kill Caius Martius, present the audience with a particularly unattractive portrait of the hero. Caius Martius' terse greeting, "Thanks," the shortest and most surly opening sentence a Shakespearean tragic hero ever uttered, and his subsequent verbal attack on the plebs further alienates the audience. As in *Antony and Cleopatra*, so here the opening scene has the effect of inducing an intellectual, rather than emotional, involvement in the fate of the character. Again, the audience begins the action of the play by partly sympathizing with a large portion of society that sees the Roman hero as

proud, contemptuous, and perhaps even deserving of death. As Norman Brittin persuasively argues, even sincerity, as it is revealed in *Coriolanus*, can be excessive, and appears to be "aggressive, offensive, provoking tactlessness."<sup>18</sup>

In the opening scene of *Timon of Athens*, the fawning painter, poet, jeweller, and merchant, as well as the nobles, reveal not only a corrupt society, but a Timon poised for a fall. Magnanimous though he is, his generosity is not discriminating, but rather knee-jerk and sentimental, as well as proud. "I am not of that feather to shake off/My friend when he must need me," (l.i. 103-05) remarks Timon, a little too smugly and self-righteously for the audience's full sympathy. As in *Coriolanus*, so in *Timon of Athens*, the audience hopes for the hero's fall. It does so looking forward to the hero's anagnorisis, to a new-found humility. In this wish the audience's desires parallel the desires of the society of the play. We become unconscious co-conspirators in the tragic fate of the heroes.

The opening scenes of all three tragedies force us to view the protagonists much more critically than earlier Shakespearean tragedies. The effect on the audience is not only to discourage too close an engagement with the main characters,<sup>19</sup> but also to encourage an identification with the values of society, despite the clearly flawed nature of that society. This, I think, is something new in Shakespeare. In *Hamlet*, *Othello*, and especially *King Lear*, the perspective of the play suggests that we look to the individual as the touchstone of value, while society is corrupt, rotten, sometimes vicious. In *Antony and Cleopatra*, *Coriolanus*, and *Timon of Athens*, we may still recognize the unregenerate aspects of society, its corruption and evil, its "policy" and lack of integrity, but we also notice something else: in its pragmatism it is at the same time partly right. To go back to the opening scene of *Antony and Cleopatra*, we might, at first, think that Philo's censure of the lovers is puritanical, "bourgeois," narrow-minded, unjust. And yet, especially as the play proceeds, we cannot divest ourselves of the Philo habit of mind. Antony's behaviour, particularly in his marriage to Octavia, his actions during and after the battle at Actium, and his botched suicide confirm his heroism and his humanity all right, but also show us how wrong-headed he is. Along with the plain-speaking soldiers, we ask why he chose to fight at sea. And with Cleopatra, we ask "what means he," when Antony draws tears from his troops. Neither entirely sympathetic to the hero, nor to his society, we nonetheless frequently view the characters from the vantage point of superiority; we exert a social judgment on them; they appear occasionally ridiculous or contemptible.<sup>20</sup>

In *Coriolanus*, a similar dramatic strategy of detachment from the hero is at work. Coriolanus' bravery, his perfect sense of honour, his modesty (slightly comic perhaps, but sincere) mark him the tragic hero. But his petulance, his undisciplined pride, his cruelty, his aristocratic self-regard

push us to recall the sentiments of the crowd in act one. When Caius Martius wears the gown of humility, but wishes the citizens would "wash their faces,/ And keep their teeth clean" (II.iii. 60-61) we cannot help but agree with the citizens' assessment of his character. What we begin to desire is what is more common to the world of comedy: a defeat of absoluteness, and a reconciliation with society, the victory of commonsense. The ritual Coriolanus endures should bind him to society, confirm its values. Instead, Coriolanus resists his place in society, much like a figure of excess in a comedy. He wishes to "o'erleap" custom (II.ii. 136-37), rather than bow to it. Interestingly, while Coriolanus's devotion to honour is admired by the Romans, those closest to him, his mother and Cominius, disapprove of his "too absolute" (III.ii. 39) behaviour. Volumnia's sense of policy and opportunism reveal how isolated, truly honourable, and principled her son is. But his strengths can appear as petulance, as boyish refusal "to play the game." Act three scene two, like most scenes which contain the Roman matron, is both tragic and comic. After Coriolanus has been worn down by his mother's arguments, a note of fatigue is struck in his response, "Pray be content./Mother, I am going to the market-place;/Chide me no more." (III.ii. 130-33) Clearly it is not the first time Volumnia has won over her son using this same tactic.

When Coriolanus is exiled from Rome, and, in vengeance, takes up the attack against his own countrymen, he forgets the emotional bond we have just witnessed. Not unlike Richard III, Coriolanus attempts to discard his links with society: "Alone I did it." (V.vi. 116) The Volscians' insulting appellation of "boy," is calculated to attack the manhood of Coriolanus and provoke a predictable (and to Caius Martius deadly) response, but it also serves to remind the theatregoer of the fact that Coriolanus is never alone; he is a part of a family, a Roman society. Even at this moment, we share the thoughts of the tribunes and the plebs. However honourable, this man-machine of war deserves to die. There is no place for him in either Rome or Antium, as the modulated mirror scenes of acts three and five indicate: both the Romans, and the Volscians call for Coriolanus' death, citing his apparent treason. The alternate world, which would in comedy be a "green world," in tragedy becomes a world where the same problems are replayed, often in a more intense fashion, and with graver consequences.

Like the exile scenes of *Coriolanus*, the wilderness scenes of *Timon of Athens* serve the purpose of showing how slenderly the hero knows himself, and how little he has changed. Unlike Maynard Mack's formula, which sees the Jacobean hero become his opposite,<sup>21</sup> the schema of the late plays seems to be that of showing how the main characters become more exaggerated versions of what they already were at the beginning of the play. Timon is no closer to understanding mankind in act four than he was in act one. Antony does not "fall" in act three; the long process of



his fall began in the past; what we see is "the inevitable destiny of a sensualist and opportunist."<sup>22</sup> Coriolanus, too, is not only unchanged by his exile, but apparently even more firmly committed to ideals of war. "Here," as Bradley astutely notes about another of the last tragedies, is "the tragic excess, but with it the tragic greatness."<sup>23</sup> Ours is not a simple response: the heroes' behaviour elicits wonder, some understanding, even sympathy, at the same time as the bred in the bone quality of their "humours" makes us simultaneously understand the need for their fall and destruction.

\* \* \*

One of the effects of the increased importance of society in plot is that it tends to diminish the main characters. Our attention, if not dispersed, is at the very least directed to a multiplicity of views, rather than to a singleness of vision. By comparison, one may, without too much distortion, describe *Hamlet* as a play with the dominating point of view of Hamlet himself: it appears quite temptingly similar to a type of first-person narration. In parenthesis we may note in the past the number and the success of character studies of this play, culminating in the most notorious of all, Ernest Jones' psychological study. This kind of study is only possible because the dramatic construction of the play encourages us to believe that we see the action through Hamlet's eyes. Shakespeare's occasional adjustment of our vision thus surprises us, as, for example, when we overhear Claudius' realistic, even sympathetic, soliloquy.

In all three of the late tragedies, as we have already seen, we often view the protagonists through the eyes of others,<sup>24</sup> in what may be called an "external" manner. Soliloquies are few,<sup>25</sup> and those we have present us with little insight into the internal sufferings of the characters. They are, instead, a means of providing information, rather than revelation. Like the characters of the romances, the protagonists of the late tragedies are drawn from the outside. There is an opacity to them that is, yet, curiously akin to that of people in real life: for this is the way we perceive and judge others – by their deeds, their words, and through the comments of others. As Anne Barton remarks about the position of spectator in *Antony and Cleopatra*, "Our place of vantage is basically that of Charmian and Enobarbus: people sufficiently close to their social superiors to witness informal and often undignified behaviour, without participating in motive and reflection like the confidants in *Garnier* or *Jodelle*."<sup>26</sup> By contrast, the middle tragedies provide us with a special knowledge of the workings of Hamlet's, Othello's, Macbeth's, and Lear's minds. We are privy to their anguish, their meditations, their plans. Of Antony, Cleopatra, Timon, and Coriolanus we know little beyond what is needed for the plot. While we may speculate about their motivations, our attention is directed to the

consequences of their deeds, and to their emotional responses. Curiously perhaps, the primacy of plot over character in the late tragedies seems to conform more closely than do the Great Four to Aristotle's prescriptions for tragedy in the *Poetics*.

The opacity of the main figures makes judgement difficult. Our reflex action as playgoers is to make final sense of the tragedies, to impose (and to find evidence of) stability and order in the plot, particularly in its conclusion. The stuff of life is usually made maleable, understandable. The late tragedies, however, consistently resist such responses. As has been noted above, the usual pointers (soliloquies, the corroboration of foils, the unquestionable heroic status of the main character) are absent in these late plays. So, as Bradley notes,<sup>27</sup> when Antony claims, "The nobleness of life/Is to do thus" (I.i. 37), we take his remarks as only one perspective on the plot; a perspective not entirely false, but neither is it the whole picture. To re-phrase a question from contemporary criticism, we may wonder, is there an interpretation of the main characters in this play? The multiple opinions of the characters seem to deconstruct, as it were, the natural desire for a stable, fixed, easily understood portrait of the protagonists.

The multiplicity of views in these tragedies is yet another feature that they share with comedy.<sup>28</sup> In the last tragedies, the multiplicity of views is provided by various dramatic strategies. The "choral" comments of minor figures already mentioned is one device. Another is the extended use of counterpoint. Most obviously in *Antony and Cleopatra*, counterpoint, or the presentation of opposing motifs or views, is found in the juxtaposition of Egypt and Rome. While earlier criticism has stressed the difference between these two worlds – one a place of duty, obligation, order, the other of sensuous abandon and idleness – more recent criticism draws attention to the flaws in both. The rapid change of setting (in itself a comic device) in fact emphasizes the similarities of the two worlds, so that in the study it becomes difficult to recall where we are exactly. As Emrys Jones remarks, the "rapid succession of little scenes, together with the emotional instability of some of its characters, breeds a sense of irony, even of comedy . . . which does not allow an emotional response, although . . . it does not rule out what might be called an intense affectionate involvement."<sup>29</sup>

Moreover, Rome constantly invades Egypt by its messengers and by "Roman" thoughts. Later, Cleopatra herself dies in something like the high Roman manner. In Rome, on the other hand, Egypt insinuates its power in many ways, but especially through Enobarbus' description of Cleopatra, and through the Roman's insatiable desire for information about the wicked and fascinating Egypt. The result of these complex views is that Shakespeare's story is not Dryden's. We cannot supply a simple interpretation: All for love. Nor can we accept the moral that Rome

and moderation are to be preferred to Egypt and passion. The opposed voices in both settings prohibit such a simple interpretation, but add to our discomfort. The mingled yarn of both the protagonists' natures, and of the qualities of the play that both distance and engage us make final judgements slippery.

Counterpoint is not only found on a larger scale, but also in the smaller arrangement of individual scenes. The great speeches of the play, Antony's and Cleopatra's, as well as the barge speech of Enobarbus, are continually framed by their opposites. Enobarbus's gaudily, but effectively, painted portrait of Cleopatra as Venus is sandwiched by the leering, gullible Romans, who seek their version of *The National Enquirer's* view of the lives of great ones. The Roman ideals of honour and courage, which Coriolanus lives, are offset by the wound counting of Volumnia and Menenius, in which Coriolanus is mere object. In *Timon of Athens* the opposing voices seem more obviously presented at first. The generosity of Timon is played off against the fawning greediness and selfishness of his pretended friends. Yet the oppositions are not that simple. Timon's benevolence is inherently evil; his foolish magnanimity serves only empty ideals, and thus suggests an inhibition of good, rather than an excess of it.

The frequent use of this structural pattern of counterpoint in the late tragedies suggests that it may be a vehicle for the expression of the themes: the inability to know with certainty and finality the whole picture of characters' histories; it is the flux, rather than the orderliness of life which is underscored.

More obviously than the earlier tragedies, the late tragedies are "mingled yarns" in terms of genre: Shakespeare integrates the comedy more fully into the point of view of these plays. It is, as we have noted above, difficult to separate the nobility from the vileness, the silliness from the heroism. By contrast, the earlier tragedies presented comic scenes in "lumps." We might think of the clown in *Othello*, or the gravediggers scene in *Hamlet*, where the serious action is usually kept more distinct from the comic.

Yet another means by which the spectator is asked by Shakespeare to keep re-appraising his view of the protagonists, and thereby maintaining a sense of discomfort, is in the endings of the plays. In *Antony and Cleopatra*, as Anne Barton has pointed out, the unusual device of the divided catastrophe (Antony's death in Act IV, and Cleopatra's in Act V), more frequently found in comedy, forces us to reconsider our perception of the heroes at the moment "when our complacency is likely to be greatest: when we are tempted as an audience to feel superior or even dismissive because we think we understand everything."<sup>30</sup> Where Antony seemed to be the focus of interest in the earlier acts, by Act V Cleopatra has taken command of the stage. The divided catastrophe, as

Barton convincingly argues, seems "In its unpredictability, its very untidiness" to mirror "not the dubious symmetries of art but life as we normally experience it."<sup>31</sup>

In *Coriolanus*, the surprisingly truncated epitaph which usually lauds the hero (First Lord: "Let him be regarded /As the most noble corse that ever herald/Did follow to his urn." V.vi.142-44) is followed by the Second Lord's near disclaimer ("His [Coriolanus'] own impatience/Takes from Aufidius a great part of blame./Let's make the best of it." V.vi.144-46). This doubleness of response, a feeling of admiration for the hero on the one hand, and, on the other, a sense that "he asked for it," is found in the endings of all three tragedies. This complex response is, in part, caused by the nature of the "crimes" of the heroes. Unlike Hamlet, Othello, and Lear, who battle with evil, the heroes of the late plays do not face such elemental, "clarifying" oppositions.<sup>32</sup> Instead of metaphysical questions, the heroes of the late tragedies deal with social and moral issues. The behaviour of aging infatuated lovers, a taciturn but proud soldier, and a misanthrope seem to be the proper subjects of comedy, not tragedy. Hence it follows that the expectations aroused are not unlike those of comedy. It is instructive that in all three of the late tragedies society and policy triumph. In *Antony and Cleopatra*, despite the victory of fame and imagination which Cleopatra achieves, Octavius wins the battle, and, as Una Ellis-Fermor argues, "[a]ll reaches . . . forward"<sup>33</sup> to the survival of civilization. In *Coriolanus* and *Timon of Athens*, the cities of Rome and Athens are triumphant: yet we also sympathize with the heroes who die far away from the hurrahs of victory. While we may assent to the Second Lord's thoughts, we have seen Coriolanus understand the price he will have to pay for his mercy to his city. His awareness and certainty of impending death even as he chooses to go with the Volscians, rather than remain in Rome, adds a nobility to his character not accounted for by the brief interpretation of the Second Lord. As R. B. Parker has noted, "Coriolanus' decision is an affirmation of the familial link on which a healthy society has to be built and which Shakespeare had come to see as the truly *political* core of human society set against the constant flux of history,"<sup>34</sup> While noble, then, this decision is also "comic," in the broad sense of that term. Like Coriolanus's death, Timon's is also passed over briefly, and without the customary praise found in the ending of most tragedies: "Dead/Is noble Timon, of whose memory/Hereafter more." (V.iv. 79-81) Again, the audience needs to supply a silent epitaph of praise, when the play provides none.

Thus some of the discomfort of the endings of these tragedies seems to arise from an unusual sense of relief when the heroes die; extreme characters are purged. The exultation with which *Antony and Cleopatra* ends works two ways: it obviously suggests the triumph of the lovers, but also allows society to triumph. While the world may be robbed of

greatness, and may be ruled by an opportunistic, politic leader, it does survive; moreover, with historical hindsight, the audience knows that the great Augustan peace and the birth of Christ are to come.

The shouts of joy in Rome still ring out in the audience's mind, when Coriolanus is assassinated by the Volscians. And it does not seem entirely wrong for one man to die for a whole city. In *Timon of Athens*, Athens is saved, while Timon dies, almost forgotten, far beyond the city. Sapped of his purity and his rejection of evil when he subsidizes Alcibiades' campaign, and when he "rewards" the prostitutes, Timon loses his nobility and becomes vengeful and petty; there is something here of Malvolio's "I'll be reveng'd on the whole pack of you!" Hunter is right in remarking that there is a strong sense that the tragedy of these protagonists lies in part in their rejection of society. The heroes are left incomplete, and "maimed . . . diminished by [their] failure."<sup>35</sup> We are discomforted, I think, because the hero is so clearly in error, because he insists on his self-sufficiency. Ironically sharing this quality with villains like Richard III, and Iago, Coriolanus and Timon (and the plays) insist that they did it "alone." While admiring, or, more accurately, wondering, the audience does not share their view of the relationship between the individual and society.

While all three tragedies suggest that the hero must conform to society or be destroyed, the case of Antony and Cleopatra is slightly different from that of Timon and Coriolanus. Rejecting their society, Antony and Cleopatra seem to have successfully created an alternate universe of their imagination. Reconciliation, to which comedy proceeds, is found here in the references to their union after death, and, as pointedly, in the earlier allusions of Antony approaching death as a bridegroom, later paralleled by Cleopatra's cry, "Husband, I come!" The "baby" sucking at her breast is a dark parody of what comedy promises: the continuation of society through marriage and children. We both admire Cleopatra's tenderness, her audacity in the choice of metaphor, and the gloriousness of her death – and yet we recognize a certain barrenness here, too.

\* \* \*

As Bradley observed of *Antony and Cleopatra*, the effect of the last tragedies on the reader is one of both triumph and sadness, almost a "sadness of disenchantment."<sup>36</sup> It is not that "we are saddened by the very fact that the catastrophe saddens us so little," it is, rather, because perhaps we finally recognize what has happened is what we wanted to happen: society triumphs and the individual is destroyed. We recognize that there is no place for Coriolanus, Timon, or Antony and Cleopatra in this world of fact. The passionate attachment that Timon and Coriolanus

have to values can find no possibility for realization. They must die. The society that triumphs, however, is a society that is corrupt, but it is also one with which we have in many instances identified. All we can do is make the "best of it".

In moving from the middle tragedies to the late, Shakespeare yet again altered his vision and depiction of tragedy. No longer as concerned with the portrayal of evil (markedly absent in these plays), or with outsized, idealized heroes, but rather with the examination of the actions of human characters, subject to folly and even ridicule, he moves into a new realm, one more concerned with the group portrait, and more clearly focussed on the pattern of a plot. The use of comic structures in tragedy disrupts the expectations of the knowledgeable playgoer; it causes "discomfort," a more intellectual, rather than emotional, apprehension and experience of the tragic hero's predicament and of society's (and the audience's) part in it. And, finally, it underscores the humanity, rather than the superiority, of the main figures. In its concentration on the flux of life, and on the comic potential of man's behaviour, it also looks forward to the romances, which would raise some of these same concerns, but perhaps more satisfactorily unite the worlds of tragedy and comedy.

References in this paper are to the Arden *Antony and Cleopatra* (ed. M. R. Ridley, rpt. 1971) and *Timon of Athens* (ed. H. J. Oliver, rpt. 1982), as well as the Riverside *Coriolanus* (ed. G. Blakemore Evans, 1974).

## Notes

1. J. L. Simmons, *Shakespeare's Pagan World: The Roman Tragedies* (Charlottesville, Va.: University Press of Virginia, 1973), p. 149.
2. Matthew N. Proser, *The Heroic Image in Five Shakespearean Tragedies* (Princeton: Princeton University Press, 1965), p. 189.
3. See, for example, Simmons' chapter on *Antony and Cleopatra*, and *Coriolanus*, pp. 149-63; Martha Tuck Rozett, "The Comic Structures of Tragic Ending: The Suicide Scenes in *Romeo and Juliet* and *Antony and Cleopatra*," *Shakespeare Quarterly*, 36 (1985), 152-64; Anne Barton, "Nature's piece 'gainst fancy': the divided catastrophe in *Antony and Cleopatra*," Inaugural Lecture, Bedford College, University of London, 1973; Philip J. Tracl, *The Love Play of Antony and Cleopatra: A Critical Study of Shakespeare's Play* (The Hague, Paris: Mouton, 1970).
4. George Bernard Shaw, Preface, *Man and Superman* (Harmondsworth: Penguin, 1925), p. xxx.
5. A. C. Bradley, "Shakespeare's *Antony and Cleopatra*," in *Oxford Lectures on Poetry* (London: 1909; rpt. New York: St. Martin's 1965), p. 282.

