

УДК 811.111255.4

К 96

Надія КУШИНА

**БІБЛІЙНІ Й МІФОЛОГІЧНІ АЛЮЗІЇ
ШЕКСПІРОВИХ ДРАМ
“ГАМЛЕТ” І “РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА”
В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ**

У статті розглянуто біблійні й міфологічні алюзії в драмах В. Шекспіра “Гамлет” та “Ромео і Джульєтта” у перекладознавчому аспекті. У перекладах “Гамлета” Л. Гребінки й Г. Кочура, а також “Ромео і Джульєтти” І. Стешенко простежено особливості апелювання до українського читача не лише образним багатством, а й системою метатекстової побудови, асоціативними вкрапленнями, витонченими конотаціями і символами, які допомагають розкрити ідеї, мотиви, характери персонажів аналізованих текстів.

Ключові слова: Вільям Шекспір, “Гамлет”, “Ромео і Джульєтта”, алюзія, адекватне відтворення алюзій у перекладі.

Постановка проблеми. Вільям Шекспір – джерело натхнення багатьох художників і поетів. Усе ж і він черпав стимул, насолоду з інших джерел. Великий вплив на його творчість мали Овідій і Вергілій, на яких митець часто посилається у своїх п’єсах і сонетах. Та чи не найпотужнішим джерелом були Біблія та класична міфологія.

Оскільки біблійні й міфологічні алюзії відіграють надзвичайно важливу роль у Шекспіровій творчості, забезпечуючи яскраву характеристику драматичних персонажів, їх варто зберегти в художньому перекладі як свідчення високого культурно-освітнього рівня його героїв. Звідси й труднощі відтворення біблійних і міфологічних алюзій для сучасного іншомовного читача, а отже, й актуальність цієї розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В. Шекспір приваблював і приваблюватиме багатьох перекладачів насамперед топосом Гамлета. Виробляючи методика філологічного аналізу перекладного тексту, збираючи і впорядковуючи дослідницький матеріал, украй важливо розуміти гамлетизм як метатекстову сутність і розглядати переклад у світлі літературної творчості [2, 238].

На наявність у Шекспірових драмах біблійних алюзій звертали увагу такі авторитетні британські дослідники, як Н. Александер, Г. Дженкінс та ін. А от вітчизняне літературознавство в цьому плані трохи “запізнилося” через багатолітню традицію “матеріального” та “реалістичного” тлумачення спадщини В. Шекспіра. Певний виняток становлять студії С. Дітькової й О. Дзери. С. Дітькова стверджує, що для багатьох драм В. Шекспіра характерний біблійний мотив братовбивства [4]. О. Дзера детально проаналізувала актуалізовану в “Гамлеті” його відкриту структуру на матеріалі перекладів Юрія Клена, Григорія Кочура, Леоніда Гребінки й Юрія Андруховича [3].

На увагу заслуговують ще 10 біблійних і 24 міфологічних алюзій “Гамлета” та 5 біблійних і 16 міфологічних алюзій “Ромео і Джульєтти”, які й стали предметом нашого дослідження. Воно виконано відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри германських мов і перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка “Переклад в контексті взаємодії національних культур (дискурс, складники, функції)”.

Мета розвідки – висвітлити біблійні й міфологічні алюзії “Гамлета” і “Ромео і Джульєтти” та простежити способи їх відтворення у перекладах Леоніда Гребінки, Григорія Кочура, Ірини Стешенко.

Міфологічні й біблійні алюзії слугують В. Шекспірові для увиразнення важливих компонентів його трагедії “Гамлет”: помсти, вбивства, самогубства. Властиві героїчному античному суспільству, де помста дозволена, а самогубство вважається почесним способом смерті, вони яскраво постають перед головним героєм упродовж усієї драми, підсилюючи актуальну проблему, як помститися своєму дядькові за батькову смерть: “*Whether 'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous*

fortune, / Or to take arms against a sea of trouble, / And by opposing end them? – To die, – to sleep. – / No more...” [11, 688] адекватно відтвореною Леонідом Гребінкою: “Що благородніше? Коритись долі / І біль від гострих стріл її терпіти, / А чи зіткнувшись в серці з морем лиха / Покласти край йому? Заснути, вмерти – І все” [6, 54] та Григорієм Кочуром: “В чім більше гідності: терпіти мовчки / Важкі удари навісної долі / Чи стати збройно проти моря мук / І край покласти їм борнею? Вмерти – / Заснуть, не більш...” [5, 465].

