

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛЕБЕДЕВА ГАННА ВІКТОРІВНА

УДК:8'255.4:821.111-2Шек (043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКИХ ХУДОЖНІХ КОДІВ
В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ П'ЄС В. ШЕКСПІРА
«ОТЕЛЛО», «МАКБЕТ» І «СОН ЛІТНЬОЇ НОЧІ»**

Спеціальність 10.02.16 – перекладознавство

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація має результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Г. В. Лебедева

Науковий керівник: Радчук Віталій Дмитрович, кандидат філологічних наук,
доцент

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Лебедева Г. В. Відтворення авторських художніх кодів в українських перекладах п'єс В. Шекспіра «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.02.16 «Перекладознавство». – Київський національний університет імені Тараса Шевченка МОН України. – Київ, 2021; Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна МОН України. – Харків, 2021.

Дисертацію присвячено аналізу перекладів драматичних творів засобами семіотичного інструментарію, його застосуванню в аналізі українських перекладів п'єс В.Шекспіра «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі» й відтворенню в них художніх кодів драматурга.

Актуальність дисертації зумовлена зростанням інтересу до семіотики як знаряддя аналізу драматичних текстів та розв'язання перекладацьких проблем, спричинених жанровою природою драми, в основу якої покладено одразу декілька кодів, множина значень яких потребує відтворення в перекладі та адекватного вибору перекладацьких рішень.

Мета дисертації полягає в дослідженні релевантності застосування семіотичного інструментарію в процесі аналізу способів відтворення авторського художнього коду В.Шекспіра в оригіналах і українських перекладах п'єс «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі». Водночас, дослідження спрямовується на використання семіотичного інструментарію з метою пошуку у вищезазначених п'єсах *семіотично навантажених одиниць* (одиниць означування, які автор наділяє важливими для нього смислами) та з сукупності яких складається поняття *авторського художнього коду*. Відповідно, у фокусі уваги цієї науково-практичної розвідки є визначення безпосередніх форм реалізації семіотично навантажених одиниць в текстовому просторі, зокрема в оригіналах п'єс В.Шекспіра «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі» та їх українських перекладах, а також аналіз стратегій

використаних українськими перекладачами в процесі відтворення таких одиниць, що, в свою чергу, складають один із формотворчих компонентів поняття *індивідуально-перекладацького* коду.

Об'єктом дослідження є художній код В. Шекспіра, представлений сукупністю семіотично навантажених одиниць, виявлених у текстах п'єс «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі» релевантних для перекладацького відтворення. Предметом дослідження є способи відтворення авторських художніх кодів на прикладі художнього коду В. Шекспіра в українських перекладах п'єс «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі».

Матеріалом дослідження слугують оригінальні видання В. Шекспіра: трагедія «Отелло» (“The Tragedy of Othello, The Moor of Venice”), три її переклади – П. Куліша, В. Щербаненка та І. Стешенко; трагедія «Макбет» (“The Tragedy of Macbeth”), п'ять її українських перекладів – Лесі Українки, П. Куліша, Б. Тена, Т. Осьмачки і Ю. Корецького; комедія «Сон літньої ночі» (“A Midsummer Night's Dream”) в перекладі Ю. Лісняка. Із загального обсягу опрацьованого матеріалу (4620 с.) обрано й проаналізовано уривки орієнтовані на особливості відтворення семіотично навантажених одиниць, що формують художній код В. Шекспіра.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше в українському перекладознавстві на прикладі аналізу художнього коду В.Шекспіра в українських перекладах п'єс «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі» досліджено механізм відтворення авторських художніх кодів через призму семіотики як дисципліни, що пропонує ефективний інструментарій аналізу драматичних текстів та пошуку творчих розв'язків, які враховують специфіку драми як жанру з подвійною знаковою природою; обґрунтовано потребу в застосуванні семіотичного методу до аналізу драматичних текстів, зокрема перекладів творів В. Шекспіра; поняття «знак» розкрито з позиції контекстного для аналізу драматичних творів референційного потенціалу знака (рівня абстрактності), який враховує образну множинність знакової основи драми, тим самим акцентує увагу на високій інтерпретативності, плюральності значень

одиниць драматичного тексту, що слугує джерелом множинності потенційних версій перекладу драматичного твору; проаналізовано процес творення авторами значень, що реалізуються у вигляді *семіотично навантажених одиниць*, сукупність яких складає повноту *авторського художнього коду*; окреслено поняття *індивідуально-перекладацького коду* та чинників, що впливають на його формування; визначено критерії, відповідно до яких видається можливим ідентифікувати семіотично навантажені одиниці автора в текстовому просторі твору; визначено стратегії, що використовувалися перекладачами з метою відтворення семіотично навантажених одиниць в українських перекладах п'єс В. Шекспіра; визначено особливості художнього коду В. Шекспіра через аналіз сукупності семіотично навантажених одиниць, використаних драматургом в межах розглянутих п'єс, а також їх безпосередні форми реалізації в українських перекладах; виокремлено індивідуальні творчі шляхи та загальні тенденції відтворення семіотично навантажених одиниць В. Шекспіра, формальні та смислові розбіжності між ними в оригіналі та перекладі.

Теоретична значущість дослідження полягає в комплексному семіотичному розгляді драматичного перекладу як складної категорії, що включає не лише власне мовні, а й позамовні чинники, які впливають на сприйняття драматичного твору у книжці і на сцені. Дослідження ілюструє процес відтворення художнього коду автора через ідентифікацію його безпосередніх складових в текстовому просторі за допомогою семіотичного інструментарію. Релевантність використання останнього полягає в тому, що він враховує специфіку драми як жанру з подвійною знаковою природою, а тому здатен спрямовувати перекладачів в бік вибору відповідних перекладацьких рішень, які також враховували б притаманну знаку образність та багатозначність.

Ця науково-практична розвідка робить акцент на високій інтерпретативності, плюральності значень одиниць драматичного тексту, а отже, здатна послугувати ще одним поштовхом до використання семіотичного

методу в перекладі драми та потенційної появи нових чи модерних перекладів вже існуючих драматичних творів з огляду на те, що поняття «знак» розглядається в дослідженні саме в контекстному для драми вимірі – з позиції образного, референційного потенціалу знака, що слугує множителем його можливих тлумачень.

Дослідження пропонує конкретні критерії пошуку текстових одиниць, яким автори надають особливих значень та з множини яких видається можливим простежити тенденції формування художнього коду окремого автора. Відповідно, з огляду на те, яким чином перекладачі відтворюють такі одиниці, які стратегії використовують, чим при цьому керуються, дає уявлення й про характер індивідуально-перекладацьких кодів. Таким чином, переклад, як продукт взаємодії творчої мовної особистості перекладача (носія індивідуально-перекладацького коду) з художнім кодом автора, вкотре розкривається в новому світлі та є черговою спробою відповісти на запитання, що власне відтворюється в перекладі: особистість перекладача чи все ж автора.

Представлений в дослідженні зіставний перекладознавчий аналіз семіотично навантажених одиниць, що містяться у п'єсах В. Шекспіра збагачує теорію драматичного перекладу новими семіотичними знаряддями пізнання, а виокремлені індивідуальні творчі шляхи та загальні тенденції відтворення таких елементів художнього коду автора закладають основу для випрацювання як позиції науковця, так і творчого кредо майстра в майбутніх україномовних перекладах малоперекладених п'єс В. Шекспіра чи нових перекладацьких прочитаннях вже існуючих робіт драматурга.

Практична цінність розвідки полягає в тому, що результати дисертаційного дослідження можна використати у викладанні теорії та практики перекладу, інтерпретації драматичного тексту, на практичних заняттях та семінарах із теорії та практики художнього перекладу. Це дослідження пропонує перекладачам драматичних творів готові зразки поглибленого аналізу першотвору та практичних методів використання теорії знаків в перекладацьких студіях фактури тексту.

У першому розділі висвітлено теоретичні передумови та засади аналізу перекладу драматичного тексту з позиції семіотики. Визначено статус драматичного перекладу на перехресті семіотики та перекладознавства, а також можливості продуктивного синтезу цих галузей. Проаналізовано поняття «знак» з позиції його референціального потенціалу (рівня абстрактності в терміносистемі Ч. Пірса) як чинника, що забезпечує образність мовних одиниць, а відтак свободу їх інтерпретації. Надано визначення поняттю «код» з лінгвістичної, семіотичної, перекладознавчої, культурологічної точок зору й проаналізовано релевантні класифікації семіотичних, культурних кодів.

У другому розділі запропоноване методологічне підґрунтя дослідження авторського художнього коду драматичного тексту в перекладі, зокрема класичну та семіотичну методології аналізу перекладів. Сформульовано визначення авторського художнього коду як поняття, що одночасно актуалізується в лінгвальній, так і в лінгвокультурній площині й постає як сукупність одиниць означування, що використовуються автором як носії важливих для нього смислів, покликаних експресивно-емоційно впливати на читача (семіотично навантажені одиниці), а тому повинні обов'язково відтворюватись в перекладі. Визначено критерії пошуку семіотично навантажених одиниць в текстовому просторі оригінала.

Проаналізовано безпосередні форми реалізації семіотично навантажених одиниць в перекладах. Сформульовано визначення індивідуально-перекладацького коду як набору сталих мовно-стильових засобів та перекладацьких стратегій, характерних для конкретного перекладача. Проаналізовано ймовірні шляхи та умови формування індивідуально-перекладацького коду. Переклад розглянуто як продукт взаємодії творчої мовної особистості перекладача з художнім кодом автора, в результаті якої відбувається дешифрування смислів семіотично навантажених одиниць автора та їх відтворення цільовою мовою через мовно-стильові засоби перекладача з використанням його власних перекладацьких стратегій.

Третій розділ дослідження присвячено художньому коду В. Шекспіра, формам його реалізації в оригіналах та, відповідно, способам їх відтворення в українських перекладах. Проаналізовано оригінали п'єс на предмет наявності в них характерних для В. Шекспіра семіотично навантажених одиниць згідно з визначеними критеріями пошуку. Виявлено форми прояву семіотично навантажених одиниць, використаних В. Шекспіром в оригіналі. Здійснено зіставний перекладознавчий аналіз семіотично навантажених одиниць В. Шекспіра та їх українських перекладів у межах п'єс «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі». Виділено спільні та специфічні підходи перекладачів до відтворення елементів художнього коду автора в межах їх індивідуально-перекладацьких кодів.

Розглянуто особливості перекладацького відтворення авторського художнього коду в контексті культурного трансферу з огляду на часткову приналежність останнього до культурного коду. Проаналізовано можливості (повного/часткового) трансферу художнього коду В. Шекспіра в цільову культуру через переклад його компонентів цільовою мовою.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у можливості залучення до розгляду інших драматичних творів. Ця студія має спонукати до глибшого теоретичного висвітлення проблем драматичного перекладу, забезпечити ефективними способами аналізу та оцінювання критику перекладів, а також сприяти розвитку методологічних засад фахового перекладу творів В. Шекспіра та випрацюванню сучасного шекспірознавчого дискурсу.

Ключові слова: авторський художній код, драматичний переклад, індивідуально-перекладацький код, семіотичний інструментарій, семіотично навантажена одиниця

ABSTRACT

Lebedeva H. V. Rendering of the author's aesthetic codes in the Ukrainian translations of W. Shakespeare's plays "Othello. The Moor of Venice", "The Tragedy of Macbeth" and "A Midsummer Night's Dream". – Thesis. Manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology, Speciality 10.02.16 – Translation Studies. – Taras Shevchenko National University of Kyiv. Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2021; V. N. Karazin Kharkiv National University, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kharkiv, 2021.

This dissertation seeks to explore semiotic methods applied to translation of drama, particularly to the analysis of the Ukrainian translations of W. Shakespeare's plays "Othello. The Moor of Venice", "The Tragedy of Macbeth" and "A Midsummer Night's Dream" as well as approaches to rendering of the playwright's aesthetic codes.

The relevance of this paper is determined by the increasing interest that semiotics has gained in scientific circles lately, since it's regarded as an effective tool when applied to the analysis of drama translation, specifically when addressing problems related to drama translation. Namely, problems caused by the versatility of the very genre of drama that encompasses several codes requiring proper rendering and therefore an adequate choice of translation strategies.

The research aims to apply semiotic methods while rendering the author's aesthetic codes through the analysis of translation strategies applied to rendering of W. Shakespeare's aesthetic code in the course of a comparative analysis of the original W. Shakespeare's plays "Othello. The Moor of Venice", "The Tragedy of Macbeth" and "A Midsummer Night's Dream" and their Ukrainian translations.

At the same time, the research seeks to make use of semiotic tools in order to identify "*semiotically charged*" units of meaning within the aforementioned plays. Semiotically charged units are characterized by special importance that the playwright places upon them, whereas the entire corpus of semiotically charged units (typical for a particular author) makes up the general concept of the *author's aesthetic code*.

Finally, this dissertation aims to identify exact forms of semiotically charged

units in the original plays by W. Shakespeare “Othello. The Moor of Venice”, “The Tragedy of Macbeth” and “A Midsummer Night’s Dream” and in their Ukrainian translations as well as to analyze strategies used by Ukrainian translators while rendering such units of meaning. A range of strategies applied by a particular translator to a certain semiotically charged unit make part of his/her *individual translator’s code*.

The object-matter of the research is the very notion of the Shakespeare’s aesthetic code, which is composed of a whole range of semiotically charged units found in the Ukrainian translations of W. Shakespeare’s “Othello. The Moor of Venice”, “The Tragedy of Macbeth” and “A Midsummer Night’s Dream”. The subject-matter of the research covers translator’s techniques and strategies applied to rendering of aesthetic codes in drama, particularly approaches to rendering W. Shakespeare’s aesthetic code in Ukrainian versions of plays “Othello. The Moor of Venice”, “The Tragedy of Macbeth” and “A Midsummer Night’s Dream”.

The data sample of the research paper comprises both English editions of W. Shakespeare’s “Othello. The Moor of Venice” and its three Ukrainian translations by P. Kulish, V. Shcherbanenko and I. Steshenko; “The Tragedy of Macbeth” – five Ukrainian translations by Lesya Ukrainka, P. Kulish, B. Ten, T. Osmachka and Y. Koretskyi; “A Midsummer Night’s Dream” – one Ukrainian translation by Y. Lisnyak. Out of the general volume of material (4620 pages) only extracts containing examples of W. Shakespeare’s semiotically charged units were selected and analyzed.

The dissertation is the first to study the mechanism of translation of the author's aesthetic codes by the means of semiotics, particularly through semiotic analysis of the Ukrainian translations of W. Shakespeare’s plays; semiotics in this regard is seen as an effective tool for drama translation analysis due to its capacity to address problems of the dual nature of drama as a genre. The research is also considered to be the first to substantiate the use of semiotic methods in the analysis of dramatic texts, in particular translations of W. Shakespeare’s works; is the first to analyze the notion of “sign” in terms of its referential nature (abstractness), which is quite compatible

with drama as a genre since it encompasses the plurality of dramatic imagery embedded in the very core of drama, hence points to vast interpretative potential of dramatic texts in terms of translation. Finally, the research is the first to analyze the process of how the author attributes meanings to semiotically charged units that form his unique aesthetic code; the concept of an *individual translator's code* including factors influencing its formation is outlined; the criteria enabling to identify the author's *semiotically charged* units within the text of drama are determined; strategies used by translators to convey semiotically charged units in Ukrainian translations of W. Shakespeare's plays are identified; features of W. Shakespeare's aesthetic code are determined through the analysis of the corpus of semiotically charged units used by the playwright in the analyzed plays, as well as their actual forms of occurrence in Ukrainian translations.

The theoretical value of the research consists in thorough semiotic analysis of drama translation as a complex category that covers not only the language itself, but also non-linguistic factors that affect perception of drama on page and on stage. This dissertation illustrates the process of translation of the author's aesthetic code through rendering of its essential components found in the text by the means of semiotic tools. The use of semiotic tools appears to be relevant when applied to translation of drama as they make allowance for the double symbolic nature of drama as a genre and therefore are able to direct translators towards the right choice of translation strategies – the ones that would also take due account of the inherent imagery and ambiguity of drama.

This dissertation places emphasis on the high level of interpretability and plurality of connotations of drama language, which consequently may give an additional impetus to the use of semiotic methods in drama translation. The latter may lead to the potential emergence of new translations of less famous plays by W. Shakespeare or new versions of already translated works of the playwright since the concept of “sign” is analyzed precisely in the context of drama studies – from the standpoint of its figurative, referential potential which is a natural multiplier of possible interpretations of the sign.

The study offers specific criteria for the search of language units to which authors attach special meanings so that it becomes possible to outline the structure of the aesthetic code of a particular author. Accordingly, given how translators convey such units of meaning, what strategies they use provides an insight into the nature of an individual translator's code. Thus, the process of translation being seen as a byproduct of interaction between the creativity of a particular translator (carrier of an individual translator's code) and the author's aesthetic code, is once again reconsidered in an attempt to answer the eternal question, particularly whether translation is just a written projection of the translator's personality or there is still some room for the author himself.

The comparative translation analysis of semiotically charged units found in W. Shakespeare's plays presented in this thesis enriches the theory of drama translation with new semiotic tools and creative approaches to translation that might serve in future Ukrainian translations of W. Shakespeare's works and drama in general.

The practical value of the research is that its theoretical, methodological and practical results can be used while teaching theory and practice of translation, analyzing translations of dramatic texts during seminars. This study offers drama translators a range of illustrative ready-made samples of the in-depth analysis of W. Shakespeare's original dramas including practical methods of applying sign theory to drama translation studies.

The first chapter deals with theoretical grounds and principles of drama translation analyzed from the standpoint of semiotics. It became possible to determine the status of drama translation theory as a field that has developed at the midpoint – somewhere between semiotics and translation studies and to effectively synthesize both disciplines. We have managed to analyze the concept of sign in terms of its referential potential (its abstract level according to Charles Pierce), a factor that contributes to assigning figurative significance to language units that eventually results in major plurality of their interpretation. Definition of the term “code” was analyzed from the viewpoint of semiology, linguistics, culturology and translation

studies. Relevant types of semiotic and cultural codes were thoroughly studied within the framework of this thesis.

The second chapter aims at giving an overview of methodological basis for the study of the author's aesthetic code in drama translation (particularly classical and semiotic approaches to translation analysis). We were able to define the term of the *author's aesthetic code* as a formation belonging both to linguistics and cultural linguistics. Thus, *the author's aesthetic code can be determined as a set of units of meaning used by the author as transmitters of his ideas*. Since such semiotically charged units are designed to expressively and emotionally influence the reader, they should be conveyed and preserved in translation at all times.

It became possible to define the criteria for identification of semiotically charged units in the textual space of dramas. We managed to analyze actual forms of how semiotically charged units formally actualize in the textual space. *An individual translator's code is determined as a curation of typical for certain translator language units including his/her specific translation strategies applied to the source text*.

Possible conditions contributing to formation of the individual translator's code were analyzed. Translation is viewed as a product of interaction of the translator's creative linguistic personality with the author's aesthetic code. Thus, meanings of the author's semiotically charged units are deciphered and conveyed in the target language through the translator's linguistic, stylistic means and his specific translation strategies.

The third chapter deals with W. Shakespeare's aesthetic code, its forms of representation in the original and in Ukrainian translations accordingly. It became possible to analyze original plays for presence of semiotically charged units within their content according based on the previously established search criteria. Thus, we were able to identify verbal forms of semiotically charged units used by W. Shakespeare in his source texts. We have managed to carry out a comparative analysis of W. Shakespeare's semiotically charged units in originals and Ukrainian translations of plays "Othello. The Moor of Venice", "The Tragedy of Macbeth" and

“A Midsummer Night’s Dream”.

Common and specific translators’ approaches to rendering of particular components of the author's aesthetic code were identified. Translation of the author's aesthetic code has been also analyzed from the standpoint of cultural transfer due to its partial belonging to the cultural code. Possibilities of (full / partial) transfer of W. Shakespeare’s aesthetic code into the target culture (through translation of its components into the target language) were thoroughly analyzed.

Prospects for further research include possibilities of an analysis that involves other dramatic works. This study should encourage for a deeper theoretical coverage of drama translation problems, provide effective methods of drama translation analysis as well as promote the development of methods for professional translation of W. Shakespeare’s works and the rise of a modern Shakespearean discourse.

Key words: author’s aesthetic code, drama translation, individual translator’s code, semiotic approach, semiotically charged unit.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

1. Лебедева Г. В. Відтворення лексичної неоднозначності в українських перекладах трагедії В. Шекспіра «Отелло» (версії В. Щербаненка, П. Куліша, І. Стеценко). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мовознавство*. 2018. № 2(30). С. 40–44.
2. Лебедева Г. В. Відтворення семантично неоднозначних одиниць в українських перекладах трагедії В. Шекспіра «Отелло» (версії В. Щербаненка, П. Куліша, І. Стеценко). *Актуальні питання іноземної філології*. 2018. № 9. С. 118–123.
3. Лебедева Г. В. Відтворення евфемістичних субституцій в українських перекладах трагедії В. Шекспіра «Отелло» (версії В. Щербаненка, П. Куліша, І. Стеценко). *Актуальні питання іноземної філології*. 2018. № 10. С. 188–193.
4. Лебедева Г. В. Відтворення біблійних алюзій в українських перекладах трагедії В. Шекспіра «Макбет» (Б. Тена, П. Куліша, Т. Осьмачки, Ю. Корецького). *Мова і культура*. 2019. Вип. 22, Т. III (198). С. 370–376.

Наукові праці в зарубіжних спеціалізованих виданнях

5. Лебедева Г. В. Відтворення символічного коду в українських перекладах трагедії «Макбет». *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2018. Vol. VI (52), Issue 177. P. 34–36.
6. Лебедева Г. В. Семіосфера перекладача та індивідуально-перекладацький код (на матеріалі порівняльного аналізу українських перекладів драм В. Шекспіра). *East European Scientific Journal*. 2019. No. 2(42). P. 68–74.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Лебедева Г. В. Реалізація драматичного перекладу на межі перетину семіотики та перекладознавства // *Perspectives of Science and Education*. 3rd

- International Youth Conference: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, США, Нью-Йорк, 6 липня 2018 р. Нью-Йорк, 2018. С. 402–413.
8. Лебедева Г. В. Символічний код в українських перекладах трагедії «Макбет» // *Advances of Science. Proceedings of the international scientific conference: матеріали міжнародної науково-практичної конференції*. Чеська Республіка, Карлові Вари – Україна, Київ, 28 вересня 2018 р. Карлові Вари, Київ, 2018. С. 1811–1817.
 9. Лебедева Г. В. Переклад семантично неоднозначних одиниць («склеювань») в трагедії В. Шекспіра «Отелло» // *Science Progress in European Countries: New Concepts and Modern Solutions: матеріали міжнародної науково-практичної конференції*, Німеччина, Штутгарт, 23 листопада 2018 р. Штутгарт, 2018. С. 305–315.
 10. Лебедева Г. В. Переклад евфемістичних субституцій (знаків-імітаторів) як каталізаторів трагедії В. Шекспіра «Отелло» // *Perspectives of Science and Education. 6th International Youth Conference: матеріали міжнародної науково-практичної конференції*, США, Нью-Йорк, 14 грудня 2018 р. Нью-Йорк, 2018. С. 684–693.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

11. Лебедева Г. В. Реконструкція образу сну в перекладі комедії «Сон літньої ночі» Ю. Лісняка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мовознавство*. 2018. № 2(30). С. 45–49.
12. Лебедева Г. В. Переклад драми – процес на межі перетину семіотики й перекладознавства. *East European Scientific Journal*. 2019. No. 2(42) P. 75–80.
13. Радчук В. Д., Лебедева Г. В. Семіосфера В. Шекспіра як система авторських художніх кодів. *Молодий вчений*. 2019. № 10 (74). С. 194 –198. *(Особистий внесок здобувача полягає у категоризації видів неоднозначності, притаманної п'єсам драматурга).*

ЗМІСТ

ВСТУП	18
Розділ 1. СЕМІОТИКА ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ В ПЕРЕКЛАДІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ	30
1.1. Драма як об'єкт семіотики та перекладознавства	35
1.2. Семіотична класифікація знака релевантна драматичному тексту в перекладі	53
1.3. Поняття коду в семіотиці драми з позиції перекладу	68
1.4. Поняття культурного коду в макроструктурі драми.....	73
Висновки до Розділу 1	82
Розділ 2. МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ АВТОРСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО КОДУ ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ В ПЕРЕКЛАДІ.....	86
2.1. Класична та семіотична методологічна основа аналізу перекладів	86
2.2. Семіотично навантажена одиниця як ключовий прояв авторського художнього коду в культурному трансфері драми	93
2.3. Індивідуально-перекладацький код як методологічна стратегія відтворення драми в перекладі.....	111
Висновки до Розділу 2	123
Розділ 3. ХУДОЖНІЙ КОД В. ШЕКСПІРА ЯК ОБ'ЄКТ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОГО ВІДТВОРЕННЯ.....	131
3.1. Дифузія жанрів як домінуюча ознака неоднозначності драм В. Шекспіра в перекладі	133
3.1.1. Інтертекстуальне підґрунтя явища дифузності з позиції перекладу	139
3.1.2. Алюзивність мовлення героїв як індексальний знак з огляду завдань перекладу	150
3.2. Відтворення метафори як іконічного знаку образної конкретизації.....	160
3.3. Відтворення метонімії як іконічного знаку образної конкретизації	167
3.4. Відтворення поширених порівнянь як конструкту авторського художнього коду.....	175

3.5. Переклад семіотично навантажених одиниць як каталізаторів авторського художнього коду	182
3.6. Відтворення евфемістичних субституцій як каталізаторів авторського художнього коду	204
3.7. Реконструкція образу сну та магічного в перекладі	213
3.8. Переклад малапропізмів як знаків неінтенціональної неоднозначності....	220
Висновки до Розділу 3	223
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	230
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	243
СПИСОК ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ	268
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	270
ДОДАТОК А	272

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Драматичний переклад становить особливу галузь дослідження, яка еволюціонувала з практичної потреби відтворити засобами іншої мови одночасно два коди – сценічний та літературний. З огляду на знакову природу драми, підходи до її перекладу логічно обґрунтовувати, спираючись на такі напрямки філологічних студій, які спрямовувалися б саме на вивчення природи знаків і знакових систем в їхній прагматичній та естетичній функції, а також дослідження закономірностей виникнення й зміни їх значень. Природньо, що в цьому контексті для драматичного перекладу релевантною є семіотика – наука про знаки і коди й, відповідно, джерела та функції значень: лексичних, граматичних, інтонаційних, жестових та решти сценічних, невербальних, в цілому – художніх, які слугують драматургові засобами досягнення бажаних смислових ефектів та реалізації естетичних намірів в межах текстового простору п'єс.