6. Bertolt Brecht, "Study of the first scene of Shakespeare's *Coriolanus*," in *Collected Plays*, vol. 9, ed. Ralph Manheim and John Willett (New York: Pantheon Books, 1972), p. 382.
7. Brecht, p. 382.
8. Bradley, p. 284.
9. Traci, p. 57.
10. Brecht, p. 374.
11. G. K. Hunter, "The Last Tragic Heroes," in *Later Shakespeare*, eds. John Russell Brown and Bernard Harris (London: Edward Arnold, 1966), p. 14.
12. Janet Adelman, *The Common Liar: An Essay on Antony and Cleopatra* (New Haven: Yale University Press, 1973), p. 50.
13. Barton, p. 13.
14. Derek Traversi, *Shakespeare: The Roman Plays* (London: Hollis and Carter, 1963), p. 79.
15. Maynard Mack, "The Jacobean Shakespeare: Some Observations on the Construction of the Tragedies," in *Jacobean Theatre*, Stratford-Upon-Avon Studies, 1 (London: Edward Arnold, 1960), pp. 13-14.
16. Laurence Olivier, *On Acting* (New York: Simon and Schuster, 1986), p. 162.
17. O. J. Campbell, *Shakespeare's Satire* (New York: Oxford University Press, 1943; rpt. N.Y.: Gordian, 1971), p. 199.
18. Norman A. Brittin, "Coriolanus, Alceste, and Dramatic Genres," *PMLA*, 71 (1956), 801.
19. Maynard Mack, Introduction, *The Tragedy of Antony and Cleopatra* (Baltimore: Penguin Books, 1960), p. 15.
20. Brittin, p. 803.
21. Mack, "The Jacobean Shakespeare," pp. 33-34.
22. Robert Ornstein, "The Ethic of the Imagination: Love and Art in *Antony and Cleopatra*," in *Later Shakespeare*, eds. John Russell Brown and Bernard Harris (London: Edward Arnold, 1966), p. 91.
23. Bradley, p. 293.
24. Adelman, p. 50.
25. Bradley, p. 286: the same point is made by Larry S. Champion, *Shakespeare's Tragic Perspective* (Athens: The University of Georgia Press, 1976), pp. 222-23.
26. Barton, p. 13.
27. Bradley, p. 293.
28. Adelman, pp. 50-51.
29. Emrys Jones, *Scenic Form in Shakespeare* (Oxford: Clarendon Press, 1971), p. 238.
30. Barton, p. 3.
31. Barton, p. 4.
32. Simmons, p. 3.
33. Una Ellis-Fermor, *The Jacobean Drama* (London: Methuen, 1936; rpt. 1961), p. 267.
34. R. B. Parker, "Coriolanus and 'th' interpretation of the time," in *Mirror up to Shakespeare; Essays in Honour of G. R. Hibbard* (Toronto: University of Toronto Press, 1984), p. 275.
35. Hunter, pp. 14-15.
36. Bradley, p. 304.

Борис Шнайдер

## То не Шекспір! («Смерть Гамлета» Миколи Бажана)

В Остапа Вишні є давня і призабута гумореска, яку нелегко сьогодні й відшукати, бо не друкується, – «Як я не бачив Максима Горького». Йдеться про відвідини відомого письменника, яких не було. Згадується щось на зразок: Оце як не поїхали ми до Максима Горького, не вийшов він нам назустріч, не вітав і т. д. Все як звичайно – лише з «не»...

Мудрість гумориста спонукала мене подати до шекспірівського збірника на Заході свої роздуми про відомий твір відомого поета як про нешекспірівський. Навіщо? Законне питання. Передусім, маю на увазі річ, яка зветься «Смерть Гамлета» і на цій підставі так чи інакше фігурує в українській шекспіріані. По-друге, ця невеличка, а голосна свого часу, як її звичайно визнають, поема Миколи Бажана ось уже півстоліття незмінно високо ставиться критикою, а сьогодні, здається, прийшов сприятливий і безпечний час для реальної переоцінки. І по-третє, поема захоче певну характерність, користуючись Остапом Вишнею, для не-Шекспіра, для від'ємного використання його доброго імені.

Ще Євген Плужник у ті ж роки виявляв своє здивування твором Бажана:

Господи Боже! Которий вік!  
Принце, повірте мені, – забагато!  
...Кажуть ви стали фашистом (sic!)  
(Бажан, сторінка така-то).

(Вірш «Ходить...»)

Та незабаром, як відомо, Плужник і його поезія зникли, і надовго, ніхто вже більше дивуватися не смів, і поема спокійно займала місце у вищих регістрах.

Реакція Плужника, тимчасом, не була випадковою. «Смерть Гамлета» датується 1932-м роком. До того принцеві Данському і його великому авторові добре жилося в нашій літературі, принаймні природно. Особливо, наприклад, у закоханого в класику Максима Рильського. Молодий поет у вірші «Як Гамлет...», 1919-ого року, порівнював себе з героєм шекспірівського твору, де полонив його образ несхожості хмар. За рік славив він знаменитого англієця у вірші «Шекспір». Ще через кілька літ –



«Фальстаф» (1925), із точним, як відзначалося критикою, використанням першоджерела. Пізніше тривоги 30-их років поет передав у вірші «Принц Данський» з характерною підназвою «Під хвилю зневіри», а відчай тих важких часів висловлював відомими словами з останнього монологу леді Макбет «Всім пахощам Аварії не змити...» Щось подібне було і в Миколи Зерова в його сонеті "Roog Yorik" тих же часів.

Бажанова поема поклала край природному життю містких шекспірівських образів і започаткувала спекулятивне їх використання для цілей суто ідеологічних, які нічого спільного з ними не мають. У всіх відношеннях твір є нешекспірівським, ба, якщо хочете, антишекспірівським, і велике ім'я Гамлета може тут – щонайменшою мірою – справді дивувати.

Поема утверджує і славить, як відомо, стереотипний догматичний радянський ідеал людини-моноліта, що не знає ні сумнівів, ні хитань, твердої та прямої, за словом Франка, як відгембльована дошка; людини – або як сказано «чоловіка», – «що дивиться ворогу в очі», «застрелює ворога в лоб», такою ж бо є чітка логіка класового двобою. Що може бути більш антишекспірівське! Багатогранність, повнокровність образів великого драматурга, їх складність, суперечливість, пластичність, що складає основу їх життєвості й вічності, є одним з найбільших досягнень світової літератури в правдивому зображенні людського характеру, найбільших завоювань реалізму. Той реалізм, однак, який репрезентував Бажан і який оголошуватиме себе найпередовішим методом творчості, висував ідеалом якраз протилежне – пласку цілість. Хай так. Його справа. Але ж при чому тут Шекспір?!

Увесь зміст поеми складає, однак, інший патос – негативний – заперечення антиподів цілісності, що заховують у собі відворотні властивості роздвоєності, дволичності і зв'язаних із ними лицемірства та оман. Заперечення те не абстрактно-філософське, а з прямою адресою ворогів радянської влади й радянської ідеології, які намагаються уникнути отої саморобної логіки класової боротьби: «син генерала», «гетьманський нащадок», «пруського юнкера виваний внук», «гвардія чорна скажених ісусиків», сучасні Альоші Карамазови і князі Мишкіни – «мара Достоєвського», – всі вкупі, коротко кажучи, – сучасний фашизм і його прислужники. Хай так – то авторові вороги. Але ж він робить Гамлета їх символом, усі вони, в його зображенні, – сучасні Гамлетики – ось що незбагненно!

«Я знаю вас, Гамлете, снобе дволичности», – так починається поема, і далі в цьому ключі розширюється образ, картається його

грим і гримаси, які приховують справжню суть, його вагання і двоєння. Закликається не вірити йому:

Не вірте!

Не дайте блідому Гамлету

Сховати між фраз і між поз

Двоязику його гомілету,

Його роздвоєнський психоз.

І зрештою виголошується йому вирок:

Вмирай, чорний Гамлете,

принце лякливости.

Он на що обернено шекспірівського героя. Картайте своїх ворогів скільки завгодно, але нащо для цього потривожена тінь велика і благородна? Один із найскладніших образів світової літератури, Гамлет міг захоувати в собі, здається, що завгодно, але тільки не те, чим зробив його Бажан. Читання, сумніви, нерішучість – так. Але жодною мірою не лицемірство і підлість. Навпаки – Гамлет є зразком чесності й вірності своєму обов'язкові. Самі вагання, про які стільки сказано й написано, несуть у собі природно людський зміст і зовсім не мають того негативного сенсу, якого надано їм у поемі. Я, принаймні, не можу пригадати серед численних Гамлетових інтерпретацій щось подібне. Якщо вже поетові так хотілося вдатися до класичних образів, прислужитися в даному разі міг би, приміром, Тартюф.

Я вже мав нагоду про те писати у статті «Поетові шляхи та його західні мотиви».\* Тепер хотів би ще раз підкреслити нешекспірівський характер твору. Якщо зараховувати його до шекспірівських інтерпретацій, то хіба що, як кажуть математики, від зворотного, зі знаком мінус.

Як же, однак, пояснити таке явище в поета культури й хисту, у Баждана? В чому річ? Відповісти не так важко. Коріння заховані, передусім, у часі – в 30-их роках, із їх утвердженням сталінщини, з важкою атмосферою та зростаючим тиском. Насувалось «врем'я люте». Декларація своєї відданости ставала справою елементарного виживання. Промовистий приклад: того ж самого року, що і «Смерть Гамлета», – 1932-ого, виходить «зламна» збірка Максима Рильського «Знак терезів», яка схилила шалю в той же бік. Поет оголошує, що й для нього вже тепер «світ розколовся на так і ні, на біле і червоне», – за тою ж «класовою» схемою.

---

\* Сучасність, червень (1985), стор. 29-30.

За таких умов мистецтво вже не грало істотної ролі. Ідеал «Смерти Гамлета» – гомункулус, конструкція, взята з підручників політграмоти, яка і визначила штаповану гасловість фіналу, де той ідеал проголошено, до того ж не дуже вправно:

Місце в бою розшукать не з ласкавости,  
А твердо прийти і стать.  
І клас навчить і любові й зненависти,  
І клас навчить зростать.

Ствердження примітивної прямолінійності й заперечення складності людини могло бути теорією чи ідеологією, але ніколи – мистецтвом. Навіть геній Достоевського оцінений уже відповідно до офіційного до нього ставлення, дарма що в згаданих його образах, – справжнє живе життя, з яким не витримує ніякого порівняння Бажанова схема. «Смерть Гамлета», однак, і досі не переглядається.

Достатньо типові в цьому відношенні також інші «шекспірівські» речі Бажана тих же часів. У великому вірші «І сонце таке прозоре» (1936) виринає гамлетівський мотив розмови з черепом, який обертається... на свою протилежність: замість глибоко людського гамлетівського суму розмова стає приводом для утвердження казенного радянського оптимізму. Поет побував і на батьківщині Шекспіра, результатом чого є вірш «У Стратфордї на Ейвонї» (1948), з якого зі здивуванням можна дізнатися, що великий митець в Англії занедбаний, так «мовчить гордий лебідь Ейвону», а натомість квітне в Радянському Союзі. Залишається додати до Плужникового що одне sic! Тріскуча риторика тих речей безперечно слабша за можливості Бажана, і вони зовсім не належать до окрас його творчого доробку.

Вище згадувалося, що відразу вже полемізував із Бажановим Гамлетом Плужник. Набагато пізніше, коли повернулись ліберальні часи, – Леонід Первомайський. Свій вірш «Гамлет» він демонстративно присвячує Бажанові й подає іншого Гамлета, який «ввесь вірність, саможертва й чесний чин», «не боячись ні шпаги, ні отрути», воліє піти зі світу, аніж у такому жити, де

Всі знають все, але вуста замкнула  
Підступництва й підлесництва печать.

.....  
Все прогнило. Отруйний дух болота  
Рве груди. Світ хитнувся на межі.  
Уже не приховає позолота  
На килимах кривавої іржі.  
.....

На власний запит: бути чи не бути?  
Загибеллю відповідає він.

То інша смерть Гамлета – шекспірівська, трагічна, спричинена конфліктом чесної людини з прогнилим світом, конфліктом теж, звичайно, сучасним і актуальним, але реалізованим відповідно до першоджерела. Щоб не залишити сумнівів у, сказати б, відновленні справжньої загибелі Гамлета, вірш присвячується тому, хто її довільно й неправомірно використав.

Цікаві ще й деякі інші інтерпретації, особливо в знаменні шістдесяті роки з їх новими можливостями. «Гамлет» Сави Голованівського через образ флейти Гільденштерна ставить гостру проблему мистецтва і влади, конфлікту творчості і пристосовництва. В душі Гільденштерна ніби поєдналися служіння лихому королеві з відданістю флейти, але поет стверджує неможливість такого поєднання, яке веде мистецтво до загибелі. Музика тепер не ти – митець, а він – король. Він грає, він дме, ти ж раб партитури і слуга його. Чи ж Бажанова поема не ілюстрація?

Типові шістдесятники – Драч і Кисельов – у своїх віршах про Офелію гуманізують поезію, повертаючи її від пишних, але холодних офіційних котурнів до щиролюдських вічних почуттів – ніжності, інтимності, сердечного тепла й чистоти, – втілених у шекспірівській героїні. У Драча – холодна соломинка, тонюсінка й слаба, яку треба забрати у вітра крижаного і гріти коло серця, щоб зберегти. У Кисельова – образ білої незайманости. Прикметним є розгортання стислого шекспірівського образу, який має лише 150 рядків тексту. Поети знайшли в ньому зерна, що ховали багаті потенції, а поетична уява дала їм пророки цвітом новим і широким, який зберігав, разом із тим, властивості своєї першооснови.

На цьому тлі особливо ясно виступає нешекспірівський характер «Смерти Гамлета» і та жертва, яку приносив визначний поет своєму нещасному часові.

*Січень, 1988.*

Wolodymyr T. Zyla

## Teodosij Os'machka as a Translator of Shakespeare's *Macbeth*\*

In his book *Shakespeare: The Tragedy of Macbeth*, John Russell Brown remarks that "like most Jacobean plays, *Macbeth* resists a single classification." For him "in important ways it is a history play, one of a new kind developed in England, established during the last decades of the sixteenth century, and dominated by Shakespeare's achievements." Moreover, according to Brown, in such a play the dramatist could easily provide "comedy, satire, pathos, battle, pageantry, romance, argument and commemoration of events of national importance."<sup>1</sup> In *Macbeth*, Shakespeare apparently used almost all these combinations of themes and created indeed an intense, moving drama, packed with meaning.

In this paper I wish to examine some aspects of *Macbeth*'s Ukrainian translation in order to show how the translator interpreted and presented Shakespeare's masterpiece. Through such an examination I hope to show the translator's understanding, his imagination and feeling.

Teodosij Os'machka (1895-1962),<sup>2</sup> a Ukrainian writer and poet, was, in my opinion, uniquely suited to undertake the translation of *Macbeth*. "In his poetry, even more than in his prose," writes C. H. Andrusyshen, "Os'machka was a painfully incisive expressionist," who stormed "with elemental hatred against those who caused his ruin and that of his country."<sup>3</sup> Therefore the fate of Scotland during *Macbeth*'s tyrannical years was very close to his heart. In it he could easily identify the tragedy of Ukraine, the tragedy that he described in his own works written with an agitated soul and at times in a spirit like the ocean roused by a powerful tempest. As a highly talented writer he was capable of easily making his impressions descriptive and analytical and in that respect he was perhaps unsurpassed in Ukrainian literature. He is known for the originality of his concepts and for his ability to make these concepts work. The repressive 1930's in Ukraine left a profound imprint on his soul; after all in that decade he was twice arrested. Only by feigning insanity was Os'machka able to escape the liquidation suffered by most of his closest friends who lived and worked under Stalin's regime.

His interest in Shakespeare began in the late 1920's. At that time Ukrainian literature had three translations of *Macbeth*: one by Osyp Jurij Fed'kovych,<sup>4</sup> another by Pantelejmon Kulish,<sup>5</sup> and the third by Jurij Korec'kyj.<sup>6</sup>

Os'machka explains his involvement in translation of Shakespeare's works<sup>7</sup> in the following way:

I began to study English while I was still in Kyjiv... At that time I was attracted to Byron's lyrics and Shakespeare's tales which were narrated by people who were more literate than I. The writer Pidmohyl'nyj was then translating the works of Anatole France and knew French very well. And he often was telling me that the best way to study a foreign language was to translate from that language into your native language. Pidmohyl'nyj was also in excellent relations with the members of the [Ukrainian] Academy who were openly saying that there was no Shakespeare in Ukrainian because the Kulish translation did not communicate directly to the listener. Thus there was a need to rework Kulish's language and at least in that way to do some justice to Shakespeare in Ukrainian. And there in the Academy, through the efforts of Pidmohyl'nyj, they became convinced that the translation of *Macbeth* should be given to me, because my verse was considered powerful and vigorous. I began working on the translation of *Macbeth*, not with the purpose of reworking the language but rather of producing an original translation using all available Ukrainian translations, foreign translations, and the English original. And I did it.<sup>8</sup>

This brief story explains how Os'machka became involved with *Macbeth* and decided to make his first translation.<sup>9</sup> Unfortunately I have been unable to obtain this translation. In the 1950's, already living abroad, Os'machka wrote a second translation because, as he says, he was "not satisfied with the accuracy of his first effort and with its emotional expressiveness."<sup>10</sup> Furthermore, at that time he had a better knowledge of English and could handle Shakespeare's poetic language much better. He could also better understand *Macbeth's* locale and more easily conquer the difficulty of the dialectal expressions.

*Macbeth* is a short play and in its original version contains 1,993 lines. It is perhaps the most condensed of Shakespeare's tragedies (*King Lear* contains 3,298 lines, *Othello* – 3,324, *Hamlet* – 3,924, and *Julius Caesar* – 2,440).<sup>11</sup> The Ukrainian translation, on the other hand, contains 2,764 lines (Act I – 644, Act II – 434, Act III – 583, Act IV – 642 and Act V – 461). Thus the Ukrainian text is 770 lines longer than the Shakespeare's original. Shakespeare wrote *Macbeth* in blank verse and therefore almost entirely without rhyme. Each of his lines normally iambic pentameter – of

course contains ten syllables divided into five feet of two syllables each with the accent usually falling on the second syllable. However, in order to avoid monotony the author also used run-on lines with eleven syllables in which the rhyme of the last syllable carries right into the first syllable of the next line thus giving the text a smooth continuous flow. Shakespearean witches, on the other hand, speak trochaic tetrameter to separate them rhythmically from human beings. A special exception is made for Hecate who is of superior rank among the witches and speaks iambic tetrameter. In *Macbeth* Shakespeare also uses prose, spoken usually by common people in order to differentiate them from the nobility, or to communicate Macbeth's letter to his wife, thus setting it apart from the rest of the play.

Os'machka carefully approaches the Shakespearean text. For example, the English original reads:

My liege,  
They are not yet come back. But I have spoke  
With one that saw him die; who did report  
That very frankly he confessed his treasons,  
Implored your Highness' pardon, and set forth  
A deep repentance. Nothing in his life  
Became him like the leaving it. He died  
As one that had been studied in his death  
To throw away the dearest thing he owed  
As twere a careless trifle.

(I, iv, 1-10)<sup>12</sup>

The Ukrainian translation reads:

Владарю мій, ще не вернулись, тільки  
Я розмовляв з одним, що бачив смерть  
Кавдорову він розповів, як щиро  
Кавдор признався в зраді та благав  
У вашої величності прощення  
Бо виявив глибоке каяття  
Ніщо йому не пасувало так,  
Як розлучатися із тим життям,  
Яке він мав не по заслугі.  
Неначе смерть його навчила  
Розлуку брати з річчю найдорожою,  
Немов з дурничкою якоюсь,  
Коли потрібно.<sup>13</sup>

The translation appears also in blank verse and therefore without rhyme. It is to be noted that the ten Shakespearean lines are rendered by 13 lines in the Ukrainian translation. But to our surprise the latter contains only 63 words versus 70 words in the English original. The translated lines

contain the Shakespearean charm and beauty as well as the imagery. The lines are vivid, compact and intense. They translate correctly the idea that Cawdor had confessed and has died with a nobility he had not achieved in life. Furthermore, this report of Cawdor's death is an intelligent and clear statement by Malcolm. Thus the passage has the spirit of the original and reveals the facts clearly and distinctly. It proves the translator's originality in selecting the correct Ukrainian words for the English text in order to make the translation accurate and emotionally as close to the original as possible.