Так само трактувалося самогубство в римській і грецькій міфології: Орестес вбиває матір і її коханця, і це акт помсти за смерть батька; і у більшості міфів про Геру описано її ревниву помсту Зевсові. Про помсту ідеться й у Старому Заповіті. Хоча король Гамлет правив у суспільстві, пов’язаному з міфологією й оповіданнями зі Старого Заповіту, Шекспір уводить у свою трагедію сучасний світ, який при королі Клавдії скидається на світ політики, майже не позначений біблійними й міфологічними алюзіями, унаслідок чого старий світ ще більше виділяється. Та в суспільстві, у якому Гамлет змушений жити, помста та самогубство вже не в пошанівку. Тож він і розривається між двома світами, мріючи жити в суспільстві, де б розв’язати цю проблему було легше.

При першому безпосередньому звертанні до Гамлета батьків привид вдається до міфології: “*I find thee apt; / And duller shouldst thou be than the fat weed / That roots itself in the ease on Lethe wharf...”* [11, 678]. “*Бачу годен ти; / Ти був би в’ялий, як ситняг спокійний, / Яким поріс так рясно берег Лети...”* [6, 27]. “*Я бачу ти готовий. / Та й був би ти як непорушна ряска, / Що в водах Лети мляво загниває...”* [5, 435]. Посилання на Лету, з якої тіням мертвих треба напитися, щоб забути своє життя на землі, слугує підтвердженням, що Гамлетів батько – символ античності, який можна пов’язати з його поглядами на помсту, вбивство, самогубство.

Однак привид посилається й на чистилище – християнське чи, точніше, католицьке: “*I am thy father’s spirit; / Doom’d for a certain term to walk the night”* [11, 677]. Порівн.: “*Я дух твого батька. / Приречений на певний строк блукати”* [6, 27] і “*Я привид твого батька, / Приречений блукати тут ночами”* [5, 434]. Буквальне відтворення цієї християнської алюзії в перекладі Л. Гребінки змушує читача засумніватися, чи привид справді

належить до старого світу. Тому Г. Кочур, не дотримуючись оригіналу, дещо згладжує цей сумнів адекватнішим перекладом. Однак і найкращому майстрові не під силу передати всіх особливостей мови персонажів, запрезентованих в оригіналі різними давньоанглійськими формами. Гамлета з батьком еднають лише алюзії: із 24-х міфологічних алюзій 14 належить данському принцові.

Уже в першому монолозі (друга сцена першої дії) внутрішній конфлікт між старим і новим світами підсилений Гамлетовим порівнянням батька з Гіперіоном, його антиподом – пияком і гультьям: *“So excellent a king; that was, to this / Hyperion to a satyr”* [11, 673]. Порівн.: *“Володар справжній, мов Гіперіон, / А нинішній – сатир супроти нього”* [6, 16]; і *“Такий король! Із нинішнім зрівняти – / Він як Гіперіон з сатиром поруч...”* [5, 421]. В обох перекладах увиразнено не тільки образ батька, а й Гамлета, передусім через порівняння з дітьми Гіперіона – Еос, Селеною та Геліосом, які репрезентують світло: Еос – ранкова зоря, Селена – місяць, Геліос – сонце. Тож він не просто пов’язує батька з титаном, а й з джерелом світла, з надією й щастям. Презентуючи власний погляд на батька, Гамлет ототожнює його з трьома іншими богами: Юпітером, Марсом, Меркурієм, називаючи водночас підстави цього ототожнення – спільні риси:

*“See, what a grace was seated on his brow;
Hyperion’s curls, the front of Jove himself;
An eye like Mars, to threaten and command;
A station like the herald Mercury
New-lighted on a heaven-kissing hill;
A combination and a form indeed,
Where ever god did seem to set his seal”* [11, 696].

Порівн.: *“Яка краса на цім виду, дивіться:
Волоссям Феб; чолом Юпітер сам;
Зір наче в Марса, владний та суворий;
Спустився він на гору небосяжну;
Сполука всіх чеснот в єдинім тілі,
Де кожний бог лишив свою печать...”* [6, 73].

*“Дивіться, скільки в рисах тут принади:
Розкішні кучері Гіперіона,*

*Чоло Юпітера і погляд Марса,
Вся постать – ніби це Меркурій-вісник
Спустився з неба на гірську вершину.
Тут ніби кожен бог поклав відбиток –
Як свідчення, що це людина справжня” [5, 488].*

Як бачимо, Л. Гребінка замінює титана Гіперіона на Феба (Аполлона) – бога-стріловержця, віщуна, заступника мистецтв, ім'я якого не тільки часто вживається на позначення ідеалу чоловічої вроди, а й є втіленням світла. Г. Кочур зберігає усі алюзії та стилістичні засоби. Можна ствердити, що обидва переклади забезпечують красномовну характеристику цього персонажа, засвідчуючи його подобу божу й належність до античного суспільства.