В. Шекспір належить Англії і своїй добі, проте завдяки перекладам він – класик світовий, більш того – надчасовий. Знакова природа Шекспірових драм така, що змушує людство повертатися до нього знову і знову в пошуках нових смислів вже протягом чотирьох століть. Будь-що створене, згадане, винайдене ним є знак, адже сценічність, хай і втілена у слові, завжди апелює до уяви, образів, почуттів. Перед перекладачем постає надскладне завдання – передати світ В. Шекспіра і його стиль, зберігши в іншомовному звучанні всі його знаки і коди. Завдання це справді потребує титанічних творчих зусиль, бо у перекладача власний світ і власний світогляд, отож йому треба ще й оцінити, наскільки його індивідуальна і вже котра спроба осмислення одвічних питань відповідає нагальній читацькій потребі ціннісної об'єктивності, яка не повинна розчинитися ні в буквалістському натуралізмі форми, ні в естетському релятивізмі чи імпресіонізмі.

Актуальність теми дисертації зумовлена зростанням інтересу до семіотики як знаряддя аналізу драматичних текстів та розв'язання перекладацьких проблем, спричинених жанровою природою драми, в основу

якої покладено одразу декілька кодів, множина значень яких потребує відтворення в перекладі та адекватного вибору перекладацьких рішень.

Парадокс полягає в тім, що, попри моду на семіотику, її потенціал розвідано недостатньо. Її терміносистема не усталилася, через що її найвищі вершини залишаються труднодоступними і малосходимими. Переважна ж більшість вітчизняних і зарубіжних праць з семіотики як інструменту розв'язання перекладознавчих проблем приділяє драматичному перекладу значно менше уваги, ніж перекладу поезії та прози, а у родовому вимірі – лірики й епосу.

Драматичний переклад як процес на перетині перекладацького та театрального (сценічного) дискурсів потребує творчих розв'язків і стратегій надто вже відмінних від тих, що їх застосовують у перекладі прози чи недраматичної поезії. Семіотичний підхід, в свою чергу, постулює ідею про те, що текст, перш за все, – знаковий простір. Власне цей факт і відкриває перспективи для перекладознавства з огляду на те, що природа знака виключно інтерпретативна, а відтак одиниці такого знакового простору цілком піддаються перекладу.

Гальмом для поступу семіотики перекладацького тлумачення слід почасти визнати й інерцію філологічних традицій. Зазвичай підходи аналітиків до творів В. Шекспіра обмежуються якщо не вузьколінгвістичним колекціонерством в описах арсеналу прийомів стилю, то підручковим літературознавством, де фокус уваги спрямовано на етичні, естетичні та культурно-історичні сторони п'єс, на умови їх постання як джерела сенсу. Шекспірівські перекладознавчі студії рідко підкріплюються даними, отриманими в ході семіотичного аналізу, застосування якого може надати зовсім нові й принципово відмінні результати. Робіт з порівняльно-зіставного аналізу оригіналів та їх перекладів у цьому ракурсі існує вкрай мало.

Без уваги з боку дослідників залишається такий аспект, як залежність апелятивності та системності стилю перекладу від мовних особливостей автора (авторських художніх кодів). А за великим рахунком, то досі нема прийнятної

відповіді на давно порушені питання: чим керується перекладач, обираючи стратегію перекладу, і в чому полягає синтез творчих особистостей автора і перекладача, або що, зрештою, відображає переклад: авторське художнє бачення чи перекладацьку візію.

Гіпотеза дослідження полягає в припущенні, що використання семіотичного інструментарію в процесі відтворення авторських художніх кодів (на прикладі дослідження способів відтворення авторського художнього коду В.Шекспіра в українських перекладах п'єс «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі») є релевантним проблематиці драматичного перекладу.

Зв'язок з науковими темами. Дослідження проведене в межах комплексної наукової теми Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка «Україна і сучасний світ: міжмовний і міжкультурний діалог» (номер державної реєстрації 16БФ044-01), затвердженої Міністерством освіти і науки України. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради факультету іноземної філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 13 від 30 червня 2016 року) (здобувач – виконавець).

Об'єктом дослідження є художній код В. Шекспіра, представлений сукупністю семіотично навантажених одиниць, виявлених у текстах п'єс «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі» релевантних для перекладацького відтворення.

Предметом дослідження є способи відтворення авторських художніх кодів на прикладі художнього коду В. Шекспіра в українських перекладах п'єс «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі».

Метою дисертації є дослідження релевантності застосування семіотичного інструментарію в процесі аналізу способів відтворення авторського художнього коду В.Шекспіра в оригіналах і українських перекладах п'єс «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі». Водночас, дослідження спрямовується на використання семіотичного інструментарію з метою пошуку у вищезазначених п'єсах *семіотично навантажених одиниць*

(одиниць означування, які автор наділяє важливими для нього смислами) та з сукупності яких складається поняття *авторського художнього коду*. Відповідно, у фокусі уваги цієї науково-практичної розвідки є визначення безпосередніх форм реалізації семіотично навантажених одиниць в текстовому просторі, зокрема в оригіналах п'єс В.Шекспіра «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі» та їх українських перекладах, а також аналіз стратегій використаних українськими перекладачами в процесі відтворення таких одиниць, що, в свою чергу, складають один із формотворчих компонентів поняття *індивідуально-перекладацького коду*.

Поставлена мета передбачає послідовне вирішення таких **завдань**:

- окреслити статус драматичного перекладу на перетині семіотики й перекладознавства та можливості продуктивного синтезу цих галузей;
- розкрити поняття «*знак*» з позиції його референційного потенціалу (рівня абстрактності в терміносистемі Ч. Пірса) контекстного для перекладу драматичних творів;
- надати критерії пошуку *семіотично навантажених одиниць* у текстовому просторі оригіналу, що формують потенційну структуру художнього коду автора та проаналізувати їх безпосередні форми реалізації;
- надати визначення *авторському художньому коду*, *індивідуально-перекладацькому коду* та їх складовим;
- встановити безпосередні форми реалізації семіотично навантажених одиниць, використаних В. Шекспіром у п'єсах «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі» відповідно до наданих критеріїв та шляхом зіставного перекладознавчого аналізу, окреслити характер їх відтворення в українських перекладах.

Матеріалом служать оригінальні видання В. Шекспіра: трагедія «Отелло» (“The Tragedy of Othello, The Moor of Venice”), три її переклади – П. Куліша, В. Щербаненка та І. Стешенко; трагедія «Макбет» (“The Tragedy of Macbeth”), п'ять її українських перекладів – Лесі Українки, П.Куліша, Б.Тена, Т.Осьмачки,

Ю.Корецького; комедія «Сон літньої ночі» (“A Midsummer Night's Dream”) у перекладі Ю. Лісняка. Із загального обсягу опрацьованого матеріалу (4620с.) обрано уривки орієнтовані на особливості відтворення семіотично навантажених одиниць, що формують художній код В. Шекспіра.

Теоретико-методологічним підґрунтям дослідження є основоположні теоретичні засади та здобутки української перекладознавчої школи, представленої іменами В.Демецької [45; 46], Ю.Жлуктенка [56], М.Зерова [58], Р.Зорівчак [60], В.Карабана [65], Л.Коломієць [70; 71; 72; 73; 74], В.Коптілова[79], І.Корунця [80], Г.Кочура [81], О.Кундзіча [89], М.Лановик[93], М. Новикової [135], В.Радчука [149], О. Ребрія [152; 153], М.Рильського [154], М.Стріхи [159], О.Чередниченка [188], Л. Черноватого[190], О.Фінкеля [181] та багатьох інших науковців, серед яких і молода хвиля ХХІ століття.

У контексті аналізу драматичних текстів дослідження спирається як на методологічні установки аналізу художнього тексту, розроблені такими видатними філологами, як М. Бахтін [15], О.Веселовський [29], В.Виноградов [31; 32], М. Гаспаров [37], Г.Гачечиладзе[39], В.Жирмунський [54; 55], О. Потебня [147], Ф. де Соссюр[161; 162], Ю.Тинянов [173], В. Топоров [170], Л.Щерба [195], Р.Якобсон [201]), так і методи дослідження драматичного перекладу (С.Алтонен [202; 203], Г.Андерман [205], К. Аптон [277], С. Баснет [210; 211; 212], А.Віві[281], Л.Венуті [280], Т.Лаан [250], І.Левий [110; 252], Дж. Матіссен [256], П. Паві [136; 261; 262], С. Пінто [265], М. Снел-Хорнбі [271], С.Тотцева [275], Е. Фішер-Ліхте[237], Б.Шульце[270]), особливостей перекладу мовлення В.Шекспіра (М. Ажнюк [1], Дж.Бентлі [213], Р.Беррі [214], Д.Бірч [215], В.де Брок [278], Дж.Брук [218], С. Бухтояров [26], М.Вахсман [282], А. Гарамян [38], Л. Дансон [227], С. Джозеф [249], Б.Еванс [235], М.Еванс [236], Р.Емерсон [233], Т.Картер [220], Л. Коломієць [70; 71; 72; 73; 74], О.Куніцина [90], Ю. Левін[108], Дж Матіссен [256], Ч. Су [223]).

Оскільки подвійна природа драматичного тексту сприяє застосуванню семіотичних методів в дослідженні, ця науково-практична розвідка спирається на досягнення в сфері семіотики, зокрема праці вчених-семіотиків (Р. Барта [9;

10; 11; 12; 13], У. Еко[196; 197; 198; 231], Ю.Крістєвої [84; 85], К. Леві Стросс [109], Ю.Лотмана [112; 113; 114; 115; 116; 118], Ч. Моріса [132; 133], Ч. Пірса [143; 144; 263], Г. Почепцова [141], Ю.Степанова [163], Г.Фреге[183]), а також науковців, що послуговуються саме семіотичним інструментарієм в аналізі перекладів (В.Базилєв [8], Г.Кузенко [83], М. Лановик [93], А.Міхеєв [130], Н.Мосьпан [134], В. Радчук [149], О. Ребрій [152; 153]).

Наявність культурного коду в драматичних творах зумовила орієнтацію на роботи культурологічного напрямку, зокрема О.Бразговської [22; 23], Д.Гудкова [43], В.Красних [82; 83], Н.Мєчковської [129], Н. Толстого[168], С.Толстої [169], В. Телії [165; 166], А. Усманової [175]. Серед праць спрямованих на аналіз поезії, дослідження спирається на роботи Х.Блума [216] та В. Емпсона[234].

Методи дослідження зумовлені його метою і завданнями. До них належать аналіз і синтез, методи екстраполяції й узагальнення, дефінітивний метод – для визначення ключових для цієї науково-практичної розвідки понять «знак», «значення», «код», «авторський художній код», «індивідуально-перекладацький код» та уточнення поняття «семіотично навантажена одиниця»; лінгвістичні та перекладознавчі методи аналізу, зокрема зіставний перекладознавчий аналіз, компонентний аналіз, семіотичний метод, що спирається на класифікацію за Ч. Пірсом і типологію семіотичних кодів за Р.Бартом й дозволяє відслідкувати механізм творення конотативних значень мовних одиниць, які забезпечують бажаний рівень образності драматичного тексту (з опертям на текстуальний/структурний аналіз семіотиків).

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає в тому, що вперше в українському перекладознавстві на прикладі аналізу художнього коду В.Шекспіра в українських перекладах п'єс «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі» (1) досліджено механізм відтворення авторських художніх кодів через призму семіотики; (2) поняття «знак» розкрито з позиції контекстного для аналізу драматичних творів референційного потенціалу знака (рівня абстрактності), який враховує образну множинність знакової основи драми; (3)

надано критерії, за якими окреслено процес творення авторами значень, що реалізуються у вигляді *семіотично навантажених одиниць* та формують структуру *художнього коду автора*, проаналізовано їх безпосередні форми реалізації в оригіналі; (4) окреслено поняття *індивідуально-перекладацького коду*, його складових і чинників, що впливають на його формування; (5) визначено особливості художнього коду автора через аналіз сукупності семіотично навантажених одиниць драматурга, виявлених в п'єсах відповідно до визначених критеріїв; ідентифіковано безпосередні форми реалізації семіотично навантажених одиниць В.Шекспіра в українських перекладах; (6) шляхом зіставного перекладознавчого аналізу виокремлено індивідуальні творчі шляхи та загальні тенденції відтворення семіотично навантажених одиниць В. Шекспіра в українських перекладах, виходячи з того, що переклад – продукт взаємодії творчої мовної особистості перекладача (носія індивідуально-перекладацького коду) з художнім кодом автора.

Наукову новизну отриманих результатів узагальнено у таких **положеннях, що виносяться на захист:**

1. Інтерпретаційний потенціал драми як жанру з подвійною знаковою природою в перекладі розкривається через застосування семіотичних знарядь аналізу, що орієнтуються на властивості знаків та знакових систем, а спільна для них обох основа – знак, служить одночасно як джерелом, так й інструментом аналізу значень, відтак перебуває у фокусі уваги перекладознавства, яке займається проблематикою множинної інтерпретації знака.
2. Драма оперує образами, тому знак, покладений в її основу, необхідно розглядати з позиції контекстної драми – такої, що б якнайкраще апелювала до розкриття образності значень мовних одиниць оригіналу – референційних властивостей (заряду абстрактності) знака. Знаки, що мають референційні властивості (індексальні, іконічні, символічні за Ч. Пірсом) забезпечують високу образність семіотично навантажених одиниць автора в текстовому просторі драми.

3. Семіотично навантажену одиницю ідентифікують відповідно до наступних критеріїв: (i) в її основу покладено референційний знак (*індексальний* – виражений інтертекстуальними посиланнями; *іконічний* – метафора/метонімія; *символічний* – лексико-семантична неоднозначність (за В.Емпсоном); (ii) прагматичне використання автором задля «активації» необхідних сфер знань реципієнта, що «пілотує» розуміння тексту в необхідному автору напрямку («функції» в терміносистемі Р. Барта – *каталізатори* та *кардинальні функції*).
4. *Авторський художній код* визначається нами як вербалізований культурний код певного автора, що реалізується в текстовому просторі через сукупність семіотично навантажених одиниць.
5. *Індивідуально-перекладацький код* пропонується розглядати як вербалізований культурний код перекладача, що реалізується в текстовому просторі перекладу через набір сталих, характерних лише для нього мовно-стильових засобів та перекладацьких стратегій, які вирізняють його манеру перекладу від решти перекладачів.
6. Типовою ознакою художнього коду В. Шекспіра є «дифузія жанрів» – взаємопроникність протилежних жанрів у межах єдиного текстового простору п'єси, що потребує адекватних перекладацьких рішень.
7. У межах п'єс «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі» структура художнього коду В. Шекспіра, *відповідно до першого критерію*, складається з семіотично навантажених одиниць, в основу яких покладено референційні знаки:
 - індексальні знаки – виражені біблійними алюзіями, інтертекстуальна природа яких апелює до теми божественного провидіння (*стратегії*: компенсація, вилучення, смисловий розвиток);
 - іконічні знаки – виражені метафорою/метонімією й використовувані автором як засіб конкретизації образу героя через його мовлення (*стратегії* (метафора): додавання, вилучення,

цілісна заміна структури оригінальної метафори в перекладі; (метонімія): стилістична компенсація, конкретизація, лексико-семантичні та лексико-граматичні трансформації);

- символічні знаки – виражені *неоднозначністю* (лексичною/семантичною за В. Емпсоном) з огляду на типовий для В.Шекспіра поетичний код, якому притаманний високий ступінь абстрактності, що реалізується в тексті у вигляді *поширених порівнянь* (стратегії: вилучення, заміна, додавання, експлікація). Висловлюючись у віршований спосіб, герої несвідомо продукують неоднозначні повідомлення, що слугують джерелом комічного в тексті – *неінтенціональна неоднозначність* (за В. Емпсоном) представлена *малапропізмами* (стратегії: вилучення, контекстна заміна, дослівний переклад).

8. Відповідно до *другого критерію*, структуру художнього коду В.Шекспіра в межах проаналізованих п'єс формують семіотично навантажені одиниці, що виконують роль *функцій* (за Р. Бартом) у тексті, зокрема: (і) *кардинальні функції* – трагічне відчуження в мовленні героїв або лексико-семантична неоднозначність мовлення героїв; (іі) *каталізатори* – виражені евфемістичними субституціями (стратегії: контекстна заміна, компенсація).

Теоретичне значення дослідження полягає у використанні релевантного для аналізу перекладів драматичних творів семіотичного інструментарію, що враховує особливості драми як жанру з подвійною знаковою природою, а тому здатен спрямовувати перекладачів у бік вибору перекладацьких рішень, які б так само враховували образність та багатозначність, притаманні мовним знакам, використовуваних авторами.

Ця науково-практична розвідка робить акцент на високій інтерпретативності, плюральності значень одиниць драматичного тексту, а отже, здатна послугувати ще одним поштовхом до використання семіотичного

методу в перекладі драми та потенційної появи нових чи модерних перекладів вже існуючих драматичних творів з огляду на те, що поняття «знак» розглядається в дослідженні саме в контекстному для драми вимірі – з позиції образного, референційного потенціалу знака, що слугує множителем його можливих тлумачень.

Дослідження пропонує конкретні критерії пошуку текстових одиниць, яким автори надають особливих значень та з множини яких видається можливим простежити тенденції формування художнього коду окремого автора. Відповідно, з огляду на те, яким чином перекладачі відтворюють такі одиниці, які стратегії використовують, чим при цьому керуються, дає уявлення й про характер індивідуально-перекладацьких кодів. Таким чином, переклад, як продукт взаємодії творчої мовної особистості перекладача (носія індивідуально-перекладацького коду) з художнім кодом автора, вкотре розкривається в новому світлі та є черговою спробою відповісти на запитання, що власне відтворюється в перекладі: особистість перекладача чи все ж автора.

Представлений в дослідженні зіставний перекладознавчий аналіз семіотично навантажених одиниць, що містяться у п'єсах В. Шекспіра збагачує теорію драматичного перекладу новими семіотичними знаряддями пізнання, а виокремлені індивідуальні творчі шляхи та загальні тенденції відтворення таких елементів художнього коду автора закладають основу для випрацювання як позиції науковця, так і творчого кредо майстра в майбутніх україномовних перекладах малоперекладених п'єс В. Шекспіра чи нових перекладацьких прочитаннях вже існуючих робіт драматурга.

Слід сподіватися, що останнє складає **практичну цінність** нового підходу. Матеріали дисертації можна використати у викладанні теорії та практики перекладу, інтерпретації драматичного тексту, порівняльної стилістики, порівняльному літературознавстві, історії літератури Великої Британії і США. Це дослідження пропонує перекладачам драматичних творів готові зразки поглибленого аналізу першотвору та практичних методів використання теорії знаків в перекладацьких студіях фактури тексту.

Апробація результатів дослідження здійснювалась на засіданнях кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка (2015–2018 рр.) і представлена на 4 міжнародних науково-практичних конференціях: III Міжнародна наукова конференція “Perspectives of Science and Education” (6 липня 2018, м. Нью-Йорк, США (заочна участь)), IV Міжнародна науково-практична конференція “Perspectives of Science and Education” (28 вересня 2018, м. Карлові Вари, Чеська Республіка, м. Київ, Україна), III Міжнародна наукова конференція “Science Progress in European countries: new concepts and modern solutions” (23 листопада 2018, м. Штутгарт, Німеччина), VI Міжнародна наукова конференція “Perspectives of Science and Education” (14 грудня 2018, м. Нью-Йорк, США (заочна участь)).

Публікації. Основні теоретичні положення та висновки дисертації викладено у 13 одноосібних наукових працях загальним обсягом (90 с.) 8,1 авт.арк., з них 4 статті надруковано в наукових фахових виданнях України, 2 статті – в зарубіжних спеціалізованих виданнях, 3 статті – в інших виданнях, а також у тезах доповідей на 4 наукових конференціях. Одну статтю написано у співавторстві з науковим керівником.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку наукової літератури (282 позиції, з них 81 – іноземними мовами), списку довідкової літератури (25 позицій), джерел ілюстративного матеріалу (23 позиції) та додатку. Загальний обсяг роботи становить 273 сторінки, обсяг основного тексту – 242 сторінки.

У першому розділі дисертації висвітлено теоретичні передумови та засади аналізу перекладу драматичного тексту з позиції семіотики. Визначено статус драматичного перекладу на перехресті семіотики та перекладознавства; проаналізовано поняття «знак» з позиції його референціального потенціалу (рівня абстрактності в терміносистемі Ч. Пірса); надано визначення поняттю «код» з лінгвістичної, семіотичної, перекладознавчої, культурологічної точок зору.

Другий розділ роботи містить виклад засадничих методологічних положень дослідження; визначення авторського художнього коду та індивідуально-перекладацького коду; критерії пошуку семіотично навантажених одиниць в текстовому просторі оригінала; аналіз безпосередніх форм реалізації семіотично навантажених одиниць в драматичному тексті.

Третій розділ дослідження безпосередньо присвячено художньому коду В. Шекспіра, формам його реалізації в оригіналах та, відповідно, способам їх відтворення в українських перекладах. Проаналізовано оригінали п'єс на предмет наявності в них характерних для В. Шекспіра семіотично навантажених одиниць відповідно до визначених критеріїв пошуку. Здійснено зіставний перекладознавчий аналіз семіотично навантажених одиниць В. Шекспіра та їх українських перекладів у межах п'єс «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі». Виділено спільні та специфічні підходи перекладачів до відтворення елементів художнього коду автора в межах їх індивідуально-перекладацьких кодів.

У **загальних висновках** підбито основні результати дослідження та окреслено перспективи його подальшого розвитку.

Розділ 1. СЕМІОТИКА ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ

В ПЕРЕКЛАДІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Поняття драматичного тексту нерозривно пов'язане з поняттям театру, як своєрідної реконструкції дійсності, що виникає в уяві всіх учасників сценічного процесу – автора, акторів та глядачів. Дійсність ця складається фрагментарно, немов пазл, із, насамперед, *знаків*, оскільки людство практично безперервно перебуває в оточенні знакового, зокрема мовного простору – *семіосфери* [174, с. 58].

Р. Барт слушно називає театр «кібернетичною машиною, яка в неробочому стані прихована за завісою, але коли вона відкривається, то починає направляти в наш бік цілу низку повідомлень, які передаються синхронно, але разом із тим в цілковито різних ритмах...в кожную хвилину театрального дійства ми отримуємо інформацію одночасно з 6–7 джерел (декорації, освітлення, костюми, жести, мовлення, міміка акторів) й перед нами постає справжня інформаційна поліфонія, в чому, власне, і полягає феномен театральності – в товщі *знаків* (курсив наш – Г. Лебедева)» [11, с. 276].

Так, якщо вбачати в театрі та, відповідно, драматичному тексті системи знаків різного штибу, вони повністю вписуються в об'єкт дослідження такої науки, як *семіотика*, що безпосередньо займається вивченням знаків та знакових систем. Знаковий характер як драматичного тексту, так і театрального дійства є цілком природнім явищем, оскільки мистецтво завжди оперує образами, де, зазвичай, немає нічого зайвого.

Як відомо, у мистецтві думка завжди прихована від прямого та легкодоступного розуміння й ніколи не лежить на поверхні [23, с. 78]. Далеко не кожен реципієнт здатний декодувати закладену автором інформацію й дійти відповідних висновків.

З цієї точки зору, саме семіотичні механізми допомагають розрізнити в сценічному тексті видиме та приховане, означаюче та означуване. Водночас, семіотичний аналіз драматичного тексту, як невід'ємної складової театрального дійства, допомагає виявити співвідношення між мовою та мовленням,

визначити природу театрального знака, важливі інваріанти такого знака, денотативний та конотативний смисли прихованого в ньому повідомлення.

Зважаючи на знакову природу драми, її можна сприймати як *суперзнак*, що було вперше запропоновано ще в 1938 році представником празької лінгвістичної школи П. Богатирьовим [178], на теоретико-методологічні розвідки якого посилаються дослідники семіотики драми, зокрема У. Еко [196] та Г. Торі [276].

Відтак, драма, як понадзнакове утворення або суперзнак, складатиметься з *метафізичного знака* (в якому віддзеркалюється авторська концепція та картина світу), *лінгвального знака* (самого драматичного тексту) та *паралінгвального знака* (гра акторів, жести, звукові ефекти). Як бачимо, кожен із цих компонентів на своєму рівні впливає на реципієнта, що, говорить про те, що семіотика вивчає *всі* можливі системи впливу на людину. Різниця між такими системами полягає лише в *каналі комунікації*, про що свідчить існування таких відгалужень семіотики як семіотика літератури, семіотика театру, семіотика кіно, кожна з яких знаходять своє безпосереднє відображення в інтерсеміотичному перекладі.

Семіотика вбачає в кожному об'єкті свого дослідження цілу знакову систему, яка, в свою чергу, слугує посередником між нашою свідомістю та оточуючим світом. Так, вивчаючи знаки та знакові системи, семіотика створює продуктивне середовище, в межах якого здійснюється обмін та накопичення інформації про людину та суспільство [63].