The fact that the translator used 13 lines to render 10 English lines easily demonstrates how there can be 700 lines more in translation than there are in the original. After all, Os'machka himself is a poet who realizes that a translation which offers the exact literal meaning without poetical form is certainly not art. Therefore he tried to achieve a reasonable accuracy in his work so that it might merit designation as Ukrainian blank verse. This successful attempt to render reasonably acceptable verse has thus increased the translated lines without however necessarily inflating text in number of words. This is probably the best way to give a meaningful equivalent of the original.

Os'machka's prose renderings are also skillful and original. Macbeth's letter to his wife is not only interesting but important enough to be sent by a special messenger. In it the translator depicted the good news and the Macbeth's love for his wife, whom he called «моя подруго найдороща» (my dearest partner of greatness). The Ukrainian translation of the concluding lines of this letter is a good example of profound understanding of the English and is quite characteristic of Macbeth's personality and his ambitions. In so far as prose is concerned one should also mention the Porter's soliloquy in which he appears as a common man and therefore speaks in prose. This passage in Ukrainian translation is very significant because of the sound effect. The Ukrainian «гуп, гуп, гуп» repeated three times is perhaps even more forceful than the English "knock, knock, knock". Therefore "the knocking within" in the Ukrainian translation creates a strong background undoubtedly very effective on stage. It also accounts for some irony because of the fact that the drunken porter should imagine himself as a porter of Hell's gate. The mention of Satan at night in the Ukrainian translation creates a very specific situation which is certainly as effective as the mention of the "Belzebub" in English.

I cannot conclude my discussion of Shakespeare's poetry and prose in *Macbeth* without mentioning the witches that represent the supernatural in the play. Witchcraft was very common in Shakespeare's time and there existed a universal belief in it. The play begins with the appearance of three witches who speak a different rhyme from the humans:



When shall we three meet again?  
In thunder, lightning, or in rain?

(I, i, 1-2)

In Ukrainian translation these lines sound:

Коли ж ми стрінемося ще  
Під блиск громів та під дощем? (p. 51)

In English the witches speech is trochaic tetrameter which consists of four feet of two syllables each with the accent falling upon the first syllable in each pair. The same meter is preserved in Ukrainian translation. Since this meter is suggestive of dance, it is quite appropriate for the assembly of witches. Os'machka rendered these scenes very carefully, observing not only the requirements of the English original but also the spirit of Ukrainian supernatural poetry. The Ukrainian supernatural world is very rich and quite complex in its content. Os'machka accounted for all the difficulties presented in English, and, in his translation, expressed them in terms of elements carefully selected from Ukrainian folksongs and folklore in general.

Thus Os'machka's rendering of *Macbeth's* meter is not a sporadic effort or an incidental undertaking. It is a thorough search for the appropriate metrical form to make the translation natural and unprosaic. Each line that Os'machka translated shows his great struggle in order to avoid a rough version and to give the Ukrainian reading public a fundamentally original and poetical translation carefully derived from the proper handling of the English text.

In addition to its metrical merits, Os'machka's translation also shows his rich imagination, profound feelings and precise directions in keeping the work unified and appealing. The names of the characters of the tragedy are not presented according to one standard. Some names that are unusual for the Ukrainian language are used as nearly as possible in the way in which they are pronounced in English (Malcolm – Маком, Donalbain – Дональбен; Macduff – Макдаф, etc.) Those names that have already acquired usage in Ukrainian, like Macbeth or Duncan are even printed almost in their English forms – Макбет,<sup>14</sup> Дункан, etc. This variety in names adds much to the atmosphere that dominates the play and makes the translation visibly closer to the original for the reader.

Reading carefully the original and Os'machka's translation one cannot easily spot how much the translator tried to preserve the Shakespearean imagery. He treated the descriptive passages, especially those that are vivid, compact and particularized very carefully. Such imagery creates intensity and makes the lines of translation emotional and meaningful.

In *Macbeth* there is a special atmosphere of darkness. In the whole drama the sun is mentioned only twice – at the beginning and at the end. The action takes place either in some dark places or at night. Duncan is

murdered at night, as is Banquo. Witches dance in the thick atmosphere of a storm when the thunder is heard. This action takes place in a cave, and here each image creates horror and disgust while darkness prevails. Macbeth, who enters the scene, calls the witches «таємні, чорні і північні відьми» (secret, black and midnight hags). Os'machka approaches these images with knowledge and feeling. He penetrates their being and sees in them not only mental pictures but a multiplicity of factual images which can be taken collectively or individually. For example, each apparition forms an image by itself and its function is to express prophesy. The first apparition of a helmeted head represents Macbeth himself and echoes the fears of his mind which is by now desperate; he is nearly insane. He fears Macduff, who will finally cut off his head, because he has been suspicious of him from the beginning. The second apparition, a bloody child, represents Macduff. It assures Macbeth that no one born of woman shall ever be able to harm him. Finally, the third apparition, a crowned child bearing a tree, represents Malcolm. This apparition tells Macbeth that he never will be harmed until Birnam Forest will come to Dunsinane Hill. But the significance of each image is the product of Macbeth's mind and wish. Their meanings are subjective but still have artistic merits. Each image builds overconfidence and fails to indicate the real significance of the prophesies for the future. The last collective image of eight Kings and of Banquo's ghost appears after triple incantation. This time Macbeth is warned not to insist on knowing if Banquo's descendants will reign. However, he does not obey; his violent and destructive nature carries his demand to a final end and the re-appearing of Banquo's ghost points to the Kings as his descendants. Os'machka not only truthfully depicted these images in his translation but portrayed them with a carefully selected vocabulary that makes his translated lines close in spirit to Ukrainian supernatural poetry. He accounted for the darkness that accompanies these images. They are imprinted in Macbeth's mind and have an effect on his spirit, a spirit that remains in darkness and is overconfident. Thus the translation of these crucial and eventful scenes parallels the original in its imagery and in the profoundness of its meaning. It is truly very unusual to see a translation that is so close to the original; at points they are separated only by a total linguistic incompatibility, rare indeed for Os'machka.

On many occasions Shakespearean imagery carries in itself violence that contributes to the formation of the atmosphere in the tragedy. Macbeth's scheme to massacre Macduff's wife and family is purposeless savagery of great magnitude. On that occasion the Ukrainian translation sounds very grim. The original imagery is fully depicted with striking force:

Макдафів замок

Із Файфом раптом захоплю

І там жінок, дітей на меч візьму. (р. 120)

**In English:**

The castle of Macduff I will surprise,  
Seize upon Fife, give to th' edge o' th' sword  
His wife and babe.

(IV, i, 150-152)

Here the Ukrainian translation seems equally dynamic because of the force of the poetic lines. It also portrays vividly Macbeth's spiritual resolution and is stormily tumultuous.

Of great importance in the tragedy is the image of blood which is forced upon Macbeth and his wife.

Підіт, обмийте руки від липкого,  
Брудного свідка. (p. 78)

**In English:**

Go get some water  
And wash this filthy witness from your hand.

(II, ii, 45-46)

Or

Чи кров пречисту  
Великий океан Нептунів відмити здужа  
Від рук моїх? Ох, ні. Моря безмежні  
Скоріше хвилями зачервоніють  
І кров'ю закиплять від рук очих! (p. 79)

**In English:**

Will all great Neptune's ocean wash this blood  
Clean from my hand? No, this my hand will rather  
The multitudinous seas incarnadine  
Making the green one red.

(II, ii, 59-62)

What is important in these examples is the blood that must be washed away because, as Macbeth feels, it indicates the enormity of the crime. Metaphorically there is probably enough blood on Macbeth's hands to make the measureless seas red. The powerful images appear equally strong in the original and in the translation. They both leave an impression that cannot easily be forgotten. In the second example the image appears metaphoric but dreadful enough to indicate a terrible crime.

The Scene iii of Act IV is, without doubt, of great importance for the translation. This scene is usually omitted in the acting of the play because of its dragging tendency. However, it contains the most realistic imagery of an enslaved country. In translating this imagery that refers to Scotland, Os'machka was writing about his own country because of the striking similarities between the two. In the translation of this imagery, Os'machka demonstrates his genius, his ability to raise himself spiritually above the original, and to speak emotionally in crystal-clear words about the dark realistic Shakespearean reality:

Боже добрий,  
Змети оте, що нас вигнанцями  
зробило!

.....  
Бідна

Моя країна вже боїться тіні  
Своєї... Нам вона не матір'ю  
Назветься, тільки – домовиною.  
Нічого там нема. І хто не зна  
Нічого, тільки той сміється там.  
Там стогін, голосіння і зідхання  
Повітря роздувають, і ніхто  
Не поміча. Там горе лютее  
Лиш модним хвилюванням видається.  
А дзвонять по душі, то ледве хто  
Спитає, по чий. Життя в людей  
Від квіток на брилях там швидше гине,  
І мруть раніше, ніж недуга прийде. (р. 131)

In English:

Good God betimes remove  
The means that makes us strangers!

.....  
Alas, poor country,

Almost afraid to know itself. It cannot  
Be called our mother but our grave, where nothing  
But who knows nothing is once seen to smile;  
Where signs and groans, and shrieks that rent the air,  
Are made, not marked; where violent sorrow seems  
A modern ecstasy. The dead man's knell  
Is there scarce asked for who, and good men's lives  
Expire before the flowers in their caps,  
Dying or ere they sicken.

(IV, iii, 162-172)

Conditions in Scotland worsen and the situation becomes desperate. It is truly a drama of large magnitude portrayed with emotion and pathos that are gradually intensified and appear strongly resonant with the translator's country's suffering. Only one who knows Os'machka's own works may judge his translation of this passage and his unique understanding of its imagery. I consider that this is the highest point in the whole translation. Os'machka's words become powerful tools, truly superb in portraying with great accuracy the Shakespearean reality.

The translation shows Os'machka's profound emotional involvement. He is extremely sensitive to all of the experiences of the characters

involved. He looks at them with understanding and interprets their functions correctly. He is perfectly eloquent and perhaps somewhat rigorous in interpreting the tragedy's atmosphere of horror and of the hidden forces which control words and deeds. Os'machka's presentation of *Macbeth* does not suffer because of complexity; it is a straight-forward moving play, embodying the Shakespearean reality but viewed through Os'machka's prism of mind and spirit. I see in it Os'machka's feelings, sensations and his manner of perception, important qualities in order not to underrate the greatness of the tragedy. The translation is presented in powerful, appealing language. It fascinates the reader not only because of particular passages, such as the one I have just cited but because of its forceful totality.

In translating *Macbeth* Teodosij Os'machka has produced an important work of art which, though falling within the highly specialized category of belletristic translation, is of wide interest and application. He filled the great gap in Ukrainian Shakespeareana, and we can be grateful to him for demonstrating the significance of a good translation of an important universal literary figure. Finally, it should be noted that the grace of this translation complements its poetical and intellectual achievement.

### Notes

\* This paper in essentially its present form was read at the Meeting of the Ukrainian Shakespeare Society in Montreal, June 3, 1980. The Ukrainian Shakespeare Society abroad was organized in 1957. Professor Dmytro Chyzhevs'kyj, then of the University of Heidelberg, Germany, was elected the first president and Professor J. B. Rudnyc'kyj, of the University of Manitoba, the first vice president. The Society has 20 members – translators of Shakespeare's works into Ukrainian, researchers, bibliographers and others. (Incidentally, the first Ukrainian translations were published in Ukraine some 120 years ago.) Thus far, the Society has issued, in collaboration with publishers, Ukrainian translations of plays, sonnets, and other works of the English bard. *The Ukrainian Translation of Shakespearean Sonnets: A Stylistic Analysis*, a monograph by Professor O. Prokopiw, was published in Edmonton, Canada in 1976. Professor Yar Slavutych, of the University of Alberta, the current president of the society, has prepared a book involving new translations and research that was published in 1987.

1. John Russel Brown, *Shakespeare: The Tragedy of Macbeth* (London: Edward Arnold Ltd., 1963), p. 22.

In this article the system of transliteration used in Slavic Philology has been followed.

*The Ukrainian Poets: 1189-1962*, selected and trans. C. H. Andrusyshen and Watson Kirkconnell (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1963), p. 400.

4. *Писання Осипа Юрія Федьковича (Works by Osyp Jurlij Fed'kovych)*, ed. with a preface by Іван Франко (Львів: Наукове Товариство ім. Шевченка, 1902), vol. III, part 2. This publication involves translations of *Hamlet* and *Macbeth*.
5. Уїліям Шекспір, *Макбет*. trans. P. A. Kulish, preface by Іван Франко (Львів: Наукове Товариство ім. Шевченка, 1900).
6. Jurij Korec'kyj's translation was used for the theatrical performance of *Macbeth* in Donec'k in 1938.
7. Вільям Шекспір, *Макбет*. Tragedy in Five Acts, trans. Теодосій Осьмачка (Харків-Київ: Державне видавництво України, 1930). Os'machka also translated *Henry the Fourth*, Part I and II, but this translation was never published in Ukraine. From this translation only Scene iv, Act II, Part I was published abroad in *Україна і світ (Ukraine and the World)*, No. 18 (Hannover, 1958).
8. Вільям Шекспір, *Трагедія Макбета, Король Генрі IV*, ed. with a preface by Ігор Костец'куj (München: «На горі», 1961), p. 48. Translation mine.
9. See note 7.
10. *Трагедія Макбета, Король Генрі IV*, p. 48. Translation mine.
11. A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* (Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1961), p. 379.
12. William Shakespeare, *Macbeth*, ed. Alfred Harbage (New York: Penguin Books, 1977), p. 35. All subsequent English citations will be to this edition.
13. *Трагедія Макбета, Король Генрі IV*, p. 61. All subsequent Ukrainian citations will be to this edition.
14. The very characteristic English unvoiced "th" does not exist in Ukrainian.

## ТВОРИ З ШЕКСПІРІВСЬКИМИ МОТИВАМИ

*Максим Рильський*

\* \* \*

Як Гамлет, придивляюсь я до хмар,  
А олівець, невірний мій Полоній,  
Переливає в слово дивний чар,  
Святого сонця відблиски червоні.

Не слухай, принце, непотрібних слів  
Улесливо-брехливого вельможі!  
Нащо для хмар цей галасливий спів?  
Так добре, що ні з чим вони не схожі.

Яр Славутич

## Гамлетів монолог *To be, or not to be* у перекладі Леоніда Гребінки

Працюючи над статтею "To be, or not to be в українських перекладах", яка вміщена в першому випуску *Української Шекспіріяни на Заході* (1987), я усталив, що на той час існувало щонайменше 11 перекладів *Гамлета, принца данського*. Не всі вони надруковані повністю, деякі лише уривками; кілька спочивають у рукописах. Оскільки на Заході ще не було всіх томів київського шеститомника Шекспіра, що його випущено в світ 1984-1986 років, тяжко було передбачити, чийому перекладові надана першість у виданні, яке з'явилося накладом 68,000 примірників.

Незабаром усе з'ясувалося: у п'ятому томі київського видання *Твори в шести томах* уміщено повний переклад *Гамлета* пера Леоніда Гребінки. Отже, це правдоподібно дванадцятий переклад славетної трагедії Шекспіра, що її багато шекспірівців зараховують до найвизначніших творів англійського драматурга. Якщо ж рахувати лише повністю надруковані переклади, то це щонайменше восьмий – після відтворень Михайла Старицького, Пантелеймона Куліша, Юрія Федьковича, Віктора Вера, Юрія Клена, Григорія Кочура, Ігоря Костецького. Павлин Свенцицький переклав лише першу дію *Гамлета*, а переклади Гната Хоткевича, Якова Жарка та Михайла Рудницького, скільки відомо, не надруковані. Нібито ще в шістдесятих роках минулого сторіччя перекладав *Гамлета* Віт Косовцев, але його рукопису не знайдено. Була чутка про якийсь переклад С. Гусака.

Про особу Леоніда Гребінки (1909-1941) мало відомостей.<sup>1</sup> Як подає один «бібліографічний покажчик», його збірка поезій *Радість чорноземна* вийшла у світ 1930 р.<sup>2</sup> Трохи більше про нього є в дослідженні «Наукової думки»:

До 70-их років нашого століття з українською шекспірією не пов'язувано ім'я Леоніда Євгеновича Гребінки, який у 20-30 роках виступив на літературній ниві та часто друкувався в радянській періодиці, зокрема в журналі «Життя й революція». У 1939 р. він здійснив повний переклад «Гамлета» і передав машинопис до Київського українського драматичного театру ім. І. Франка. У воєнному лихолітті машинопис загубився, і лише в 70-их роках його віднайдено та передано до Архіву-музею літератури і мистецтва УРСР.<sup>3</sup>

Як повідомив (усно) Дмитро Павличко, колишній редактор журналу *Всесвіт*, Л. Гребінка загинув на фронті. Можна припускати, що він мав вищу закінчену освіту. Як видно з його способу вислову, добре засвоїв поетику і переважно дбав про милозвучність фрази. Л. Гребінка напевне користувався перекладом П. Куліша – це знати з окремих висловів, але залишався цілком незалежним, зостався собою.

Протилежно до Л. Гребінки, Г. Кочур повністю залежний від Ю. Клена. Уже сказано в названій вище статті, Г. Кочур, переписуючи Кленів переклад, відредагував окремі речення й вислови у згоді з ліпшою українською фразеологією та покращив загальну тональність і милозвучність. Кочурова лексика добірніша й нормативніша за Кленову. Таким чином, на основі адаптації (треба це підкреслити) вийшов суцільний твір із остаточним шліфом саме Г. Кочура. Думаю, що й перший перекладач погодився б з усім тим, що вніс другий у його текст, надаючи йому остаточного, кращого мовного вигляду. Може треба було підписати хочби так: переклад Юрія Клена за редакцією Григорія Кочура. Гадаю, що це найкраща розв'язка після осудливих розмов у Нью-Йорку. Ясна річ, донедавна згадувати ім'я Ю. Клена під радянським устроєм цензура не дозволяла. Еміграційних авторів забороняли навіть за хрущовської відлиги; якщо згадували, то лише як «головорізів» (раніше називали «горлорізами»).

Оскільки я буду порівнювати цей переклад двох осіб, з одного боку, та Гребінки із другого, пропоную назвати перший Кочуровим. Кочурів переклад *Гамлета* – це досі найвищий осяг у відтворенні цього першотвору Шекспіра засобами української мови. Збережено тут і відповідний високий стиль, і метафори та інші тропи. Правдива поезія! Нею буде задоволений, передусім, читач із доброю освітою, з певним знанням світової літератури, охочий до розкриття поетичних таємниць і подібних непересічностей.

Гребінчин переклад, хоч адекватно передає зміст монологу, як і всієї трагедії, зменшує поетичні прикраси, властиві Шекспірові. Це зроблено заради більшої дохідливості змісту в розмові дійових осіб. Таким чином, Гамлетів монолог стає ясніший своєю семантикою, приземніший. Гребінчин переклад надається більше для сцени, для слухача, який слідує за розвитком подій у н'єсі. Кочурів текст, навпаки, може кращий для читання очима, з можливими зупинками для роздумів щодо поетичності в реченнях чи фразах, із затримками для глибшого сприймання краси вислову та продовження естетичної насолоди.

На перший погляд ніби прозаїчніший, подекуди з буденною лексикою, Л. Гребінка однак не знижується до простацтва І. Костецького, про що вже йшла мова у згаданій моїй статті.



Перекладач завжди зберігає належний рівень відтворення першотвору, хоч іноді зі зменшеною «поетичністю». Це можна відразу помітити, порівнюючи оригінал із двома перекладами.