Аналізом встановлено, що батько послуговується міфологічними алюзіями, а Гамлет частіше вдається до біблійних алюзій. Ось він цитує пісню судді та його дочки зі Старого Заповіту: “*O Jephthah, judge of Israel what a treasure hadst thou! / ‘One fair daughter and no more / The which he loved...’*” [11, 685]. Порівн.: “*О Єфаю, судіє ізраїльський, що за скарб ти мав! / Одну дочку, одну красу, Він милував, він доглядав*” [6, 47]; “*О Єффаю, судде ізраїльський, який був скарб у тебе? / Єдину мав дочку-красуню, / Понад усе її любив*” [5, 458]. В обох перекладачів спостерігаємо дещо різне відтворення імені стародавнього судді. Пор: **Єфай** / **Єффай** і **Їфтах** у перекладі Старого Заповіту (Судді 11: 30 – 40) І. Огієнка. Цей суддя, дотримуючись обітниць, даної Богові, приносить у жертву єдину дочку-красуню, що передбачає подальший розвиток подій: Полонієва єдина дочка, як і Їфтахова, приречена на безпліддя та смерть. Тут Гамлет більшою мірою апелює до старого, аніж нового світу.

Проте інші його алюзії з Біблії свідчать, що Гамлет знає, у якому світі живе: “*Or that the Everlasting had not fix'd / His canon 'gainst self-slaughter! O God! God!*” [11, 673]. Порівн.: “*Чому на себе руки накладати / Всевишній не дозволив? Боже, боже*” [6, 15]; “*Чому Творець заборонив нам віку / Собі вкорочувати? Боже, боже*” [5, 421]. У Святому Письмі нема спеціальної заповіді проти самогубства. Однак шоста заповідь “Не вбивай” (Вихід 20:13) стосується, на наш погляд, і заборони самогубства. Отже,

переклад Кочури ближчий до оригіналу, ніж Гребінки. Ці переклади підтверджують: Гамлет свідомий того, що живе у християнському світі, де самогубство не вважається достойним способом завершення життя. Та він воліє жити у старому світі, де самогубство можливе та дозволене.

Поєднанню цих двох світів сприяють біблійні й міфологічні алюзії: *“It is a damned ghost that we have seen; / And my imaginations are as foul /As Vulcan's stithy”* [11, 690]. *“То, значить, нам являвся сам диявол / І в мене помисли брудні, мов кузня Вулканова”* [6, 59]. Порівн.: *“То пекельний дух нам / З’являвся, і кип’яви у мене повно / В уяві, наче у кузні у Вулкана”* [5, 471]. З перекладу Кочури виразніше простежується намір Шекспіра поєднати ці дві протилежності: християнське чистилище та царство римського бога вогню Вулкана.

Меншою мірою протиставлено ці світи наприкінці п’єси. Гамлет сумнівається, чи варто мстити за смерть батька, тим часом Лаерт хоче помститися за смерть Полонія й Офелії, хоча це і не почесно:

*“Now pile your dust upon the quick and dead,
Till of this flat a mountain you have made
T’o’ertop old Pelion, or the skyish head
Of blue Olympus”* [11, 707].

Порівн.: *“Тепер засипте і живого й мертву,
Громадьте гору в цій рівнині, вищу
Над Пеліон і над чоло високе
Олімпа синього”* [6, 104];

*“Тепер засипте з мертвою живого,
Насипте в цій долині верховину,
Яка б була від Пеліону вища
І від блакитного Олімпу”* [5, 524].

В. Шекспір уживає біблійні й міфологічні алюзії не тільки для виділення важливих тем трагедії, пов’язаних зі старим світом, а й для характеристики персонажів п’єси. На початку п’єси Бернардо, Марцелл і Горацій обговорюють з’яву привида. І Бернардо заявляє: *“It was about to speak when the cock crew”* [11,

672] – “Якби не півень – може б, і озвався” [6, 11]; “Сказав би щось він, та озвався півень” [5, 416]. Гораціо ж вдається до Біблії: “*And then it started like a guilty thing / Upon a fearful summons*” [11, 672]. Отже, він знає, як прив’язати події до біблійного оповідання про апостола Петра: “*А як здригнувся, мов би винуватий, / На віщий поклик*” [6, 11]; “*Тоді здригнувся він, ніби винуватець / Від поклику жахливого*” [5, 416].

Попри цю біблійну алюзію, дві міфологічні характеризують його як ученого з Віттенбергу: “*The cock, that is the trumpet to the morn, / Doth with his lofty and shrill-sounding throat / Awake the god of day*” [11, 672] – “*Я чував не раз, / Що співом голосистим і дзвінким / Пробуджує щоранку бога сонця / Сурмач дзвінкий*” [6, 11]; “*Я чув, / Що півень, цей дзвінкий сурмач ранковий, / Коли почне своїм горлистим співом / Будити денне божество від сну / То блудний дух, нехай би де він був – / На морі, на землі, в воді, в повітрі, – / Спішисть мерції туди, відкіль з’явився, / Що все це правда, нам посвідчив привид*” [5, 416]. Перша алюзія засвідчує, що освічений Гораціо знає, хто такий Нептун і де його імперія, а друга алюзія “*the god of day*” стосується Аполлона.