Незважаючи на свій статус науки та навчальної дисципліни, семіотика все ще перебуває на етапі активного самовизначення, зокрема з огляду на низку проблем, яку цій дисципліні належить розв'язати. Джерелом дискусійності є відсутність чітко означених меж поля дослідження семіотики, що робить її однією з найспецифічніших наук сьогодення. Труднощі виникають ще на початковому етапі, зокрема спробах визначення неоднозначного поняття «семіотика» через не менш неоднозначні поняття «знак» та «мова».

Спірним питанням також видається наявність в цієї наукової дисципліни двох найменувань – *семіотика* та *семіологія*, що інколи виступають самозамінними, а подекуди й окремими поняттями. Зокрема, Ф. де Соссюр розглядав лінгвістику як частину науки про функціонування знаків – *семіології* [161], в той час як Р. Барт визначав *семіологію* як свого роду «транслінгвістику», в межах якої всі знакові системи зводяться до законів мови (візуальні повідомлення, світ моди, тощо) [11].

Поняття *семіотика* зустрічається в роботах Ч. Моріса [132] та Ч. Пірса [144], що й використовується в переважній більшості сучасних вітчизняних та зарубіжних, зокрема північноамериканських, семіотичних досліджень. Окремо можна виділити позицію італійського дослідника та експерта в галузі семіотики У. Еко [196], який розмежовує загальну теорію вивчення знакових систем і комунікативних феноменів від окремих незалежних знакових систем на кшталт музики, картографії, семіотики несвідомого, тощо.

Повертаючись до тексту драматичного, можна стверджувати, що сучасне театрознавство оперує терміном *семіологія*, що постає як метод аналізу сценічної постанови/тексту, й, за словами П. Паві: «Розкриває виключно формальну структуру постанови чи тексту» [261, с. 109].

Театральна семіологія базується на ідеї про множинність знаків, що організовуються в численні коди, за допомогою яких в тексті сценічного простору виявляється можливим виявляти значущі одиниці. Зрозуміло, що в будь-якому театралізованому дійстві актори втілюють образи, які самі по собі містять десятки означаючих елементів, розуміння яких веде реципієнта до розуміння означуваних планів дійства. Так, будь-що наділено смислом – від костюму, до кольору декорацій, а тому «зчитування» таких деталей автоматично відсилає до інтерпретації авторського тексту, характеру режисури, психологічних аспектів.

Коди або цілі товщі знаків, групуються відповідно до трьох властивостей драми як суперзнаку – метафізичної, лінгвальної та паралінгвальної. Реципієнт «зчитує» інформацію з розрізнених кодів, ідентифікує найбільш її значущі

одиниці та накопичує відповідні смисли, сукупність яких дозволяє йому опановувати загальний смисл театрального дійства [105].

Науково-практичні й методологічні дискусії виникають також на предмет того, чи вважати семіотику наукою або все ж таки методом, оскільки про останню можна говорити одночасно в декількох вимірах, а саме: *семіотика* – це так званий «додаток» до повноцінної лінгвістики, літературознавства, теорії комунікації, логіки та філософії, оскільки семіотика здатна по-своєму розширити предмет кожної з цих дисциплін за рахунок додавання до нього власних методів та теоретичних напрацювань; *семіотика* – це окрема наука, що як теоретично, так і практично, досліджує типологію знаків, їх систем, а також природні процеси, що відбуваються в межах таких знакових систем [222]. У цьому контексті проблемним видається сам предмет дослідження семіотики – *знак*, зокрема тому, що сам по собі він не існує в світі, а штучно створюється та використовується людиною в комунікативних ситуаціях.

Водночас, статус самостійної науки дозволяє семіотиці належати як до гуманітарних, так і негуманітарних сфер дослідження, де *семіотика* – міждисциплінарна наука, що виникає внаслідок синтезу цілої низки окремих дисциплін, які фокусуються на дослідженні знаків [223]. Розмитість власних меж дослідного поля дозволяють семіотиці входити в простір дослідження решти наук, що ставить її в позицію «між» чи «на перетині» дисциплін, де *семіотика* – це універсальний метод дослідження будь-яких комунікативних феноменів, адже завдяки своїм теоретико-практичним напрацюванням вона досліджує той чи інший об'єкт, прирівнюючи його до тексту певної мови, що дозволяє розглядати функціонування такого об'єкту через процеси, які, зазвичай, протікають саме в текстах, а також через аналіз притаманних текстам структур, що і формує суть семіотичного методу [239]. Так, будь-який предмет оточуючої дійсності чи явище можна описати через знакову систему, тобто текст, який має структуру. Яскравим прикладом продуктивного використання семіотичного методу є текстуальний аналіз Р. Барта, що має на меті, власне, не опис структури тексту як такої, а визначення так званої «пластичної структури

тексту», що дозволяє «проникнути в смислове навантаження тексту, тобто в процес означування» [12, с. 498]. Не можна не згадати й про ефективність структурного аналізу тексту за Ю. Лотманом, що наголошував на інтерпретативних властивостях елементів структури й можливості пошуку їх смислів у межах «структурної цілісності всього тексту» [118, с. 720]. Інтегрований підхід щодо визначення призначення та місця семіотики серед решти дисциплін має У. Еко, для якого: «Семіотика – це одночасно як дисциплінарна наука, що вивчає всі феномени культури, так і метод, за допомогою якого можна аналізувати будь-які феномени» [231, с. 202].

Окремої дискусії заслуговує проблема недостатньої вивірності термінологічного апарату семіотики та наявності в ній специфічної (лінгвістичної за своїм походженням) термінології, яка ще не набула термінологічної стійкості в зв'язку з її недостатньою обґрунтованістю. Нерідко викликає труднощі неспівпадіння різноманітних дослідницьких підходів щодо тлумачення поняття «знак», визначення складових структури знака, а також понять «значення знака» та «смысл знака», що, в межах цієї науково-практичної розвідки, має пріоритетний характер з огляду на спробу застосування семіотичного методу до інтерпретації знакових одиниць драматичного тексту. Таким чином, основну увагу в цьому дослідженні приділено лінгвістичному підґрунтю семіотичних положень, які використовуються семіотиками та структуралістами як базовий інструментарій текстового аналізу [105].

Звернення структурно-семіотичних досліджень саме до базової лінгвістичної термінології становить практичну потребу, оскільки на основі останньої, як найбільш стійкої та загальноприйнятої в термінологічному плані, здійснюється постійне корегування неспівпадінь термінологічного визначення понять. Водночас, достатньо проблематичним аспектом залишається й те, що будучи одночасно предметом дослідження науковців, знакові системи є також середовищем існування самих дослідників. Отож, семіотика актуалізується одночасно в трьох функціональних вимірах – як *дисципліна*, як *метод*, а також як *середовище існування* для тих, хто безпосередньо займається її вивченням.

У контексті цієї роботи, зокрема в спробі застосування семіотичного методу до аналізу перекладів драматичних творів, міждисциплінарний характер семіотики, а також широта поля її досліджень сприймається як приховане благо, оскільки сам драматичний текст містить в собі як театральний, так і літературний коди, аналіз яких потребує як семіотичного, так і літературознавчого інструментарію, а у випадку з перекладами драматичних творів – ще й перекладознавчого.

1.1. Драма як об'єкт семіотики та перекладознавства

Фундаментальна ідея семіотики полягає в тому, що будь-який предмет оточуючої дійсності є фізичною репрезентацією ідеї про той чи інший предмет, тобто знаком, опановування суті якого відбувається через вилучення його значення. Театр, будучи мікро-копією світоустрою як окремої людини, так і моделлю світогляду окремих культур, не є виключенням. Відтак, будь-що на сцені від декорацій до манери поведінки акторів генерує «значення» (у терміносистемі Ч. Моріса), відсилає до інтерпретації образів авторського тексту. Відповідно, зчитуючи такі сигнали зі сцени, реципієнт на різних рівнях накопичує смисли. Одночасна актуалізація в театрі цілої низки кодів (акустичного, оптичного, тактильного) безпосередньо впливає на перцепцію глядача, стимулює виникнення феноменологічних переживань в аудиторії, що, фактично, залучає її до участі в міжсеміотичній перекладацькій епістемі (а також міжмовній, адже йдеться про перекладену драму).

Властивості, якими наділяє драму наявний у ній театральний код (термін німецької театрознавиці Е. Фішер-Ліхте, запропонований нею в дослідженні «Семіологія театру»), поширюються й на її друковану версію, що ускладнює тлумачення та перекодування цього суперзнака засобами цільової мови. Так, за словами Е. Фішер-Ліхте «таємницю народження театральної постанови приховано в її внутрішньому театральному коді (курсив наш – Г. Лебедева), що здатен продукувати значення» [237, с. 203].

За визначенням дослідниці, «театральний код регулює (i) те, що виступає смисловою одиницею театру – знак; (ii) те, які типи знаків використовуються в театрі та, яким чином вони комбінуються (синтаксичний код); (iii) те, яких значень можуть набувати знаки в певних контекстах, а також поза ними (семантичний код); (iv) те, за яких обставин глядач здатен сприймати знаки (прагматичний код)» [237, с. 222].

Оперуючи поняттями знака та коду (в тому числі й театрального) по відношенню до драматичного тексту, «семіотика проголошує динамічну природу драми, себто її цілковиту відкритість процесу перекладу» [93, с. 17]. Інтерпретативність властива драмі в силу її знакової природи й дозволяє відкривати в процесі перекладу нові значення, здавалося б, цілком конвенціональних понять оригіналу, розкодовувати приховані авторські повідомлення. Як наслідок, перекладач інтегрується до масштабнішого за сам переклад процесу – процесу *семіозису*. Вперше семіозис згадується в роботах Ч.Пірса як загальне поняття, що описує механізм взаємовідносин між «об'єктом», «знаком» та «інтерпретантою», де об'єкт породжує знак, а знак, в свою чергу, генерує інтерпретанту, яка породжує іншу інтерпретанту і т.і. [263]. Таким чином, інтерпретанта – це конкретизація взаємовідносин між об'єктом та знаком засобами іншого знаку, що, фактично, і є свого роду перекладом (найпростішим прикладом якого, скажімо, є конкретизація значення того чи іншого слова через його пояснення іншими словами) [86, с. 233]. Власне ту ж саму ідею, що й у Ч. Пірса можна знайти й в Ч. Моріса: «Семіозис – це процес за якого «дещо» здатне функціонувати як знак» [132, с. 48]. Логічним розвитком її стане наступне твердження: будь-який знак є знаком іншого об'єкта, де наступний стає знаком третього об'єкта... і так до нескінченості. Звідси, семіозис – безмежний процес, де знак інтерпретується через інші знаки або «перекладається» на них. Як слушно зазначає О. Ребрій: «Досліджуючи творчий вимір перекладу з позиції семіотики, *ми переміщуємося із зони знакоутворення в зону інтерпретації знаків* (курсив наш – Г. Лебедева) [152, с. 217]. Таким чином, *в основі перекладацького семіозису лежить процес інтерпретації. А*

враховуючи те, що в процесі семіозису генерується потенційно нескінчена кількість інтерпретант, інтерпретація – це також нескінчений процес (що, власне і доводить феномен множинності перекладів).

Притаманна знакові інтерпретативність розповсюджується й на процеси кодування та декодування, які послуговуються цілою низкою знаків як інструментів передачі інформації. Суто з технічної точки зору, як кодування, так і декодування нагадують *переклад* тією мірою, що під кодуванням розуміють відтворення вихідної мисленнєвої інформації мовними знаками (з метою передачі її отримувачеві), а під декодуванням, відповідно, зворотній переклад – вилучення початкового смислу/значень мовних знаків, зашифрованих в отриманому вихідному повідомленні. Обидва процеси *лише формально нагадують переклад*, де кодування – це спосіб оформлення інформації в знак, а декодування – розгортання знаку з метою вилучення з нього інформації, за умови, що повідомлення породжується, а згодом інтерпретується на базі спільного як для адресанта, так і адресата коду [105].

Натомість, переклад в його фактичному значенні (з моменту появи перекладача, як ще одного учасника комунікації в ланцюгу адресант-адресат, що відбувається в межах двох різних кодів) постає вже не як лінійний процес передачі інформації, а як багаторівневий семіотичний процес. Адресантом в цьому випадку виступає, до прикладу, автор першотвору, повідомленням – текст першотвору, а адресатом – читач перекладу, зв'язуючою ланкою між якими є перекладач, покликаний (а) декодувати повідомлення (текст) та (б) відтворити (перекодувати) його заданою мовою.

Фактично, ми можемо говорити про процес перекладу як про «комунікацію перекладу» (в термінах В. Базилєва) [8, с. 117]. Тобто, перекладач формує первинну інтерпретанту в своїй свідомості у вигляді знака чи низки знаків на основі інформації отриманої мовою оригіналу, визначає тематику, конотацію надану їй автором, й, зрештою, «комунікує» те, що було ним опановано. Інтуїтивно, інколи несвідомо, перекладач вилучає значення, відтінки смислів, спираючись на свій попередній досвід, спілкування за тих чи інших

мовних обставин, що також оформлюється в його свідомості у вигляді вербальних та невербальних знаків.

З метою точнішого визначення смислів повідомлення, він (і) детально співставляє оригінал та переклад, (ii) аналізує структуру змісту на предмет релевантності/нерелевантності збереження її різнорівневих компонентів в перекладі або (iii) доцільності відтворення в тексті перекладу ситуативних, соціальних, культурних елементів [8, с.118]. На думку В. Базилєва: «Проблематичним залишається питання вибору перекладачем стратегій для створення відповідного типу інтерпретанти кінцевого тексту в свідомості реципієнта. Ми схильні вважати, що на передній план тут виходить ментальний аспект прагматики перекладу, який, як відомо, визначається менталітетом перекладача, який, власне, і окреслює характер переходу інформації з однієї знакової системи в іншу» [8, с. 116].

Ми погоджуємося з тим, що саме перекладач обирає інтерпретанту оригінального тексту й повинен відтворити її в вихідному тексті. При цьому, як, зазначає В. Базилєв: «У своїй власній свідомості реципієнт створює вже більш вдосконалену версію інтерпретанти, тобто Пірсову інтерпретанту, яка апріорі є інтерпретованим результатом, до якого повинен дійти перекладач, якщо ним в достатній мірі було проаналізовано знак» [8, с. 116].

Дотичну думку знаходимо в межах дихотомії «свій» (автор)/«чужий» (інтерпретатор/перекладач) У.Еко, де набори кодів, якими оперують адресант/адресат є різними, відтак, в кінцевому рахунку, ми отримуємо лише копію першотвору (тут важливо наголосити, що під «копією» не завжди мають на увазі «точну» копію, а радше *один з можливих варіантів інтерпретації*). Тому, як слушно зазначає дослідниця Г. Кузенко: «Цілком природньо, що подібно до знакового семіозису, комунікативно-орієнтований процес декодування текстів дозволяє нам говорити про існування перекладацького семіозису» [86, с. 236]. О. Ребрій, в свою чергу, схильний вбачати в перекладацькому семіозисі «складно структурований, багатоступінний процес», продуктом якого є «знакова єдність між вихідним та перекладеним текстами»

[152, с. 218]. Й дійсно, якщо надати визначення перекладацькому семіозису, то він включатиме в себе цілу низку операцій та обставин, зокрема: (i) кодування та декодування, (ii) мовленнєвий акт, за якого відбувається акт передачі повідомлення за допомогою знаків, а також їх трансформація в знаки іншої знакової системи, (iii) фактор особистості перекладача, оскільки його власне семіотичне бачення світу, його унікальна «творча поведінка», здатність балансувати між “rule-obeying” та “rule-generating”, тобто вміння не тільки наслідувати, але й створювати нові правила (в термінах дослідниці Д. Горле, яка визначає семіозис як низку послідовних актів (i) “rule-breaking”, (ii) “rule-changing” та (iii) “rule-building” [242, с.114].

У роботі «Семіотика та мова» А. Греймас визначає перекладацький семіозис як достатньо складний процес, що також проходить у декілька етапів, зокрема: (i) *перший* – продукування та трансляцію слухачеві знаку, який несе центральний смисл всього мовленнєвого акту; (ii) *другий* – знаменує початок семіотичних процесів в свідомості перекладача, однак їх вмотивованість буде різною для перекладача і автора, відповідно. Автор, як правило, зацікавлений в реалізації власного ідейного задуму, намагаючись в бажаний для нього спосіб вплинути на реципієнта. Перекладач, зі свого боку, намагається вибудувати в свідомості реципієнта такі концептуальні поняття, які б, принаймні були еквівалентні/адекватні/аналогічні смислу, закладеному в знаках первинного повідомлення автора; (iii) *третій* – семіотичним завданням перекладача стає вираження попередньо опрацьованої ним інформації в формі білатерального знаку, однак, на цей раз мовою перекладу й таким чином, аби навіть за наявності розходжень між знаковими формаціями мови оригіналу та мови перекладу, між ними був наявний принаймні один спільний інваріант значення, який би забезпечував зв'язок між ними; (iv) *четвертий* – переважно стосується реципієнта перекладу як кінцевого адресата результату діяльності перекладача. Смисли повідомлення, перекодовані перекладачем внаслідок його семіотичної діяльності, реалізуються в свідомості реципієнта, що дає початок його власному семіозисові [243, с. 365].

Не можна не згадати й про мікропроцеси, внутрішні трансформації, яких знак зазнає в процесі перекладу, що здатні впливати на сприйняття реципієнтом вихідного тексту. Зокрема, внаслідок перекодування, компоненти всередині знакової системи вихідного та цільового текстів повсякчас «взаємодіють між собою та впливають навіть на проміжкові фрагменти перекладу» [52].

Так, на прикладі індексальних, іконічних та символічних знаків Ч. Пірса, ми дозволимо собі припустити, що іконічні знаки в ході перекладу можуть втрачати прямий зв'язок, що існує між знаком та предметом, через «відсутність спільних знань адресанта та адресата про основу такого зв'язку» [52]. Іншими словами, в іконічного знака є спільний як для адресанта, так і адресата *репертуар сигналів* про предмет знака, однак, з часом цей спільний репертуар втрачається, зокрема тому, що читачі, тобто реципієнти таких знаків, живуть в іншій епосі або мають лише загальні уявлення про дійсність того часу. Іконічні знаки з часом здатні переходити в категорію символічних, адже опосередковано вказують на суть явищ навколишньої дійсності через призму інтерпретації перекладача, однак, фактично, втрачають спільний з відправником оригіналу репертуар сигналів про дійсність. Незважаючи на існуючу думку про те, що в художньому тексті практично немає знаків-індексів (зокрема угорського дослідника Ч. Й. Ержебета [52]), ми, поруч з О. Бразговською, схильні вважати, що індексальний знак існує в ситуаціях безпосереднього висловлювання, які цілком мають місце в художньому творі (цитати, інтертекстуальні посилання на інші тексти, їх героїв, авторів), не говорячи вже про драму, де «сценічний діалог імітує ситуації безпосереднього висловлювання» [22, с. 76].

З огляду на очевидну дотичність семіотики та перекладознавства не тільки на основі спільного для них знакового простору, а радше його інтерпретативного функціоналу, Ч. Пірс наголошував на введенні терміну *семіопереклад* в перекладознавчу теорію, в той час як його послідовник П. Тороп наполягав на розбудові окремої наукової дисципліни – *семіотики перекладу*» [93, с. 18]. І цілком слушно, оскільки з огляду на спільний як для

семіотики, так і перекладознавства контекст трансфера смислів (інтерпретації), існує потенційна можливість уточнення семіотичних основ теорій перекладу.

Для цього, на думку С. Золяна, можна виділити три основоположних типи трансферу знаків однієї системи засобами інших знаків (тієї ж або відмінної знакової системи) й, таким чином, дещо трансформувати загальноприйняту типологію Р. Якобсона, що розрізняє внутрішньомовний переклад (перифраз/rewording), міжмовний переклад (власне переклад/ translation) та міжсеміотичний переклад (трансмутація/transmutation) [59, с. 202].

Взявши за відправну точку дихотомію «означаюче/означуване», класична типологія перекладів Р. Якобсона зміниться, в основу чого буде покладено: (i) заміну означуваного за наявності одного й того ж означаючого, однак використаного вже в зміненому контексті (наприклад, тропи); (ii) заміну означаючого на інше означаюче з тієї ж знакової системи за наявності еквівалентного означуваного (перифраза); (iii) заміну означаючого на інше означаюче за наявності еквівалентного означуваного, однак на таке, що належить іншій знаковій системі (в разі заміни знаків знаками зі спорідненої системи (наприклад, мовної) йтиметься про переклад, однак, якщо заміна відбувається в межах двох розрізнених за свою природою знакових систем – про трансмутацію) [59, с. 215].

Сприйняття типології саме під таким кутом дозволяє побачити, що зміна значення знака як за його переносного використання (троп), так і внаслідок його перетворення на інший знак в межах тієї ж знакової системи (перифраза) чи заміни на знак з іншої системи (власне, переклад) – всі ці процеси різняться лише способом репрезентації та семантичним інструментарієм, однак в основі їх лежить єдина семіотико-семантична природа.

Як бачимо, зв'язок семіотики й перекладу є беззаперечним, однак, коли йдеться про переклад драматичний, він стає ще очевиднішим з огляду на подвійне кодування драми як жанру, зокрема завдяки наявним в ній літературним та сценічним (театральним) кодам. Драматичний переклад є окремим напрямом перекладознавства, що еволюціонував з практичної потреби

відтворити сценічні характеристики тексту засобами іншої мови. Послугуючись безпосередніми результатами цього нелегкого процесу (у вигляді перекладів творів світових класиків драматургії), театр стає невід'ємною частиною сучасного культурного процесу, який, так само як і переклад, вважається ще одним різновидом міжкультурної комунікації.

Варто говорити про подвійну природу драматичного тексту в тому сенсі, що він є водночас як поетично-літературним утворенням, так і текстом, який належить до сфери театру. Відтак, перекладач постійно стикається з дилемою: перекладати п'єсу як літературний текст, виділивши його як окрему царину друкованого слова, або ж перекладати її як суто театральний текст, контекстний до майбутньої постанови [105].

На контрасті з рештою видів художнього перекладу, переклад драматичний нерідко маркують як «специфічний», а подекуди й «проблематичний», про що зазначають не лише перекладачі, але й режисери та драматурги. Останні активно критикують надмірно «філологічні» переклади, вказуючи на їх повну непридатність до сценічного втілення. Критику подібного характеру можна знайти в експерта з театального перекладу та дослідниці С. Пінто: «Надмірно літературний переклад може виявитися згубним для тексту драми, оскільки професійний перекладач, схильний до поетичної патетики, ритміки, лексичної забарвленості тексту, може знехтувати технікою дії, що відіграє надважливу роль в режисурі» [265]. Нерідко на репетиціях п'єс, окрім типових для театральних кіл питань, постають й наріжні питання перекладу, які великою мірою й визначають подальшу реалізацію драматичного твору. Режисери відзначають, що доводиться безжально скорочувати надмірно «літературні» переклади. Добре, якщо режисер володіє мовою оригіналу п'єси, як-то англійською чи французькою й вільно орієнтується в тексті, однак театральна практика свідчить, що присутність перекладача необхідна повсякчас, навіть на етапі перших репетицій.

Український театральний режисер В. Троїцький обґрунтовує таку необхідність тим, що спільно обрана режисером та перекладачем форма подачі

театрального тексту зі сцени повинна якнайкраще апелювати до уяви глядача, миттєво відсилати до бажаних образів: «Фактично, нам необхідно аби з перших двох-трьох рядків в уяві глядача поставало готове зображення здатне відкрити саме той «файл», який стане ключем до розуміння цілої п'єси. Тому, було б ідеально, якби перекладач був присутній на репетиціях» [172].

Комунікативний дуалізм, а саме поєднання в драматичному тексті характеристик притаманних комунікації як читача, так і глядача, задає подвійний стандарт в роботі перекладача. Реалізація закладеного в тексті драми літературного коду передбачає наявність стійкої текстової бази, що визначає орієнтацію перекладу на багаторазове звернення читача (режисера та актора) до тексту та повторне його осмислення. За таких умов, переклад повинен містити коментарі, які б пояснювали специфіку «темних місць», культурних лакун, а також перекладацьке тлумачення складних для перекладу одиниць тексту оригіналу.

На противагу цьому, інсценізація перекладеного драматичного тексту зумовлює його спрямованість на одноразове, миттєве сприйняття на слух (театральний код). Якщо взяти до уваги той факт, що окрім самого перекладу, інсценізація потребує додаткового опрацювання тексту з метою досягнення конкретного комунікативного ефекту, то згідно з розповсюдженою в сучасних наукових колах думкою, такий вид роботи вважатиметься не скільки перекладом, скільки «актом мовного посередництва» (до якого, зокрема, належить лінгвокультурна адаптація) [45, с. 97].

Зі свого боку, прагматична адаптація, яку можна тут принагідно згадати, на думку професора В. Комісарова, є різновидом діяльності, який взагалі «виходить за межі перекладу як процесу створення тексту, який би був комунікативно рівноцінним оригіналові» [76, с. 8] та й взагалі не може застосовуватися по відношенню до всього тексту, а лишень до окремих його фрагментів, якщо не слів «лише у випадку необхідності відтворення рівноцінного оригіналові комунікативного ефекту в перекладі» [76, с. 10]. Але, як бачимо, в контексті перекладу драми, точніше в межах тих завдань, які стоять

перед перекладачем драматичного тексту, постає ще й питання вибору між перекладом та адаптацією як видами роботи з драматичним текстом.