Шекспірів першотвір:

Thus conscience does make cowards of us all;  
And thus the native hue of resolution  
Is sickled o'er with the pale cast of thought...<sup>4</sup>

Кочурів переклад:

Так роздум робить боягузів з нас,  
Рішучости природжений рум'янець  
Блідою барвою вкриває думка...<sup>5</sup>

Гребінчин переклад:

Так розум полохливими нас робить,  
Яскраві барви нашої відваги  
Від роздумів втрачають колір свій...<sup>6</sup>

Кулішів «рум'янець відваги» перекочував до Клена як «рішенця рум'янець природжений», перетворюючись під пером Кочура в «рішучости природжений рум'янець». У Л. Гребінки «рум'янця» вже немає, натомість постають «яскраві барви нашої відваги». Тямку збережено дуже добре, але висловлено її простіше, сприйнятливіше для слухача. Читач, може, даватиме перевагу «рум'янцеві відваги» й т. п., але для сприймання чи пак засвоєння естетичного елементу треба трохи більше часу, потрібна павза для обдумування. Це щось подібне до праці комп'ютера – на виконання стимулу іноді треба почекати бодай кілька секунд, хоч думкою можна й комп'ютер обігнати. У контексті такого міркування, Л. Гребінка своїм висловом «яскраві барви нашої відваги» має перевагу, якщо слухати його зі сцени, тобто підчас вистави – так само як Кочурів текст може мати свою власну вищість за інших обставин, зокрема за вдумливого читання.

Ще одне порівняння оригіналу з кількома перекладами:

Whether 't is nobler in the mind, to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles,  
And by opposing end them?<sup>7</sup>

Кулішів переклад:

Що благородніше в душі: терпіти  
Праці і стріли злющої Фортуни,  
Чи збунтуватись против моря туч  
І бунтуванням їм кінець зробити?

Кленів переклад:

Що для душі шляхетніше: терпіти  
всі стріли і каміння злої долі,  
чи враз повстати проти моря мук,  
їм край поклавши?<sup>9</sup>

Кочурів переклад:

В чім більше гідности: терпіти мовчки  
Важкі удари навісної долі  
Чи стати збройно проти моря мук  
І край покласти їм борнею?<sup>10</sup>

Гребінчин переклад:

Що благородніше? Коритись долі  
І біль від гострих стріл її терпіти,  
А чи, зітнувшись в герці з морем лиха,  
Покласти край йому?<sup>11</sup>

Порівнюючи, можна зробити висновок, що в Клена майже буквальный переклад: «Що для душі шляхетніше..?» У Кочура, навпаки, відповідний вислів змістовніший: «В чім більше гідности..?» Адже йде мова не про шляхетство як стан, а про якість характеру – людську гідність. Тямка «шляхетний» у значенні «гідний» синонімічно вторинна. Кочур уловив найосновніше і переклав відповідний рядок найкраще. У перекладі Ю. Клена рядки «чи враз повстати проти моря мук, їм край поклавши?» просто не логічні: якщо «край поклавши» вже відбулося (вжито в минулому часі!), то чи треба ще «враз повстати проти моря мук»? Нормально це речення мало б звучати хочби так: «чи, враз повставши проти моря мук, їм край покласти?» Отже, спершу «повстати», а потім унаслідок повстання «край покласти» мукам.

Л. Гребінка, даючи книжну лексему, хоч і поширену, тобто «що благородніше», упорався краще в наступних рядках, де зміст висловлено ясніше, ніж в інших перекладачів, його попередників. Така настанова відчутна не тільки в монолозі, а й у всій трагедії – простішою мовою донести зміст до слухача. Усе це свідчить, що варто було робити дванадцятий переклад п'єси (серед повністю надрукованих – восьмий), де дійові особи говорять майже буденною, але доброю літературною мовою, з виразним колоритом суто-розмовного типу. А такі ідіоматичні звороти, як «коритись долі», «зітнувшись в герці», «наруги часу», – це ідіоми народного мововжитку, дуже близького до народних пісень.

Цю коротку статтю закінчую повним монологом у перекладі Леоніда Гребінки, що промовляє сам за себе:

*Гамлет:* Чи бути, чи не бути – ось питання.  
Що благородніше? Коритись долі  
І біль від гострих стріл її терпіти,  
А чи, зітнувшись в герці з морем лиха,  
Покласти край йому? Заснути, вмерти –  
І все. І знати: вічний сон врятує,  
Із серця вийме біль, позбавить плоті,  
А разом страждань. Чи не жаданий  
Для нас такий кінець? Заснути, вмерти.

І спати. Може, й снити? Ось в чім клопіт;  
 Які нам сни присняться після смерти,  
 Коли позбудемось земних сует?  
 Ось в чім вагань причина. Через це  
 Живуть напасті наші стільки літ.  
 Бо хто б терпів бичі й наруги часу,  
 Гніт можновладця, гордія зневаги,  
 Відштовхнуту любов, несправедливість,  
 Властей сваволю, тяганину суду,  
 З чесноти скромної безчесний глум,  
 Коли б він простим лезом міг собі  
 Здобути вічний спокій? Хто стогнав би  
 Під тягарем життя і піт свій лив,  
 Коли б не страх попасти після смерти  
 В той край незнаний, звідки ще ніхто  
 Не повертався? Страх цей нас безволить,  
 І в звичних бідах ми волиєм жити,  
 Ніж линути до не відомих нам.  
 Так розум полохливими нас робить,  
 Яскраві барви нашої відваги  
 Від роздумів втрачають колір свій,  
 А наміри високі, ледь зродившись,  
 Вмирають, ще не втілившись у дію.  
 Але тихіші! Офелія! Згадай  
 Мої гріхи в своїй молитві, німфо.<sup>12</sup>

### Примітки

1. Рік народження і рік смерти Л. Гребінки — за статтею Максима Стріхи, «Хто все ж таки переклав 'Гамлета'?» *Прапор*, 1989, ч. 7, стор. 175.
2. *Художня література, видана на Україні за 40 років. 1917–1957*. Склали О. О. Майборода та інші (Харків: Книжкова палата УРСР, 1958), частина перша, стор. 83.
3. *Українська література в загально-слов'янському і світовому літературному контексті*. Ред. Т. Н. Денисова (Київ: «Наукова думка», 1988), том 3, стор. 128.
4. *Shakespeare* (Лондон, 1843). Том 8, стор. 88.
5. *Шекспір*. Том 2 (Київ: «Дніпро», 1964), стор. 411.
6. *Шекспір. Твори в шести томах*. Том 5 (Київ: «Дніпро», 1986), стор. 54.
7. *Shakespeare*, там же, стор. 87.
8. *Шекспір. Гамлет принц Данський*. Переклад П. А. Куліша (Львів: Накладом українсько-руської видавничої спілки, 1899), стор. 71.
9. *Юрій Клен. Твори*. Том 4 (Торонто: Фундація ім. Юрія Клена, 1960), стор. 106.
10. *Шекспір*. Том 2 (1964), стор. 410.
11. *Шекспір. Твори в шести томах*. Том 5 (1986), стор. 54.
12. Там же, стор. 54.

*Dan B. Chopyk*

## **Shakespearean Sonnets in Ukrainian Poetry: The Question of Tercets vs. the Final Couplet**

Sonnet structure is based on 14-line verses in iambic pentameter (though hexameter is also accepted) confined to a single yet contrastively arranged theme tied together by an interlocking masculine:feminine rhyme scheme of the type: aBBa aBBa CC dEdE (where small letters indicate feminine rhymes and capital ones, masculine rhymes). The rhyme scheme often varies from sonnet to sonnet. Thus the sonnet rhyme in the English (Shakespearean) poetry usually follows one of the two main patterns:

1. The Italian or Petrarchan type which falls in two main parts: a) an octave (8 lines) with the rhyme aBBa aBBa and b) a sestet (6 lines) with the rhymes CdE CdE or CdC CdC;
2. The English or Shakespearean type with three quatrains and a concluding couplet having the following rhyme schemes:
 

aBaB	or a Spenserian variant:	AbAb
cDcD		bCbC
eFeF		CdCd
gg		EE

To many critics, the attractiveness of the sonnet rests in its size. Its stanza is just long enough to permit a fairly complex lyric development, yet short enough and exigent in its rhyme so as to pose a standing challenge to the artistry of a poet. The rhyme pattern of the Petrarchan sonnet has, on the whole, favored a STATEMENT of a problem contrasted somewhat in a situation or in the incident development within the octave, and is concluded with a resolution of the conflict brought up in the sestet. The English (Shakespearean) sonnets fall into a similar division of the material and sometimes present a repetition-with-variation of the statement in their three quatrains, while the final couplet usually imposes an epigrammatic surprise/turn-of-events at its conclusion.

After the revolution, in the 1930's, an East German poet and literary critic, Johannes Becher (who resided at that time in the USSR), wrote much about the dialectical spirit of the sonnets. His writings were published later in a monograph entitled *Любовь моя, поэзия*<sup>1</sup> (Moscow, 1964). In it, J. Becher, while defending the sonnet-form against the revolutionists in literature, has pointedly stated that the sonnets are "the most dialectical art-form" in poetry on account of their dramatical tension:

the thesis in the first quatrain is replaced by an antithesis in the second quatrain, and the whole sonnet culminates by a synthesis in the final two tercets (or in the final couplet, as it is in the case of the Shakespearean sonnets). At that time, only few of the Ukrainian sonnetists paid much attention to thematic contrast in the sonnets, but one of them did. It was Mykola Zerov who understood this principle and even mentioned it in one of his sonnets already in 1931. Here is this sonnet:

Ще вчора думка мовила твереза:  
Горнись і щулься: он зима іде –  
Все, що було недавно молоде,  
Вже обтинають невблаганні леза.

А нині – як сонетна антитеза –  
Тепло і радість день новий веде,  
І проти сонця золото руде  
На спаді віт розвішала береза.

Прозорий жовтень радісно вступив  
Між стовбурів, оградок і домів,  
Розкиданих по жовтому узбоччі –

І мов весною, по ливних дощах,  
Стоїть у росах, відновитись хоче  
Брунатний лист на паркових кущах.<sup>2</sup>

The theme development in this sonnet is strictly canonical. The sonnet is constructed according to the dialectic scheme with thesis:antithesis:-synthesis parts. Its ascending part is contained in the octave, and the descending one in the sestet. This can be observed in the initial lines of his tripartite sonnet-division:

- a) Thesis is stated in the first quatrain:  
Ще вчора думка мовила твереза:  
Горнись і щулься: он зима іде...  
(Some days ago a thought has warned me  
To bundle up, for winter is ahead...)
- b) Antithesis in the second quatrain:  
А нині – як сонетна антитеза –  
Тепло і радість день новий веде...  
(But now, today – as a proper antithesis –  
The warm and joyful is the day around...)
- c) Synthesis, expressed in both tercets:  
Прозовий жовтень радісно вступив  
Між стовбурів, оградок і домів...

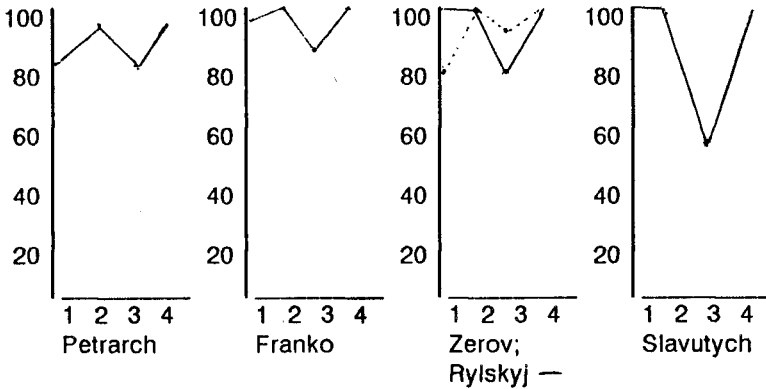
(Sunny October joyfully arrived here  
Amidst the trees, the gardens and the fields...)

The poet is conveying by these last lines that autumn, a transitory season of the year, has brought a synthesis of the summer (warmth and joy) and the winter phenomena.<sup>3</sup>

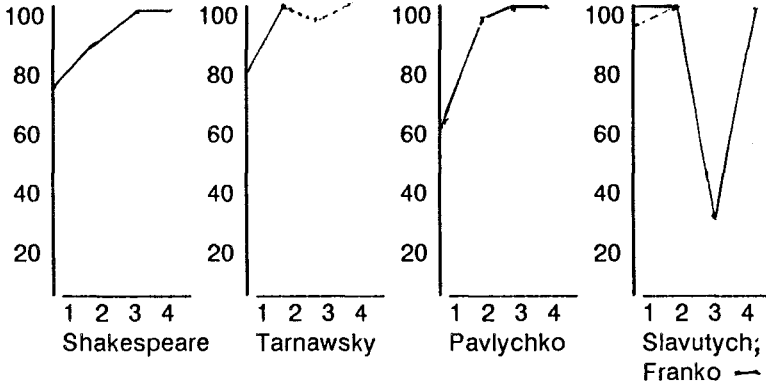
As the above example indicates, the traditional sonnet form of the Ukrainian authors has been the Petrarchan one, with two quatrains and two tercets having the rhyme scheme aBBa aBBa CC dEdE. However, little by little, the cross-rhyming schemes in the quatrains as well as in the tercets has been employed and, in addition, the couplet dividing the octave from the tercets has been transferred to the concluding and the final part of the sonnet. Such a sonnet-structure with the cross-rhyming schemes and with the couplet in the final position has been typical for the Shakespearean-type sonnets. Their concluding part, the couplet in such sonnets, is very powerful. It seems to trumpet its message like a prophetic declaration. The thought in it is aphoristic. To intensify this message in the couplet still further, Shakespeare has structured his sonnets into three quatrains, syntactically separate from each other by periods (to indicate an independent thought in each of them), followed by a couplet which always stands as an independent entity with both lines joined to each other by a paired rhyming scheme. The success of the Shakespearean sonnets has been attributed to this final couplet's rhyming scheme.

Many Ukrainian sonnetists have been utilizing this rhyming scheme, yet achieving no pungent results. The main reason for this lack of aphoristic intensity lies in the fact that the Ukrainian poets (with the exception of Ostap Tarnawskij), while using the Shakespearean rhyming scheme, adhere to the Petrarchan and not the Shakespearean sonnet structure, i.e., they employ a sestet to express their final thought instead of a couplet. The two tercet (the sestet) structure-scheme makes no use of the content-condensing device that a couplet makes. If their final lines do have the couplet rhyming scheme, they do not contain in themselves a separate, concluding thought. They express, rather, a completion of the thought begun in the preceding four lines of the sestet. This phenomenon can be observed visually on the charts of the sonnets' punctuation marks. Ideally, each quatrain, tercet, or couplet should be demarcated with a period or any other thought-completing punctuation mark. An absence of such demarcation indicates a fusion of two structural entities into one thought entity, thus devaluing the power of that structural unit. By plotting periods, question-and exclamation-marks (as signs indicating the completed thought in each of the four units of a sonnet) on a horizontal line and the percentages of adherence to that structure on the vertical line, one can obtain a graphic profile of the sonnet's punctuation system.

Here are some examples of the syntactic (punctuation) profiles in the Petrarchan sonnets:



Shakespearean sonnets:



(In Tarnawsky's 84 Shakespearean sonnets, 56 have true couplets, i.e., they follow a period, which completed the thought of the previous stanza, and of the remaining sonnets, one third of them have couplets joined to the sestets.)

In Shakespearean sonnets of Ukrainian poets (Franko and Slavutych in particular) one can notice a deep chasm showing a lack of prescriptive (expected) punctuation marks at the end of the third quatrain. This indicates then that the final couplet is not an independent thought-entity (or a message entity) but rather an end-section of the thought expressed in the sestet as a whole. Being only 1/3 (one third) section of the sestet, the run-on couplet carries only 1/3 (one third) intensity of the message as compared to the whole message-load that is expressed in the independent couplet, separated from the quatrains by a period and a couple of distinct paired rhymes. Since a single couplet can express a whole thought with 1/3 words less than the sestet, then its power of

expression must be three times as expressive, as intense, and therein lies its strength.

Similar loss of the message-intensity is noticed likewise in the final tercet of the Petrarchan sonnets, when it is combined with the preceding tercet, by the lack of *not* separating its thoughts with a punctuation mark (which otherwise would have indicated a separate completed thought). One can observe many cases of treating tercets as one sestet in Slavutych's sonnets.

Ivan Franko's Petrarchan sonnets exhibit a better and more intense composition in respect to the punctuation convention. Franko's sonnets are composed of four distinct parts: of two quatrains and two tercets, which are carefully separated by thought-competing punctuation marks. On the other hand, in Slavutych's sonnets the tercets are fused syntactically into each other, i.e., into sestets, and a sestet deprives the tercets of their independent status as the fullfledged message-carriers.

In the works dealing with the theory of sonnets, much has been written on the importance of the concluding components of a sonnet: should they consist of two tercets, of a single quatrain, of a sestet, or of a couplet? From the aesthetic point of view, all of these alternatives are equally acceptable, as long as they are properly applied. However, among the Ukrainian sonnetists, the sestet has assumed a dominant form in their verses. The reason for this preference might have been expressed by Mykola Zerov, a leading literary poet and critic of the 1920's and 1930's. Zerov was concerned with the constrictive syntax of the sonnets. He wrote that their "syntax is especially worrisome: the sonnet's structure may lead toward the most boring monotony, if one is not careful with it."<sup>4</sup> And referring to himself in this connection, he stated, "that syntactic monotony, lexical limitations, affectation, and rhyme repetitiveness will soon put an end to my sonnetizing."<sup>5</sup> However, another author, Dmytro Pavlychko, having a dialectical contrast in mind as a counter-measure to monotony, has stated that "of primary importance in the poetics of a true sonnet is its systematic separation of the quatrains (which imposes their compulsory thematic contrast), while their tercets may be allowed to be syntactically united. Furthermore, what is most important here is the requirement that they do not bifurcate, but rather that both of them flow in a unified thematic stream."<sup>6</sup> To this statement Zerov's maxim applies most appropriately: "the sestet with ccDeDe rhyme combination in the tercets is the best, for it provides a feminine ending in the last line of the sonnet whose concluding statement began with a masculine rhyme, and vice versa."<sup>7</sup> Yet a careful examination of Zerov's theoretical deliberations leads one to the realization that even in the ideal sonnet with its concluding sestet, he (Zerov) felt a need to *condense* his thought in its last line, lengthening it by an extra poetic measure. He argued that "in the sonnet *Ivan's Grove* the last line is hexametric. This is not an accident (I did the same thing in the *Prince Ihor* and in *Alexandria*). I feel that by



condensing the content in the last line, its elongation is as legitimate as it is in the Spenserian stanza."<sup>8</sup> Zerov feels that in his "ideal" sestet there is a need to demarcate and emphasize this concluding thought. Thus he added an extra iambic foot to achieve this effect.

Shakespearean-type sonnets solved the problem of thought-condensation quite satisfactorily by expressing the whole thought in the two-line pentametric couplet. Present research in the field of language acquisition-psychology<sup>9</sup> has revealed that the human organism possesses only a limited ability to digest information, for there are definite parameters (limits) regarding speed and quantity of its acquisition. Consequently it is important to transmit not only a given quantity of information but also attention must be directed to its high- and low-information elements. To quote the author:<sup>10</sup> "For a given number of symbols (in this case of lexical symbols – DBC), the amount of information reaches its maximal effectiveness when the language utterance, limited by the selected symbols and utilized in the transmission process, is of a kind where all symbols do have an equal opportunity of self-actualization, i.e., when they become probability-equal symbols. It is true, one may say, that redundant loquaciousness may be useful, for on the one side it provides a guarantee against mistakes in information transmission (because redundancy allows a listener (reader) to reconstruct the particular information even if some parts of its elements are missing); but on the other side, if we take into consideration the full meaning of the word "INFORMATION" which stands for something NEW added to an already known part of the transmitting message or notion, then the superfluous words introduce nothing new, nothing unforeseen or original. Idle words only hinder the acquisition of information and exhaust the listener by their monotony. It stands thus to reason that for a harmonious, holistic acquisition there must be an ideal load for information that can be absorbed."<sup>11</sup> And indeed such load-parameters for our memory have been derived. In numerous experiments conducted by George A. Miller<sup>12</sup> on human memory he found out that there is, as the title of his paper indicated, "The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits of Our Capacity for Processing Information."<sup>13</sup> He has reported therein that "for our operative memory (which relies on the sensory acquisition of information by way of our hearing senses (phonetics), there is an operative ideal amount of information which humans can absorb. Its numerical average is  $7 \pm 2$  elements, which can be either phonetic, phonemic, or lexical. In respect to the last ones, one can only speculate as to what extent this magical number  $7 \pm 2$  applies. However, if one were to quantify the folk proverbs (in any language known to me), one then observes an inescapable conclusion about the validity of this "magic number." The overwhelming majority of the proverbs (which are considered to contain the true wisdom and common sense of the people), contain between six and eight words per proverb. Examples:

Ziarnko do ziarnka i będzie miarka (Polish); Нитка до нитки і буде свитка; Як си постелиш, так ся виспиш; Чим хата багата, тим вона і рада; Хто чим воює, той від того гине; Рада б душа до неба, та гріхи не пускають; Хто рано встає, тому Бог дає; Хто за віру вмирає, той си царство здобуває; Як не слухаєш мене, будеш слухав псьої шкіри і т. п. In addition to the above, my random count of Russian proverbs (numbering about 50) in the Russian Dictionary of Proverbs<sup>14</sup> (M., 1966), has revealed that on the average these proverbs have about six words each. The range of words in these 50 proverbs was from five to eight words, close to an average of seven. It has also been established by research conducted on the syntax of East Slavic languages that "any expansion of the subject of the predicate in a sentence leads to the weakening of their mutual interdependence, which in turn hinders and interferes with its acquisition."<sup>15</sup>

Thus a concluding thought in the Shakespearean-type sonnets, expressed in their final couplets, seems to have found its ideal form. Unfortunately, my research on the Shakespearean-type sonnets of Ukrainian poets shows a considerable lack of understanding of this fine principle. One can only hope that this situation will change in the future.