Та чи не найкраще алюзії характеризують самого принца Гамлета. Здобувши, як і його друг Гораціо, добру освіту у Віттенберзі, він добре знає міфологію. Алюзії до міфологічних образів допомагають віднайти відмінності між братами. Головному герою драми бракує такої відваги, як у Геркулеса чи шаленого Пірра:

“’twas Aeneas” tale to Dido; and thereabout of it especially, where he speaks of Priam’s slaughter...

*“The rugged Pyrrhus, – he whose sable arms,
Black as his purpose, did the night resemble
When he lay couched in the ominous horse,
– Hath now this dread and black complexion ‘smear’d
With heraldry more dismal; head to foot
Now is he total gules; horridly trickt
With blood of fathers, mothers, daughters, sons,
Baked and impasted with the parching streets,
That lend a tyrannous and damned light
To their lord’s murders: roasted in wrath and fire,
And thus o’er-sized with coagulate gore,
With eyes like carbuncles, the hellish Pyrrhus
Old grandsire Priam seeks”* [11, 686].

Порівн.: “оповідання Енея Дідоні; а надто те місце, де він розказує про Пріамову згубу...

“Запеклий Пірр, якого панцер чорний
І заміри нагадували ніч,
Коли ховався він в коні зловіснім,—
Лячну й похмуру стать свою обарвив
Іще страшніше. З ніг до голови
Тепер він в багреці, у ризи з крові
Батьків і матерів, синів і дочок,
Засмажених чадним пожаром вулиць,
Який присвічує зловісним сяйвом
Царя убивцям. Пірр в огні й шалу,
Облиплий варом кров'яним, з очима,
Що світять, мов карбункули, шукає
Пріама древнього...” [6, 48];

“це розповідь Енея Дідоні, а особливо те місце, де говориться про загибель Пріама...

“Скажений Пірр, що в нього зброя чорна
Була, як ніч, як заміри його,
Коли йому лежати довелося
У череві зловісного коня,
Тепер отой жахливий чорний колір
Укрив іще жахливішим – багряним,
Він весь в крові батьків і матерів,
Синів, дочок, в крові, яка скипілась
Від полум'я розжевлених будинків,
Що хазяїв загибель осявають.
Украй розпалений вогнем і люттю,
Пекельний Пірр, шукаючи Пріама
Старого, йде...” [5, 459].

Неабияку роль, як бачимо, відіграють епітети *rugged* і *hellish*. Тож пропуск останнього Л. Гребінкою недоречний.

Обидва перекладачі блискуче скористалися алюзією й іншими пов'язаними з нею стилістичними засобами, відтворюючи наміри Гамлета у першій дії, коли привид манить його: “*My fate cries out, / And makes each petty artery in this body / As hardy as the*

Nemean lion's nerve" [11, 677]. Порівн.: "Ні, доля кличе / І так спотужнює в цім тілі жили, / Що не здола його й Немейський лев" [6, 26] і "Це доля кличе / І в кожну жилку міць таку вливає, / Що я стою, як той Немейський лев" [5, 433].

Із красномовністю принца різко контрастує мовлення офіцерів Марцелла та Бернардо, які не вдаються до міфологічних або біблійних алюзій.

Браком відповідної освіти пояснюємо відсутність елементів класичної міфології й у мові королеви Гертруди, яку Аманда Мабілллард вважає "більше за інших персонажів п'єси антитезою свого сина Гамлета" [8]. Образ сирени, до якого вона звертається, не належить до класичної міфології, бо, за Робертом Рутом, у середньовічній Англії він ідентифікувався з північною міфологією [10, 107]. Такі образи притаманні й нашій класичній міфології, що засвідчують такі рядки: "*Her clothes spread wide; / And, mermaid-like, awhile they bore her up*" [11, 704] – "Її одіння / Роздувшись, бідну понесло, як *мавку*" [6, 97]; "*Сперш убрання, / Що розпростерлось широко на хвилях, / Її тримало, ніби ту русалку*" [5, 515]. У першій сцені третьої дії Гертрудин син вдається до такого ж порівняння: "*The fair Ophelia! – Nymph, in thy orisons / Be all my sins remember'd*" [11, 688] – Порівн.: "Офелія! Згадай / Мої гріхи в своїй молитві, *німфо*" [6, 54] і "Офеліє! В своїй молитві, *німфо*, / Згадай мої гріхи" [5, 466].