Неоднозначність поглядів на призначення драматичного перекладу, здається, можна подолати, якщо окреслити чітку межу між перекладами, орієнтованими на читацьку аудиторію та перекладами, орієнтованими на реалізацію у вигляді театральної постанови (обробки, сценічні версії та редакції). Однак, розподіл на читацькі й сценічні переклади є доволі умовним, оскільки нерідко основою театральної п'єси слугують вже раніше опубліковані літературні переклади драматичних текстів, а їх переробка під умови сцени відбувається суто в межах цільової мови й, вірогідніше за все, без безпосередньої участі перекладача. В деяких випадках, такі сценічні версії перекладів перевидають, після чого вони набувають самостійного, тобто «літературного» статусу. Однак, на наш погляд, схильність вбачати в драматичному перекладі лише його практичне призначення є достатньо однобоким підходом, що нівелює потенціал драматичного тексту. Про це слушно зазначає німецька театрознавиця Е. Фішер-Ліхте: «Навряд чи переклад п'єси гарантує її подальше сценічне втілення, так само як і літературний переклад п'єси має всі шанси на сценічну реалізацію не лише як примірника на полиці читача» [237, с. 253].

Розмаїття граней драматичного перекладу привертає увагу багатьох перекладачів-практиків: дехто з них спрямовує свій фокус уваги лише на аналіз деяких уривків драматичних творів чи послуговується ними як ілюстративним матеріалом для підкріплення тих чи інших теоретичних положень (як-от В. Коптілов [79], О. Богачов [20]), в той час як інші перекладачі досліджують аспекти віршованості п'єси (роботи М. Ажнюк [1], М. Новикової [135]) та розглядають особливості перекладу драми як процесу відтворення поетичного тексту (О. Кундзіч [89], Л. Коломієць [71]).

Неабияку цінність становлять праці зарубіжних учених, де висвітлено проблему подвійної природи драми, а звідси й «двоїстої» природи драматичного перекладу з огляду на закладені в драматичному тексті театральний код та «театральний потенціал». Серед таких праць вирізняються роботи С. Алтонен

[202; 203], Дж. Андермана [205], С. Баснет [210; 211], Дж. Матіссен [256], П. Паві [136; 261; 262], Б. Шульце [270], С. Тотцевої [275], К. Аптон [277], А. Віві [281]. Особливостям компаративістики драми як літературного жанру присвячені роботи С. Пригодія [148] та О. Дубенко [51].

Незважаючи на свою багатоаспектність та цілу низку підходів, драматичний переклад все ж залишається маловивченою сферою художнього перекладу. Першою значною спробою постановки проблеми перекладу драми стає поживлене дослідження драматичних творів В. Шекспіра на початку 60х-70-х років, однак, на жаль, достатня кількість таких робіт (до прикладу, роботи Дж. Брук [218] виконані в типовому компаративістському річищі, в межах якого переклад виступає ефективним різновидом міжлітературних взаємовідносин. Такі роботи описують проблеми перцепції драматичних творів радше з літературної точки зору, аніж аналізують їх через призму перекладознавства. Тим не менш, в них було закладено основу майбутньої дискусії щодо вибору ефективних перекладацьких підходів до роботи з «дуальною» природою драматичного тексту, що зумовлюється одночасною приналежністю драми як до жанру літератури, так і театру [101].

Основоположними в цьому контексті можна назвати роботи І. Левого, що став свого роду першопроходцем в річищі проблематики драматичного перекладу, зокрема її теоретичного обґрунтування. Виокремивши драму як контекстний до майбутньої постанови матеріал, І. Левий розробив декілька базових критеріїв, яким повинен відповідати сценічний діалог та які повинен обов'язково враховувати перекладач, працюючи над перекладом, зокрема: (1) діалог, притаманний сценічним поставам (як особливий різновид мовлення), характеризується «зручністю вимови» та «легкістю розуміння»; (2) перекладу драми притаманна стилізованість мовлення, як запорука збереження сценічності – основної ознаки драми; (3) діалогу на сцені властива непроста семантична структура з огляду на те, що «репліка, окрім безпосереднього об'єкта звернення, формує ще цілу низку семантичних зв'язків» [110, с. 224] (персонаж може висловлюватись як по відношенню до об'єктів на сцені, так і з приводу драматичної ситуації загалом, що потребує дейктичного перекладу, тобто такого,

що здатен зберігати в собі стимул для актора, зокрема потенціал для активації певних його реакцій (мімічних, жестових) у тих місцях, де того потребував оригінал); (4) оскільки сценічна репліка спрямовується в бік значної кількості адресатів, вона автоматично стає «причетною» одночасно до «декількох семантичних контекстів» [110, с. 226] (така властивість сценічної репліки є *додатковим чинником багатозначності*, що необхідно враховувати в процесі перекладу, зокрема в пошуках *прихованих подвійних смислів тексту*); (5) діалог на сцені завжди виглядає як словесна дія, що, як правило, «сама навіює» акторові спосіб проголошення репліки [110, с. 229].

На наш погляд, дотримання вищезазначених критеріїв в перекладі слугує не лише основою реконструкції сценічного діалогу, а й необхідною запорукою відтворення мовлення героїв, через яке персонажі не скільки описують явища мікрокосму п'єси, скільки *характеризують самих себе*, свій внутрішній світ. Так, на думку І. Левого: «Підвищена увага перекладача до особливостей відтворення мовлення героїв є прагматичним засобом, який повинен сприяти розвитку образу персонажа, вирізнити його в контексті взаємовідносин з рештою протагоністів драматичного твору, розкривати його індивідуальність в тих межах, які окреслив драматург в текстовому просторі оригіналу» [252, с. 1178]. Відтак, актор, спираючись саме на особливості й відтінки лексико-синтаксичної будови мовлення персонажа, *отримує додатковий творчий поштовх для успішної реалізації образу героя* на сцені.

Однак, перекладений текст п'єси не варто розглядати як кінцеву мету, радше як спосіб реконструкції на його основі сценічних образів, які б гармонійно взаємодіяли з рештою елементів театрального дійства. Тут ми схильні вважати, що успіх цієї взаємодії здебільшого визначається ступенем «гнучкості» тексту перекладу й слідом за І. Левим погоджуємося з тим, що точність такого перекладу буде *«нерівномірною»* [252, с. 1180]. Так звана «нерівномірна точність» перекладу передбачає «гнучке» ставлення перекладача до перекладу, зокрема коли той «особисто вирішує, які відтінки смислу драматичного твору

обов'язково варто *точно* (курсив наш – Г. Лебедева) відтворювати, а коли достатньо лише окремих слів чи інтонацій» [252, с. 1181].

З-поміж зазначених І. Левим критеріїв найбільше питань викликає той, що постулює «легкість розуміння»/«зручність вимови», як характерну ознаку сценічності драматичного перекладу. Зазвичай, без потрібного контексту «зручність вимови» та «легкість розуміння» зводяться до їх спрощеного розуміння, зокрема як базової вимоги до сприйняття тексту зі сцени. Так, у перекладознавчих роботах М. Снел-Хорнбі під «легкістю вимови» йдеться про «такі особливості мови й таку організацію тексту п'єси, які б дозволяли актору (а він «говорить» голосом та диханням) охопити своєю реплікою весь глядацький зал» [271, с. 56].

За цією логікою, ритм перекладацького письма, фіксований на папері, повинен цілком збігатися з природнім ритмом дихання актора. Натомість, окремі театральні фахівці вбачають в такій спробі досягти в тексті перекладу легкості вимови загрозу примітивного розуміння сценічної дії. Відомий французький теоретик театру П. Паві застерігає від небезпеки баналізації сенсу драматичного твору в разі, якщо текст буде занадто «зручним» для вимови: «Заради милозвучності», – наголошує П. Паві, – «не можна надмірно спрощувати риторику фрази» [261, с. 176], з чим погоджується й А. Віві: «Вимоги сценічності не повинні призводити до спрощення перекладу, а, навпаки, мають змусити перекладача пов'язати семантику з театральнo-сценічними засобами, при цьому максимально дотримуючись оригіналу» [281, с. 104].

Ще однією проблемою, яку було згадано вище з огляду на ті протиріччя, які вона викликає не тільки в межах загального перекладознавства, але й в контексті перекладу драми, є взаємовідношення перекладу та адаптації як двох різновекторних перекладацьких стратегій. На питання чи можна вважати адаптацію (в нашому випадку – адаптацію іншомовної п'єси під сценічну постановку) повноцінним перекладом, немає однозначної відповіді. З точки зору практики, адаптацію часто ототожнюють з перекладом або розуміють як невід'ємну частину перекладу (переклад-адаптація/адаптований переклад) [101].

Слушно зауважити, що між адаптацією й перекладом дійсно існує низка подібностей: як в першому, так і в другому випадках оригінальний текст піддають певним трансформаціям й перетворюють на об'єкт інтерпретації, характер яких досить важко оцінити однозначно. Існує й низка поглядів, згідно яким переклад і адаптація є принципово різними видами діяльності. Остання навіть не визначається в наукових колах як переклад, про що говорить дослідниця В. Демецька: «Для перекладознавства адаптація постає суміжною зоною тому, що здебільшого передбачає елімінування або межеву трансформацію елементів, що, зрештою, спричиняє повну видозміну тексту, яка, як правило, не визнається перекладом більшістю науковців» [45, с. 99].

Так, дійсно, адаптації закидають схильність до формальних та змістовних спрощень, які, з одного боку, можна виправдати конкретними цілями (скажімо, навчальними), про що пише В. Радчук [149] та, з іншого боку, вона прирівнюється до неприпустимого спотворення, примітивізації як формальної, так і змістовної основи оригінала, від чого застерігає У. Еко, вбачаючи в адаптації «загрозу маніпуляції текстом», в той час як «переклад загалом оминає будь-які маніпуляції такого роду»: «Переклад не повинен розповідати більше ніж оригінал: якщо адаптацію і можливо розглядати як переклад, то його визначають лише як переклад творчий, креативний, тобто такий, що часто ігнорує більшість мовних рівнів, відтак, такий, що нібито нав'язує глядачеві певну інтерпретацію» [197, с. 225].

Повертаючись до питання доцільності адаптації по відношенню до драматичного тексту, скажімо, у теорії Б. Брехта (“Bearbeitung” дослівно означає «переробка»): у самому слові «адаптація» міститься значення відсутності процесу контролю: «Адаптувати – означає написати нову п'єсу, замінити собою драматурга. Перекласти – означає переписати всю п'єсу за її композицією без додатків та пропусків, без куп'юр, без зміни моментів розвитку дії, без модифікації реплік» [136, с. 457].

Дж. Андресман, зі свого боку, акцентує увагу на значенні позатекстової дійсності, наголошуючи на тому, що сценічність перекладу потребує

прагматичної адаптації тексту: «Перекладати варто не висловлювання, а контексти і ситуації, і то таким чином, щоб глядачеві було зрозуміло, сміятися йому чи плакати» [205, с. 74]. Якщо виходити з думки про те, що будь-яке висловлювання в п'єсі є зверненням до певної публіки й розігрується в межах конкретних знайомих їй контекстів (історичного, соціального, літературного), то природньо, що переклад, окрім елементів виразності, також повинен містити близькі для носіїв цільової мови контексти. Тобто, в цьому випадку, перекладач схилитиметься до роботи за адаптивною моделлю перекладу (в терміносистемі В. Демецької), де «адаптивний переклад – це переклад з домінантною прагматичною настановою на мовні та культурні стереотипи реципієнта» (дослідниця протиставляє йому «репродуктивний переклад» – тип перекладу, орієнтований на відтворення лінгвокультурного коду аудиторії відправника») [46].

На противагу Дж. Андерману дослідниця С. Баснет, зауважує, що: «Сценічність як така, міститься виключно в межах письмового тексту, в той час як засоби декодування цієї сценічності практично не мають меж» [211, с. 99]. Тобто, для перекладача, який працює не над потенційною постановкою п'єси, а виключно взаємодіє з текстом оригінала й творить власний текст перекладу, доцільніше орієнтуватися на пошук тих одиниць значення, тих структур чи елементів драматичного тексту, які гіпотетично були б здатні генерувати можливості для сценічного втілення оригінала (так званий «театральний потенціал» в термінах дослідниці С. Тотцевої [275]), й, відповідно, здійснювати їх трансфер в текст перекладу.

Природньо, що в цьому контексті постає питання еквівалентності перекладу вихідному тексту. Якщо припустити, що перекладач зосередиться на пошуку та відтворенні елементів оригінала, які б сприяли потенційній реалізації перекладу на сцені, то йтиметься вже про так звану «вибіркову точність» перекладу («нерівномірна точність» в термінах І. Левого») [110, с. 252], що, фактично є відмовою від максимальної еквівалентності оригіналу на користь сценічності (вибіркова адаптація під потреби сцени). Іншими словами, перекладач орієнтуватиметься на ідентифікацію елементів «театрального

потенціалу» – сукупності релевантних для перекладу драматичного тексту стратегій, завдяки яким встановлюється семіотичний зв'язок між вербалізованими та невербальними знаками в процесі інсценізації театральної постанови. На наш погляд, орієнтованість на збереження театрального потенціалу в перекладі концептуально перегукується з психолінгвістичним аспектом адаптації в перекладі (згідно з адаптивною моделлю перекладу, запропонованою В. Демецькою), оскільки в обох випадках пріоритетною для перекладача є «реакція аудиторії вихідного тексту, яку необхідно відтворити в повному обсязі, але вже для аудиторії цільового тексту» [46], що, вочевидь, потребує гнучкості підходу.

Як принцип вибіркової точності, так і адаптивні стратегії перекладу враховують психолінгвістичні потреби цільової аудиторії, відтак повинні використовуватися в процесі відтворення тих чи інших елементів або на різних рівнях такого складного утворення як драматичний текст (структурно-композиційному, стилістичному, лексико-семантичному, граматичному, тощо).

В контексті розмови про театральної потенціал перекладу драматичного тексту, варто згадати й про бажану орієнтованість перекладачів на пошук в оригіналі так званих «ключових слів», які на думку С. Тотцевої, є «додатковими носіями театрального потенціалу й семантично скріплюють драматичний діалог» [275, с. 105]. Задля забезпечення цілісності інтерпретації як в процесі перекладу, так і підготовки театральної постанови, значення таких слів бажано чітко ідентифікувати, зокрема в ситуаціях, коли відбувається трансфер смислів, почерпнутих з тексту, в інші форми виразності, яких безпосередньо потребує сценічна дія. Дослідниця наголошує на тому, що «кожне слово є своєрідною точкою перетину та нашарування численних контекстів драматичного висловлювання» [275, с. 130], що, фактично, можна означити як «багатозначність», яку вкрай важливо зберігати в перекладі, оскільки «багатозначність лежить в основі множинності сценічних конкретизацій тесту драми» [275, с. 130].

В межах цієї науково-практичної розвідки дозволимо собі припустити, що прошарок лексичних одиниць, які В. Шекспір «семіотично навантажує» [95], тобто надає їм особливих значень в текстовому просторі тексту та які функціонують в ньому задля справлення бажаного естетико-емоційного впливу на читача, *також є мікро-структурами, наділеними театральним потенціалом, які вкрай важливо відтворювати в перекладі.*

Принагідно згадаймо й про погляди, розповсюджені саме в площині сценічної теорії перекладу драми, панівною серед яких є ідея про те, що переклад може вважатися контекстним до ситуації сценічного висловлювання лише за умови його тотальної підпорядкованості майбутній поставі. Так, відомий теоретик сценічного перекладу П. Паві описує театральний переклад як «пізнання оригінального тексту через тексти перекладу, які попередньо зазнали декількох конкретизацій» [262, с. 27]. Під «декількома конкретизаціями» мається на увазі низка «проміжкових перекладів у межах яких обсяг оригінального тексту скорочується, чи, навпаки, розширюється, а процес перекладу перетворюється на пошук необхідного тексту або створення необхідного тексту» [262, с. 29]. Відтак, первинна конкретизація – письмова, де перекладач одночасно виконує роль як читача, так і, фактично, драматурга, в той час як переклад відбувається на макро-рівні, тобто з відтворенням драматургії, реконструкцією системи персонажів, їх характерів, епохи, авторського бачення подій й, загалом, спрямовується на збереження цілісності оригінального тексту. Під другою конкретизацією вбачається робота театального драматурга, який працює над текстом майбутньої постанови й слугує проміжною ланкою між режисером та перекладачем [101].

Послідуюча конкретизація сценічного висловлювання відбувається вже в безпосередній взаємодії перекладеного тексту зі сценою, де текстуальний знак зазнає впливу знаку театального. Фінальним етапом є «конкретизація глядачем», що передбачає перцепцію п'єси безпосередньо глядачем [262, с. 35].

Насамкінець, проблематику драматичного перекладу можна розглядати й значно ширше, зокрема як культурний трансфер, де драматичний твір та сам

театр виконують роль посередників, покликаних поєднувати відмінні одна від одної культури. Апологетом культурного трансферу (як основи реалізації драматичного перекладу) вважається німецька театрознавиця Е. Фішер-Ліхте (принагідно можна також згадати й роботи П. Паві [261; 262] та К. Аптон [277], що також вбачають в драматичному перекладі акт культурного трансферу), яка зазначає: «Процес театральної постанови *транспортує* (курсив наш – Г.Лебедева) перекладену з іноземної мови драму (з культури-донора) й реалізує її на сцені культури-реципієнта за тих обставин, за яких традиційно реалізуються театральні процеси в культурі-реципієнті» [237, с. 77]. «Саме в такий спосіб», – підкреслює Е. Фішер-Ліхте, – «іноземні тексти стають *продуктивними* (курсив наш – Г.Лебедева) для культури-реципієнта» [237, с. 80]. З останнього стає зрозуміло, що ступінь інтегрованості іноземного тексту в традицію-реципієнт безпосередньо відображено в тексті перекладу, а також у виборі прийомів використовуваних перекладачами для відтворення оригінала. Відтак, чим більшим є відсоток розбіжностей між нормами, в яких було створено оригінал, тим разючішим та очевиднішим буде відхід перекладача від перекладацьких трансформацій в бік обробки чи адаптації.

Отже, підбиваючи підсумок під усім вищезазначеним, навряд чи можна заперечити існування тісного зв'язку між семіотикою та перекладом з огляду на те, що перша дисципліна займається вивченням знаків та кодів (насамперед мовних), інтерпретація яких є предметом дослідження другої. Драматичний переклад, в свою чергу, розвинувся на перетині обох дисциплін, органічно увібравши в себе як проблематику подвійного кодування драми (сценічного та літературного), так і особливостей перекладу драматичних текстів. Цілком можливо говорити про міждисциплінарний характер галузі з огляду на розмаїття поглядів по відношенню до драматичного перекладу – лінгвістичних, театрознавчих, культурологічних [101].

Аналіз принципів, які слугують основою перекладу драматичних текстів також відбувається на перетині перекладацького і сценічного дискурсів, де зближення перекладу та інсценізації відбувається за рахунок таких понять як

семіозис, перекодування, адаптація. Насамкінець, питання призначення перекладу драми й досі залишається відкритим, однак вирішальною, як і завжди, залишається роль особистості перекладача, здатного зберегти «театральний потенціал» драматичного твору в перекладі, балансує між різними перекладацькими стратегіями з метою збереження еквівалентності, та, водночас, сценічності перекладу. Семіотичний підхід в цьому випадку сприяє збереженню якомога більшої кількості елементів, які б забезпечували присутність як літературного, так і сценічного кодів в перекладі.

1.2. Семіотична класифікація знака релевантна драматичному тексту в перекладі

Семіотичне сприйняття як мовної, так і фізичної реальності базується на ідеї про те, що навколишній світ не опановується безпосередньо, а його пізнання та актуалізація в свідомості реципієнта відбувається лише шляхом інтерпретації знаків. Як зазначає філософ М. Мамардашвілі: «Світ розкривається саме після його знакового прояву у нашій власній реальності» [120, с. 22]. Так, послуговуючись мовою, її знаками (значущими й самостійними елементами мовної системи), комбінаціями таких знаків, людина залучається до семіотичного процесу означування світу й, одночасно, опановування навколишньої дійсності (за Ч. Пірсом «бути» – означає виключно бути знаком). Відповідно, знак є інструментом відображення такої дійсності. Визначення знака як “*Aliquid stat pro aliquo*” (дослівно з латини «сутність, здатна вказувати на дещо поза межами самої себе») [306], було сформоване ще схоластами на позначення «матеріального, чуттєво сприйманого об’єкту, що виступає в процесах пізнання та спілкування в ролі замітника іншого предмета» [302, с. 124].

В контексті цієї науково-практичної розвідки інтерес до знака як інструмента аналізу значень атрибутованих автором предметам та явищам текстового простору (як замітника реальної дійсності), є цілковито виправданим. Зокрема тому, що в процесі заміщення покладеного в основу

означування, як слушно зазначає К.Бюлер: «Конкретний предмет здатен функціонувати як «знак» лише завдяки абстракції та в тісній взаємодії з абстрактним» (так званий «принцип абстрактивної релевантності» в терміносистемі К. Бюлера) [27, с. 66]. Як відомо, абстрактивні властивості знака є множителем його потенційних значень, що природньо входить в сферу дослідження перекладознавства.

Різні напрямки семіотики розходяться в їх уявленнях про структуру мовного знака (від двосторонньої моделі Ф. де Соссюра [161] «означуване» / «означаюче» до надскладної п'ятисторонньої схеми А. Греймаса [41]). Найбільш впливовою в сучасній лінгвістиці є, звичайно, соссюрівська модель знака, однак для перспективи семіотики вона виявляється незручною, на відміну від знакової тріади Ч. Пірса (знак – (i) «тіло знака», інформаційний носій знака (sign vehicle), «ім'я знака»; (ii) референт, річ, денотат, екстенціонал; (iii) смисл, сигніфікатор, інтенціонал, інтерпретанта) [143, с. 82]. Принципова різниця між цими двома моделями полягає в поглядах вчених на механізм формування **значення** знака (предмет дослідження не лише семіотики, але й перекладознавства), яке, на їх думку, безпосередньо пов'язане зі *структурою знака*. Як відомо, соссюрівську модель не цікавить фізичний спосіб «вказування» на той чи інший предмет оточуючої дійсності. Відтак, означуване «кіт» зовсім не позначає «кота» в його зоологічному розумінні, так само як і означаюче «кіт» – не лише низка графем чи звуків. Означаюче – це лише *образ* звукового ряду, а означуване, відповідно, – образ предмета. А оскільки, за словами Ф. де Соссюра, «зв'язок означаючого та означуваного є довільним» [161, с. 209], де неможливо логічно пояснити, чому звукова послідовність «кіт» співвідноситься саме з цим, а не з іншим об'єктом, то **значення** згідно цієї логіки нам «нав'язується» мовою: мовець не може його змінити по своїй волі й сліпо підкорюється мовному коду [161, с. 220]. Таким чином, концепція значення тут є суто структурною.

Відповідно, мова за Ф. де Соссюром – це цілком автономна система, що успішно існує й без безпосередньої направленості на світ. Більш перспективною

в семіотичному плані, а отже більш цікавою для нас, є модель Ч. Пірса. Інтерес викликаний не лише тим, що наданий в ній опис структури знака передбачає розуміння мови як динамічної системи (такої, що існує в нерозривній єдності з інтерпретатором та відображуваним світом), а й наявним у ній поняттям *референції*, як механізму породження значення через процес вказування на той чи інший предмет зовнішнього світу: «Референційне співвіднесення носія знака з предметом на який він вказує, закріплюється в свідомості носіїв мови й функціонує як *значення знака*» (курсив наш – Г. Лебедева) [144, с. 123].

Схема Ч. Пірса є значно об'ємнішою за соссюрівську, оскільки включає в себе цілу низку складників, таких як фізична оболонка знака, означуваний предмет, спосіб означування, в той час як сам знак – це дещо напрочуд конкретне, дещо з об'єктивної реальності (а не лише ідея про це «дещо»). Водночас, сповідуючи ідею мови як динамічної системи, Ч. Пірс описує знаки як живі механізми в межах яких видається можливим вільно спостерігати й за їх безпосередніми носіями. Для нашого дослідження найбільш релевантним в моделі Ч. Пірса є принцип формування значення знака, де останнє виникає за рахунок існування «мотивованого зв'язку між носієм знака та об'єктом відображення» (зокрема індексальних, іконічних, символічних типів відношень між носієм знака та об'єктом відображення, про що йтиметься далі) [144, с. 152].

З огляду на те, що в фокусі цієї науково-практичної розвідки є аналіз перекладу мовних одиниць, яким автор надає особливих (поза їх словниковими відповідниками) *значень*, відношення носія знака до відображуваного предмета відіграє першочергову роль. Слушним з цього приводу є висловлювання М. Лебедева: «Знак не просто вказує на річ поза ним самим, але вказує на спосіб в який ця річ існує в нашій свідомості, відповідно, говорячи про *значення знака*, ми обов'язково повинні враховувати й того, хто використовує їх (курсив наш – Г. Лебедева)» [107, с. 75].

Так, згідно з моделлю Ч. Пірса, значення (або сигніфікатор, інтенціонал, інтерпретанта) розкриває те, *яким чином* в свідомості носіїв мови може бути представлений референт. До прикладу, знак може мати один і той же референт,

однак уявлення про нього може бути цілковито різне, як то, наприклад, вказуючи на Дездемону, Родріго з трагедії «Отелло» говорить “guinea-hen” («цесарка»/«курка») і т.і. [330]. У випадку з художньою літературою, опис того чи іншого предмета через художнє порівняння, скажімо, метафору є нічим іншим ніж інтенсіональною репрезентацією. Ч. Морріс, зі свого боку, номінує цей «спосіб репрезентації одного й того ж самого об’єкта через деякий інший» терміном *інтерпретанта*, за якого «мовець (інтерпретатор) перекладає один знак засобами інших знаків» [133, с. 130].

З позиції семіотики інтерпретанта створює умови, за яких інтерпретатор певним чином реагує на дію знака, що, в свою чергу, нагадує те, як автор «навантажує» свої знаки смислами й тим самим впливає на читача (інтерпретатора його знаків), спрямовуючи його емоційні реакції в необхідному йому напрямку. Власне в цьому й полягає безперервний процес семіозису, за якого всередині певної системи (твору) кожен знак потрактовується через решту знаків.