### References

1. И. Р. Бехер. *Любовь моя, поэзия*. Москва, 1965.
2. Микола Зеров. *Sonnetarium*. Берхтесгаден, 1948.
3. В. Чапленко. *З історії українського письменства*. Нью-Йорк, 1984, ст. 126.
4. Ibidem.
5. М. Зеров. *Corollarium*. Збірка літературної спадщини за редакцією М. Ореста. Мюнхен, 1958 р., ст. 183.
6. Дмитро Павличко, «Листи у вічність», у книзі: Максим Рильський, *Сонети*, Київ, 1969, ст. 18.
7. Ibid., p. 17.
8. *Corollarium*, op. cit., p. 182.
9. А. А. Леонтьев. *Психологические единицы и порождение речевого высказывания*. Москва, 1969.
10. Н. С. Ожегов. *Методика обучения восприятию русской речи*. Москва, 1978.
11. Ibid., p. 8-9.
12. George A. Miller. *The Psychology of Communication. Seven Essays*. New York-London, 1967.
13. Ibid., the article: "Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information," pp. 14-44.
14. *Словарь русских пословиц и поговорок*, сост. В. П. Жуков. Москва, 1966.
15. Л. А. Булаховский. *Курс русского литературного языка*, изд. 5, т. 1, Київ, 1952. Also in Н. С. Ожегов, op. cit., p. 20.

Від ред. УШТ щиро поздоровляє проф. д-ра Богдана Чопика з нагоди його 65-річчя ц. р.

Anna Makolkina

## The Sonnet-Anomaly or Anxiety in Shakespeare's Sonnet 66

One may find all kinds of poetry in Shakespeare. He is the favourite son of Fantasy-Goddess who blessed him, having given him her magic warder, while he, wandering in the wilderness of imagination, creates his own magic everywhere!

Nikolay Karamzin, *Pis'ma russkogo puteshestvennika*<sup>1</sup>

Revisiting the world of Shakespearean sonnets at the end of the twentieth century is a risky enterprise, fraught with numerous dangers of reiterating banalities and reviving the clichés concepts. Nonetheless, even such authors as Shakespeare may still lead to the unexplored territory, and his sonnet 66 is precisely the area, which somehow escaped the scholarly attention for centuries.

Sonnet 66 is rarely mentioned by the numerous interpreters, since it does not fall into the traditional generic classification and differs from the rest of Shakespeare's sonnets. For centuries, most interpreters of his sonnets dealt predominantly with the poetic grammar, paying much less attention to the semiotic world of each sonnet. The thematic constant of a sonnet is usually love, and the critics analyzing sonnets have traditionally concentrated upon the possibilities of form, restricted by the rigid 14 lines.<sup>2</sup> Sonnet 66 formally belongs to the generic kind "sonnet", while thematically it contradicts the definition of the genre. The topic of this work is the generic anomaly of Shakespeare's sonnet 66 and its treatment by several Ukrainian and Russian translators.

### Love Alone . . .

A sonnet usually is defined as a lyrical love poem with the special formal organization, but the unusual death theme in this Shakespearean sonnet subverts the genre from within. "Love" is the main characteristic feature of the traditional approach to sonnet, since up to this century "love" was the only method of classifying sonnets thematically. For instance, Shakespeare's sonnets were frequently grouped into the two main categories – those addressed to the Dark Lady and those devoted to the Fair Youth.<sup>3</sup> Richard Simpson,<sup>4</sup> for example, divided Shakespeare's sonnets into those dealing with "imaginative, ideal and vulgar love." He bases his classification on the assumption that Shakespeare "is always a philosopher, but in his sonnets he is a philosopher of love"(6). The

Victorian literary critic was yet unable to accept another philosopher in Shakespeare, the sonnet writer. The post-Sartrean critical consciousness enables to discover the otherness of Shakespearean sonnetic world – Death versus traditional sonnetic Love.

### **Love versus Other Loves**

Despite the fact that the detailed interpretations were bestowed upon other Shakespeare's sonnets, his 66th version of love is mentioned only when some atypical features of sonnets are discussed. Modern critics have acknowledged the formal anomaly of sonnet 66.<sup>5</sup> Critic C. L. Barber<sup>6</sup> recognizes in his "An Essay or Shakespearean Sonnets" the formal specificity of this sonnet:

The very different serial movement of sonnet 66 is a revealing exception to prove the rule (12)

Robert W. Witt<sup>7</sup> includes the sonnet into the category of "universal understanding sonnets... (32, 66, 71-4, 81, 105, 107-8, 115-6, 123-5)" Generally speaking, the critics do not go beyond the acknowledgement of the Sonnet's originality, and always refer to it along with other sonnets which, unlike the 66th, speak about love.<sup>8</sup>

### **Why Are the Critics Afraid of Sonnet 66?**

Nonetheless, it is not the formal peculiarities that create the generic ambiance around the sonnet and intimidate the critics. It is the theme of Death which creates the anxiety in and around the text. The general ethos of the Renaissance was much more optimistic, having restored the ancient paganistic mode and brought to the surface the old attitude towards Death. Along with the Platonian love, the philosophers and artists of the Renaissance era uncovered his Death anxiety. One has to recall Plato's *Republic* and his condemnation of Death as a theme in poets' writings in his ideal state.<sup>9</sup> Nonetheless, they concentrated on Love. Shakespeare departs from the entire Renaissance tradition in his sonnet 66 dealing with the taboo topic – Death. Thus, violating the rule and speaking about the forbidden, Shakespeare commits his "sonnetic sin". Unlike his predecessors and contrary to his own sonnetic self in other sonnets, Shakespeare commences his unusual sonnetic utterance with the line:

Tyr'd with all these for restfull death I cry.

This address to the readers in the Renaissance period may be easily mistaken for the much later Romantic,<sup>10</sup> nearly Byronic line, being generally so inconsistent with the then prevalent Love ethos.

The next lines confuse the critics even more, mediating social anxiety of high intensity. The Renaissance singer of Love is transformed into the "Byronic rebel" or the "angry man" of the next century whose anger is directed at the imperfect world:

As to behold desert a begger borne,  
And needie Nothing trimd in iollitie  
And purest faith unhappily forsworne,  
And guilded honor shamefully misplast...

The poet longing to die in the anaphoric statement of the sonnet is transformed into the most powerful critic of the world around him whose energy and vigour contradict the passive resignation in the initial address. The desire to abandon society is juxtaposed against the intention to change it.

What is significant that after the first five lines, filled with the pessimistic vision of the world, there begins another fictional universe which suggests some concrete circumstances and their poetic interpretation:

And maiden virtue rudely strumpeted,  
And right perfection wrongfully disgrac'd,  
And strength by limping sawy disabled...

The key words of the next 3 lines are: Virtue, Perfection, Strength.

They suggest some concrete references to some real events that had occurred in Shakespeare's time and angered the poet. Unable to name them directly, the poet resolves his anxiety in the subversive sonnet. The 9th line of the sonnet explains the poetic strategy:

And art made tung-tide by authoritie...

Despite the fact that the author uses the abstract denoting signs, they are what Peirce would call "sinsigns",<sup>11</sup> i. e. leading to the Other, more concrete and understandable descriptions, such as:

And Folly (Doctor-like) controulling skilll

Who is this mysterious doctor named "Folly"?

### **Some Mysterles Deciphered**

In 1972 R. J. C. Wait<sup>12</sup> provided some answers in his work *The Background to Shakespeare's Sonnets*. According to the scholar, there were some real historical events which inspired Shakespeare to write this atypical sonnet. In Wait's view, the "Folly" Doctor's name is Roderigo Lopez, a Portuguese doctor who used to be the personal physician to the Queen and an alleged double agent who presumably served for England and Spain. Dr. Lopez is claimed a victim of his own careless talk about

the embarrassing disease of Essex who, in revenge, decided to get rid of him. Dr. Lopez was tried and on Jan. 29, 1594 was committed to the Tower. The Lopez case apparently was on everybody's lips at that time, and Shakespeare could not have been silent about it. Despite the fact that Shakespeare's role in the case remains unknown, it is quite plausible that sonnet 66 is a discrete reference to the Lopez trial. Nonetheless, what stand does he take? On whose side is the poet exposing injustice?

The same researcher claims that 1594 was also the year of the plague epidemics when the theatres were closed, and Shakespeare's more traditional podium – theatre and play – were denied to him. The poet uses the genre of sonnet for channelling his anger. On the surface sonnet 66 does not arouse any suspicions. It begins with death and ends with the address to the beloved, while the inner composition contains the socio-political statement:

1. Sonnetic Frame
2. **Ode-like Content**
3. Subtext

The abstract philosophical categories are juxtaposed against the concrete characters, such as: I, Maiden, Doctor, Captaine, Love-Beloved Woman.

The signs of the text other than a sonnet are inside the sonnet, and they are the capitalized key words of a concrete and abstract reference: Nothing, Folly, Doctor, Truth, Simplicity, Captaine.

Some of those textual markers could have been probably better understood by Shakespeare's contemporaries, while the twentieth century reader loses an enormous portion of the intended information. Wait's historico-biographical hypothesis may be helpful in uncovering some of the coded message, while the rest may never become known. In any case, Wait's discovery sheds new light on the mystery of the 66th sonnet. Even within the economy of the most economical poetic genre, Shakespeare is able to protect his text from the censors and carry some undesirable message to the readers. Its full complexity is lost for the modern critics and, moreover, for the translators of this atypical sonnet.

### **The Lost and Acquired Meanings in Translator's Readings of the Atypical Sonnet**

A translator is the second creator who gives another life to the artistic text, each new interpretation adding new semiotic dimensions. Translation is a creative act of making another fictional universe around the existing world of original meanings. The possibilities to create new fictional worlds are embedded in the endless opportunities hidden in the language itself.

The device of *displacement*, i.e. the selection of particular interpretation as opposed to others and shift in the textual semantic order, enables the translator to produce a new text with each new translation effort. This work deals with some interpretative attempts which had introduced several other worlds around sonnet 66.

In Shakespeare we read:

Tyr'd with all these for restful death I cry...

Translating the line in modern English one may see it as:

Tired with life for restful death I call...

The famous Russian translator, Boris Pasternak,<sup>13</sup> treats it in the following way:

Измучась всем, я умереть хочу  
(Tortured by all, I wish to die)

The idea of death is preserved in the Russian version, while the reason for death expressed in the original is less emphasized in Shakespeare. Pasternak's choice of the word "Tortured" instead of, "Tired" suggests a new semantic field, a meaning of higher intensity which overemphasizes the original idea. Shakespeare's "cry" for death is a rhetorical hypocritical "call" for death which may not necessarily imply the genuine desire to die. On the contrary, Pasternak's "wish to die" is much more direct and sincere which may be read literally.

The same line is given another poetic life in its Ukrainian version by Sviatoslav Hordyns'kyi:<sup>14</sup>

Я кличу смерть, нестерпне вже буття.  
(I am calling for death, unbearable is my being or my existence)

Hordyns'kyi emphasizes death which is secondary in the original, and, unlike Shakespeare, the Ukrainian translator places the explanation of the wish to die to the periphery of the utterance. As a result of such rearrangement the anaphoric statement of sonnet 66 acquires more emotional intensity. The movement of the poetic line is more rapid in translation. Moreover, the translated line is more categorical and terse due to the rearrangement of the parts of the anaphoric statement.

Another Russian translator Samuil Marshak<sup>15</sup> provides his version of the first Shakespearean line:

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж,  
(Calling death I. I cannot bear the sight of)

Much like Hordyns'kyi, Marshak changes the sonnetic rhythm, but his line cannot be read on its own, requiring the other line to be completed semantically. Many critics claim that Marshak "improved" the original, but

he obviously allows himself the shift of sonnetic melody, adjusting it more to the needs of the Russian language where the centre of the utterance is usually at the end of the sentence.<sup>16</sup> Thus, Shakespeare's ending of the anaphora had to be placed at the beginning to observe the grammar.

D. Palamarchuk<sup>17</sup> provides another interpretation of the same Shakespearean line in Ukrainian which is the most precise rendering of the original in another language:

Стомившись, вже смерті я благаю,  
(Tired, already death I desire)

This translator preserves not only all the original semantic fields of the anaphoric line but even their order in Shakespeare's sonnet. The only novel element in the Ukrainian version is the additional sign «вже» – "already" which may be treated as insignificant *semiotic prefix* or a connection between the two basic semiotic fields of the line:

Tired with all these вже (already) for restful death I cry

Instead of the more customary *displacement technique*, Palamarchuk allows himself to insert the semiotic prefix "already" that does not affect the original in any significant manner. Practically speaking, his is the most sensitive reading of Shakespeare and faithful reproduction of the original in another language.

Ihor Kostets'kyi,<sup>18</sup> unlike Palamarchuk, follows a more traditional translation technique of displacement. This is his version of the same Shakespearean line:

З усього стомлен, кличу безрух — Смерть  
(With all tired I call paralysis and death)

Shakespeare commences his sonnetic utterance with the message – "tired", while Kostets'kyi chooses to emphasize another semantic field – "with all". His line acquires a darker, Byronic color, evoking more visual associations than in the original. Shakespearean line has more of an epistolary quality, while the modern Ukrainian translator introduces the other world, with the impact of modern technology and changed perception of art and being. Kostets'kyi's interpretation is much more personal, revealing the self of the modern translator more than the personality of the English Renaissance poet. It is a plea of a modern artist, confused and abandoned in the strange modern world of space exploration, computer technology and civilization on the brink of its own Death. Only about four centuries separate the English Renaissance poet and the modern Ukrainian translator, but this span of time is filled with such numerous and grandiose transformations in society and art that the creative universe of the modern artist adumbrates Shakespeare's world and his time. The universal and omnipresent motif of Death acquires new



meaning. His is a totally new text having modern anxieties. His is a plea to the civilized man to save humanity facing its own destruction.

The death anxiety of the modern translator appears as more sincere than the rhetorical decorum of the Renaissance poet. Shakespeare calling for death at the beginning of the sonnet "changes his mind" in the span of 13 lines. The Epicurean spirit prevails over the pessimistic thoughts. For Shakespeare, being and loving, and being present in this world despite its imperfections is of vital importance. The therapy of the 13 lines returns him to the optimistic world of Love and Life, while Kostets'kyi's sonnetic voice is the voice of the post-Freudian man struggling with the complexes of the past, present and anxiety of the future. In contrast, the Renaissance man appears to be more natural and mentally healthier. His cry for death is a mood, rather than a state, a challenging statement to provoke communication and not the last note of a depressed modern man, tired of speaking and living. On the whole, sonnet 66 is a witty remark of a genius still open to numerous interpretations and sustaining the ongoing discourse about the "all these" and Death.

*University of Toronto*

## Notes

1. Николай Карамзин, *Письма русского путешественника* (Москва: Издательство Художественная Литература, 1964) 572-73 in *Избранные произведения*, *ibid*.
2. Satyprasad Sengupta, *Some Aspects of Shakespeare's Sonnets* (Calcutta: Jaanodaya Press, 1966); Richard Simpson, *An Introduction to the Philosophy of Shakespeare's Sonnets* (London: Trubner & Co., 1968) 1-6.
3. Edward Hubbler et als, *The Riddle of Shakespeare's Sonnets* (London: Routledge & Kegan Paul, 1963); Roman Jacobson, and Laurence G. Jones, *Shakespeare's Verbal Art in the Expence Spirit* (The Hague: Mouton, 1970); David Stevenson, ed. *The Meditations of William Shakespeare* (New York: Vintage Press, 1965) 32-48; Gerald Willen & Victor B. Reed, ed. *A Casebook on Shakespeare's Sonnets* (New York: Thomas G. Cromwell Co., 1934); Dover Wilson, *An Introduction to the Shakespeare's Sonnets* (Cambridge: Cambridge University Press, 1963).
4. R. Simpson, see above n. 2.
5. Raymond Alden, ed. *The Sonnets of Shakespeare* (New York: Chelsea House Publishers, 1916) 168; Harord Bloom, ed. *Shakespeare's Sonnets* (New York: Chelsea House Publishers, 1987) 12.
6. C. L. Barber, "An Essay on Shakespearean Sonnets" in H. Bloom, ed. see above n. 5 (5-29).
7. Robert W. Witt, *Of Comfort and Despair, Shakespeare's Sonnet Sequence* (Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, 1979) 134-5.

8. Hallet Smith, *The Tension of the Lyre* (San Marino, Ca.: Huntington Library, 1981).
9. Plato, *Republic* (Indianapolis, Ind.: Hackett Publishing Co., 1974), book 3, 56-7.
10. Northrop Frye, "Lord Byron" In his *Fables of Identity* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1963) 168-93; Paul Graham Trueblood, ed. *The Flowering of Byron's Genius* (Stanford, Ca.: Stanford University Press, 1945); P. G. Trueblood, *Byron's Political and Cultural Influence in Nineteenth Century Europe* (Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1981).
11. Charles Peirce, *Semiotic and Significs, The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Wilby* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1977), 32.
12. R. J. C. Wait, *The Background to Shakespeare's Sonnets* (London: Chatto & Windus, 1972) chapter VII.
13. Boris Pasternak (1890-1960), a famous Russian translator and poet, became known as the translator of Byron, Keats, Shelley and Shakespeare. He experienced persecution in Stalin's and Krushchev's eras. In the West he is mainly known as the author of the famous *Doctor Zhivago* which brought him the Nobel Prize and more conflicts with the Soviet state; more see: B. Pasternak, *I Remember* (New York: Pantheon Books, 1959); *The Oxford Companion to English Literature*, ed. by Margaret Drabble (Oxford: Oxford University Press, 1985), 742-43.
14. Святослав Гординський, «Шекспірові сонети» in *Українська Шекспіріана на Заході* (Edmonton: Slavuta, 1987), 65.
15. Samuil Marshak (1887-1964) a popular translator and a beloved children's poet who brought the world of English poetry to the wide audience of young readers. He translated Burns, Blake, Keats, Kipling, Milne, Shakespeare's sonnets and Wordsworth, as well as Belorussian, Armenian, Lithuanian and Ukrainian poets. More see in *Great Soviet Encyclopedia* (London: Collier MacMillan Publishers, 1974) vol. 15, 499; С. Маршак, *Сонети Шекспіра* (Москва: Советский Писатель, 1949) 78.
16. В. Н. Комиссаров et al, *Пособие по переводу с английского языка на русский* (Москва: Высшая Школа, 1965), 26-34.
17. Д. Паламарчук, *Уільям Шекспір: Сонети* (Київ: Дніпро, 1966), 96.
18. Ігор Костецький, *Шекспірові сонети* (Мюнхен, «На Горі», 1958), 54; a poet, translator, theatrical critic, translator of T. S. Eliot, Novalis and Shakespeare, for more see *Encyclopedia of Ukraine* (München: Logos, 1959), 1147-8.

*Ігор Качуровський*

## **Про деякі відгуки шекспірівської музи в еспанській та еспаномовній літературі**

Це не дослідження й не розвідка, а те, що в Галичині називали колись «причинок» – коротенька принагідна інформація про кілька випадків еспаномовної «шекспіріяни».