Лише один раз вдається до міфологічних джерел король Клавдій – це у характеристиці нормандця: "*he grew unto his seat; / And to such wondrous doing brought his horse, / As he had been incorsped and demi-natured / With the brave beast*" [11, 703] – "Він вріс в сідло / І витворяв з конем такі дива, / Немов вони зрослись в одну істоту. / *Кентавр*, та й годі" [6, 95] і "Він так зростався / З сідлом, таке він виробляв конем, неначе він і кінь – єдине тіло" [5, 512]. Образ Кентавра, істоти з кінським тулубом і людською головою, тут позитивно характеризує вершника, хоча зазвичай пов'язаний із негативною конотацією.

Використанням біблійних і міфологічних алюзій автор привертає увагу до важливих аспектів п'єси "Ромео і Джульєтта". Оскільки кохання – найважливіша тема трагедії, то авторові важливо увиразнити відмінність між глибоким цнотливим коханням і пристрасною любов'ю. Перше підсилено відсиланнями до

біблійних та християнських текстів, а друге – до класичної міфології. В. Шекспір використовує образи Венери й Купідона не тільки для увиразнення важливих тем, пов'язаних із коханням, а й для протиставлення світла й темряви: “*For Venus smiles not in a house of tears*” [11, 269] – “*В оселі сліз Венера не сміється*” [7, 385].

У майстерному перекладі Ірини Стешенко яскравіше постають послы кохання:

*“Лише думки повинні бути
Послами у кохання. В десять раз
Летять вони скоріше, ніж летить
Проміння сонячне, коли зганяє
Воно з горбів похмурих тінь нічну.
Недарма ж прудкокрилі голуби
Везуть любов, та й любий Купідон
Швидкі, як буйний вітер, має крила...”* [7, 355].

Порівняй порядок слів в оригіналі:

*“Love’s heralds should be thoughts,
Which ten times faster glide than the sun’s beams,
Driving back shadows over lowering hills:
Therefore do nimble-pinion’d doves draw love,
And therefore hath the wind-swift Cupid wings”* [11, 259].

Особливої уваги перекладача вимагають міфологічні й біблійні алюзії, які виконують кілька функцій. Увиразнюючи тему кохання, вони вживаються водночас для характеристики персонажів. Меркуцію віщує пристрасне кохання Ромео: “*You are a lover; borrow Cupid’s wings, / And soar with them above a common bound*” [11, 250] – “*Ти ж закохавсь!.. Позич у Купідона / Легенькі крила і ширяй на них*” [7, 329]. А ось як Ромео характеризує свій стан закоханості: “*I am too sore unpierced with his shaft, / To soar with his light feathers*” [11, 250] – “*Мене поранив тяжко він стрілою, – / Не злину я на крилах тих легких*” [7, 329]. Та все ж “*With love’s light wings did I o’er-perch these walls*” [11, 254] – “*Кохання принесло мене на крилах, / І не змогли цьому завадити мури*” [7, 341].

Переклад І. Стешенко увиразнює функції алюзій: *“Romeo! humours! madman! passion! lover! / ...pronounce but “love” and “dove” / Speak to my gossip Venus one fair word, / One nickname for her purblind son and heir, / Young Adam Cupid”* [11, 253] – *“Ромео! Чудію наш і безумче! / Зримуї “любов” і “кров” / Промов Венері-кумоньці словечко / Чи подратуй її синка сліпого, / Хлопчиська Купідона, що так влучно / Пустив стрілу”* [7, 338].

Варто зауважити, що Купідон – найуживаніша міфологічна алюзія (6 із 16 у цій п’єсі), і то не завжди експліцитна, пор.: *“Blind is his love, and best befits the dark”* [11, 254]. У перекладі вона теж прочитується: *“Сліна його любов, її тьма до серця”* [7, 338]. Зрештою, у римській міфології Купідон не сліпець, але Шекспірові ця алюзія слугує для характеристики пристрасного кохання, яке часто буває необачним, а отже, небезпечним, сліпим, особливо в молодому віці. Тому й Джульєтта, очікуючи Ромео, прагне якнайшвидшого настання ночі, адже *“Любов сліпа, / І через те її ніч найбільш пасує”* [7, 365] – *“if love be blind, / It best agrees with night”* [11, 263].

Адекватно відтворено в перекладі переплетення образів Феба та візника Фаетона – зразка необачності, який хоче бездумно мчати каретою батька Аполлона – бога сонця – без нього і без факела, що не віщує щасливого кінця пристрасному коханню Джульєтти:

*“Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus’ lodging: such a wagoner
As Phaethon would whip you to the west,
And bring in cloudy night immediately”* [11, 263].

Порівн.: *“Скоріш, вознекопиті коні, мчіть
До Феба володінь! Якби-то вам
За візника був Фаєтон, він вас
Давно б уже погнав прутом на захід, –
Упала б ніч туманна враз на землю”* [7, 365].