Ми звертаємося саме до референційних властивостей знаків, оскільки в межах художнього твору, зокрема драми, що містить в собі як літературний, так і сценічний елемент, художній образ – це одночасно як референція, так і репрезентація, подібно до того, як будь-який переклад є одночасно як референцією, так і репрезентацією одного й того ж знака (за логікою Ч. Морріса) знаками іншої мови. Таким чином, в поле нашої уваги потрапляють знаки, що за своєю референційною спрямованістю, точніше співвідношенням референта з носієм знака, потенційно здатні слугувати автору матеріалом для надання більшої образності твору [105].

У зв’язку з цим, класифікація знаків за співвідношенням носія знака з референтом є в чистому вигляді семіотичною класифікацією, тому звернення до неї, зокрема індексального, іконічного та символічного типів знаків, цілком виправдовується завданнями цієї науково-практичної розвідки.

Апелюючи до своїх референтів, *індексальні знаки* вказують на предмети, «які існують в ситуації безпосереднього висловлювання» [144, с. 126]. Як

зазначає дослідниця О. Бразговська: «Незважаючи на свою зовнішню простоту, знаки-індекси використовуються в текстовому просторі з вкрай важливою метою: *вони забезпечують ситуацію за якої всі учасники комунікації посиляються на один і то жє предмет обговорення* (курсив наш – Г. Лебедева) [22, с. 28]. Прикладами індексальних знаків в текстовому просторі є інтонація, вигуки, граматичні категорії часу, особи, числа, власні назви, цитати, *інтертекстуальні посилання на інші тексти* (на наш погляд, найбільш релевантний прояв знака в контексті дослідження перекладів п'єс В. Шекспіра), їх героїв, авторів, тощо.

Натомість, суть *іконічного знака* за Ч. Пірсом полягає в семіотичних відносинах «подібності (імітації/суміжності), що виникає між знаком та об'єктом» [144, с. 130]. Якщо виходити саме з ідеї «подібності» між знаком та об'єктом (в нашому випадку йдеться про мовний знак), то до іконічних видів репрезентації такого знака в тексті логічно віднести *метафору та метонімію* (типові для робіт В. Шекспіра, зокрема), адже під метафорою традиційно розуміють «переносне значення слова або виразу в основі якого лежить порівняння предмета з деяким іншим предметом на базі єдиної подібності – спільної ознаки» [193, с. 36], в той час як під метонімією розуміють «перенесення назви одного предмета на інший за суміжністю» [57].

Цієї думки також дотримується й М. Павіч, говорячи, що іконічність знака нерідко репрезентовано *«поетичною метафорою, що відображає свій референт, метонімією* (курсив наш – Г. Лебедева), а також «цілеспрямованим відтворенням автором стилю та манери написання іншого тексту в межах існуючого (стилізацією)» [137, с. 247]. Зокрема, у випадку стилізації, іконічні знаки виступають як «неконкретизовані посилання на семантичні або стилістичні стереотипи текстів культури, що «імпортують» авторський текст в парадигму стійких жанрових та стилістичних традицій» [137, с. 248]. У свою чергу, О. Бразговська зазначає, що прикладами іконічних знаків в літературі є «сюжет, що слідує за фабулою й іконічно відображає хід подій» книжної

реальності, а також усілякого роду «психологічні, інтер'єрні, пейзажні описи» [23, с. 122].

На наш погляд, властивості іконічного знака цілком дозволяють розглядати його й в контексті перекладознавства, оскільки інтерпретація іконічного знака потребує так званого коду «впізнання» («енциклопедичної компетенції», як його визначає У. Еко [198, с. 365]) або необхідних умов за яких такий код можливо ідентифікувати, а, отже, сприйняти. Для цього необхідно аби «енциклопедична компетенція» інтерпретатора (перекладача зокрема) охоплювала знання про особливості відображуваних об'єктів (характеристик, структурних складових). До прикладу, для тих, хто ніколи не бачив дитячого будиночка для ляльок, п'єса Г. Ібсена «Ляльковий дім» не створить умов для візуалізації образу вдаваного, штучного, лялькового «щастя» людей, які в ньому живуть і т.і.

Наступним видом знаків, які розглядаються в межах цієї роботи (відповідно до класифікації Ч. Пірса) є *символічні знаки* [144, с. 135], що характеризуються найменшим ступенем референційності в порівнянні з двома попередніми. Специфічність символу полягає в тому, що його референт нібито відсутній, оскільки він аж ніяк не апелює до фізичної реальності. Сам Ч. Пірс визначає символи як: «Знаки, що загалом не мають жодних ознак подібності з означуваними об'єктами. Фактично, зв'язок між символом та означуваним предметом виникає на основі домовленості або традиції, що наділяє такий знак певним значенням» [144, с. 138]. До прикладу, слово «дерево» в його символічному сенсі не відсилає до конкретної рослини, а радше до образів міцного родинного зв'язку, повернення до рідного коріння, росту, еволюції, тощо. Так, за словами У. Еко: «Символи не слугують інструментом пізнання вже відомого, а навпаки, створюють передумови для опановування того, що лишень перебуває в процесі пізнання» [196, с. 256].

Однак, перед тим як представити наше власне бачення реалізації символічного знаку в межах цього дослідження, варто надати одне важливе уточнення. В попередніх розділах нами вже зазначалося, що семіотизація

предметів та явищ оточуючої дійсності передбачає безпосереднє використання деякого предмета чи явища як знака. Оскільки останній завжди асоціюється з конкретним значенням, можна говорити про так звану «первинну семантизацію» знака за якої знак пов'язується з його первинним, найочевиднішим значенням. «Переосмислення» первинного значення знака слугує основою вторинної семантизації знака (відхід від первинного денотативного значення знака), до якої типово відносять метафору та метонімію. Як відомо, художня дійсність матеріалізується в об'єктивній реальності через вираження її мовними засобами.

Оскільки мовні засоби використовуються авторами для опису *уявної реальності*, то цей процес також можна назвати «переосмисленням» мовних засобів використовуваних для опису об'єктивної реальності або, як зазначає дослідниця Ж. Маслова, «вторинну концептуалізацію явищ в тексті» [123, с. 132].

Як відомо, в літературознавчих, лінгвістичних та, відповідно, в перекладознавчих теоретичних працях традиційно панує думка про те, що авторські художні та поетичні тексти послуговуються метафорою, метонімією й символами як базовими інструментами вербалізації авторських смислів, що, в свою чергу, слугують основою когнітивної здатності людини до концептуалізації предметів оточуючої дійсності (до прикладу, можна згадати когнітивні моделі за Дж. Лакоффом, що включають в себе метафоричне, метонімічне та символічне світосприйняття й, відповідно, – світо відображення [92, с. 154]).

Так, традиційно розглядаючи метафору, метонімію й символ як «результати когнітивних операцій та механізми формування смислу» [123, с. 131], за словами Ж. Маслової «*метафора та метонімія слугують основними механізмами символізації*» (курсив наш – Г. Лебедева)» [123, с. 132] з огляду на те, що «символ, як статичний знак виникає на основі метонімічних та метафоричних зв'язків» [123, с. 132]. Все це справедливо в світлі того, що обширні дослідження метафори та метонімії «як основних механізмів асоціації»

[126, с. 56] передували та лягли в основу досліджень символу в роботах К. Леві-Строса, Р. Якобсона, Ц. Тодорова та решти дослідників.

Дослідниця Н. Арутюнова зазначає, що метафора та символ дійсно мають спільну основу – образ, який є продуктом взаємодії означуваного та означаючого або двох різних планів – плану вираження та плану смислу. Відповідно, метафора охоплює одразу дві категорії: «Образ та смисл вилучений з цього образу» [7, с. 407]. Водночас, на думку дослідниці метафора та символ зближуються на базі спільної для них обох властивості – інтерпретативності.

Однак, незважаючи на те, що концепти символу та метафори уподібнюються, їх не можна назвати тотожними. Навіть якщо їх об'єднуючою основою залишається образ, метафора за своїми властивостями покликана розширювати значення, що з часом може вирости до лексичного, в той час як символ кристалізується в стабільності своєї форми. Образ, закладений в метафорі з часом не розщеплюється, натомість образність символу здатна розпадатися на окремі компоненти, скажімо форму чи колір. Ще одним важливим аргументом на користь розбіжностей між метафорою та символом є те, що метафора поглиблює наше розуміння реальності, а символ – дає можливість вивести розуміння значення далеко за межі такої реальності. Насамкінець, метафоричне значення в процесі його осмислення семантично збіднюється, однак тяжіє до кінцевої однозначності, коли символ, як слушно зазначає Н. Арутюнова: «Символ, розширюючи свій зміст, аж ніяк не стає однозначнішим» [7, с. 503]. З чого ми можемо припустити зворотнє – розширюючись в своєму значенні, символу характерна протилежність однозначності – неоднозначність.

Дослідник А. Лосєв також говорить про зближення, однак неприпустимість ототожнення метафори та символу: «Символьна образність в десятки разів багатша за метафоричну, оскільки вона не має кінцевого, остаточного значення, а свідчить про існування деякого іншого, такого, що принципово не має нічого спільного з безпосередніми образами з яких складається метафора» [111, с. 87].

Те ж саме можна сказати й про співвідношення метонімії та символу – вони зближуються, але не ототожнюються. Як відомо, метонімія як об'єкт дослідження завжди вивчається паралельно метафорі, й, варто визнати, вивчається недостатньо, однак, безперечним залишається один факт – в межах художнього тексту перед нею стоять по-суті ті ж завдання, що й перед метафорою – обидва тропи залучаються до побудови когнітивних механізмів. Так, зближення їх вбачається в тому, що спільна для них основа – образ «збагачується метонімічною властивістю символу відображати ціле через його частину» [7, с. 290]. Деякі перспективи зближення метонімії та символу вбачає дослідниця Н. Іванова, однак лише в межах введеного нею поняття «ситуативна метонімія», що використовується в конкретному художньому, частіше поетичному контексті й реалізується у вигляді «сталого для художнього/поетичного тексту образу» (наприклад, «серце» – «кохання») і як зазначає сама дослідниця: «Поняття ситуативної метонімії розповсюджується на усталену індивідуально-авторську символіку як своєрідну систему стійких образних уподібнень [64, с. 202].

Як бачимо, дійсно, між образним уявленням, що реалізується в різних формах (метафора, метонімія) та символом, що характеризується референційними властивостями по відношенню до образного уявлення встановлюються відносини суміжності. Однак, в силу того, що «символ містить в собі й власний понятійний рівень, тобто є «самостійними концептом», між метафорою/метонімією й символом встановлюються відносини, які можуть розглядатися як *відносини між концептами* (курсив наш – Г. Лебедева) [64, с. 207].

Водночас, варто додати, що всі дослідження метафори/метонімії та їх співвідношення, зокрема як основи породження символів, є нічим іншим ніж спробою описати символічне значення слова з лінгвістичної точки зору. Таким чином, символ як окреме мовне явище залишається малодослідженим і тут ми погоджуємось з дослідницею А. Медведєвою, яка зазначає: «Поза увагою дослідників залишилось вивчення символічного значення як самостійного мовного явища, зокрема його виникнення, становлення та зв'язок з іншими

різновидами конотативного значення слова. Так, додаткова увага до нерозглянутої лінгвістами проблематики символу як окремого явища видається перспективною та продуктивною сферою дослідження» [126, с. 102].

Таким чином, в межах цієї роботи, ми розмежуємо індексальні знаки, до яких прираховуємо метафору (зокрема, «мовну» в термінах В. Телії, під якою дослідниця розуміє «індивідуальну, оказій-авторську метафору, що неможлива поза контекстом твору та відображає суб'єктивну картину світу автора» [166, с. 123], метонімію (зокрема, «ситуативну метонімію» в термінах Н. Іванової [64, с. 202] та символічні знаки на користь самостійності останніх як мовних явищ (що, звичайно не є радикальним запереченням слів самого Ч. Пірса, який зазначав: «Іконічні знаки, будучи уособленням зображуваного об'єкту, в певних випадках можуть виконувати функцію символу, перетворюватись на конвенціональні, що говорить про деяку відносність розбіжностей між трьома класами знаків») [144, с. 138].

Ми також схильні вважати, що модерні дослідження символічних значень предметів та явищ оточуючого світу набули напрочуд міцної основи, підкріпленої не лише лінгвістичними напрацюваннями, але й семіотичною теорією. Ми виходимо з уявлення про те, що людина, опановуючи світ, означає атрибути власної дійсності таким чином, що вони містять одночасно як «символічні», так і буденні, так би мовити, «побутові» значення. Відтак, символ (якщо сприймати його через призму семіотики) уособлює дуальність співвідношення «знакового» та «побутового». В зв'язку з цим, ми вважаємо напрочуд доречним в контексті цієї роботи розрізняти символи, *які вже закріплено в мові та мовні одиниці, які було творчо осмислено автором* й які в межах його текстів трансформуються до індивідуально-авторських символів. Так, за словами Ж. Маслової: «Авторські символи відіграють колосальне значення для розуміння конкретного твору й нерідко виходять далеко за його межі, набуваючи самостійного розвитку в культурі» [123, с. 134].

В контексті цієї роботи індивідуально-авторський символізм В. Шекспіра проявляється через неоднозначність (знову ж таки, виходячи з думки

Н. Арутюнової про те, що за своїми властивостями символ розширює значення аж до неоднозначності), зокрема лексико-семантичну неоднозначність поетичного коду В. Шекспіра, вкраплення якого простежуються й в драматичних текстах, що було слушно підмічено літературознавцем В. Емпсоном в роботі «Сім типів неоднозначності» [234]. На думку В. Емпсона, «корифеєм неоднозначності» [234, с. 17] в англійській поезії та драматургії варто визнати В.Шекспіра, адже саме неоднозначність слугує для нього матеріалом, який він прагматично використовує для досягнення бажаних смислових ефектів, породжених контрастом різних тлумачень однієї й тієї ж одиниці [95].

З семіотичної точки зору, неоднозначність виникає тоді, коли «одна й та ж одиниця може тлумачитися цілком по-різному двома різними суб'єктами, оскільки здатна активізувати в них цілком різні *асоціативні словники* (в терміносимтемі Р. Барта – сукупність усіх ймовірних лексичних одиниць (слів, тематично пов'язаних між собою понять, логічних ланцюжків або конотативних значень, яких набуває знак), що асоціюються в інтерпретатора з тим чи іншим знаком [11, с. 65]. Р. Барт зазначає, що «кількість можливих інтерпретацій однієї й тієї ж лексії є завжди індивідуальною, оскільки множина ймовірних тлумачень безпосередньо залежить від характеру знань пов'язаних з повсякденною практикою, національною приналежністю, культурним та естетичним рівнем інтерпретатора, що проектується ним на той чи інший знак» [11, с. 198].

Так, в роботах спрямованих на дослідження особливостей мовлення В. Шекспіра часто йдеться не лише про сюжетні хитросплетіння, за допомогою яких автор *безпечно натякає* на реальних прототипів героїв п'єс, а й про використання автором мовних засобів (лексичних, граматичних, синтаксичних), значення яких підібрано в особливий спосіб і які дозволяють йому імпліцитно висловити все, що йому потрібно, при цьому не наражаючись на небезпеку, тобто *неоднозначно* [150].

Ми можемо припустити, що *прагнення до свідомої неоднозначності в текстах*, з огляду на соціальні і політичні фактори, є частиною прагматичної

реалізації світоглядних установок драматурга й одночасно інтенцією до трансляції важливих для автора повідомлень (з найвищим рівнем абстрактності, притаманним символічним знакам за Ч. Пірсом), що автоматично робить неоднозначність однією з семіотично навантажених одиниць.

Водночас, наявність неоднозначності виправдовується ще одним важливим фактором, який варто згадати в контексті нашої науково-практичної розвідки. Як відомо, неоднозначність є беззаперечним недоліком ділової документації, адже виявлений у ній контекст, що припускає більш ніж одне тлумачення, завжди оцінюється як негативний фактор. Натомість в художньому тексті мова наділена особливою поетичною функцією: повідомлення спрямовується не лише на зображення навколишньої дійсності, а й на саме себе. В особливості це характерно для драматичного тексту, в якому невимушено поєднуються літературний, сценічний, а у випадку з п'єсами В. Шекспіра (який нерідко пише їх у віршованій формі) – поетичний коди.

Ні для кого не секрет, що поетичний текст принципово відкритий для множинної інтерпретації в перекладі з огляду на його лінгвістичну неоднозначність, зокрема в тих випадках, коли в ньому використовуються неоднозначні мовні одиниці. При цьому допускається або розуміння відповідного неоднозначного фрагменту як такого, що реалізує більш ніж одне значення цієї одиниці або неоднозначність сприймається як часткова відсутність даних, які б дозволяли зупинитися на тому чи іншому конкретному значенні.

Так, серед виділених В. Емпсоном різновидів неоднозначності, типовою для В. Шекспіра є тип неоднозначності в основу якого покладено «знаки чий означувані, мають різні означаючі» – так званий третій тип неоднозначності, що виникає коли: «<...> two ideas, which are connected only by being both relevant in the context, can be given in a word simultaneously <...> [234, с. 127], а також «неінтенціональна неоднозначність», за якої «висловлюючись у віршований спосіб, герой здатен несвідомо продукувати неоднозначні повідомлення» – так званий сьомий тип неоднозначності, що визначається В. Емпсоном як: «<...> the most ambiguous, which occurs when two meanings of the word, the two values of the

ambiguity, are the two opposite meanings defined by context, so that the total effect is to show a fundamental division in the speaker's mind" [234, c. 225].

Таким чином, на нашу думку, символічний знак є найскладнішим в порівнянні з рештою знаків не лише в плані сприйняття, але й в плані інтерпретації, оскільки він існує й тлумачиться лише через інші символічні знаки, так само як поезія в перекладі традиційно тлумачиться іншою поезією цільовою мовою. Для цієї науково-практичної розвідки найбільший потенціал і вбачаємо саме в аналізі знаків з найменшим ступенем референційності – символічних, оскільки високий ступінь їх абстрактності відкриває широкі можливості для інтерпретації, закладає основу варіативності такої інтерпретації (в контексті перекладу зокрема).

Загалом, ступінь референційності, а також дотичні до неї категорії абстрактності/конкретності знака, тісно пов'язані з таким поняттям, як потенціал знака, що за словами дослідниці О. Бразговської, визначається на основі базового семіотичного закону: «Чим ближчим є знак до свого референта, тим меншим є ступінь його абстрактності, й тим меншим, відповідно, буде його потенціал передачі інформації» [22, с. 59]. Так, із розглянутих вище характеристик індексального та іконічного знаків стає зрозуміло, що віддаленість їх від своїх референтів є доволі незначною. В той час як за допомогою символічних знаків, що в достатній мірі абстрагуються від предметів оточуючої дійсності, ми маємо можливість пізнати складні структури й багатовимірність світу.

Ще одним важливим спостереженням, яке варто враховувати є те, що незначний ступінь абстрактності дозволяє знаку функціонувати й без підтримки своєї системи, й, навпаки, чим більшим є заряд абстрактності, тим менше знак здатен самостійно існувати поза межами своєї системи. До прикладу, такі індексально-іконічні знаки сучасності як емоджі, ідентифікуються та сприймаються нами, так би мовити, «самі по собі», в той час як значення кожного з символів, скажімо, середньовічної чи шекспірівської епохи, є

зрозумілими лише всередині системи таких само символів. Відповідно, вони будуть інтерпретуватися або «перекладатися» лише засобами один одного.

Як бачимо, останнє зауваження дотично охоплює проблематику дистанції, що віддаляє переклад від вихідного тексту, іншими словами, побіжно стосується синхронії/діахронії в перекладі. Як зазначає В. Виноградов: «У випадках наявності значної часової дистанції між оригіналом та відповідним перекладом, природньо, що так звані «часові» рівні мови вихідного тексту та тексту перекладу аж ніяк не співвідносяться, а навпаки, істотно відрізняються» [31, с. 83].

Якщо виходити з введених Ф. де Соссюром визначень синхронії/діахронії в перекладі, зокрема з його бачення тих трансформацій, яких зазнає текст рухаючись крізь різні історичні епохи, то в контексті цієї роботи ми говоритимемо про діахронію перекладів п'єс В. Шекспіра – коли одні й ті ж самі тексти драматурга перекладалися цільовою мовою в різні епохи [161].

Продуктом цього є низка текстів перекладів, які ототожнюються з різними періодами в історії перекладів та в яких відображено не тільки зміни, що відбулися в мові перекладу, але й в певній літературі зокрема (в межах цієї науково-практичної розвідки, української літератури: до прикладу, П. Куліш та Леся Українка (романтизм та неоромантизм, що приваляють в їх мові), Т. Осьмачка, Ю. Корецький, Б. Тен, І. Стешенко (період їх перекладацької творчості хронологічно відноситься до неокласичного етапу розвитку української літератури, що безумовно, простежується в їх мовленні) та Б. Тен (мовно ближчий до постмодернізму, що панує на момент його перекладацької діяльності в літературі).

Тим не менш, ми вважаємо за потрібне розрізняти лінгвістичне та лінгвокультурологічне потрактовування синхронії та діахронії. Лінгвістичний підхід традиційно враховує безпосередні етапи розвитку конкретної мови оригіналу. Тому, скажімо, роботи В. Шекспіра (16 ст.), згідно періодизації становлення англійської мови, формально належать до новоанглійського періоду (проміжок від 1500 роком й дотепер) історії англійської мови. Таким чином, український переклад В. Шекспіра, здійснений в 20 ст., фактично, не

може вважатися діахронічним з лінгвістичної точки зору, зважаючи на той факт, що згідно такої періодизації система англійської мови за період від 1500 р. і надалі ніяк не змінилася.

Однак, з позиції лінгвокультурології такий переклад є дійсно діахронічним. Дослідниця Ю. Беленкова пропонує називати останній терміном «хронологічний переклад», зазначаючи: «В лінгвокультурному сенсі, переклади текстів, що вважаються більш давніми порівняно з моментом створення оригіналів варто ідентифікувати як «хронологічні», в той час як істинно «діахронічними» є ті переклади, що створюються, коли текст відтворюється з попереднього стану мови якоюсь іншою мовою, сучаснішою в порівнянні з вихідною мовою на момент перекладу, де критерієм оцінки сучасності/давності є історія самої мови-першоджерела» [18, с. 84].

Таким чином, ми погоджуємося із вищезазначеним, ідентифікуючи, до прикладу, українські переклади В. Шекспіра 20 чи першої половини 21 ст. як «хронологічні». Також варто визнати, що перекладачі аналізованих нами п'єс, незалежно від хронології їх перекладацької діяльності, спиралися на сучасну для них самих мову. Остання оцінювалася нами в комплексі з рештою аспектів, що складають наповнення їх індивідуально-перекладацьких кодів, які стали одним із об'єктів нашого дослідження на ряду з пошуком складових художнього коду самого В. Шекспіра, на чому ми зосередили першочергову увагу.

Насамкінець, повертаючись до референційності знаків, не можна не згадати про той факт, щомовні системи влаштовані таким чином, що в них фактично не існує знаків «в чистому вигляді» [144, с. 203]: практично завжди це «гібрид», що містить в собі як індексальне «вказування» на предмет (індексальність), до якого може підмішуватись «копіювання» предмету (іконічність), так і закодоване повідомлення про те, як за допомогою цього предмета можна в новий спосіб опановувати світ (символізм). Ймовірно, саме цьому факту ми і завдячуємо появі сотень перекладів одного й того ж твору в різних інтерпретаціях, оскільки дехто може побачити в знакові лише індекс, а хтось – повноцінний символ.

Отже, обраний нами семіотичний підхід базується на потрактуванні поняття «знак» як інструмента аналізу значень мовних одиниць оригіналу. Концепція значення опановується нами через референційний потенціал знака й чим нижчим є його ступінь, тим більшого заряду абстрактності набуває знак.

На наше переконання, автори художніх творів оперують знаками саме найвищого ступеня абстрактності, що робить їх важчими для репрезентації, інтерпретації й, відповідно, перекладу. В межах цього дослідження нас цікавитимуть знаки з найбільшим ступенем абстрактності, однак, варто пам'ятати, що у В. Шекспіра часто можна зустріти й менш абстрактні знаки (зокрема, індексальні, в репліках блазнів, які, як відомо, говорили відверто «небезпечні» речі без завуальованості), від чого образність твору аж ніяк не страждає. Тому, підсумовуючи, можна зазначити, що інтерпретуючи або аналізуючи переклади тих чи інших мовних одиниць, яким автор надає особливих значень в тексті (про це свідчить ступінь їх референційності: чим більшим є рівень абстрактності, – до більшої кількості образів в свідомості реципієнта апелює автор), ми концентруватимемося на індексальних, іконічних та символічних властивостях знака.

З огляду на те, що ця науково-практична розвідка має на меті розкрити поняття авторського художнього коду, знак та його референційні властивості слугуватимуть орієнтирами для пошуку саме такої системи кодів, яка спиралася б на *знаковий потенціал* (категорії абстрактності /конкретності) та *референцію* як основу генерування *образності* в межах твору, в якому вона знаходить своє безпосереднє застосування.

1.3. Поняття коду в семіотиці драми з позиції перекладу

Окрім поняття «знак» центральною для семіотики є так звана «знакова ситуація», за якої предмети чи явища сприймаються як знаки. Фактично, вона нагадує комунікативну ситуацію передачі інформаційного сигналу від відправника до отримувача. Надсилаючи повідомлення, адресант обирає мову

та спосіб її «інтеграції» в тексті повідомлення – *код*. За словами Д. Кловського: «Для адресанта код – це одночасно як шифр, так і спосіб шифрування інформації, який включає в себе не тільки сам набір знаків, але й їх значень, правил комбінування та заміни одних знаків іншими» [62, с. 202].

В семіотику, культурологію, лінгвістику та решту гуманітарних наук термін «код» потрапив із теорії інформації як: «Сукупність правил перетворення елементів одного набору на елементи іншого набору (під елементами можуть розумітися знаки чи цілі кластери знаків): перший набір – це, як правило, кодовий набір, в той час як другий – набір елементів коду; відповідно, код даних – це система, сформована кодовим набором й правилами, згідно з якими з елементів цього кодового набору формуються дані під час кодування» [62, с. 215]. Так, з наведеного прикладу стає очевидною багатоплановість поняття «код»: (i) код даних, (ii) кодовий набір, (iii) набір елементів коду.