Почнімо з Еспанії. На тлі загального занепаду еспанської літератури в минулому сторіччі (занепад поглиблювався довго й повільно, а припинився раптово й відразу з появою так званої «генерації дев'яносто восьмого» – а поява ця є, як відомо, конкретним запереченням матеріалістичного детермінізму в літературі...) серед небагатьох світлих постатей виділяється драматург Мануель Тамайо-і-Бавс. Народився він 1829 р. в Мадриді, в родині акторів. Писати почав рано, переробляв п'єси Шіллера, написав «драму жахіть», потім перейшов до психологічної драми. 1859 р. його обрано членом Еспанської Академії, 1869 р. з'явилася його п'єса «Нова драма». Бездоганне знання законів сцени, базоване на особистому досвіді і на досвіді всієї театральної родини Тамайо, рівно ж сполучення традицій еспанського театру Золотої Доби з традиціями театру Шекспіра характеризують цей твір. Дія «Нової драми» відбувається в Шекспіровому театрі, почасти – за кулісами, почасти – на сцені. Дійові особи – сам Шекспір та актори його трупи. Мануель Тамайо вдало використовує мотиви й технічні засоби шекспірівської трагедії; зокрема підміна листа, сцена на сцені і кривава розв'язка з кількома смертями одночасно – лучать цей твір із «Гамлетом». Шекспір у «Новій драмі» виступає як просвітлений мудрець, втілення справедливості, як шляхетний суддя, що сам виконує свій присуд. За зразком англійського драматурга, Мануель Тамайо щедро пересипає свій твір афоризмами й сентенціями, себто думками, висловленими в загальній формі. Наприклад: «Заздрість ставить перед очима чудові скла, крізь які людина бачить у собі все погане й мале, а в інших усе велике й гарне...» Або ще: «Людина, що її ненавидимо, приваблює так само, як та, яку любимо». У душі Шекспіра також антифеміністичні висловлювання Йорика – головного героя драми:

Ні, вона не помре. Її біль – це брехня! Її плач – це брехня!  
Усе брехня! Вона ж жінка!

Українською мовою «Нову драму» переклав Микола Палій. Книжка вийшла 1972 р. у видавництві Ю. Середяка в Буенос-Айресі. Перекладач – добрий знавець еспанської мови й літератури, чого,

на жаль, не можу сказати про мову українську. Між іншим, у Москві «Нова драма» Мануеля Тамайю ішла під назвою «Бідний Йорик», і доводиться визнати, що назва, надана російським перекладачем, ліпше пасує до твору, ніж оригінальна авторська.

Та ледве чи хтось із еспаномовних літераторів дорівнював у знанні Шекспіра аргентинцеві Борхесу (1899 - 1986), який успадкував від свого батька любов до англійського письменства. У творах Хорхе Люїса Борхеса (мабуть, таки найбільшого поета другої половини ХХ ст.!) постійно натрапляємо на імена як самого Шекспіра, так і його героїв. У поезії «Саксонець (449 A. D.)»:

Приносив ті слова, що стали суттю  
Тієї мови, що піднеслась потім  
До музики Шекспіра...

Або в «Сниться комусь» (поезія в прозі):

Наснився Йорик, що завжди живе в словах  
ілюзорного Гамлета.... (Про Борхеса див. мою статтю  
в журналі «Визвольний шлях», ч. 2, за 1987 р.)

З-поміж аргентинських поетів до шекспірівської тематики також звертався Леопольдо Люгонес, автор десятка поетичних збірок, один з перших модерністів Латинської Америки. Люгонес народився 1874 р. в провінції Кордоба, вчинив самогубство 1938 р. в Тігре (точніше – у відпочинковій оселі «Трапесон» на ріці Парана де ляс Пальмас).

Сонетіно "Luna maligna" втратило б усякий глузд, якщо б я не зберіг, за прикладом Є. Маланюка («Чому зовем ми місяцем її?») та Ореста («То ліси, оболони і озера шир зачакловані люни нігою») жіночого роду «героїні» цього твору...

У перекпаді я затримав силабічний розмір оригіналу.

### Люна зловісна

В її зрадливій вдачі –  
Втома від насолоди;  
Золотить і пригоди  
Вона – і зір котячий.

Поет берігся наче  
Її нічної вроди.  
Та целібат від шкоди  
Не вбережеш, юначе.

Шекспір колись достоту  
Уславив її цноту.  
Та ледь Джульетту юну

Із люною пов'яже,  
"Swear not by the moon" скаже:  
«Не присягайсь на Люну».

Мексиканський поет Хуан де Діос Песа (народився 1852 р., помер 1910 р.) був дипломат за фахом, жив у Мадриді, залишив кільканадцять збірок віршів. У довідниках він фігурує як представник романтизму. Творчість його відома мені лише з

антологій. Завдяки дохідливості й простоті своїх віршів Хуан де Діос Песа досі зберігає популярність у країнах Латинської Америки (не забуваймо, що Іспанія та еспаномовні держави Латинської Америки творять певну культурну єдність): його поезію «Сміятись плачучи» я вперше почув від портового робітника в Буенос-Айресі. Поезія має ілюстративний характер: вона ніби тлумачить відому антиметаболу Шекспіра:

«Часом сміється плач і плаче сміх.»

До речі, цю саму антиметаболу використав колись Микола Вороний:

Будь гордий же! Не зраджуй серця ти,  
Як плаче сміх, як плач сміється...

Наводжу твір Песа в моєму перекладі:

### Сміятись плачучи

Бувало, перед Гарріком-актором  
Англійський люд, під оплески, схилився.  
– Найщасливіший ти! – кричали хором, –  
Найліпший з коміків! – А той сміявся.

Шляхетні лорди, вічні жертви спліну,  
Важкі і чорні переживши ночі,  
На короля акторів на хвилину  
Подивляться – і кожен з них регоче...

...До лікаря, що був у місті знаний,  
З'явився раз клієнт блідий, скорботний.  
– Терплю, – промовив, – муку несказанну,  
І це засвідчить вигляд мій маркотний.

Ніщо мені не любе і не миле,  
Мені ім'я і слава без потреби,  
Від спліну жити вже не маю сили,  
І тільки смерть приваблює до себе...

– Мандрівкою розважтесь! – Скрізь бував я!  
– Читайте більше! – Скільки ж бо читати!  
– Шукайте пестоців! – Це марнослав'я!  
– Не дошкуляє бідність? – Я багатий.

– Придбайте титул. – Шляхтичем вродився.  
– Дружіться. – Маю люблячу дружину.  
– Яка ж сім'я? – Зі смутком поріднився,  
Серед могил знаходжу я родину.

– Чи хтось із друзів залишився з вами?  
– Були. Але ярма вже не вдягну я:

Усіх живих я зву тепер катами,  
Усіх померлих «друзі» іменую.

– Тут, мабуть, з ліками не буде ладу,  
Та піддаватись відчаю не гоже.  
Як мій рецепт я вам даю пораду:  
Вас тільки Гаррік врятувати може.

– Хто? Гаррік? – Так. Його, життям розбиті,  
І розчаровані шукають люди.  
Немає ліпших коміків на світі,  
Де б він не був – лунає сміх усюди.

– І я сміятимусь? – О, він зуміє...  
Бож радощі – його незмінна лепта...  
– Ну, коли так, нема мені надії:  
Той Гаррік – я! Змініть мені рецепта!

.....

Мов карнавал, весь світ жартує з нами,  
І маскарад життя минає тінню.  
І ми вчимось – сміятися сльозами  
І обертати плач на реготіння...

З чотирьох експлікативних строф, які всебічно розгортають шекспірівську тему (і які справді необхідні для сприймання портового робітника) я залишив у своєму перекладі тільки одну – останню.

Та найразючіший випадок впливу Шекспіра на еспаномовну літературу маємо не в художньому творі, а в особистій долі аргентинської поетеси Альфонсіни Сторні: серед її недрукованих і не зібраних за життя творів зберігся сонет, присвячений Офелії Уерго, де Альфонсіна пригадує шекспірівську

Сумну Офелію, що вмерла серед квітів...

Закінчується сонет так:

Твоя білява постать, рухи милі –  
Це те веселе плюскотіння хвилі,  
В чийому ритмі має вмерти горе.....

Під час читання цих рядків, мабуть, не тільки мені пригадаються «Ритми» Лесі Українки:

Хотіла б я уплисти за водою,  
Немов Офелія уквітчана, безумна...

У Лесі це було тільки поетичне бажання... Альфонсіна, доводячи зайвий раз, що життя наслідує літературу частіше, ніж література – життя, цей намір здійснила...

## II. ПЕРЕКЛАДИ

*Майкл Дрейтон*

### І Д Е Я

#### До ЧИТАЧА ЦИХ СОНЕТІВ

В ці вірші, хто любовних снів шукає,  
 Заглянувши, хай кине їх умить  
 І знайде в іншій книзі, як спіткає,  
 Утіху, що його задовольнить.  
 Роззідхана журба мені не звична,  
 Через кохання сліз я не проллю,  
 Мені (в розпусті) й пісня фантастична  
 Вдається, щоб розкрити суть мою.  
 Рутини боячись полону злого,  
 Постійно спраглий найрізкіших змін,  
 В житті прихильно ставлюсь я до всього,  
 І мій сонет – не похоронний дзвін.  
     Такої музи я дістав породи,  
     Яка нові посполу любить моди.

### I

Я, мов звитяг шукач серед морів,  
 Що переплив далекі й грізні води,  
 Кого питаються, щоб розповів  
 Про відкриття свої він і пригоди,  
 Почавши з порту, звідки плив як слід,  
 Із компасом, як він тримався й доки  
 На північ, південь, захід і на схід,  
 Як щоглу повертав у різні боки;  
 Повз роги де проплив, земель чиїх,  
 В затоках і протоках що здибав,  
 Де в бурях бивсь, як перетерпів їх,  
 І де на рифи згубні налітав:  
     Так час мене питає про кохання,  
     Про мандри в нім нудні й гіркі страждання.

## II

Хто серце вбив моє, чи ти, чи я?  
Бож я на нього рук не міг підняти!  
А тут, крім тебе, ще була чия  
Принаймні тінь, чиї недобрі шати?  
Воно само собі звило сильце,  
На кого ще вина упасти може?  
Я певен, певен – ти докажеш це,  
Тобі твій хист у всьому допоможе.  
Але поглянь, чи треба фактів більш,  
У тебе й плями на устах криваві,  
А очі хлопця винного твої ж  
Голублять, віддані його забаві?  
Та хай ховає злочин твій краса,  
Його колись розкриють небеса!

## III

Я взяв перо, аби той біль, що маю,  
І клопоти в рахунок завести,  
Та я побачив: сума їх без краю  
Росте, немов на дереві листи.  
Коли я власних множив днів недолю,  
Платня любови меншала стократ,  
А, втіхи відкидаючи від болю,  
Записував я цифри тільки втрат.  
І очі, боржники твоїх у мене,  
Для погляду свого не мають прав:  
Краси твоєї здирство незміренне  
Збрало скарб, що я у серці мав.  
Отак, усе пограбувавши, мила,  
Мене банкрутом ти в житті зробила.



## VI

О, скільки розмальованих створінь,  
 Прикрас фальшивих кожної карети,  
 Забуде світ, як їх поглине тлінь,  
 Бо слави не складали їм поети.  
 Для тебе ж вічність мій готує спів,  
 Твою розкривши звабу світлочолу,  
 Де й королеви з відблиску дарів  
 Твоїх похвал радітимуть посполу.  
 А всі жінки, читаючи мій вірш,  
 Щоразу будуть подивом обняті,  
 В журбі, що з них ніхто не стріне більш  
 Найкращої оздоби їхній статі.

Отак, злетівши над буденний шлях,  
 Ти завжди житимеш в моїх піснях.

## VIII

Ніщо мене в житті так не смутить,  
 Як те, що не побачу я до скону  
 Твого обличчя, гарного в цю мить,  
 Засохлим квітом, що схилив корону.  
 Твій лоб, неначе голуба крило,  
 В глибоких зморшках я б хотів уздріти,  
 І волос (кращого ж бо не було!)  
 Покритий мохом, як струхлілі віти.  
 І на щоках тобі щоб жар потах,  
 І з вуст у тебе щоб зійшла краса вся,  
 А ніс, не мавши опору в зубах,  
 Під час їди на бороду б спускався.  
 Хоч я тобі оце для втіхи склав,  
 Тоді б і для зневаги прочитав.

## XIII

Рядків і літер час не зберігає,  
Іржа метали сточує дотла,  
У діаманта вічності немає,  
І фарба меркне, що вогнем цвіла.  
Чорнилом слів не вдягнеш на папері,  
А кров'ю тільки налякаєш зір,  
Сльозами серця не відчинеш двері,  
В зідханнях – лиш надій дурних простір.  
Єдина тіне, ти моя служниця!  
Бо там, де сонце, скрізь твої ступні:  
Ти не загинеш, де життя іскриться,  
При місяці й при ясному вогні.  
Тож про любов мою в її затінні  
Читайте всі, хто має власні тіні.

## XIV

Як той, що племін з неба взяв живий,  
Був Зевсом кинутий на вічні муки,  
То чому ж ти, моя кохана, чий  
Був злочин більший, маєш вільні руки?  
Вогонь, що Прометей для нас украв,  
Небесний, та – з хмариння неживого:  
У розум нам його він тільки вклав,  
Щоб мали темперамент ми від нього.  
А ти, в коморі неба, де живуть  
І честь, і слава, і безсмертні чари,  
Забравши їх, назад зустріла путь  
Відкритою і не зазнала кари.  
У Прометея злочин був малим,  
Коли твою вину рівняти з ним.

## XIX

Не можеш ти любити, серце? Чому?  
 Колись казала ти, що ти б могла.  
 Тепер ти знову кажеш ні, причому  
 Цю відповідь ти й Богові б дала.  
 Ненавидиш мене? Ні те, ні друге?  
 Ненависть і любов тобі чужі?  
 Коли ж їх протириччя недолуге,  
 То що поставиш ти на їх межі?  
 Яка ще є надія, а чи згуба?  
 Ти будеш, ти не будеш – дивний жмут!  
 Хоч бачу я, куди ти хилиш, люба,  
 Та раз-у-раз твоя помилка тут:  
     Ненавидячи, любиш ти (це ясно!),  
     Аби тебе любив я повсякчасно.

## XXI

Зальотами пойнявшись, молодик  
 (Бо помилку він робить в кожному слові),  
 У мене, що його жаліти звик,  
 Сонета попрохав своїй любові.  
 І я пером слухняним і метким  
 Негайно щось надряпав ледь доречно,  
 Слова такі вставляючи для рим,  
 Яких і він вживає, безперечно.  
 Та віршем він моїм скорив її,  
 Що в дурня закохалась до нестями.  
 Тож бачиш: в небі я слова свої  
 Беру, щоб звабити тебе піснями,  
     А дурень, що в'язати й слів не міг,  
     Моїм лиш кепським жартом перемиг.

## XXIV

Не раз я чув таку про себе мову,  
Що я нікого в світі не люблю,  
Це звіривши своїх поезій слову.  
Однак стривайте (Пане мій!), молю!  
Що про таке я злегка обзивався,  
Як той, у кого розпачів нема,  
Розвага ваша довго тим жила вся,  
Немов дісталась правда вам сама.  
Недбалим критикам не легко зріти  
Крізь радість болю справжнього розвій,  
Оскільки ж славі смерть приносить квіти,  
Вони так випадок зустріли й мій:  
Хоч на страждання втіхи інших схожі,  
Сміялись міг би я й на смертнім ложі.

## XXXIII

Щасливі очі в мене до нестями,  
А в грудях серце — в'язень без вини —  
Бажає помінятися місцями  
З очима, щоб дивитись, як вони.  
Та очі, всі примітивши дороги  
І звидівши об'єкт, що зникнув їм,  
Шукають іншої для себе змоги:  
Розумним серцем битися моїм.  
Щоб очі серцем стали, це ж — очима,  
У заздрощах їх прагнення росте,  
Але як їх проблема незборима,  
Журба у них тепер лише про те,  
Аби здійснити ще зручніше діло:  
Щоб очі думали, а серце зріло.

## XXXVII

Навіщо сну мені бажаєш ти,  
 Ця ніч для спочиву, мовляв, кохана?  
 Мені ж здається, що вона цвісти  
 Залюбленим якраз навмисне дана:  
 Які щасливі всі, поглянь кругом,  
 Бо день перебивав їм їхню мову,  
 А вечір їх з'єднав своїм крилом,  
 І ось вони в обіймах щастя знову.  
 О вечоре, люб'язний повсякчас,  
 Чому тобі отак мене карати?  
 Коли єднання прагне кожен з нас,  
 Мене ти мов ув'язнюєш за ґрати.  
 Нехай би день навік був даний нам,  
 Як я вночі страждати маю сам.

## XXXIX

Поети є, яких уява встекла  
 Малює любок блискавки вогнем,  
 Ці кличуть до небес, а ті до пекла  
 Чи з парками знайомляться мигцем.  
 Зависоко елізієм піднято,  
 Я не зійду ні в Стікс, ні в Флагетон,  
 А дев'ять муз для мене забагато:  
 В їх похоті чимало перепон.  
 Про мене трійця фурій незаконна  
 Із Атою, що в неї зграбний крок.  
 Я опудів боюся в Аполлона  
 І не лічу Гекатиних книжок.  
 Лишив я і Мінерву і Астрею,  
 А божественну кличу лиш Ідею.

## XLII

Є розуми, що хвалять метод мій,  
 Незвичності його їм до вподоби,  
 А іншим гумору приємні спроби,  
 Мовляв, у нім я справжній чародій.  
 Кому ж здалось – мій вірш не має складу,  
 Той каже, часто я лише крутій:  
 Словами тільки біль малюю свій.  
 Тут скрізь усі свого шукають ладу.  
 Як різні люди, не журюсь я цим,  
 Хто славить чи не славить, не питаю.  
 Коли ж мого кохання розпач рим  
 Її схвилює, тішусь я без краю:  
     До успіху тут певний в мене крок,  
     Бо в славі їй не зробиш помилок.

## XLIV

Як славі я твоїй складаю дань,  
 Час вид мені вкриває в зморщок шати,  
 Де, мов на карті, всіх моїх страждань  
 Ганьбу він хоче світові вказати.  
 Коли тобі я, часові на зло,  
 Медея наче, юнь творю щоразу,  
 Немов у мене й сприту не було,  
 Моїм ти віршам кидаєш образу.  
 Тож я лиш молодість гублю свою,  
 Рятуючи твій образ від могили,  
 Однак майбутнє я собі зів'ю,  
 Бо в ньому спів мій не затратить сили.  
     І хоч земля мій скоро прийме прах,  
     Ім'я моє не зникне у віках.

## XLVII

Як слави прагнула душа моя,  
 А їй пером своїм служив я вміло,  
 І люд повторював моє ім'я,  
 Що в почестях лунких кругом гриміло,  
 Жадав я лаврів, як актори всі,  
 Для кого сцена, ніби царство Боже,  
 Де визнання у всій своїй красі  
 І найскромніших захопити може.  
 Та як долоні в пристрастях палких  
 Поймались оплесками щохвилини,  
 У смутку я не міг радіти з них,  
 Мов звернених до іншої людини:  
     Собі для слави й рук я не здійму,  
     Бо хочу славити тебе саму.

## LVI

Серед любови сміливих орлів  
 Мої думки зростали без упину,  
 І я в гніздо вернутись їм звелів,  
 Аби побачити їх міць орлину.  
 Як сонце блиснуло із даліни,  
 Їм удалося з ним прийти до згоди,  
 Засвідчуючи певно, що вони  
 Тієї ж королівської породи.  
 Їх обійняв тоді солодкий шал  
 Помчати в рідні небеса щомочі,  
 Здійснюючи мій шириий ідеал  
 Зустріти знов твої небесні очі.  
     Так слід в душі моїй думок процах,  
     Вони бо втопляться в твоїх очах.

## LXI

Як так, то поцілуймось на прощання,  
Нічого ти від мене більш не жди,  
І дух мій чує радощів зростання,  
Що я звільнив себе назавсігди.  
За наші клятви вже не буде й мови,  
Пильнуймо лиш, як стрінемось коли,  
Щоб і слідів забутої любови  
На наших ми обличчях не знайшли.  
Однак тепер, коли любов при сконі,  
Як пульс їй рідшає й чуття мовчить,  
Як віра стиснула свої долоні,  
І наближається остання мить,  
Бажаючи, її життя б могла ти  
Від смерти нам навік урятувати.