Належну увагу приділено в перекладі, як і в оригіналі, контрасту між світлом і темрявою. Міфологічні й біблійні алюзії

допомагають драматургу увиразнити мотив світла. Див.: як Ромео характеризує Джульєтту:

*“O, she doth teach the torches to burn bright!
Her beauty hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in the Ethiop’s ear”* [11, 252].

Порівн.: *“Померкли смолоскипи перед нею!
І світить вродою вона своєю
На щоках ночі діамант ячний
У вусі мавра”* [7, 333].

Ромео ще не знайомий із Джульєттою, але її світло вже осяє його. Та наостанок темрява поглинає двох закоханих. Для увиразнення мотиву “світло проти темряви” драматург апелює не тільки до небесних світил або інших джерел світла, а й класичної міфології:

*“Many a morning hath he there been seen,
With tears augmenting the fresh morning’s dew,
Adding to clouds more clouds with his deep sighs:
But all so soon as the all-cheering sun
Should in the furthest east begin to draw
The shady curtains from Aurora’s bed,
Away from light steals home my heavy son,
And private in his chamber pens himself”* [11, 247].

Порівн.: *“Не раз його там бачать рано-вранці.
Росу блискучу множить він сльозами,
До хмар небесних хмари додає
Зітхань глибоких. А коли на сході
Встає над обрієм веселе сонце
І починає піднімати заслону
Аврориного ложа, раз у раз
Мій син сумний тікає від проміння
І замикається в своїх покоях”* [7, 318].

Апелюванням до Аврори – богині світанку – акцентовано в перекладі драму світла й темряви. Ромео не просто уникає денного світла, а й богині світанку – через порівняння Розаліни з

Діанною, уособленням місяця в римській міфології. Водночас Діана постає тут як цнотлива богиня – алюзія до одного з персонажів поеми Овідія “Метаморфози”:

*“she'll not be hit
With Cupid's arrow, – she hath Dian's wit;
And, in strong proof of chastity well arm'd,
From love's weak childish bow she lives unharm'd.
She will not stay the siege of loving terms,
Nor bide th' encounter of assailing eyes,
Nor ope her lap to saint-seducing gold...”* [11, 247].

Яскравим постає цей чудовий образ першої коханої Ромео й у перекладі:

*“Бо не страшні їй Купідона стріли.
Та дівчина Діаниних звичаїв –
За щит собі вона цнотливість має,
І не вразить її той лук любовний,
Байдужа їй облога красномовна,
Її не взяти штурмом почуттів,
Ні поглядом закоханим без слів,
Ні золотом, що спокуша й святих”* [7, 321].

Останні слова Ромео нагадують міф про Данаю, що народила дитину після того, як Зевс спокусив її золотим дощем. Хоча батько замкнув її в башті, вона піддалася пристрасній спокусі. Розаліна ж явно протистоїть Данаї – символу кохання, купленого за гроші. Ця підтекстова алюзія тут означає, що, можливо, й сам Ромео пропонував їй гроші, та вона їх не взяла. Про його пристрасне кохання ми дізнаємося аж у першій сцені другої дії:

*“It is the east, and Juliet is the sun! –
Arise, fair sun, and kill the envious moon
Who is already sick and pale with grief,
That thou her maid art far more fair than she:
Be not her maid, since she is envious;
Her vestal livery is but sick and green,
And none but fools do wear it; cast it off. –
It is my lady; O, it is my love!”* [11, 254].

*“Там схід, сама ж Джульетта – ясне сонце!
Зійди ж, прекрасне сонечко, і сяйвом
Блиск задрісного місяця убий!
Він і без того зблід, він занедужав
Від прикрості, що ти – його служниця,
А все ж затьмарила його красою.
То ж не служи ревницеві блідому!
Весталчин одяг, бляклий, зеленавий
Лише безумці носять. Скинь його!
Он владарка моя, моє кохання!” [7, 339].*

Як бачимо, І. Стешенко відтворила образ богині місяця, зіставивши її з яскравим сонцем, підкреслюючи, як і в оригіналі, сподівання Ромео, що вродливіша від Діани Джульетта не буде такою цнотливою, як Розаліна. Транслітерацією збережено й посилення на жрицю давньоримської богині домашнього вогнища Вести, що дала обітницю довічної безшлюбності та цнотливості й зобов’язана була підтримувати вогонь у храмі богині.

Цнотливе кохання підкреслено вживанням біблійних або християнських образів. Яскравим прикладом може слугувати й сцена на балконі. Після того, як Джульетта виголосила свою знамениту промову, в якій просила Ромео змінити своє ім’я, зректися батька, він ловить її на слові: *“Call me but love and I’ll be new baptised”* [11, 254]. Переклад І. Стешенко буквальный: *“Назви мене коханим, і умить / Я вдруге охрещусь і більш ніколи / Не буду зватися Ромео”* [7, 340]. Та глибший аналіз, із залученням контексту, допомагає розшифрувати в цій цитаті алюзію до біблійної оповіді про очищення, бо ж далі звертаннями *“dear saint”* і *“fair saint”* Ромео засвідчує готовність зректися осоружного імені, а значить, і віру в святе й чисте кохання.