Варто одразу зауважити, що семіотичне потрактування поняття «код» є достатньо проблематичним з огляду на його близькість до таких понять, як «знакова система» та «мова». Як слушно зауважує дослідниця Н. Степанова: «Проблема відносної близькості цих понять пов'язана з труднощами потрактування коду через структуру знакової системи, тому не дивно, що під час аналізу текстів складається хибне враження про синонімічність коду, знакової системи та мови» [158]. Й цілком справедливо: в роботах Р. Якобсона та Ф. де Соссюра, зокрема, такі поняття як «код», «семіотична структура» та «знакова система» виступають, фактично, синонімічними поняттями.

Якщо вбачати в понятті **«код» знакову систему**, то можна погодитись з дослідницею Н. Мечковською, яка зазначає наступне: «Семантичні можливості знакової системи (коду) визначаються трьома семіотичними параметрами: (i) планом змісту окремого знаку; (ii) складом знакової системи (зокрема, кількістю та характером її знаків); (iii) наявністю правил комбінації знаків» [129, с. 112]. В уявленнях дослідниці А. Усманової код визначається як: (i) знакова структура; (ii) правила впорядковування та сполучуваності символів або як

спосіб їх структурування; (iii) відповідність кожного символу певному означуваному [175, с. 224].

На противагу вищезазначеним поглядам, У. Еко не вважає за доцільне використовувати поняття «код» та «знакова система» як синоніми, аргументуючи це тим, що: «Код – це самодостатня система, створена за попередньої домовленості, в якій вже існує певний репертуар знаків, їх значень та правила комбінування цих знаків [196, с. 234]. За цією логікою, без попереднього володіння правилами функціонування такої системи, учасники комунікації не зможуть декодувати повідомлення.

З останнього стає зрозуміло, що нормативність та регулятивність є основними характеристиками коду. Дещо відмінних поглядів дотримується дослідник Г. Почепцов, для якого код асоціюється не скільки з системою, а радше описується через категорії форми та змісту: «Поняття коду використовується для *опису* (курсив наш – Г. Лебедева) системи знаків як сукупності всіх відповідностей між формою та змістом; ми здатні породжувати висловлювання певною мовою лише знаючи код цієї мови, без розуміння якого нічого не вийде» [141, с. 276].

Відтак, це визначення не дає чіткого опису коду як системи, а радше говорить про те, що *код використовується для опису знакової системи*. Натомість, У. Еко в своїй роботі говорить про код як про «правило», згідно з яким із комбінації знаків формується повідомлення. Порівнявши всі ці визначення, можна простежити спільну для кожного з них ідею: код – це, безумовно, дещо структуроване, системне, щось, що виконує регулятивну функцію в комунікативних процесах.

В наукових колах існує й розповсюджене бачення *«коду» як мови*, на чому, безперечно, наголошував Ф. де Соссюр, пояснюючи зближення цих понять нормативними властивостями мови як знакової системи, що функціонує у відповідності з конкретним набором граматичних та синтаксичних правил. Цю ж таки думку наслідує й дослідниця А. Усманова: «Найближчим за змістом терміном до поняття «код» є поняття «мова» як спосіб організації

висловлювання за певними правилами» [175, с. 278]. Р.Якобсон, зі свого боку, визначає код як «різновид» мови, виділивши в ньому «комунікативні коди» (коди використовувані адресантом та адресатом), а також коди мовних рівнів (скажімо, морфологічний, граматичний, тощо) [201, с. 375]. Дослідник Г. Мельніков взагалі висуває напрочуд цікаву ідею, згідно з якою: «Код – це *індивідуальна мова* (курсив наш – Г. Лебедева), оскільки за рахунок перехресного спілкування всіх членів суспільства їх коди (мови) стають практично однаковими [127, с. 232]. Як бачимо, як в лінгвістиці, так і в семіотиці поняття коду найчастіше ототожнюється з мовою, оскільки *в семіотичних термінах як код, так і мова є знаковими системами*.

Однак, існують і кардинально протилежні погляди, де тотожність понять «код» та «мова» ставиться під сумнів. Ю. Лотман, до прикладу, усіяло застерігає від синонімічного використання цих термінів: «Фактично, підміна коду терміном «мова» є не такою вже й безпечною як здається, оскільки «код» не передбачає історії й несе в собі ідею штучної структури, структури, яку було створено за попередньої домовленості, в той час як «мова» – підсвідомо викликає в нас роздуми про історичну протяжність. Таким чином, мова – це код плюс його історія» [112, с. 125].

Дослідник Н. Лав у дослідженні «Когніція та мовний міф» зауважує: «Мову не можна вважати кодом, адже одного мовного коду зовсім недостатньо для інтерпретації тексту, де необхідна наявність фонових знань, більш того, знань про розбіжності між кодами адресанта та адресата; водночас, код є несумісним з поняттям мовної гри, де «користуватися мовою – означає креативно наділяти ті чи інші феномени дійсності семіотичною значущістю з метою реалізації конкретних видів діяльності» [91, с. 107]. Вкотре маємо можливість переконатися, що кожен із вищезгаданих дослідників погоджується із регулятивними та системоформувальними властивостями коду, впорядкованість якого дозволяє успішно здійснювати комунікацію. Тому, код в семіотично-інформаційному значенні є структурою, яка виступає правилом, відповідно до якого формується низка вхідних/вихідних повідомлень. На наш

погляд, говорити про тотожність або взаємозамінності понять «код» та «мова» – означає суттєво спрощувати саму концепцію таких понять, тобто обмежувати знакову систему лише її кодом й тим самим нехтувати позамовною складовою коду. Так само і мова, будучи первинною мовною системою, що послуговується лінгвістичними кодами, не може сприйматися нами виключно як код.

В спробі надати визначення поняттю драматичного коду ми також можемо розглянути два альтернативних підходи, зокрема такі, що: (і) вбачають в ньому низку правил, згідно яким реципієнт отримує повідомлення. Однак, в цьому контексті, постає питання: «Про драматичний код якого об'єкта дійсності йдеться?» Якщо під драматичним, мається на увазі лише «сценічний»/ «театральний» код, то визначення буде лежати в площині його головного атрибуту – театру, відтак його код – сукупність правил, згідно яких адресант (театр) формує та надсилає через доступні йому канали (жести, рухи, декорації, освітлення, грим та костюми акторів, репліки, сам хід сценічного дійства на сцені) десятки одночасних повідомлень, які адресат інтерпретує, так би мовити, *ad hoc*, у прив'язці до цього конкретного моменту отримування повідомлень, куди примішуються власні враження (власні коди реципієнта, які «живуть» поза театром, як-то культурні, соціальні або світоглядні), відтак продукт цієї інтерпретації завжди може значно різнитись від значення вихідних повідомлень; (ii) вбачають в ньому виключно «мову» атрибутовану театру, драмі, зокрема її характеристики – рафінованість, вивищеність, високу образність, емоційність, а також її вмістилище – сам драматичний текст, тому переклад драматичного коду буде лежати в площині проблематики драми як *письмового тексту*, розглянутої нами вище.

Ми схильні вважати, що, потенційне визначення можна отримати інтегрувавши обидва підходи, вбачаючи в **драматичному коді** *звід більш-менш усталених правил, згідно яких мова театру стає зрозумілою його адресатам, де найбільш зрозумілим повідомленням (серед решти існуючих) є драматичний текст, наочність якого допомагає описати як відчутну, матеріальну дійсність, так і невловиму, нематеріальну образність (зокрема, можливість описати*

нематеріальний жест словом, тобто вербалізувати невербальне (де принагідно постає ще й проблематика перекладу ремарки). Насамкінець, дозволимо собі менш академічний термін й припустимо, що такий код – це своєрідний «контейнер», який вміщує в себе компоненти різного рівня перекладності (текстуальні – більш перекладні, сценічні – менш (хіба що лише в інші види образності).

1.4. Поняття культурного коду в макроструктурі драми

Ми вважаємо недостатнім обмежитися розглядом перекладу як процесу відтворення оригінального тексту засобами цільової мови з дотриманням цілісності його форми та змісту. Переклад є також невід’ємною частиною культури, чим нерідко нехтують дослідження, пропонуючи аналіз перекладів у відриві від контексту, в якому його було створено. В особливості це зауваження є справедливим по відношенню до перекладу драматичного, театральна орієнтованість якого, здавалося б, якнайкраще виправдовує ідею культурного трансферу (в терміносистемі Е. Фішер-Ліхте та роботах К. Аптон, П. Паві). Водночас, наповненість драми як жанру одразу декількома кодами, сценічним та, в першу чергу, літературним, на рівні макроструктур відсилає до спільного для них обох, об’єднуючого третього – культурного коду.

В цьому контексті, літературний код є провідником та одночасно носієм коду культурного й слугує ключем до розуміння тієї чи іншої культури через її літературу.

Інформація, закодована в літературному коді, дозволяє ідентифікувати культуру через набір характерних для неї образів, стереотипів, що роблять його дзеркалом, в якому безпосередньо відображається колективне несвідоме певної культури. В зв’язку з цим не можна не згадати, що неабияка увага саме до літератури, як вмістилища культурних кодів сотень націй світу, власне і стала тією рушійною силою, яка пришвидшила розвиток перекладознавства та перекладацької теоретичної думки спочатку в радянські часи, а, згодом, заклала

основи й для модерного перекладознавства. Як згадує провідний теоретик перекладу В. Виноградов: «[д]ля залучення нових читачів до безцінного світового літературного доробку необхідно було відібрати найкращі твори світової літератури, виконати їх переклади, а також науково осмислити досягнення та недоліки перекладацької практики минулого <...> Наша країна щорічно займала одне з перших місць в світі за кількістю тиражів перекладів, перш за все, художньої літератури. Багато перекладачів досягло в своїй роботі літературної майстерності. Такі значні досягнення перекладацької практики не могли не призвести до розвитку теорії перекладу» [31, с. 23].

Іншими словами, перекладознавство, фактично, розвинулося з практичної потреби *переносити одні культури в інші* засобами літератури. Підтвердженням всієї серйозності таких намірів був навіть своєрідний поділ (на той момент радянських) перекладознавчих наукових кіл окремо на лінгвістів та літературознавців. Знову ж таки, за спогадами В. Виноградова дізнаємося: «Лінгвісти зосередилися на дослідженні перекладу з позиції співставлення текстів оригіналу та перекладу, встановлення лексичних, граматичних та текстових відповідностей, в той час як літературознавці вивчали художні тексти з метою оцінки перекладу з точки зору естетичної еквівалентності оригіналу, ролі перекладу в розвитку культурного обміну» [31, с. 24].

Незважаючи на певну ідеологічну заангажованість перекладу, притаманну тій добі, ми не можемо заперечувати роль літературного компоненту, який принагідно виводить наукову розвідку ще й на рівень аналізу елементів вторинних семіотичних систем – культурних кодів. Природньо, що в нагоді стає семіотичний підхід: він надає перекладачеві необхідний інструментарій для здійснення аналізу тексту на мікро- та макрорівнях, враховуючи позамовні фактори. В подальшому це сприятиме включенню до перекладу якомога більшої кількості семіотично значущих одиниць вихідного тексту, які перекладачеві необхідно перенести в цільову культуру.

Відтак, *говорячи про драматичний переклад в контексті культурного трансферу, ми вважаємо за необхідне розглянути й коди культури*. На думку

Ю. Лотмана, культура сама по собі є довершеною системою, що здатна організовувати колосальні обсяги інформації про людину та світ, однак, першочергову роль варто віддати саме мові, як первинній знаковій системі, що функціонує в межах культури: «[б]удучи джерелом структурованості всередині культури, мова є оптимальним засобом вираження культурних смислів. Задля репрезентації власних смислів, культура запозичує «тіла» знаків з мови, перетворюючи їх зі знаків вербального коду на знаки *вербального коду культури* (курсив наш – Г. Лебедева), ще раз тим самим підкреслюючи його вторинність» [112, с. 123].

Дослідник акцентує увагу на тому, що: «Потреба в коді виникає тоді, коли необхідно здійснити перехід з площини сигналів в площину смислів» [117, с. 115], іншими словами, закладена в будь-якій національній мові інформація про культуру її носіїв, часто не виражається експліцитно, а міститься в семантичній структурі, тому «культурне явище, що вербалізується у мові, отримує статус культурного коду» [43, с. 38].

В роботах С. Толстої культурний код визначається як «знакова реалізація типів свідомості» [169, с. 115], що, вочевидь, передбачає реалізацію кодів не тільки в текстах мови, але й в інших «текстах культури» (в терміносистемі Ю. Лотмана [115]), які втілюються у безпосередніх формах людської діяльності в межах соціальних інститутів або є пам'ятками матеріальної культури. Однією з центральних властивостей культурного коду дослідниця С. Толстая вважає саме його приналежність до вторинної семіотичної системи (в межах первинної знакової системи під кодом розуміють те, завдяки чому певне значення (означаюче) співвідноситься з конкретним референтом (означуваним): «Елементи коду, що мають своє конкретне «докодове» значення, повторно використовуються в коді на позначення інших об'єктів» [169, с. 89]. Тобто, йдеться про потенційну можливість виникнення додаткових значень елементів коду в межах існуючих, одна перенесених на, так би мовити, інший «культурний ґрунт» або аналізованих через призму культури (вихідної/цільової).

Знаки, які використовуються як вторинні, характеризуються не лише мовною природою, але можуть містити й позамовні елементи, до прикладу, (i) предметний код – будь-які предмети, створені людством; (ii) акціональний код – типові для людини дії; (iii) природний код – різноманітні природні об'єкти [169, с. 120]. Таким чином, *під кодом культури одночасно розуміють як змістовну область культури, так і набір мовних засобів, які дозволяють вербалізувати картину світу.*

Ідеї С. Толстої здебільшого базуються на аналізі роботи «Мова та народна культура» за авторством Н. Толстого [168], де вчений досліджує концепт народного обряду. Так, Н. Толстой сприймає народні обряди як тексти, написані семіотичною мовою культури, в якій виділяються три основні коди або форми реалізації такої мови: (i) вербальний (слова); (ii) реальний (речі, предмети); акціональний (дії)» [168, с. 156]. До того ж, на думку вченого, кожен із кодів є взаємозамінним.

Ми цілковито погоджуємося із дослідником Д. Гудковим в тому, що «варто зосередити свою увагу саме на дослідженні *вербального коду, як базового коду культури* (курсив наш – Г. Лебедева)» [43, с. 42] з огляду на те, що кожен з вищезгаданих кодів здатен вербалізовуватись, тобто «існувати завдяки своїй «назві» (через яку, породжуються смисли цих кодів) [43, с. 43]. Це аж ніяк означає, що ми наполягаємо на можливості, так би мовити, повної конвертації (еквівалентного перекладу) решти існуючих кодів у єдиниц вербальний код. Радше йдеться про те, що досліджувати варто «виключно ті мовні одиниці, які є носіями особливих значень, визначених тим культурним кодом, до якого ці одиниці належать» (курсив наш – Г. Лебедева) [43, с. 49].

В межах цієї науково-практичної розвідки ми ще зустрінемося із дещо схожим визначенням, зокрема визначенням поняття «*семіотично навантажена одиниця*» (в терміносистемі дослідниці Н. Мосьпан), що також становить «*лінгвістичну одиницю, наділену особливими для автора значеннями* (курсив наш – Г. Лебедева), які він закладає в елементи тексту з метою справлення бажаного експресивно-емоційного впливу на читача» [134, с. 122].

Тут ми дозволимо собі провести деяку паралель між визначенням, наданому елементам, що входять до складу вербального коду культури (мовним одиницям, які несуть виражені ознаки того чи іншого культурного коду) та елементами, які входять до складу художнього коду конкретного автора (в межах цієї науково-практичної розвідки – художнього коду В. Шекспіра). Варто наголосити, що це лише паралель, а не знак тотожності.

На такі роздуми нас наштовхнув той факт, що культурний код реалізується в своєму вербальному прояві за рахунок використання «мовних одиниць, які є носіями особливих значень, визначених їх культурним кодом» [43, с. 39] в той час як автор (також будучи носієм певного культурного коду або ще радикальніше – особистістю автора, скажімо, В. Шекспіра, буде сприйматися як окремий код (код-особистість)) або частина культури, якій він належить, скажімо, елизаветинська доба), *реалізується вербально у вигляді таких само лінгвістичних одиниць маркованих для нього* (а отже, якоюсь мірою і для коду його культури) *особливими значеннями*.

До прикладу, ми можемо розглядати слово «поле» як одиницю природної мови, що співвідноситься з «полем» як одиницею культурного коду. Таким чином, «поле» включається одразу в декілька семіотичних систем – природну мову, а також культурний код, де «слово наділяється особливим, дещо пов'язаним із загальномовним, але суттєво відмінним від нього значення» [43, с. 49].

Отже, проведена нами паралель дає нам не тільки розуміння вербального коду як частини основного коду культури, але й дозволяє розкрити раніше згадане нами в межах цієї роботи поняття *авторського художнього коду*, що, як виявилось, не може потрактовуватися в світлі виключно семіотичного чи виключно лінгвістичного знання, але й має безпосередній стосунок до культурного коду, що вкотре виправдовує бачення процесу перекладу як культурного трансферу.

До цього варто додати, що свого часу Р. Барт окрім знаків природної мови («на базі яких виникають системи первинних смислів» [11, с. 117]) розрізняв ще

й знаки, які належать одразу до двох семіотичних систем: «Знак (як результат співвідношення поняття та його акустичного образу») перетворюється на означаюче у вторинній знаковій системі» [11, с. 120]. Іншими словами, знаки вторинної семіотичної системи (тобто, знаки коду культури) набувають відмінних значень від тих, що вони мають в статусі знаків первинної системи.

Вочевидь, під «особливими» (за словами вищезгаданого Д. Гудкова) або «відмінними» (за вищенаведеним визначенням Р. Барта) значеннями йдеться про *символічні значення*. Однак, варто надати ще одне уточнення: як відомо, під первинною семіотичною системою мають на увазі природню мову, а під вторинною – культурний код. Тим не менш, незважаючи на приналежність культурного коду (вербального) до природньої мови, він розбудовує відмінну систему значень від тої, що можна зустріти в традиційних словниках.

До прикладу, визначаючи семантику слова, скажімо, «бальзам», можна помітити, що його метафоричне значення, пов'язане з полегшенням, підтримкою, радісною звісткою, чимось, що повертає душевну бадьорість (бальзам на рану (душу)) зовсім відсутнє в типовому тлумачному словнику. Як бачимо, поняття, що належать кодам культури, окрім загальномовного мають ще й значення притаманні знакам вторинної семіотичної системи.

Аналогічні роздуми знаходимо й в К. Леві Стросса, що номінує одиниці, які належать одразу до двох семіотичних систем, «міфемами»: «[в] просторі казки король ніколи не буває просто королем, а свинарка – лише свинаркою. Відповідно, *міфема* – це також слова, але з подвійним значенням (курсив наш – Г. Лебедева), себто «слова слів» [109, с. 132]. Таке визначення підтверджує попередні тези, де «буденному» значенню слова протиставляється його символічне, або «міфологічне значення».

Дослідниця О. Пестова якнайкраще визначила суть символічного значення в роботі «Слова з символічним значенням як об'єкт лексикографії», говорячи наступне: «Під символічним значенням ми розуміємо конвенціонально зумовлене значення, що сформувалося на базі метафори та метонімії та, в якому назва конкретного предмета виступає як означаюче для

абстрактного значення» [139, с. 132]. За цією логікою можна припустити, що одиниці культурного коду можуть виступати символами.

Напрочуд цікавими є погляди дослідниці В. Телія, яка аналізує *мовні одиниці культурного коду* через основні складові знака за Ф. де Соссюром (означуване та означаюче) й розподіляє їх на два типи: (i) такі, в яких культурний компонент закладено в денотативному аспекті значення (слова, на позначення реалій матеріальної культури, концептів духовної або соціальної культури); (ii) такі, в яких культурно-значуща інформація міститься в конотативному аспекті значення» [165, с. 121]. Тобто, в першому випадку, предмет, на який вказує слово, має символічні функції, в другому – символічну функцію виконує вже саме слово, а не той об'єкт, на який воно вказує (до прикладу, слово «кров» позначає як кров, так і символічні (сакральні) уявлення про неї, як про життєву силу людини чи її магичні властивості, себто Святого Грааля, тощо).

Дослідниця В. Красних також вважає, що: «Основу культурних кодів складає міфологічний символізм, суть якого полягає в перенесенні образів конкретних предметів на абстрактні явища (включно з явищами внутрішнього світу людини на базі чого виникають метафора та метонімія» [82, с. 132].

Варто зазначити, що перелік культурних кодів, запропонованих дослідницею, набув достатнього розповсюдження в сучасному мовознавстві, серед яких виділяються наступні: (i) соматичний, в якому символічні функції виконують різні частини тіла; (ii) просторовий, в межах якого реалізуються символи, що використовуються на позначення концептів просторового устрою світу; (iii) часовий, який символічно уособлює термін перебування людини в просторі матеріального світу; (iv) предметний, що асоціюється із кодами на позначення предметів, які наповнюють простір та належать оточуючому світу; (v) біоморфний, що уособлює явлення людей про світ живих істот, тварин та рослин й здебільшого транслює стереотипи, пов'язані з ними; (vi) духовний, на який, за словами В. Красних, «працюють» всі вищезгадані коди й уособлює

моральні цінності та еталони, притаманні тій чи іншій культурі (наприклад, категорії «добро/зло») [83, с. 7].

Як бачимо, коди культури є універсальними за своєю природою феноменом і, за словами В. Красних, «співвідносяться з найдавнішими архетипними уявленнями людини <...> власне, коди культури ці уявлення і кодують» [83, с. 10].

На наше переконання, драматичний переклад потребує додаткового осмислення через призму наявного в ньому культурного компоненту, безпосередній вплив якого відчувається ще на рівні контекстів та середовища, в якому такий переклад створювався. Перекладознавчі дослідження нерідко нехтують цією проблематикою, однак, в контексті нашої науково-практичної розвідки ми дозволимо собі розглядати драматичний переклад з позиції культурного трансферу. Так, переклад як культурний трансфер передбачає потенційну спробу переносу концептів, закладених в тексті вихідної культури, в цільову культуру, іншими словами, – *трансфер кодів однієї культури в іншу*.

Враховуючи той факт, що в світлі семіотичного знання драматичний твір постає як текст, що містить в собі як мінімум два яскраво виражені коди – літературний та сценічний, видається можливим говорити й про наявність третього – культурного. Однак, він постає радше «надбудовою» над драматичним текстом, де культурний код нібито об'єднує в собі всі решта кодів, наявних в драматичному тексті. На наш погляд, літературний код видається найбільш істотним матеріалом для нашого аналізу (в порівнянні, скажімо, зі сценічним кодом) не тільки за обсягом, але й за його здатністю до трансферу в решту культур, оскільки (тут ми повністю погоджуємось із Ю. Лотманом) *літературний код постає одним із вербальних проявів культурного коду*.

Попереднє твердження базується на переконанні, що мова, як первинна семіотична система, структурує обсяги інформації взяті нею з культури, перетворюючи вербальні знаки первинної семіотичної системи на вербальні знаки культури. На наше переконання, культура (що, власне, реалізується в кодах культури, які транслують архетипічні патерни світогляду, специфічні

зводи цінностей, правила колективного співіснування цілих націй) є достатньо об'ємним та одночасно надто абстрактним поняттям для того, щоб ефективно «транспортуватись» в іншу систему культури (під «ефективністю» ми маємо на увазі як «зрозумілість», так і, принаймні, відносну еквівалентність). Саме тому таку абстракцію варто втілити в конкретній формі (у нашому випадку вербалізованій), що має спростити її трансфер (оскільки логічно конвертувати вербалізований культурний код вихідної мови в ідентичний вербалізований код цільової культури).

Так, говорячи про переклад драми як про культурний трансфер, сам процес перекладу більшою мірою буде відбуватися в межах літературного коду, що вкотре підтверджує думку про те, що код культури – це одночасно як область культури, так і набір мовних засобів, здатних вербалізувати картину світу (що, власне і є основною метою перекладу (знову ж таки, в межах його аналізу як культурного трансферу)).

У зв'язку з цим виникає питання на кшталт: «Яким чином дізнатись, що аналізований нами текст містить саме одиниці вербалізованого культурного коду?» Ми схильні вважати (погоджуючись з Д. Гудковим), що варто брати до уваги мовні одиниці, що є носіями особливих значень, якими їх «маркує» код, до якого вони належать. Такі вербалізовані одиниці (незважаючи на свою приналежність до природньої мови) формують відмінну систему значень від тої, з якою вони зазвичай асоціюються в традиційних тлумачних словниках. Найчастіше, таке «відмінне» значення формується через метафори, метонімії або взагалі через символічне значення, в якому елемент, що несе інформацію про культурний компонент, міститься в конотативному значенні такої одиниці. Дозволимо собі припустити, що з огляду на паралель, проведену нами між поняттями вербалізованої одиниці культурного коду та семіотично навантаженої одиниці авторського художнього коду, механізм пошуку таких одиниць в тексті залишається аналогічним.

Висновки до Розділу 1

Специфіка семіотики полягає в тому, що текст (в тому числі й драматичний) в світлі цієї дисципліни постає як особливий простір, наповнений значеннями, де кожен, навіть незначний елемент такого простору, є повноцінним знаком. Природньою властивістю знака є його інтерпретативність, відтак, текст, як знакове утворення, автоматично стає предметом дослідження перекладознавства з огляду на потенційну множинність версій перекладу знака. Таким чином, між цими дисциплінами виникає тісний зв'язок з огляду на те, що перша – займається вивченням знаків та кодів (насамперед мовних), інтерпретація яких є предметом дослідження другої.