## LXII

Почавши першим, першим я кінчав,  
Шукав спочинку, щоб знайти утому,  
Як мав утрати, скарби здобував,  
Голодним був на бенкеті бучному.  
Я ледь ступаю, мріючи про зліт,  
І мудрий на словах самих, та й годі!  
Щасливий у біді, як меркне світ,  
І вигляд мій із правдою в незгоді.  
В моїй уяві небо лиш ясне,  
Але кротом ховаюсь я під глину,  
Долають злидні в розкошах мене,  
Хоч я в нестатках від обжерства гину.  
Я маю, прагну, здійснюю, та все ж  
Згоряю в морі й мерзну від пожеж.



## LXIII

Я перемир'я прагну, скільки змоги,  
 Бо ми, кохана, вже давно в борні.  
 Ніхто з нас не добився перемоги,  
 А що нам правила змагань трудні?  
 Для миру вимогам я не перечу:  
 В полоні серце житиме? То й що ж?  
 Я, склавши зброю, кину ворожнечу,  
 А ти погоджуйся на це також.  
 Та як для тебе тільки смерть бажана  
 Або моє підкорення в бою,  
 Нехай від тебе незагойна рана  
 Ненависть вкаже світові твою:  
     Я не скорюся, бо, зазнавши втрати,  
     Тебе я зможу нею подолати.

## LXX

О ноче, подруго мого страждання,  
 Турбот притулку, нянько згуб і лих,  
 Чом розтягаєш ти годин тривання  
 На кращий день сподіванок малих?  
 Ти непроглядна тьма, біди спонука,  
 Що схожости із пеклом досягла,  
 Ти помсти звіт, обов'язків доука,  
 Постійний схов і охорона зла.  
 Така як смерть, ти й залишайся з нею,  
 Могило щастя, що стрічає крах,  
 Амброзією небо хай своєю  
 Тебе не поїть при ясних зірках:  
     Бо ти мені бажань старих жарини  
     Роздмухуєш для мук жаркої днини.

## LXXI

Хто буде прославляти сяйво дня,  
 Хай скаже, що воно, як в неї очі,  
 І промінь сонця їм лише рівня.  
 А вчені хай порівнюють, охочі,  
 Рожеву рань до губ її палких  
 І запах Раю з подихом у неї,  
 Елізіум до щік її й на них  
 Жилки з пером на Фенікса кереї,  
 Волосся з янголиним їх вінком  
 Та з крином тільки біле в неї тіло;  
 Порівнюйте її зі світлим сном  
 І згадуйте мов щастя, що вас гріло:  
 Вона ж бо краща між найкращих див —  
 У всіх порівняннях суперлятив.

## КАНСОНЕТ

Якщо ви, очі, спіпнете в сльозах,  
 Навіщо цих очей ваш прагне жаж?  
 О бідні очі, коли сліз не досить,  
 Нехай без них моя любов голосить.  
 Коли ж осліпнути належить вам,  
 Ридайте — сльози світ несуть очам,  
 Аж виллетесь ви з ними пополам.

Ні, очі ясні, ще ж бо не сліпі ви:  
 Зі сліз моїх мої постануть співи,  
 Бо сльози будуть мовою мені,  
 Без неї й серце всі втрачає дні.  
 Язик нехай не згадує страждання,  
 Хай мають язики мої зідхання,  
 Хоч їй належить згода тут остання.

*Переклади Олега Зуєвського*

## Примітка перекладача

Коли 1594 р. з'явилася збірка сонетів Майкла Дрейтона (1563-1631) під назвою *Дзеркало Ідеї: Чотирнадцятирядкові любовні вірші*, тоді в елісаветинській Англії сонетописання досягло небувалого апогею. Починаючи головним чином з *Астрофела і Стелли* (1591) Філіпа Сідні та *Аморетті* (1595) Едмунда Спенсера, цих у всьому світі добре відомих поетів, які були одними з найбільших представників англійського Ренесансу, і кінчаючи вельми другорядною *Фідессою* (1596) Бартоломія Гріффіна, подібних сонетних циклів з'явилася така кількість, що їх у нашій коротенькій примітці годі було б докладно та бодай з побіжними оцінками перелічити. Вартою тут ще може бути згадка, що, певно, у зв'язку з політичними ускладненнями наприкінці правління Єлисавети I та її смертю 1603 р., названий бурхливий потік публікацій сонетних циклів раптом припинився після появи у 1598 р. так зв. *Альби* Роберта Тофта. Припинився, щоб остаточно завершитися публікацією, більш як десятьма роками пізніше (1609), Шекспірового шедевру – Торпового видання *Shake-speares sonnets. Never before Imprinted*.

Повертаючись же до *Ідеї* М. Дрейтона, частина якої подається тут в українському перекладі, ми хочемо пригадати зацікавленому читачеві, що в шекспірознавчій літературі через естетичні особливості його циклу Майкл Дрейтон нерідко вважається (поруч із такими майстрами англійської поезії XVI-XVII ст., як Самюел Денґел і Джордж Чапмен) поспіль згадуваним у 76-96 сонетах Шекспіра і ніде не названим на ім'я його «суперником».

Але так само важливим для вивчення проблеми Дрейтонового сонетописання, а то й взагалі для розуміння поетики окремих активних творців мистецтва слова кінця елісаветинської епохи, є той факт, що на відміну від багатьох сонетистів, які публікували тоді «чотирнадцятирядкові любовні вірші» (іноді навіть анонімно, а то й піратським способом), Майкл Дрейтон був найбільш вимогливим до свого циклу. Є, безперечно, підстава гадати, що під впливом не надто справедливої гострої й нищівної критики, спрямованої на даний цикл – зокрема з обвинуваченнями його автора за помітні ремінісценції з Ф. Петрарки – М. Дрейтон поставив собі за категоричну мету насправді безкомпромісово вилімінувати з нього все те, що в будь-якій мірі нагадувало знаменитого оспівувача Ляури.

Тож, уже в другому виданні книги, в 1599 р., зробивши заголовком її одне слово *Ідея*, під чиїм величавим іменем він прославляв свою улюблену Анну Гудер, М. Дрейтон dokonує цілий ряд радикальних змін, усуває сентиментальні мотиви необопільної любови, насичує окремі композиції підкреслено легковажними висловами і, викинувши з циклу 21 сонет та вставивши в нього 28 нових речей, з яких один вірш був названий «До читача цих сонетів», він багато в чому цілковито змінив обличчя своєї збірки. І, очевидно, такі слова, як «розпусник» ("A Libertine"), мусіли були, принаймні на його думку, назавжди спростувати обвинувачення неприхильних критиків у сентиментальності та частих петраркізмах його *Ідеї*.

В наступних виданнях (1600, 1602, 1605 і 1619 рр.) згадана тенденція М. Дрейтона поступає ще виразніше, щоб у останньому з них (1619), яке охоплює 64 сонети, дати широковідомий і, можливо, навіть перебільшено хвалений сонет 61 («Як так, то поцілуймось на прощання»), про який Данте Г. Россеті твердив, що це, мовляв, найкращий вірш у всій англійській літературі.

В нашому перекладі, на жаль, саме цей сонет не справляє достатньо адекватного враження, особливо у зв'язку з тим, що перший його незвичайно ефектний рядок "Since there's no help, come, let us kiss and part..." не має в українській версії ні Дрейтової дикції, ні ритму. Однак, починаючи з дев'ятого рядка, з висловлення своєрідного, бо цілком несподіваного і всіма критиками завжди славленого *contra spem spero*, певний успіх перекладача, здається, можна сміливо констатувати, що він і вважає за свою чималу заслугу.

\* \* \*

Нумерація сонетів у даній добірці подається за виданням *Daniel's Delia and Drayton's Idea: Edited by Arundel Esdaile, Chatto and Windus Publisher's, London, 1908*. До нього ввійшло 74 сонети і «Кансонет» ("A Cansonet"), який там же – у «Бібліографії до попередніх видань» – названий ще *канцонетом* (стор. 150).

## ШЕКСПІРОВІ СОНЕТИ

(Нові переклади)

30

На раду тихих і солодких дум  
 Я друзів кличу – та не чують друзі,  
 Минулі втрати навівають сум  
 І марно я зідхаю у притузі.  
 Я плачу, хоч не знав ніколи сліз,  
 Багато полягло у домовину,  
 Мою любов оплакую, і скрізь  
 Я стогоном стогну, що не зустріну.  
 Прибитий і знеможений, я стих,  
 Я занімів од муки і відчаю:  
 Росте рахунок злигоднів моїх  
 І все дорожчу жертву я складаю.  
 Коли ж на тебе гляну, друже мій,  
 І втрат нема, і знову супокій.

39

О, як хвалу про тебе піднесу,  
 Коли ми стали єдністю навік?  
 Чи ж личить власну славити красу?  
 В тобі себе хвалити я не звик!  
 Ми нарізно народжені були,  
 Щоб міг я милуватися сповна  
 Красою дорогою для хвали,  
 Якої заслуговуєш одна.  
 Для нас тяжка розлука, зрозумій,  
 Алеж і розгалужені путі  
 Немало нам дають оманних мрій,  
 Прихилля й насолоди в самоті.  
 Розлука нас тому надвоє тне,  
 Щоб ми осібно славили одне.

*Переклади Олекси Веретенченка.*

## 30

Коли у тиші серед дум високих,  
 Я викликаю пам'ять давніх днів,  
 Оплакуючи смерть щасливих років  
 І найдорожчих, і близьких мені,  
 Що відійшли в навислу темінь ночі,  
 Таких привітних, мрійних, дорогих,  
 То від скорботи туманіють очі,  
 І марно хочу чути голос їх.  
 Тоді, чоло склонивши у печалі,  
 Слізьми плачу їм за святу любов,  
 Немов цього вони раніш не знали  
 І хочуть бути оплаканими знов.  
     А лиш тебе зустріню, друже милий,  
     Мов рідних воскресаю із могили.

## 130

У неї очі – це не сонця блиски,  
 Звичайні, не коралеві уста,  
 Не білосніжна шия, дуже низько  
 Звиса коса на незміїний стан.  
 В садах троянди паленіють всюди,  
 Та не троянда – дівчина вона,  
 І дише завжди, як звичайні люди,  
 А не в траві фіялка запашна.  
 І голос має інший, ніж у весен,  
 Яким співають трелі солов'ї.  
 Не бачив я ходи богинь небесних,  
 Та й не легка земна хода її.  
     Та все ж її ім'я мені миліше,  
     Ніж тих, про кого пустохвалець пише.

*Переклади Андрія Легота.*

### III. ТВОРИ З ШЕКСПІРІВСЬКИМИ МОТИВАМИ

*Богдан Рубчак*

#### ДО ГАМЛЕТА

Не перша з книг чи остання,  
не мудрість сухого історика —  
відповідь на всі ці питання  
череп старого Йорика.

Все буде дуже просто:  
в сні, не приспавши втоми,  
знайдеш давно знайомий  
скарб із живої кости.

Вранці зведешся з ліжка,  
назавжди забувши втрати:  
навчить-бо жити, вмирати  
його жахлива усмішка.

*Юрій Буряківець*

#### ГАМЛЕТ

Слухайте, Гамлет заплутався в картах!  
Падають чорні для нього вони.  
Мертву побачить Офелію завтра,  
Юности згасить буремні вогні.

Кволо постукає в замкнуті брами,  
Буде спасіння шукать від гріха.  
Череп Йорка з могильної ями  
Викине заступом доля лиха.

В руки він візьме його у задумі,  
Сохлого листя впаде бандероль...  
І за труною Офелії сумно  
Буде проходити данський король.

І від отрути поникне Гертруда,  
Що припечатає смертью буття.  
В залю посла завітають, забудуть  
Принца любов і химерність життя.

1967

*Михайло Каменюк*

\* \* \*

Ромео грав. Побачили б ту пару:  
жахався зал, на сцені він вмирав...  
А в вихідний цибулю ніс з базару,  
підлогу мив, кімнату прибирав.

Казав про сцену: «Місце дивозлетів,  
бува, орлами стануть горобці...»  
Але мовчав, що снилася Джульєтта,  
коли дружина спала на руці.

\* \* \*

А почувався птахою у леті...  
Чому ж дожив до слів таких тепер:  
«Я – не монтеккі, ти – не капuletті,  
і ця любов – химера із химер...»  
Чи в тому річ, що туга некваплива  
рвонулася на горлі пояском,  
і з того найпекучішого дива  
у очі лиш повіяло піском?  
Була ж моя ти – завтрашня й минула,  
і я казав: «На все тобі права...»  
І ось те право – ти мене забула,  
про це шумлять весняні дерева.  
І я сказав: «Забув тебе, гіркую.  
Будь на землі далекому краю...» –  
Коли я з кимось про любов міркую,  
не впізнаю себе, не впізнаю.  
Сказав, що заросла вже там стежина,  
де поховав я горенько своє, –  
і ось, як в очі дивиться дружина,  
не впізнає мене, не впізнає...  
Не впізнає. Між днями днина сіра  
й банальна думка, як непевний лід,  
що поруч ось, за томиком Шекспіра –  
в безодню вхід...



*Софія Майданська*

ЛИСТ 62

(Із циклу «Епістоли»)

На тлі мого зойку,  
п'ять лебедів  
        разом сідають на воду,  
за крила побравшись.  
П'ять років –  
        як біла завіса,  
спадають на воду,  
        спадають...

А кін океану  
все далі од мене,  
все далі...  
І тільки старий лицедій –  
Лір божевільний  
до ранку маячить...

В поділ цього берега  
я заховала обличчя...

*Іван Драч*

НА ШЕКСПІРІВСЬКУ ТЕМУ

У Стратфордї-на-Ейвонї,  
Там, де я завжди не був,  
Паслись олені та коні  
В парку цілу добу,  
Коли браконьєр там проходив,  
Кажуть, гувльвіса з гувльвіс,  
По залицяннях додому  
Ніс свій невтомний кріс.

Чого це судитись з сусідом,  
 «Гамлета» ти пиши,  
 Криваву англійську історію  
 У хроніках колиши,  
 А то суєті віддаєшся,  
 Наче нікчемний тип,  
 І од вина холодного  
 Голос твій перехрип...

Відразу тебе б ми поставили  
 На профспілкове бюро.  
 Відразу тобі б ми вставили  
 У хвіст золоте перо,  
 А то задаєшся із гусячим,  
 Задавака із задавак, –  
 Смагляву ту леді сонетів  
 До смерти залюбиш отак!

У Стратфорді-на-Ейвоні,  
 Де ми таки там не були,  
 Де ми з лобатим маестро  
 І краплі таки не пили,  
 Добре таки писали,  
 Куди там підметкам, нам,  
 Не браконьєрам, не п'яницям,  
 Навіть не джигунам.

Звідки воно, те пришестя  
 Таланту, неначе гріха,  
 Що навіть на дні бездонному  
 Й росиночки не висиха?  
 Звідки пекельна розкованість,  
 Моцартіянство, як біль,  
 І ця геніяльна рокованість  
 Усього, що лине звідтіть?!

Карбовані в аеробіку,  
 З комп'ютерними крильми  
 Дивимось – не надивимось,  
 Захланно чадієм ми,  
 А він все шаліє по обрію  
 І молододіє грімкотить –  
 І його нам сягнути, як обрію,  
 Як зловити за фалди мить... 1984

# ДМИ, ДМИ, ЗИМОВИЙ ВІТРЕ!

Слова Шекспіра, переклад Яра Слаутича. Музика Сергія Яременка.

*MODERATO*

*SOLO*

*P/AD MO*

ДМИ,

ДМИ, ЗИ - МО - ВИ ВІ - ТРЕ!

ЛЮ - СЬКУ НЕ - ДЯЧ - НІСТЬ ВИ - ТРИ. ЗА НЕ - Ї КРА - ЩИ

ТИ. ТВО - Ї НЕ ЗРИМ - НІ ЗУ - БИ НЕ

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'MODERATO'. The first system is marked 'SOLO'. The lyrics are in Ukrainian and are placed below the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The key signature has one flat (B-flat).

ШАПТЬ ТА\_ КО\_ І ЗГУБИ, ХОУ

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with the lyrics 'ШАПТЬ ТА\_ КО\_ І ЗГУБИ, ХОУ'. The piano accompaniment features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

ТИ И БЕЗ ТЕП\_ ЛЮ\_ ТИ.

The second system continues the musical score with the lyrics 'ТИ И БЕЗ ТЕП\_ ЛЮ\_ ТИ.'. The vocal line and piano accompaniment maintain the same complex, rhythmic style as the first system.

*PIU MOSSO*  
ГЕЙ - ГО,

The third system begins with the tempo marking '*PIU MOSSO*' and the lyrics 'ГЕЙ - ГО,'. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *mf* and then changes to *f* at the start of the vocal line. The tempo is noticeably slower than in the previous systems.

ГРАЙ, ГЕЙ-ГО! ДИ\_ РУЙ НАД ГА\_ Я\_ МИ, БО

The fourth system contains the lyrics 'ГРАЙ, ГЕЙ-ГО! ДИ\_ РУЙ НАД ГА\_ Я\_ МИ, БО'. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic patterns, supporting the vocal line.

ЛРУЖ - БА Й ЛЮ - БОВ У - ДЯ - ВАН - НЯ МІЖ

НА - МИ. ГЕЙ ГО!

НАД - ГА - Я МИ ГУЧ -

НИ - МИ ГРО - МА - МИ.

2.  
ГРО — МА — МИ.

f p.

Дми, дми, зимовий вітре!  
 Людську невдячність витри.  
 За неї кращий ти!  
 Твої незримні зуби  
 Не шлють такої згуби,  
 Хоч ти й без теплоти.

Гей-го, грай, гей-го! вируй над гаями,  
 Бо дружба й любов — удавання між нами.  
 Гей-го! над гаями — гучними громами.

Студи, студи, борвію!  
 Тебе клясти не смію,  
 Хоч твій холодний круг.  
 Нехай жолобиш води, —  
 Серцям не шлеш негоди,  
 Як мій нещирий друг.

Гей-го, грай, гей-го! вируй над гаями,  
 Бо дружба й любов — удавання між нами.  
 Гей-го! над гаями — гучними громами.

## IV. З ДІЯЛЬНОСТИ УШТ

### Шекспірівський фестиваль у Сан-Дієго, 1956

(Уривки з подорожнього щоденника)

Бальбоа парк у Сан-Дієго... Парк імени Васко Нунез де Бальбоа, що 1513 р. відкрив Тихий океан. Того самого Бальбоа, що його Джон Кітс оспівав у сонеті «Читаючи Гомера...» під іменем Кортеса.

Уздовж вулиці Лаврової, через довгий і високий міст, лопочуть незчисленні прапори різних експедицій, урядів і країн, що якоюсь мірою пов'язані з цим краєм еспанської культури, поряд сусідньої Мексики. Цього літа тут – свято, що триває від червня до вересня. Сьомий Шекспірівський Фестиваль року 1956-го.

У парку стоїть несподіване диво для любителів Шекспіра – театр Глоб, збудований 1937 р. за плянами відомого шекспірознавця Т. В. Стівенса. Це точна копія англійського театру, де грав славний актор Richard Burbage (1567 - 1619), сучасник великого Шекспіра. Справжній мальовничий фрагмент старого Лондону!

Вечір... На площі біля театру, покритій зеленим травником, з'являється вістун і проголошує, що Її Ясновельможність Королева Єлисавета наближається зі своїм оточенням. Незабаром появляється й сама королева в оточенні вірних слуг. Присутні шанобливо вклоняються. Мій семирічний син Богдан з несподіванки аж ахнув. Шепоче: «Чи це справжня, татку?» Так, відповідаю, справжня королева. Тут немає нічого штучного. Навіть театральну площу, поруч старовинної церкви, освітлюють середньовічні смолоскипи.

Голосом, сповненим гордого маєстату, Її Ясновельможність Королева Єлисавета запрошує присутніх до театру. Майбутні глядачі вдруге шанобливо вклоняються. Королева з оточенням відходить. На якийсь час віддаляється казковий світ старої Англії, щоб за півгодини з'явитися на сцені – в напруженій дії.

Ми всередині театру. Віє старовиною від дерева, що має колір давнини – тьмавий, брунатноподібний колір.

Ставлять «Сон літньої ночі». У час відстояної тиші, коли німіє зала, доносяться рики тропічних звірів із недалекого зоопарку, що розташований на іншому краю цього ж парку. Немов природня звукова декорація. Не зчулися, як настала й північ. Мати пригортає Богданка, що вперше прийшов до театру для дорослих. Дуже стомився? Де там! Збуджений синок засипає градом запитань.