Чи не найяскравіший взірець біблійної чи християнської алюзії – такі рядки:

Romeo	<i>If I profane with my unworthiest hand</i>
[Juliet]	<i>This holy shrine, the gentle fine is this, – My lips, two blushing pilgrims, ready stand To smooth that rough touch with a tender kiss.</i>
Juliet	<i>Good pilgrim, you do wrong your hand too much, Which mannerly devotion shows in this;</i>

	<i>For saints have hands that pilgrims' hands do touch, And palm to palm is holy palmers' kiss.</i>
Romeo	<i>Have not saints lips, and holy palmers too?</i>
Juliet	<i>Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.</i>
Romeo	<i>O, then, dear saint, let lips do what hands do; They pray; grant thou, lest faith turn to despair</i> [11, 252].
Ромео (до Джульєтти)	<i>Коли торкнувся рукою недостойно І осквернив я цей оltар святий, Уста – два пiлiґрими – хай пристойно Цiлунком нiжним змиють грiх тяжкий.</i>
Джульєтта	<i>О пiлiґрима, в тiм грiха немає – З молитвою торкатись рук святих: Такий привiт нам звичай дозволяє. Стискання рук – то поцiлунок iх.</i>
Ромео	<i>Але, крiм рук, ще дано й губи iм...</i>
Джульєтта	<i>Так, для молитви, любий пiлiґрим...</i>
Ромео	<i>О, то дозволь менi, свята, й устами Молитися побожно, як руками!</i> [7, 335].

Та з “*любовних клятв смiється сам Юпитер*” [7, 342] – “*at lovers' perjuries / They say, Jove laughs*” [11, 255], i вже в другiй дiї наближається розлука закоханих: “*Неволi голос надто слабосилий, / А то б я потрясла печеру Ехо / Й повітря б голос, бiльш, нiж я, захрип / Повторюючи це iм'я невпинно*” [7, 344] – “*Bondage is hoarse, and may not speak aloud; / Else would I tear the cave where Echo lies, / And make her airy tongue more hoarse than mine, / With repetition of my Romeo's name*” [11, 255]. Ця алюзiя попереджує про драматичнi подiї. Адже, за “*Метаморфозами*” Овiдiя, зневажливо вiдмовившись вiд кохання, ховаючись вiд людей, нiмфа Ехо перетворюється в голос. Це може статися i з Джульєттою, що й пiдтверджує реплiка синiйори Капулетти: “*О, краще б я / З могилою, дурну, її звiнчала!*” [7, 381]. Вона хоче видати її за Парiса, мiфологiчного тезку пастуха Парiса, сина Прiама – царя Трої, який спричинився до Троянської вiйни. Тут, щоправда, обiйшлося без десятилiтньої вiйни, та все ж спричинило страшну сiмейну драму:

*“And yet ‘not proud’: – mistress minion, you,
Thank me no thankings, no pouds,*

*But fettle your fine joints 'gainst Thursday next,
To go with Paris to Saint Peter's Church,
Or I will drag thee on a hurdle thither,
Out, you green-sickness carrion! out, you baggage!
You tallow-face! ...
Hang thee young baggage! Disobedient wretch! ...
Out on her, hilding!"* [11, 268].

Перепало й няні, що вступилася за дитину, якій неповних чотирнадцять літ і за яку вона “готова дати чотирнадцять своїх зубів, дарма, що має лиш чотири”: “*God in heaven bless her! – / You are to blame, my lord, to rate her so*”. А він їй: “*And why, my lady Wisdom? hold your tongue, / Good Prudence; smatter with your gossips, go*” [11, 268].

Драматичну ситуацію, у якій опиняється Джульєтта, підкреслено біблійною алюзією до Мудрості (Приказки 8:12), на яку, за П.Р. Муром, “покладено керівництво з виховання дітей”. Капулетті вважає, що няня не справилася зі своїми обов’язками, він соціально понижує її – з посади леді Мудрості до посади леді Доброї Обачності [9, 278 – 279]. Тож І. Стешенко змушена тут вдаватися до вульгаризмів, адекватно відтворюючи й зневажливу іронію:

*“І не пишаюся! ... Шановна панно,
Прошу тебе, залиш твої химери,
Подяками не сип і не пишайся.
Тендітне тіло краще приготуй,
Щоб у четвер до церкви йти з Парісом.
А ні – то поведу тебе на віжках.
Геть, немоче бліда! Дівчисько нице!
Геть непотребнице! До всіх чортів дівчисько!
Геть капосна! ... Рятуй її, Господь!
Синьйоре, сором вам ганьбить дитину!
– А то ж чому, моя синьйоро мудра?
Пораднице, а прикусить-но язика!
Йдіть до кумась базікать, до сусідок”* [7, 382].