Міждисциплінарний характер семіотичного знання цілком дозволяє охопити своїм інструментарієм таке полікодове явище як драматичний текст, зокрема апелювати як до сценічного, так і літературного кодів наявних у ньому. Драматичний переклад, в свою чергу, розвинувся, так би мовити, на перетині обох дисциплін, органічно увібравши в себе як проблематику подвійного кодування драми, так і особливостей відтворення драматичного тексту в перекладі.

Аналіз принципів, які лягають в основу перекладу драми також відбувається на своєрідному перетині – перекладацького і сценічного дискурсів, де зближення перекладу та інсценізації відбувається за рахунок таких понять як семіозис, перекодування, адаптація. Незважаючи на те, що питання призначення перекладу драми й досі залишається відкритим, на наше переконання, вирішальною, як і завжди, залишається роль особистості перекладача, здатного зберегти «театральний потенціал» драматичного твору в перекладі, балансує між різними перекладацькими стратегіями задля досягнення як еквівалентності, так і «сценічності» перекладу. Та безперечним є те, що використання семіотичного підходу в процесі роботи над драматичним перекладом сприяє збереженню якомога більшої кількості елементів, які б забезпечували присутність як літературного, так і сценічного кодів в перекладі.

Не менш значущу роль в аналізі перекладів драматичних творів відіграє й категорія значення, зважаючи на той факт, що домінувальним кодом драматичного тексту є все ж таки літературний код з його безпосереднім об'єктом аналізу – смислом тексту, який будь-що необхідно адекватно відтворити для іншомовного реципієнта. Саме тому обраний нами семіотичний підхід базується на *потрактуванні поняття «знак»* як інструмента аналізу *значень* мовних одиниць оригіналу. Власне, механізм породження значень опановується нами через референційний потенціал знака й, чим нижчим є його ступінь, тим більшого заряду абстрактності набуває знак.

Автори художніх творів оперують знаками саме найвищого ступеня абстрактності, що робить їх важчими для репрезентації, інтерпретації й, відповідно, перекладу. В межах цієї науково-практичної розвідки ми приділяємо особливу увагу знакам саме найвищого ступеня абстрактності. Інтерпретуючи або аналізуючи переклади мовних одиниць, які автор наділяє особливими значеннями в тексті (про що свідчить ступінь їх референційності: чим вищим є рівень абстрактності мовних одиниць, тим більшою є кількість потенційних образів до яких апелює автор в свідомості реципієнта), ми концентрувалися на індексальних, іконічних та символічних властивостях знака.

Оскільки одним із основних завдань цієї науково-практичної розвідки є розкриття поняття авторського художнього коду, референційні властивості знака слугують нам орієнтирами для пошуку такої системи кодів, яка також спиралася б на *знаковий потенціал* (категорії абстрактності /конкретності) та *референцію* як основу генерування образності в межах твору, в якому вона знаходить своє застосування.

Відповідно, розглянуте нами в межах цього дослідження поняття коду в наукових колах визначається як утворення з регулятивними та системоформувальними властивостями, впорядкованість якого дозволяє успішно здійснювати комунікацію. Відтак, в семіотично-інформаційному значенні код виступає правилом, структурою, відповідно до якої формується низка вхідних/вихідних повідомлень. На наш погляд, говорити про тотожність

або взаємозамінності понять «код» та «мова» – означає суттєво спрощувати саму суть таких понять, тобто обмежувати знакову систему лише її кодом й тим самим нехтувати позамовною складовою коду. Так само і мова, будучи первинною мовною системою, що послуговується лінгвістичними кодами, не може сприйматися нами виключно як код.

Ми дозволили собі надати власне визначення драматичного коду як правил згідно з якими мова театру стає зрозумілою його адресатам, де найбільш зрозумілим повідомленням (серед решти існуючих) є драматичний текст, наочність якого допомагає описати як відчутну, матеріальну дійсність, так і невовиму, нематеріальну образність (зокрема, описати нематеріальний жест словом, тобто «вербалізувати невербальне»).

Водночас, ми схильні вважати, що драматичний переклад потребує додаткового осмислення через призму наявного в ньому культурного компоненту, безпосередній вплив якого відчувається ще на рівні контекстів та середовища, в якому такий переклад створювався. Перекладознавчі дослідження нерідко нехтують цією проблематикою, однак, в контексті нашої науково-практичної розвідки ми дозволимо собі розглядати драматичний переклад з позиції культурного трансферу. Так, переклад як культурний трансфер передбачає потенційну спробу переносу концепцій, закладених в тексті вихідної культури, в цільову культуру, іншими словами, – трансфер кодів однієї культури в іншу.

Враховуючи той факт, що в світлі семіотичного знання драматичний твір постає як текст, що містить в собі як мінімум два яскраво виражені коди – літературний та сценічний, ми можемо говорити й про наявність третього – культурного. Мова, як первинна семіотична система, структурує обсяги інформації взяті нею з культури, перетворюючи таким чином вербальні знаки первинної семіотичної системи на вербальні знаки культури.

На наше переконання, культура у всій своїй багатогранності безпосередньо реалізується в кодах культури, які, зі свого боку, транслюють архетипічні патерни світогляду, специфічні зводи цінностей, правила

колективного співіснування цілих націй і є достатньо об'ємним та одночасно надто абстрактним поняттям для того, щоб ефективно/повністю «транспортуватись» в іншу систему культури (під «ефективністю» ми маємо на увазі як «зрозумілість», так і, принаймні, відносну еквівалентність). Саме тому таку абстракцію варто втілити в конкретній формі (у нашому випадку вербалізованій), що почасти має спростити її трансфер (оскільки, на наш погляд, логічно конвертувати вербалізований культурний код вихідної мови в ідентичний вербалізований код цільової культури).

Так, говорячи про переклад драми як про культурний трансфер, безпосередній процес перекладу здебільшого відбуватиметься в межах саме літературного коду, що вкотре підтверджує думку про те, що код культури – це одночасно як область культури, так і набір мовних засобів, здатних вербалізувати картину світу (що, власне і є основною метою перекладу, знову ж таки, в межах його аналізу як культурного трансферу). Тому, ми схильні вважати (погоджуючись з Д. Гудковим), що під час перекладу драматичних текстів також варто приділяти увагу мовним одиницям «маркованим» значеннями, притаманними культурному коду, до якого вони належать. Такі вербалізовані одиниці (незважаючи на свою приналежність до природньої мови) формують відмінну систему значень від тої, з якою вони зазвичай асоціюються в традиційних тлумачних словниках. Найчастіше, таке «відмінне» значення формується через метафори, метонімії або символічне значення, в якому елемент, що несе інформацію про культурний компонент, міститься в конотативному значенні такої одиниці.

Основні положення першого розділу знайшли відображення у наступних публікаціях автора [95; 101; 105; 150].

Розділ 2. МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ АВТОРСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО КОДУ ДРАМАТИЧНОГО ТЕКСТУ В ПЕРЕКЛАДІ

2.1. Класична та семіотична методологічна основа аналізу перекладів

В контексті цієї науково-практичної розвідки поняття *метод* (в значенні «спосіб тлумачення») тісно переплітається з розглянутим нами нижче поняттям *індивідуально-перекладацького коду*, що полягає не лише у впізнаваності мовно-стильових засобів, використовуваних конкретним перекладачем по відношенню до певних конструкцій мови оригінала, але й в обраних ним стратегіях перекладу по відношенню до відтворення конкретних елементів художнього коду автора цільовою мовою.

Вибір ефективних стратегій є аж ніяк не лінійним процесом з огляду на широкий спектр асоціацій й варіантів перекладу, що постають перед перекладачем у зв'язку з багатозначністю (джерелом якої є багатозначність знаку як такого) складників художнього коду автора. Ми схильні вважати, що наше дослідження не може претендувати на статус всебічного без орієнтації на традиційні загальнонаукові методи. Останні повсякчас забезпечують успішну реалізацію науково-практичних розвідок, послуговуючись результатами багаторічного застосування в різних галузях науки.

Серед загальнонаукових методів першочергової уваги заслуговує *аналіз* – поділ досліджуваного об'єкта на його складники задля їх детальнішого дослідження (через розчленування, визначення набору компонентів цілого, пошуку джерел та причин виникнення явищ), а також *синтез* – об'єднання розрізнених частин досліджуваного об'єкта в єдине ціле продуктом чого постає цілковито нове утворення [121, с. 55]. *Поєднання методів аналізу та синтезу* як взаємодоповнюючих в межах цього дослідження дозволило визначити основні

особливості сукупних компонентів художнього коду автора, отримати вичерпне розуміння теоретичного підґрунтя та етапів його формування.

Ще одним ефективним знаряддям загальнонаукової методології є *індукція*, що окреслює шлях пізнання від фіксування, аналізу та категоризації конкретних емпіричних даних до їх узагальнення. Таким чином, суть досліджуваного поняття чи явища розкривається на основі співставлення загальних та окремих фактів про таке поняття чи явище. Для цього індукція оперує такими методами, як (i) одинична подібність – розкриває ймовірну причину виникнення явища на основі того, що йому практично завжди передують одна й та ж сама обставина; (ii) одинична відмінність – вказує на той факт, що досліджуване явище завжди супроводжується конкретною обставиною, яка одразу зникає в разі відсутності досліджуваного явища (при незмінності решти супутніх обставин); (iii) побіжна зміна – використовується в ситуаціях, коли зміна конкретної обставини автоматично призводить до зміни досліджуваного наслідку; (iv) залишковий метод – використовується у випадках, коли виникає потреба у визначенні однієї з причин, що в сукупності з рештою (вже відомих) причин призводить до певного наслідку [155, с. 126].

Перевірити достовірність індуктивних висновків можна, застосувавши *дедуктивний метод*, суть якого полягає в поступовому русі в процесі пізнання від загальних уявлень про деякий клас предметів та явищ до окремих фактів про такі, послідовному виведенні теоретичних положень з інших, відомих до цього теоретичних положень [40, с. 88].

В контексті вищезазначеного методу цілком доцільно згадати дотичний до нього *гіпотетико-дедуктивний метод*. Так, за використання гіпотетико-дедуктивного методу побудова корпусу знань здійснюється за рахунок створення гіпотетичної конструкції, яка поступово дедуктивно розгортається в цілу систему гіпотез, яка в подальшому піддається емпіричній перевірці (в ході якої система гіпотез уточнюється й конкретизується) [128, с. 154]. В межах цієї науково-практичної розвідки гіпотетико-дедуктивний метод використовувався нами для визначення й верифікації гіпотез щодо прагматичного використання

В. Шекспіром тих чи інших семіотично навантажених одиниць (неоднозначності, зокрема) в якості прихованих повідомлень.

Метод екстраполяції, що реалізується шляхом «поширення висновків, одержаних із спостереження над однією частиною явища, на іншу його частину» [156, с. 14] є ще одним загальнонауковим методом, який знайшов своє застосування в цьому дослідженні. Ефективність його проявилася в ході аналізу понять «авторський художній код» та «індивідуально-перекладацький код».

Важливим загальнонауковим методом, використаним в межах цього дослідження є *узагальнення*, що полягає у виявленні загальних властивостей досліджуваних об'єктів (послідовний рух від найменш, до найбільш загальних ознак досліджуваного явища) [194, с. 132]. Кожний окремий етап цієї науково-практичної розвідки супроводжувався узагальненням отриманих результатів, зокрема підсумовуванням не лише теоретичних положень, використаних в дослідженні, але й перекладацьких підходів до відтворення компонентів художнього коду автора цільовою мовою, релевантності/ нерелевантності використання тих чи інших стратегій перекладу, визначення труднощів, що спіткають перекладачів під час реконструкції семіотично навантажених одиниць засобами мови перекладу.

З метою здійснення комплексної науково-практичної розвідки поряд із загальнонауковими методами в нашій роботі широко використовуються *лінгвістичні та перекладознавчі методи аналізу*. Так, в контексті аналізу драматичних текстів ми спираємося як на методологічні установки аналізу художнього тексту, розроблені такими видатними філологами, як Ф. де Соссюр, М. Бахтін, О. Веселовський, В. Виноградов, М. Гаспаров, Г. Гачечиладзе, Б. Ейхенбаум, В. Жирмунський, О. Потебня, Ю. Тинянов, В. Топоров, Л. Щерба, Р. Якобсон, так і методи дослідження драматичного перекладу (С. Алтонен, Г. Андермана, К. Аптон, С. Баснет, А. Віві, Л. Венуті, Т. Лаана, І. Левого, Дж. Матіссен, П. Паві, С. Пінто, М. Снел-Хорнбі, С. Тотцевої, Е.Фішер-Ліхте, Б. Шульце), зокрема особливостей перекладу мовлення В. Шекспіра (М. Ажнюк, Д. Бірча, Дж. Бентлі, Р.Беррі, В. де Броека, Дж. Брук, С. Бухтоярова,

М.Вахсмана, А. Гарамяна, Л. Дансона, С. Джозеф, Б.Еванс, М.Еванс, Р.Емерсон, Т.Картер, Л.Коломієць, О.Куніциної, Ю.Лєвіна, Дж.Матіссен, Ч.Су). Оскільки подвійна природа драматичного тексту сприяє застосуванню семіотичних методів в дослідженні, ця науково-практична розвідка спирається на досягнення в сфері семіології, праці вчених-семіотиків (Р. Барта, У. Еко, Ю. Крістевої, К. Леві Стросса, Ю. Лотмана, Ч. Моріса, Ч. Пірса, Г. Почепцова, Ю. Степанова, Г. Фреге), а також тих дослідників, що послуговуються саме семіотичними методами в аналізі перекладів (В. Базилєв, Г. Кузенко, М. Лановик, А. Міхеєв, Н. Мосьпан, В. Радчук, О. Ребрій).

З огляду на те, що драматичний твір в семіотичному висвітленні, окрім літературного та сценічного, містить ще й культурний код, в нагоді нам стали роботи культурологічного напрямку, зокрема О. Бразговської, Д. Гудкова, В. Красних, Н. Мєчковської, Н. Толстого, С. Толстої, В. Телії, А. Усманової. Серед літературознавчих праць, зокрема аналізу поезії, нашу увагу привернули праці В. Емпсона та Х. Блума.

Не останнє місце в ході цієї науково-практичної розвідки надано *дефінітивному методу* за допомогою якого визначено поняття «знак», «значення», «код», «авторський художній код», «індивідуально-перекладацький код», уточнено поняття «семіотично навантажена одиниця» в межах як філологічних (лінгвістика, літературознавство, перекладознавство), так і нефілологічних парадигм (семіотика, культурологія).

Найбільше в нагоді стає саме пізнавальна функція дефінітивного методу, що дозволяє формувати значення, тлумачити поняття, відмежовувати одні пізнавальні категорії від решти. В сфері наукової комунікації дефініція виконує такі функції: (і) поняттєво-змістовну (як засіб опанування накопиченого досвіду та знань); (іі) ідентифікуючу (зокрема, розпізнавання предметів та термінів); (ііі) розмежувальну (тобто, визначення сфери застосування та функціонування того чи іншого наукового поняття, розбіжностей між суміжними термінами та поняттями на основі яких чітко окреслюється поле функціонування наукового терміну) [17, с. 225].

Ідентифікуюча властивість дефінітивного методу в межах проаналізованого матеріалу п'єс дозволила нам відібрати саме ті семіотично навантажені одиниці в текстовому просторі оригінала, що відповідають критеріям, які висувуються до компонентів авторського художнього коду, виходячи з його визначення. В контексті цього дослідження дефінітивний метод почасти сприймається нами як один із різновидів компонентного аналізу з огляду на те, що «словникова дефініція і є компонентним аналізом, де кожна частина такої дефініції є компонентом» [88, с. 105]. Відтак, якщо розглядати дефінітивний метод з позиції компонентного аналізу, то він використовується нами задля ідентифікації значень лексем, яким автор надає особливих значень, тобто у випадках, коли одиниці, які традиційно не характеризуються символічними значеннями, набувають таких значень завдяки особливому авторському означуванню.

Виділивши в текстовому просторі оригінала такі одиниці, виникає необхідність у визначенні обумовленості такої смислової навантаженості й для цього дефінітивного методу часто не цілком достатньо – він має доповнюватися *тезаурусним (словниковим) методом*. Таке зауваження є справедливим по відношенню до лексичних одиниць, які використовуються драматургом в їх нестандартному значенні або взагалі були вперше використані саме В. Шекспіром для опису конкретних явищ в межах його п'єс.

Виявленню ідейного спрямування, а також характеру авторських художніх кодів В. Шекспіра у значній мірі сприяло використання *біографічного методу* в якості додаткового інструменту дослідження джерел формування художнього коду драматурга. Так, в межах цієї науково-практичної розвідки було висунуто припущення про те, що в біографії автора містилися аспекти, які прямо чи опосередковано визначили конотації семіотично навантажених одиниць В. Шекспіра (до прикладу, тенденція до свідомого використання неоднозначних лексичних одиниць має під собою політичні та соціальні аспекти біографії драматурга).

Беручи до уваги той факт, що під час аналізу авторського художнього коду дослідник має справу не скільки з словниковою одиницею, скільки з ідеєю, повідомленням зашифрованим всередині такої одиниці, то в нагоді стає *контекстуальний метод*. Так, будучи нерозривно пов'язаним з теорією контексту, він враховує ступінь впливу комунікативної ситуації на мовну семантику.

Першочергове значення для нашої науково-практичної розвідки відіграє *метод інтерпретації*, зокрема по відношенню до аналізу поетичного коду, вкраплення якого є типовими для драматичних творів В. Шекспіра. Скориставшись вищезазначеним методом, ми отримали додатковий інструмент тлумачення контекстів шекспірівського художнього коду.

Стрижневим методом нашого дослідження є, звичайно, комплексний *зіставний перекладознавчий аналіз* з огляду на те, що «оцінити адекватність перекладу по відношенню до тексту оригіналу можливо лише за детального виявлення подібностей та відмінностей між структурою та змістом текстів, як на цілісному, так і на їх компонентному рівнях» [75, с. 78]. В цьому контексті В.Комісаров говорить про чотири різновиди перекладознавчого методу аналізу, що стають в нагоді перекладачам: (i) порівняння перекладів з їх оригіналами, що охоплює аналіз близькості/віддаленості змісту та структури текстів, прийомів перекладу та шляхів досягнення еквівалентності; (ii) порівняння перекладів одного оригінала, однак виконаних різними перекладачами, що дозволяє виділити спільні та специфічні закономірності відтворення мікро- та макро-структур тексту, різних типів текстів, а також їх жанрів; (iii) компаративне зіставлення вихідних текстів з їх перекладами, виходячи з ідеї, що мова перекладу – особливий вид національної мови. Особливу увагу тут приділено перекладацьким помилкам, а також відхиленням від оригінального тексту з метою його кращого відтворення в цільовій мові (йдеться про випадки, коли перекладач розширює комунікативні можливості мови перекладу); (iv) зіставлення перекладів та паралельних, близьких за

змістом, жанром текстів задля виявлення відмінностей використання мовних одиниць у відповідних текстах в двох мовах [75, с. 138].

Переважає частина нашого дослідження ілюструє порівняння одного оригінала драматичного твору з декількома його українськими перекладами (трагедія «Макбет» – 4 повних українських переклади за авторством П. Куліша, Б. Тена, Т. Осьмачки і Ю. Корецького, а також уривок з незакінченого Лесею Українкою перекладу трагедії «Макбет»; трагедія «Отелло» – 3 українських переклади у виконанні П. Куліша, В. Щербаненко та І. Стешенко; комедія «Сон літньої ночі» – 1 наявний україномовний переклад за авторством Ю. Лісняка).

Ми звернулись саме до цього методу, оскільки, на наше переконання, він дозволяє побачити масштаб й грані перекладацьких процесів із різних перекладацьких точок зору (індивідуально-перекладацьких кодів). Так, нам вдалося виявити спільні та виключно індивідуальні підходи до відтворення одиниць означування автора, проаналізувати результати використання таких стратегій на предмет їх віддаленості/близькості від оригінала, адекватності/еквівалентності вибору відповідників.

Ми також приділили увагу тим перекладацьким аспектам, за яких перекладач схиляється до значного розширення комунікативного потенціалу перекладу за рахунок додавань, компенсації, контекстних заміन та тотальної реорганізації структури текстових одиниць оригінала. Ми не схильні вбачати в них негативного впливу, оскільки відтворення образності, характерної для В. Шекспіра, потребує додаткових засобів, які б дозволили ефективний трансфер елементів його художнього коду в інші культури, де під «ефективністю» ми, в першу чергу, маємо на увазі «зрозумілість».

Забезпечення останньої стає значно вірогіднішою за використання додаткового інструменту – *компонентного аналізу*, суть якого полягає в поділі значення слова на мінімальні складові значень. Для нашого дослідження цей метод є напрочуд доречним з огляду на те, що він базується на розмежовуванні денотативного та конотативного значень мовного знака, серед яких нас цікавить здебільшого останнє – пов'язане з «оцінкою, яку мовець надає предметам

оточуючої дійсності», бажанням впливати на співрозмовника, тощо [4, с. 226]. Ми послуговувалися цим методом, виходячи з його інформативності, в першу чергу, в плані розкриття образності слів, що дозволяє відслідкувати авторський символізм їх значень.

Насамкінець, варто визнати, що поруч з методами перекладознавчого аналізу нами використовується не менш значущий для цієї науково-практичної розвідки *семіотичний метод*, зокрема з метою категоризації елементів авторського тексту (або потенційних складників художнього коду автора) у відповідності до існуючих класифікацій семіотичних кодів. Загалом, використання цього методу сприяє кращому розумінню конотативних аспектів мовних одиниць, які забезпечують бажаний рівень образності драматичного тексту (зі спертям на текстуальний/структурний аналіз семіотиків, про що детальніше буде зазначатися в наступних пунктах). Водночас, не можна не зазначити й того, що саме завдяки використанню семіотичного методу текстовий простір драматичних текстів постав перед нами ще й як простір культурний – шляхом залучення до цього дослідження корпусу лінгвокультурологічних знань з характерними для нього кодами, їх архетипічною основою, яка, на наше переконання, повинна обов'язково враховуватись під час перекладу драматичних текстів.

2.2. Семіотично навантажена одиниця як ключовий прояв авторського художнього коду в культурному трансфері драми

Коди культури проявляються в процесах категоризації світу. Дійсно, кожна культура має власну модель, яку філологи називають *картиною світу*. Вона є завжди наочною, етнічно зорієнтованою, має системний характер і визначається наявністю базових смислів культури, ментальних установок, що відсилають до найвищих духовних цінностей та використовуються в комплексному вивченні мови, світогляду й культури нації.

Як слушно зазначає дослідниця М. Піменова: «[о]панувати картину світу завжди непросто, оскільки ми не помічаємо як вона, й, відповідно, коди культури фіксуються в знаках мови» [142, с. 278]. Й цілком справедливо, саме мова репрезентує картину світу, пояснює її зміст, фіксує специфічну для нації схему сприйняття дійсності, що дозволяє людині реалізовувати різного роду когнітивні процеси.

Особисте ставлення людини до світу (знання, ціннісні орієнтири, моральна позиція), сформоване в результаті засвоєння нею базових смислів культури, зумовлює вибірковість його сприйняття (точка зору індивіда). Це сприяє побудові цілісного, чуттєвого, індивідуального образу світу (суб'єктивного образу об'єктивної реальності), який в процесі мовно-мисленнєвої діяльності набуває конкретної форми мовного вираження.

Так, людина, що створює літературні тексти, естетично використовує мовні одиниці, синтагматику й архітекtonіку тексту (в такий спосіб виражаючи своє індивідуально-авторське сприйняття світу), тим самим породжує нові *авторські смисли*, набуваючи вже цілковитого нового статусу – статусу *творчої мовної особистості*.

Відповідно, система цінностей та життєвих орієнтирів творчої мовної особистості реалізує свої потенційні значення у вигляді продукту її мовно-мисленнєвої діяльності – літературного твору або мовних структур, що мають типові для цього індивіда (автора) форми та способи вербального прояву й відповідають за продукування авторських смислів.

На наше переконання, в межах конкретного твору творча мовна особистість реалізує свої смисли одразу на декількох рівнях: (і) *словесно-семантичному* – безпосередньо через володіння мовою соціуму на базі чого «вимальовується» мовна картина світу автора – *ідеомезаурус* (індивідуальні, незвичні мовні характеристики особистості відображені в текстах); саме на цьому рівні найбільшого прояву набуває суб'єктивне сприйняття автором предметів чи ситуацій, що в подальшому зумовлює вибір ним варіантних одиниць мови для опису цілої палітри почуттів, оцінки (як позитивної, так і

негативної) конкретних явищ в межах текстового простору твору; (ii) *сюжетному* – де реалізується система духовних цінностей мовної особистості, її базові установки, орієнтири. Відповідно, кодування інформації та дешифрування її в процесі прочитання тексту (перекладу), відбувається в ході взаємодії/аналізу всіх вищезазначених рівнів «комунікативного простору особистості» – словесно-семантичного та сюжетного, комплексний аналіз яких дає уявлення про аспекти *світогляду художника слова, способи вербального прояву авторських структур художньої свідомості в тексті* [106].

Ми не випадково знову звертаємося до поняття культурного коду, оскільки картина світу автора формується під безпосереднім впливом культури, продуктом якої він є. Відтак, типові для автора мовні структури є віддзеркаленням авторської картини світу, відтак є вербальними одиницями культурного коду до якого він належить.

Так, з семіотичної точки зору, окрім літературного коду (та решти можливих), текст твору містить ще й код культурний, представлений вербалізованими одиницями культурного коду конкретного автора, що мають особливі значення/конотації. В межах цієї науково-практичної розвідки ми дозволимо собі позначити їх сукупність терміном *авторський художній код*.