Чому був смугастий костюм у Пака, збиточного ельфа, що шукав магічну квітку? Чому... Тим «чому» немає кінця. Чарівний світ розворушив уяву хлопця. А батько не має часу на відповіді, вриваючись у неспокійний потік авт.

Наступного вечора ставили п'єсу «Король Ричард II». Ще більший успіх! Театр, повний туристів і жвавих сан-діежан, гримить від оплесків. Старий європейський світ, перенесений у Каліфорнію на берег Тихого океану, ніби оновився. Дивлюся на програму. Рясніє від еспансько-мексиканських прізвищ виконавців. Це все місцеві напіваматори, напівпрофесіонали та справжні митці. Виконання напрочуд добре, бо всі актори пройшли добру школу під керівництвом фахових режисерів. Пізніше я довідався, що на кожну роль звичайно готують двох-трьох виконавців. Найталановитіший і наймайстерніший актор потрапляє в програму. Дублер «мотає на вус» усі таємниці свого переможного конкурента. Наступного разу переможець може бути переможений ним же, дублером. Звичайно, після довгих і впертих репетицій.

Третього дня йшла п'єса *Volpone* Бена Джонсона, сучасника Шекспіра, але мене вже звала дорога до Тихуани в Мексиці. З почуттям глибокого вдовolenня я залишав Сан-Дієго, теперішню резиденцію нашого Григорія Китастого, місто мореплавця Кабрилло, якому на береговій косі височить пам'ятник, що ніби вітає це схрещення трьох культур: англо-сакської, медитеранської та американської. Шекспір знайшов у Сан-Дієго гостинне прийняття й шляхетне визнання.

*Яр Славутич*

## **Стратфордські фестивалі в Канаді**

У канадському місті Стратфорді в Онтаріо з 1953 року відбуваються щорічні фестивалі, підчас яких у спеціально збудованому театрі (на 2,260 місць) ставлять п'єси Шекспіра, його сучасників та інших драматургів. Театр постійно zatrudнює 130 працівників протягом усього року, а підчас вистав кількість їх сягає 900 осіб. Фестивалі частково спонзує федеральна Канадська Рада, однак усі видатки покриваються з продажу квитків і пожертв прихильників творчості англійського барда. Одного літа українські шекспірівці, після чергової сесії УШТ, що відбулася у Гвельфському університеті, відвідали Стратфорд і побували там на кількох виставах.



## Привітання Ювілярові, співзасновникові УШТ

Дорогий професоре Ярославе Рудницький! З нагоди Вашого 80-річчя, якнайщиріше вітаю Вас і бажаю доброго здоров'я, щоб ми, шекспірівці, разом із Вами увійшли в XXI-ше сторіччя. Ваш належний вклад в українську науку та в українське державне будівництво вічно стоятиме наріжним каменем на шляху України до світлої майбутности.

Від імени Українського Шекспірівського Товариства,

\* \* \*

Державні свята й трудолюбні будні  
 Минали завжди у словесній рудні,  
 Де спис пера, мов кайло шахтаря,  
 Стрічала сяйвом ранішня зоря,  
 А ярозвагу – визнати не зайво! –  
 Вітало ввечері Північне сяйво.  
 І Вінніпег, і Мюнхен, і Квебек  
 Йому дарма ставали впоперек.  
 Хто й звідки він, подвижник той справницький?  
 Гай-гай, читачу! Ярослав Рудницький!  
 Піднявши полк республіканських прав,  
 Вісімдесятку осмомисл перетривав.

*Яр Славутич*

## Українські шекспірівці – державні діячі

Два діяльні дослідники творчости Шекспіра – д-р Ярослав Рудницький, професор-емерит Манітоського університету, і д-р Володимир Жила, професор-емерит Тексаського університету в Лабоку – багато працювали й далі трудяться на важливих і відповідальних постах державного будівництва для майбутньої незалежної української держави. Проф. Яр. Рудницький довгий час був головою уряду УНРеспубліки в екзилі, а проф. В. Жила з 1986 року керує ресортом культури й науки уряду УНР.

Минулого року проф. В. Жилі сповнилося 70 років. З цієї нагоди УШТ привітало нашого діяльного члена, визначного літературознавця.



Д-р Володимир Жила



Д-р Оріся Фербей

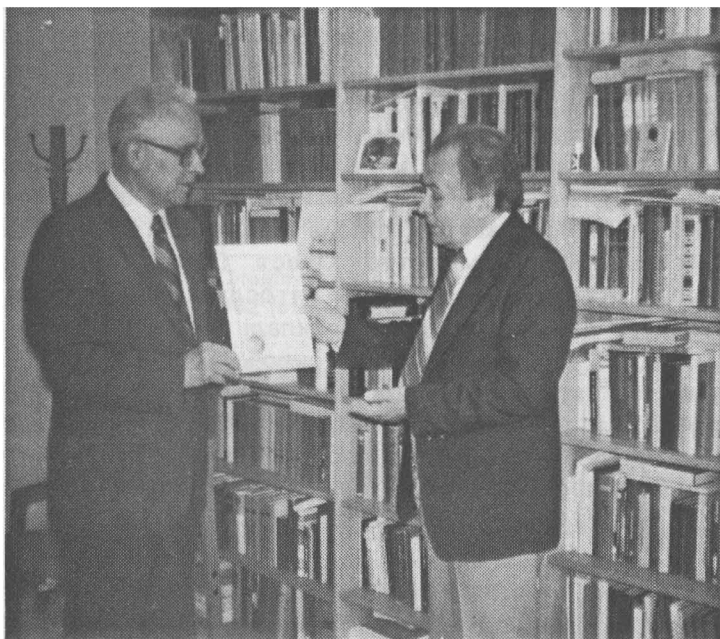
## Українські студенти вивчають творчість Шекспіра

В Оттавському університеті, завдяки заходам проф. Костя Біди, що був у той час головою Українського Шекспірівського Товариства, двоє студентів-аспірантів здобуло наукові ступені з царини українського шекспірознавства. Скільки відомо, ці заходи увінчалися успіхом уперше в Канаді. Здається, що і в Сполучених Штатах Америки ніколи й ніхто з українців не займався, в межах університетської аспірантури, досліджуванням творчости Шекспіра та українськими перекладами його п'єс і сонетів.

Оріся Прокопів захистила докторську дисертацію *The Ukrainian Translations of Shakespeare's Sonnets: A Stylistic Analysis*. Її цінна праця вийшла у світ окремою книгою 1976 р. заходами University of Ottawa Press & Gateway Publishers Ltd. і здобула схвальні відгуки в науковій пресі. Д-р О. (Прокопів) Фербей викладає українську мову в навчальних закладах, а також перекладає українські поезії на англійську мову. Ще раніше, 1968 р., також під наглядом проф. К. Біди, завершив магістерську тезу Борис Грибінський (українською мовою). Її назва – «Шекспірів 'Гамлет' в українських перекладах». На жаль, ця теза ще не надрукована. Під псевдонімом Борис Олександрів Б. Грибінський видав кілька книжок лірики. За збірку *Колокруг* (1972) отримав половину другої премії від Літературного фонду ім. І. Франка в Чикаго.

Черговим успіхом шекспірознавства стала докторська дисертація Ірини Р. Макарик "Comic Justice in Shakespeare's Comedies", яку вона захистила 1980 р. в Торонтському університеті та отримала науковий ступінь «доктора філософії». Пані І. Макарик народилася в Канаді, добре орудує українською мовою, пише гарні поезії. Тепер вона викладає англійську літературу, в т. ч. творчість Шекспіра, в Оттавському університеті.

## Олег Зуєвський отримав звання поета-лауреата



Фотозніток Маркіяна Ковалюка

Оцінюючи майстерні переклади з кількох європейських мов та його власну поетичну творчість, Українська Могилянсько-Мазепинська Академія Наук 1987 р. нагородила Олега Зуєвського званням поета-лауреата. З доручення УММАН, Яр Славутич, поет-лауреат 1982 року, вручив нагородженому почесну грамоту. Переклади О. Зуєвського (на знятку – справа) надруковано в двох випусках *Української Шекспіріани на Заході*, в журналах *Сучасність*, *Нові дні* тощо. Окремою книжкою вийшли у світ його переклади (разом з іншими) творів німецького поета Стефана Георге. Незабаром появляться його переклади поезій Мальярме (з французької) також книжковим виданням.

О. Зуєвський цього року відзначає своє 70-річчя. З цієї нагоди УШТ якнайщиріше вітає нашого нового поета-лауреата й бажає йому доброго здоров'я і довгого віку.

## Шоста шекспірівська сесія

Відзначаючи 30-річчя свого існування, Українське Шекспірівське Товариство влаштувало шосту сесію, що відбулася 29 травня 1987 р., в межах річної зустрічі Канадського Товариства Славистів на кемпусі МекМестерського університету в Гамільтоні. Були прочитані наукові доповіді: «Комічне та комічні структури в пізніх трагедіях Шекспіра» д-ра Ірини Макарик, професора Оттавського університету, та «Шевченко про Шекспіра» д-ра Петра Одарченка з Вашингтону (через неprisутність доповідача, його працю зreferував д-р Яр Славутич, голова УШТ). Після дискусії на тему згаданих доповідей, магістер Орест Павлів прочитав два Шекспірові сонети в перекладі Святослава Гординського, Яр Славутич – два сонети в перекладі неprisутнього Олега Зуєвського, а на закінчення – уривок із поеми «Прилюбний мандрівник» у своєму перекладі. Один тиждень після сесії вручено почесну грамоту О. Зуєвському, новому поетові-лауреатові УММАН. Присутні на шостій сесії 22 особи набували щойно надрукований перший випуск *Української Шекспіріяни на Заході*.

## Сьома шекспірівська сесія

10 червня 1988 р., на форумі річного з'їзду канадських славистів, у Віндзорському університеті відбулася сьома шекспірівська сесія. Були прочитані та обговорені такі доповіді: «Леся Українка та Шекспір» д-ра Петра Одарченка з Вашингтону (у відсутності доповідача, його працю детально зreferував д-р Олег Зуєвський), «Гамлетів монолог у перекладі Леоніда Гребінки» д-ра Яра Славутича та «Шекспірівські сонети в українській літературі: проблема терців у відношенні до останнього куплета» д-ра Богдана Чопика. На жаль, через хворобу доповідача не відбулася доповідь д-ра Яр. Рудницького. Головував на сесії д-р О. Зуєвський. Присутніх було 17 осіб.

Підчас цієї сесії Яр Славутич поінформував про стан поширення першого збірника *Українська Шекспіріяни на Заході*. УШТ придбало вже близько 30 передплатників-бібліотек, а також послало наше видання до визначних книгозбірень Європи, зокрема Англії.

# БІБЛІОГРАФІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ШЕКСПІРІАНИ НА ЗАХОДІ (Доповнення та уточнення)

## СТАТТІ Й РЕЦЕНЗІЇ В ПЕРІОДИЧНІЙ ПРЕСІ

Анна Власенко-Бойцун, «Українське Шекспірівське Товариство», *Свобода*, 1 жовтня 1988 р. Про перший збірник УШТ.

Святослав Караванський, «Вічне джерело», *Визвольний шлях*, 1988, кн. I, стор. 121-123. Про перший збірник.

Оксана Керч, «Чудова книжка», *Мета*, лютий, 1988. Виходить у світ у Філадельфії. Про перший збірник.

Ярослав Климовський [рец. стаття у *Свободі* — бракує точних даних]. Про перший збірник.

Агнеса Лебідь, Євген Слонівський, «Українська Шекспіріана на Заході», *Нові дні*, 1988, числа 461-462 (стор. 37-38), 464 (стор. 31-32), 465 (стор. 32-33) Про перший збірник.

Андрій Легіт, [рец. на перший збірник], *Українська думка* (Лондон), 24 березня 1988 р.

Irena Makaryk, "Soviet Views of Shakespeare's Comedies," *Shakespeare Studies*, vol. 15 (December, 1982), pp. 281-314.

Irena Makaryk. "Better than Shakespeare," *Thalia*, vol. 5, no. 2 (1983), pp. 48-50.

*About Harrowing of Hell* має бути вилучена з бібліографії в першому збірнику (стор. 90), бо ця праця не належить до шекспіріани.

Олександр Малицький, «Шекспір, тиражі і Юрій Мельничук», *Українські вісті* (Едмонтон), 7 жовтня 1965, стор. 2. У полемічній статті йде мова також про видання *Вільям Шекспір в Українській РСР: бібліографічний список* М. О. Мороза, що вийшов у світ у Львові накладом... 60 прим.

Boris Oleksandriw, "O. Prokopiw: *The Ukrainian Translations of Shakespeare's Sonnets*." *Studia Ucrainica*, vol. 1 (1976), pp. 170-173.

Трохим Пасічник, «У ріднім краю Шекспіра», *Народна воля*, числа 35-41 (1962). У першому збірнику була неповна інформація. УШТ висловлює щиру подяку ред. Миколі Дуплякові за уточнення з доповненням цієї позиції. Згідно з допискою наприкінці травелого, це передрук із якогось видання 1935 р. Автор тоді був у Чехословаччині.

Роман Рахманний, «Бути чи не бути Україні в світі?», *Гомін України*, 11 травня 1988 р., стор. 10. Про перший збірник.

## ДОПИСИ, НОТАТКИ ТОЩО

«Вийшов збірник *Українська Шекспіріана на Заході*», *Свобода*, 27 травня 1987 р.; *Український голос*, 1 червня 1987 р. Були передруки в інших часописах.

«Шоста Шекспірівська сесія», 11 липня 1987 р.; *Український голос*, 24 серпня 1987 р.; *Українські вісті* (Детройт), 18 жовтня 1987 р.; *Українські вісті* (Едмонтон), 21 жовтня 1987 р.; *Визвольний шлях*, ч. 12 (1987), стор. 1431. Були передруки в інших часописах.

«Сьома Шекспірівська сесія», *Народна воля*, 21 липня 1988 р.; *Український голос*, 15 серпня 1988 р.; *Українські вісті* (Детройт), 2 жовтня 1988 р. Були інші передруки.

## ПЕРЕКЛАДИ В ПЕРІОДИЧНІЙ ПРЕСІ

Легіт, Андрій, «Шекспірові сонети», 21, 30, 130. *Українська думка*, (Лондон), 24 березня 1988 р., стор. 2.

## СПІВАВТОРИ ЗБІРНИКІВ УШТ, 1-2

Емма Андіївська — поетка, письменниця, отримала літературну нагороду Антоновичів. Живе в Мюнхені.

Юрій Буряківець — поет і письменник. Живе на околиці міста Нью-Йорку.

Олекса Веретенченко — поет і перекладач. Живе в Детройті, США.

Святослав Гординський — поет, перекладач, літературознавець, мистець, автор монографій на теми з мистецтва. Живе в США.

Іван Драч — поет, літературознавець, державний діяч. Живе в Києві.

Д-р Володимир Жила — літературознавець, редактор збірників порівняльної літератури, професор-емерит Тексаського університету в Лабоку, державний діяч.

Д-р Олег Зуєвський — поет-лауреат УММАН 1987 р., перекладач, літературознавець, професор-емерит Альбертського університету.

Михайло Каменюк — поет і літературний критик. Живе у Вінниці.

Святослав Караванський — поет, перекладач, літературний критик, публіцист, визначний правозахисник, недавно прибув на Захід.

Д-р Ігор Качуровський — поет, письменник, перекладач, літературознавець, професор Українського вільного університету в Мюнхені, працівник на радіостанції. Отримав першу Франківську премію за перекладну збірку *Вибране* (1982) Ф. Петрарки.

Ігор Костецький (1913-1983) — письменник, перекладач, редактор і видавець; народився в Україні, похований у Німеччині.

Андрій Легіт — поет, перекладач. Живе в Лондоні, в Англії.

Софія Майданська — поетка. Живе в Києві.

Д-р Ірина Макарик — поетка, літературознавець, професор англійської літератури в Оттавському університеті.

Д-р Анна Маколкіна — літературознавець, викладач слов'янських мов у вищих навчальних закладах.

Д-р Петро Одарченко — мовознавець, літературознавець, викладач у вищих школах в Україні та на Заході, редактор.

Василь Онуфрієнко — поет, перекладач, літературний критик. Живе в Австралії.

Д-р Микола М. Палій — письменник, перекладач з еспанської мови, професор-емерит Білоїтського коледжу в США.

Валеріян Ревуцький — театрознавець, професор-емерит Університету Британської Колумбії.

Д-р Богдан Рубчак — поет, літературознавець, професор університету в Чикаго, США.

Д-р Ярослав Рудницький — мовознавець, назвознавець, автор травелогів, професор-емерит Манітобського університету, державний діяч.

Д-р Яр Славутич — поет-лауреат УММАН 1982 р., перекладач, літературознавець, автор підручників української мови. Отримав Шевченківську золоту медаль, першу та другу Франківські премії, професор-емерит Альбертського університету.

Віра Славутич — учителька, бібліограф.

Д-р Остап Тарнавський — поет, перекладач, літературознавець, голова організації українських письменників «Слово».

Д-р Богдан Чопик — мовознавець, літературний критик, поет і перекладач, професор Університету Юти, автор гайку й танка, дослідник сонета.

Д-р Борис Шнайдер — літературознавець, професор-емерит Оттавського університету.

Сергій Яременко — композитор, професор музики. Отримав нагороди за кантату «Завойовники прерій» і гімн «Славень Христові» на слова Яра Славутича.

## Пожертви на видання другого збірника

Видавництво «Гейтвей» в Едмонтоні	550 дол.
ОБ'єднання українських письменників «Слово» в Канаді	500 дол.
Родина Славутичів у Канаді	500 дол.
Неназваний жертводавець в Едмонтоні, Альберта	400 дол.
Проф. Володимир Жила в Лабоку, Техас, США	100 дол.

Українське Шекспірівське Товариство складає щирю подяку всім жертводавцям і бажає тримати з ними зв'язок у майбутньому.

## ЗМІСТ ДРУГОГО ЗБІРНИКА

### I. ДОСЛІДЖЕННЯ ТА СТАТТІ

- Петро Одарченко – «Леся Українка та Шекспір» 5  
 Ярослав Рудницький – «Шекспірова Герісса в *Оргії* Лесі Українки» 23  
 Irena Rima Makaryk – "Let's make the best of it". The Late Tragedies of Shakespeare" 27  
 Борис Шнайдер – «То не Шекспір! (Смерть Гамлета М. Бажана)» 40  
 Wolodymyr T. Zyla – "Teodosij Os'machka as a Translator of Shakespeare's *Macbeth*" 45  
 Яр Славутич – «Гамлетів монолог To be, or not to be у перекладі Леоніда Гребінки» 55  
 Dan B. Choryk – "Shakespearean Sonnets in Ukrainian Poetry: The Question of Tercets vs. the Final Couplet" 60  
 Анна Makolkina – "The Sonnet-Anomaly or Anxiety in Shakespeare's Sonnet 66" 67  
 Ігор Качуровський – «Про деякі відгуки шекспірівської музи в еспанській та еспаномовній літературі» 75

### II. ПЕРЕКЛАДИ

- Майкл Дрейтон – «Ідея». Переклади Олега Зуєвського 79  
 Шекспірові сонети, 30, 39. Переклади Олекси Веретенченка 93  
 Шекспірові сонети, 30, 130. Переклади Андрія Легота 94

### III. ТВОРИ З ШЕКСПІРІВСЬКИМИ МОТИВАМИ

- Яр Славутич – «Прийшов Шекспір до нашого Тараса» 22  
 Максим Рильський – «Як Гамлет, придивляюсь я до хмар» 54  
 Богдан Рубчак – «До Гамлета» 95  
 Юрій Буряківець – «Гамлет» 95  
 Михайло Каменюк – «Ромео грав...» 96  
 Софія Майданська – «Лист 62» 97  
 Іван Драч – «На шекспірівську тему» 97  
 Сергій Яременко – музичні ноти до пісні Шекспіра «Дми, дми, зимовий вітре!» Переклад Яра Славутича. 99

### IV. ІЗ ХРОНІКИ УШТ

- «Шекспірівські фестивалі» 103-104  
 «Українські шекспірівці – державні діячі» 105  
 «Українські студенти вивчають творчість Шекспіра» 106  
 «Олег Зуєвський отримав звання поета-лауреата» 107  
 «Українська Шекспіріяна на Заході» (додатки до бібліографії) 109  
 «Співавтори збірників УШТ 110





0900785

\$1000 E