Висновки. Дослідження біблійних і міфологічних алюзій Шекспірових драм виявляє такі антитези: у “Гамлеті” – контраст між античним світом і сучасним суспільством (збережений у

перекладах Г. Кочура та Л. Гребінки), а також у “Ромео і Джульєтті” – між цнотливим і пристрасним коханням. Належну увагу приділила І. Стешенко й підсиленню контрасту між світлом і темрявою для досягнення адекватної характеристики драматичних персонажів і передбачення трагічних подій.

Оскільки апелювання В. Шекспіра до біблійних і міфологічних алюзій не випадкове, варто дослідити з цього погляду й інші драми, зокрема великі трагедії (“Отелло”, “Король Лір”, “Макбет”) та комедії для цілісного уявлення алюзивного світу великого англійського драматурга.

Література

1. Біблія або Книги Святого Письма і Нового Заповіту / Пер. І. Огієнка. – М. : Видання московського патріархату, 1986. – 1523 с.
2. Волос О. Актуальні питання розвитку української Шекспіріани / О. Волос // Григорій Кочур і український переклад : мат. Міжнарод. науково-практичної конференції. Київ – Ірпінь, 27 – 29 жовтня 2003 р. / ред. кол.: О. Чередниченко (голова) та ін. – Київ ; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2004. – С. 232 – 238.
3. Дзера О. Інтерпретація біблійних мотивів трагедії Шекспіра “Гамлет” українськими перекладачами / О. Дзера // Григорій Кочур і український переклад : мат. Міжнарод. наук.-практичної конференції. Київ – Ірпінь, 27 – 29 жовтня 2003 р. / ред. кол.: О. Чередниченко (голова) та ін. – Київ ; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2004. – С. 218 – 225.
4. Дітькова С.Ю. Біблійні алюзії в трагедії Вільяма Шекспіра “Гамлет” / С.Ю. Дітькова // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2004. – № 5. – С. 10 – 16.
5. Шекспір В. Гамлет, принц датський / Пер. Г. Кочура // Друге віддуння. – К. : Дніпро, 1991. – С. 410 – 540.
6. Шекспір В. Гамлет, принц датський / Пер. Л. Гребінки // Вільям Шекспір. Твори в 6-ти т. Т. 5. – К. : Дніпро, 1986. – С. 5 – 118.
7. Шекспір В. Ромео і Джульєтта / Пер. І. Стешенко // Вільям Шекспір. Твори в 6-ти т. Т. 2. – К. : Дніпро, 1985. – С. 311 – 413.
8. Mabillard A. Shakespeare's Gertrude // Shakespeare Online. – 2000. – Інтернет-ресурс : Код доступу <http://www.shakespeare-online.com/playanalysis/gertrudechar.html>.
9. Moore P.R. A biblical Echo in “Romeo and Juliet” / P.R. Moore // Notes and Queries. – № 51. 3 – 2004. – P. 260 – 282.
10. Root R.K. Classical Mythology in Shakespeare. – New York : Holt, 1903.

11. The Complete Works of William Shakespeare. – Wordworth Editions Ltd, 1994. – 1263 p.

Кушина Надежда. Библейские и мифологические аллюзии драм В. Шекспира “Гамлет” и “Ромео и Джульетта” в украинских переводах. В статье рассмотрены библейские и мифологические аллюзии драм В. Шекспира в переводческом аспекте. В переводах “Гамлета” Л. Гребинки и Г. Кочура, а также “Ромео и Джульетты” И. Стешенко отмечено апеллирование к украинскому читателю не только образным богатством, но и системой метатекстной надстройки, ассоциативными вкраплениями, утонченными коннотациями и символами, которые помогают раскрыть идеи, мотивы и характеры персонажей анализируемых текстов.

Ключевые слова: Уильям Шекспир, “Гамлет”, “Ромео и Джульетта”, аллюзия, адекватное воспроизведение аллюзий в переводе.

Kushyna Nadiya. Biblical and mythological allusions in W. Shakespeare’s dramas *Hamlet* and *Romeo and Juliet* in Ukrainian translations. The article deals with biblical and mythological allusions of W. Shakespeare’s dramas *Hamlet* and *Romeo and Juliet* in the translation aspect. In the translations of *Hamlet* done by Leonid Hrebinka and Hryhorii Kochur as well *Romeo and Juliet* by Iryna Steshenko we see the appeal to the Ukrainian readers not only by means of rich imagery, but also by the system of metatext structure, associate insertions, subtle connotations and symbols, which deeper reveal the ideas, motives and characteristics of drama personages.

Key words: William Shakespeare, *Hamlet*, *Romeo and Juliet*, allusion, adequate rendering allusions in translation.