Як бачимо, це складене поняття, формулювання якого передбачає попереднього аналізу таких понять, як «код», «культурний код» (з огляду на вплив особистості автора на характер поданої ним інформації в тексті, що безпосередньою пов'язує його з його власним культурним середовищем) та «літературний код» (оскільки йдеться про літературний текст). Нами раніше було розглянуто поняття коду як такого, що належить природній мові, проаналізовано його регуляторні та системоформувальні властивості, а також поставлено під сумнів тотожність понять «код» та «мова» з огляду на обмеження, які накладає таке ототожнення на код, що нівелює його позамовну складову. В спробі сформулювати визначення авторського художнього коду ми візьмемо з проаналізованих нами визначень коду первинної семіотичної системи (природньої мови) слушне, на наш погляд, визначення Г. Почепцова, де

код постає не чіткою системою, а радше *«формою опису* (курсив наш – Г. Лебедева) певного змісту» (сукупності компонентів, що входять до складу такого коду) [141, с. 265]. З чого, фактично, стає зрозуміло, що код описує сукупність його складників.

З визначень культурного та літературного коду нас цікавитиме їх своєрідна точка перетину – вербалізований культурний код, що реалізується в текстах одночасно як мовна одиниця (це ріднить його з природньою мовою), так і носій інформації про культурний код, що має при цьому особливі значення (метафоричні, метонімічні, символічні/особливі конотації).

Відомо, що з культурного коду автори можуть привносити в свої твори цілі концепти, що реалізуються в мові в різний спосіб. Так, це може бути реалізація одного й того ж концепту, скажімо, «розум» через (i) лексему «розумний»; (ii) композит «ум-розум»(в терміносистемі М. Піменової); (iii) сталі вирази та словосполучення («великого розуму людина»); (iv) приказки та прислів'я («Голова без розуму, як ліхтарня без свічки»); (v) метафору та метонімію; (vi) символ [142, с. 275].

Автори так само залучають до тексту одиниці, які вони «навантажують» власними смислами з метою справлення бажаного емоційно-естетичного впливу на читача. Тут ми дозволимо собі скористатися терміном *«семіотично навантажена одиниця»*, запропонований дослідницею Н. Мосьпан й детальніше зупинитися на такому «елементі тексту, зокрема лінгвістичній одиниці, що використовуються автором як носій важливих для нього смислів покликаних експресивно-емоційно впливати на читача (курсив наш – Г. Лебедева)» [134, с. 122]. Звернення до вищезазначеного поняття в контексті цієї науково-практичної розвідки виправдане проблематикою перекладу мовних одиниць, яким автори надають особливих концептуальних значень й відтінки яких обов'язково повинні відтворюватися цільовою мовою.

Фактично, вкладаючи певне значення в елемент тексту чи лінгвістичну одиницю, автор прирівнює їх до поняття «знак», відтак, цілком слушно аналізувати процеси відтворення таких елементів за допомогою семіотичного

інструментарію, принаймні існуючого в семіотиці понятійного апарату: *«Цінність семіотичних понять, зокрема для перекладознавства, полягає в тому, що вони допомагають описати знакові явища в єдиній системі термінів»* [134, с. 147]. Так, для побудови понятійного апарату дослідниця скористалася напрацюваннями Р. Барта, що на прикладі текстуального аналізу оповідання Е. По вводить інструмент аналізу – *«лексію (курсив наш – Г.Лебедева) або відрізок тексту, в межах якої відбувається розподіл значень»* [12, с. 500]. Побачивши в семіотичному понятті достатній потенціал для задоволення потреб перекладознавства, Н. Мосьпан прирівнює лексію до семіотично навантаженої одиниці й формулює її значення як: *«[о]диниця перекладу, яка акумулює значення знака чи коду, що потребує самостійного перекладацького рішення при тлумаченні»* [134, с. 148]. На наш погляд, синтезоване походження цього поняття ще раз наголошує на міждисциплінарному характері семіотики, зокрема продуктивності використання її інструментарію в межах перекладознавства, тому цілком виправдовує своє застосування в нашому дослідженні.

Провівши аналогію між семіотично навантаженою одиницею та вербалізованою одиницею культурного коду, можна припустити, що значення семіотично навантажених одиниць будуть реалізовуватись на рівні тексту приблизно в тій же площині, що й значення вербалізованих одиниць культурного коду – як знаки підвищеної образності.

Таким чином, в основі семіотично навантаженої одиниці закладено знак, референційний потенціал якого (референція як механізм породження значення в терміносистемі Ч. Пірса) здатен слугувати автору матеріалом для надання образності твору за допомогою якої автор ефективно реалізовує свій задум. Чим вищим є ступінь абстрактності, тим ширшим є простір для інтерпретації, зокрема в контексті перекладу. Тут ми наслідуємо Ч. Пірса, скориставшись його системою референційних знаків (індексальних, іконічних, символічних) та характеристикою їх референційності. На наш погляд, в основі семіотично навантажених одиниць повинні лежати знаки з найнижчим референційним потенціалом (високий рівень абстрактності), що дозволить автору апелювати

до більшої кількості образів в свідомості реципієнта. Однак, як зазначає Ч. Пірс, «знаків в чистому вигляді не так вже й багато» [144, с. 203]. Враховуючи все вищезазначене, ми пропонуємо декілька критеріїв, на основі яких видається можливим виділяти в тексті семіотично навантажені одиниці автора. За аналогією з текстуальним аналізом Р. Барта, де здійснювався пошук потенційних значень кожної лексії, ми залучаємося до пошуку форм «прояву автора» в тексті. Ідентифікація «проявів» виключно авторського в тексті, згідно з В. Виноградовим, виражається у «визначенні того, що саме береться письменником (як мовною особистістю) з його власної картини світу, як і в яких цілях використовується, *чим відрізняється «голос» цього письменника від «голосів» решти* (курсив наш – Г. Лебедева)» [32, с. 182].

Так, на наш погляд, **семіотично навантажена одиниця відповідає наступним критеріям:** 1) до *першого критерію* можна віднести такий, що визначає семіотично навантажену одиницю як лексичну одиницю, що в *основі своїй містить референційний знак* (з наведеної вище класифікації референційних знаків Ч. Пірса), який за рахунок своєї абстрактності здатен транслювати закладені автором ідеї та забезпечувати бажаний рівень образності в творі.

Наприклад, *індексальний знак*, реалізація якого типово відбувається через *інтертекстуальні посилання на інші тексти* [22, с. 45] в текстовому просторі трагедії «Макбет» втілюється в формі *біблійних алюзій*.

В драмах В. Шекспіра біблійні алюзії допомагають розкрити мотиви персонажів, що звертаються до Біблії, а також вводяться драматургом задля опосередкованого опису їх моральних якостей та життєвих орієнтирів. Зокрема, в мовленні Макбета тема божественного возмездя з'являється після зустрічі з привидам Банко, будучи своєрідним проявом матеріалізації прихованих страхів героя: *“It will have blood; they say, blood will have blood”* (Act III, Scene IV) [329] – алюзія на рядки з Книги Буття 9.6: *“Who so sheddeth man’s blood, by man shall his blood be shed”* [326] – «Хто проллє кров людську, того кров проллється рукою людини» [310]. В перекладі Б. Тена маємо: (1) «Він прагне крові... Адже кров –

за кров» [317, с. 350] – модуляція «він» на позначення Банко (привид) та заміна “blood will have blood” на близький для української культури біблійний вислів «кров за кров» за рахунок чого біблійна алюзія зберігається і в перекладі; (2) «Воно жадає крові...Кров за кров!» [318, с. 55] – модуляція «воно» на позначення привида. Ю. Корецький послуговується стилістично експресивнішим «жадає» в порівнянні з оригінальним “have”. Як і в попередньому випадку збереження біблійної алюзії відбувається за рахунок її заміни іншим відомим висловом із цільової культури; (3) «Бажає крові. Кажуть, кров за кров іде» [316, с. 231] – безособове «бажає» в перекладі Т. Осьмачки контекстно вказує на привида. Алюзивність збережено в повному обсязі; (4) «Се потребує крові. Не дарма кажуть: Кров потребує крові» [315, с. 54] – народницько-розмовна модуляція «се» на позначення привида та типове для П. Куліша використання росіянізмів «потребує» на позначення “have”, що зберігається й в останній частині висловлювання задля дотримання стилю [104].

Алюзію “blood will have blood” відтворено дослівно, біблійний характер якої пунктирно простежується в контексті всієї репліки. Припущення про деякі аналогії з християнською лексикою вбачається в метафорі «бунтівні мерці» (“*rebellious dead*”), втраченої в нових виданнях трагедії «Макбет». Метафора міститься у виданнях Фоліо 1623 року, але в XVIII столітті видавці прийняли більш зрозумілу поправку Л. Тібальда: замість слів “*rebellious dead*” в сучасних виданнях знаходимо “*rebellious head*” – «очільник повстання», що певною мірою нівелює шекспірівську образність [104].

Макбет, змучений видіннями, говорить про те, що раніше мерці ніколи не поверталися, а тепер вони «повстають». Після зустрічі з відьмами, Макбет в розпачі скрикує: “*Rebellious dead, rise never, till the wood of Birman rise*” (Act IV, Scene I) [329]. В репліці героя В. Шекспір грає на контрасті між старим язичницьким розумінням вбивства та його християнським сприйняттям як «гріха», коли возмезддя приходить через муки совісті, в той час як в біблійських текстах пророки говорять про возмезддя через страхітливі видіння.

Здається, українські перекладачі послуговували новими виданнями Фоліо, оскільки у всіх чотирьох випадках надано варіанти перекладів, які відштовхуються від оригінального “rebellious head”: (1) «Схиліться ж долу, змови і бунти, адже Бірнамський ліс ще не рушає» [317, с. 348] – в перекладі Б. Тена запечерне “rise never” відтворено антонімічним «схиліться ж долу» для стилізації відчаю, що відчувається в промові Макбета.

Зі стилістичних міркувань “rebellious head” постає у формі генералізації «змови і бунти»; (2) «Голово! Голово бунтарська, не повставай же, доки бір Бірнамський не встане» [316, с. 229] – в перекладі Т. Осьмачки бачимо дослівне відтворення “rebellious head” як «бунтарська голова» та додавання звертання «Голово!» з метою підвищення емоційного напруження уривку. “Wood of Birman” («Бірнамський бір») перекладено з типовою для Т. Осьмачки схильністю до одомашнення; (3) «Не вставай же, бунтливо голово, аж поки встане Бірнамський гай на мене» [315, с. 15] – переклад П. Куліша, з огляду на свою часову віддаленість, ймовірно, слугував одним із орієнтирів для Т. Осьмачки, оскільки також містить практично аналогічний відповідник на позначення “rebellious head” («бунтлива голова») й питомо українське «гай» для “wood of Birman”; (4) «Схились, повстання голово, аж поки ліс Бірнамський рушить» [318, с. 25] – переклад Ю. Корецького лексично наближений до перекладу Б. Тена «схились» – «схиліться ж долу», а відповідник «повстання голово» нагадує переклади Т. Осьмачки та П. Куліша. Як бачимо, через зміни в тексті Фоліо перекладачам не вдалося розпізнати в ньому біблійну алюзію [98].

Семіотично навантажені одиниці, що мають в своїй основі **іконічні знаки** *реалізуються в текстовому просторі через метафору/метонімію* [22, с. 76] й використовуються авторами як засіб конкретизації образів персонажів на основі асоціацій, викликаних тропами. Так, для трагедії «Макбет» характерне використання концептуальних метафор, зокрема, на основі порівняння концептів «людина» – «елемент неживої природи».

Аналізуючи метафоричність мовлення леді Макбет можна сказати, що провідними в ньому є інфернальні мотиви: ***“The sleeping and the dead are but as***

pictures. 'Tis the eye of childhood that fears a painted devil” (Act II, Scene II) [329]

– за тему тут обрано мерців, які порівнюються з образом картин, і не повинні викликати остраху: (1) «Мрець і сонний, так само як і мальовані чорти, лякають лиш дітей» [317, с. 460] – в перекладі Б. Тена структуру метафори-оригінала змінено, однак передано всі її образи – «мрець», «сонний», «страх», «мальований чорт». Б. Тен здебільшого оминає порівняння з картинами (“as pictures”) й компенсує стилізованим виразом, що нагадує українську приказку «Не такий страшний чорт, як його малюють» (мальовані чорти, лякають лиш дітей).

В перекладі Ю. Корецького так само бачимо використання традиційного відповідника «боятися мальованого чорта»: (2) «Сонний і мертвяк – лише малюнки...Дітям тільки личить боятися мальованого чорта» [318, с. 134] – інфернальну тему підкреслено мало вживаним українським відповідником «мертвяк».

Т. Осьмачка та П. Куліш повністю відтворюють метафору в перекладах зі збереженням її структури, різниця між обома перекладами вбачається лише в морфологічних трансформаціях по відношенню до “sleeping and the dead”: (3) «Як сонні, так і мертві є лише картини, а змальованого чорта бояться тільки-но дитячі очі» [316, с. 245]; (4) «І мрець і сонний, се картини тільки, лиш діти намальованого чорта лякаються» [315, с. 63].

В трагедії «Отелло» метонімічне перенесення за суміжністю вбачається в наступному уривку з діалогу Дездемони та Яго, де вони сперечаються про сумісність понять «жіноча краса» та «жіночий розум»: ***“Iago: She never yet was foolish that was fair, for even her folly help’d her to an heir”*** (Act II, Scene I) [330] – лексична неоднозначність міститься в оригінальному “fair”, однак вона одразу ж нівелюється контекстом розмови про жіночу красу. У випадку зі значенням “folly” перекладач вільний тлумачити його як “foolishness”, так і “wantonness” («розпуста»), останньому з яких також сприяє контекст, оскільки Яго неоднозначно натякає на те, що розпуста може стати у нагоді красивій жінці в пошуках чоловіка-багатія.

Метонімічне перенесення відбувається зі значенням слова “*heir*” (« правонаступник », « спадкоємець ») за суміжністю з поняттям « дитина ». В перекладі В. Щербаненко відбулося наступне: (1) « Гарненька з роду не була така дурна, щоб сина народить не спромоглась вона » [319, с. 132] – В. Щербаненко зберігає суміжне римування АА “*fair*” – “*heir*” (« дурна » – « вона ») засобами переробки синтаксичної конструкції оригіналу в перекладі, де значення “*foolish*” компенсує значення “*folly*” (останнє з яких перекладач вилучає). Метонімічне “*heir*” в перекладі конкретизується до « син », як перенесення уваги на об’єкт суміжний з ним (узагальнене « дитина » – конкретизоване « син »).

В. Щербаненко вдається до експлікації необхідної для відтворення “*help’d her to an heir*”, де значення “*help*”, з огляду на його синтаксичний зв’язок з “*heir*” зазнає смислового розвитку « спромогтися народити ».

Переклад П. Куліша вирізняється своєю експресивністю завдяки лексичним відповідникам в народницько-розмовному стилі й збереженню оригінального римування, що стилістично наближує його до лаконічного українського прислів’я: (2) « Ні, красота дурною не буває: бо й дура наслідника придбає » [322, с. 123] – перекладач вдається до морфологічної трансформації із заміною прикметника “*fair*” на старорусизм « красота », а також парафрази “*for even her folly help’d her to an heir*”, де значення “*folly*” набуває персоніфікованого смислового розвитку « дура » (старорус.) Метонімічне “*heir*” отримує в перекладі дослівний еквівалент « наслідник ».

В перекладі першої частини репліки Яго І. Стешенко дотримується принципу лексичної відповідності оригіналу, однак значних трансформаційних змін зазнає саме друга частина речення: (3) « Дурною бути краса ніяк не може, – бо й дурість завагітнить їй pomoже » [320, с. 440] – перекладачка відтворює лаконічну римованість оригіналу « не може » – « pomoже », що стилістично нагадує прислів’я чи афоризм, якими часто користується Яго для надання вагомості своїм словам.

З тих же стилістичних міркувань, І. Стешенко не вдається до дослівного перекладу “*her folly help’d her to an heir*”, а йде шляхом смислового розвитку,

замінивши наслідок (“heir”) його причиною («завагітніти»). Таким чином, метонімію “heir” вилучено, однак, значення її компенсовано експлікативними засобами мови перекладу [100].

Насамкінець, семіотично навантажені одиниці, що мають в своїй основі знаки найвищого ступеня абстрактності – *символічні*, представлені в тексті *лексичною/семантичною неоднозначністю*.

Прагматичне використання неоднозначності В. Шекспіром вмотивоване тогочасним політичним становищем або слугує інструментом особистісної характеристики персонажів, зокрема в трагедії «Отелло». Так, семантично неоднозначні одиниці в трагедії «Отелло» реалізуються через «знаки в яких означувані, мають різні означаючі» (один із типів неоднозначності в терміносистемі В. Емпсона [234, с. 127]). Таким чином, текст наповнюється поширеними порівняннями: *“Whereof I take this that you call love is like a sect or scion”* (Act I, Scene III) [330] – так, означуване “love” має декілька означаючих й прирівнюється до “sect” та “scion”.

Вибір В. Шекспіром таких лексичних одиниць для опису поняття “love” є зовсім не випадковим, оскільки введене в обіг драматургом “sect”, значення якого отримуємо з контексту розмови Яго та Родріго (“an offshoot of lust” – «паросток», «відгалуження похоті»), точно відображає ставлення Яго до кохання як до примітивного тваринного інстинкту (“reflexive response to an itch”), а не оспіваного ренесансними поетами піднесеного і світлого почуття: *“It is merely a lust of the blood and permission of the will. Come, be a man! Drown thyself? Drown cats and blinds puppies”* (Act I, Scene III) [330] – саме таку цікаву альтернативу Яго пропонує Родріго замість того аби побиватися через любов. Таким чином, цінність кохання нівелюється через опис його як «прищепи» – “scion” (чогось незначного) в порівнянні з чимось дійсно вартісним (образ протиставлення: «прищепи» – «дерево»).

В перекладі В. Щербаненка порівняльну конструкцію «*компаратив*» + *like* + *компаратор*» вилучено, в результаті чого відбувається девальвація художнього образу, змальовуваного сукупними значеннями “sect” та “scion”: (1)

«Те, що ти вважаєш коханням, просто собі прищеплена гілочка» [319, с. 123] – як бачимо, В. Щербаненко тяжіє в перекладі до буквалізму, переклавши “scion” як «прищеплена гілочка», в той час як контекстне значення “sect” (“an offshoot of lust”) жодним чином не простежується [96].

В перекладі П. Куліша порівняльну конструкцію також вилучено. Не вбачається й додаткової експлікації “sect” та “scion” відповідно до їх контекстного значення, оскільки в перекладі представлені лише їх прямі відповідники в характерною для П. Куліша схильністю до використання діалектизмів та питомо української лексики (“scion” – «вовчок» / “sect” – «пагонець»): (2) «Те, що ви звете любов, тільки пагонець або вовчок» [322, с. 143].

Неоднозначне ставлення Яго до кохання найкраще розкривається в перекладі І. Стешенко засобами додаткової експлікації понять “sect” та “scion”: (3) *«Те, що ви звете коханням, є, на мою думку, простий паросток або штучно прищеплена гілочка»* [320, с. 442] – порівняльну конструкцію оригіналу вилучено, однак знецінення образу кохання досягається лексичними засобами за допомогою додавань «простий» до “sect” («паросток») та «штучно» до “scion” («прищеплена гілочка»), що на відміну від буквалістських перекладів П. Куліша та В. Щербаненка, виправдовує використані В. Шекспіром лексичні засоби задля досягнення бажаного смислового ефекту.

Принагідно згадаймо й про такий тип неоднозначності як «неінтенціональна» (за В. Емпсоном що виникає в поетичних частинах текстів, коли «висловлюючись у віршований спосіб, герой здатен несвідомо продукувати неоднозначні повідомлення» [324, с. 225]), що реалізуються в текстах у вигляді малапропізмів.

Відповідно до (2) **другого критерію**, семіотично навантаженими одиницями є ті лексичні одиниці, що прагматично використовуються автором задля «активації» необхідних сфер знань реципієнта й пілтують розуміння тексту в необхідному автору напрямку.

Кращим поясненням цьому слугує цитата Р. Барта: «Функція того чи іншого елемента в тексті (від слова, знака й до тексту в цілому) полягає в його

здатності вступати в корелятивні зв'язки з іншими елементами або з усім твором загалом для просування конкретної ідеї. *Ніщо в оповіданні не є випадковим, тому в ньому немає нічого окрім функцій* (курсив наш – Г. Лебедева)» [9, с. 393].

Тобто, такі «функції» (в терміносистемі Р.Барта) прагматично вводяться в текстовий простір твору для того, щоб «направляти» читача в певному заданому автором ідейному напрямку. Вчений додатково розподіляє функції на *каталізатори* (елементи сюжету чи лексичні одиниці, які є лише маркерами, передвісниками потенційних сюжетних поворотів твору) та *кардинальні функції* (елементи сюжету чи лексичні одиниці, що здатні визначати сюжетні траєкторії, бути поворотними пунктами, які створюють або нейтралізують напружену ситуацію в тексті) [9, с. 397].

Одним із яскравих проявів прагматичного використання *кардинальних функцій* у В. Шекспіра є те, що наразі зветься Шекспірівським *трагічним відчуженням* – однією зі складових Єлизаветинської драми, успадкованої з драматичного канону Л. Сенеки [245, с. 55]. Серед привнесеного Л. Сенекою до Єлизаветинської драми й увібраного В. Шекспіром в трагедіях, варто пригадати не тільки особливу форму драматичного твору. Сенеківська традиція більшою мірою зумовила й зміст багатьох сценічних творів того часу, наприклад, використання надприродних персонажів як повноправних дійових осіб, а також вибір специфічних тем сюжетів, заснованих на категоріях «жахливого», тенденцію до імплементації риторичних та описових відступів у п'єсах, використання грецького гекзаметру як одиниці виміру віршоскладання у прологах-мораліте, і, насамкінець, філософський фаталізм [245, с. 58].

Однак, найголовніше, що прийшло в Єлизаветинську драму з античного театру – це сам трагічний канон за якого герой, під впливом негативних подій змінюється, переміщується зі звичного світу в новий незнайомий йому (трагічний), відчужений світ: *просторове переміщення* (в обставини цілком не знайомі героєві; простір, в якому він знаходиться фізично трансформується в уяві в простір породжений його почуттями або бажаннями); *часове переміщення* (герой переміщується зі свого часового проміжку в інші виміри, які здаються

йому чужими й не зрозумілими; час героя – це не той самий час, що для оточуючих, а категорія, яка для решти героїв є минулим, для головного героя є теперішнім або майбутнім); *мовне відчуження* (герой, після пережитих трагічних подій, говорить про речі, які часто є незрозумілими для тих, хто не розділяє його трагедії; мовлення героя вже ніяким чином не ріднить його з власним оточенням та суспільним середовищем: він розмовляє якоюсь власною, зрозумілою лише для нього мовою, власним ідіолектом, використовуючи звичні терміни для опису нового незнайомого світу) [245, с. 117].

З позиції перекладознавства, найцікавішим для аналізу є, звичайно, *мовне відчуження трагічних героїв*, оскільки відтінки значень, використаних ними мовних одиниць, слугують інструментами, за допомогою яких автор змальовує особливий стан героїв – трагедію руйнації звичного для них світу, біль від якої відображається на сторінках трагедії в мовленні героїв, на протиположному до сценічного втілення, де все це відбувається репрезентативно (жести, міміка, рухи, освітлення). Мовне відчуження в перекладах часто нівелюється парафразами перекладачів або редакторів, схильних до стандартизації та нормування мови трагедії, що часто знищує закладену в ньому автором образність. В. Шекспір прагматично використовує відчужене мовлення героїв (лінгвістичні протиріччя, неоднозначність, невідповідності) як маркер поворотних, подекуди переламних моментів сюжету, з яких починається їх рух в нових напрямках, який допоможе наблизитись до розв'язання більш масштабної концептуальної дилеми, що міститься в понятті трагедія.

З огляду на все вищезазначене, *авторський художній код* – вербалізований культурний код певного автора, що реалізується в текстовому просторі твору через сукупність семіотично навантажених одиниць – мовних одиниць означування, використаних автором для репрезентації певних явищ в межах суб'єктивної дійсності написаного ним твору та відображення цих явищ у свідомості реципієнта. Водночас, авторські художні коди визначають комунікативні наміри художника слова, його орієнтованість на естетичний вплив, стимуляцію читача до співпереживання та пошуку смислів.

Авторський художній код також можна розглядати як особистий культурний простір автора в межах створеного ним тексту, своєрідний «контейнер», в якому різні форми характерної для автора мовної поведінки отримують додаткові смисли, заповнюючи й тим самим формуючи такий код. Це також означає, що він може включати в себе мовні одиниці, які спершу не несуть додаткових смислів в своїх типових словникових тлумаченнях, однак варто їм потрапити до метального простору коду, вони починають транслювати типові для автора смисли (сюди можна віднести, скажімо, лексичні одиниці використані В. Шекспіром в їх нестандартному значенні (“Shakespeare’s non-standard vocabulary” [304]), а також лексику вперше застосовану саме В. Шекспіром в контексті того чи іншого твору (яка пізніше увійшла до стандартного словникового складу англійської мови), переклад якої викликає труднощі як через часову віддаленість понять, складних для розуміння сучасників, так і відсутність відповідників).

З перекладацької точки зору, визначення авторського художнього коду видається достатньо абстрактним, однак, на наш погляд, авторський художній код має всі шанси трансферу в цільову культуру з огляду на те, що перекладу піддаються його складові – семіотично навантажені одиниці, зокрема конкретні форми їх текстової реалізації – метафора, метонімія, різні форми неоднозначності, інтертекстуальні одиниці, тощо). Не випадково, що ми використовуємо саме термін «семіотично навантажена одиниця» Н. Мосьпан, яка визначає її як *«одиницю перекладу», «одиницю з особливим значенням, що потребує самотійного перекладацького рішення»* [134, с. 148].

В процесі аналізу перекладу нас, перш за все, цікавить механізм виникнення авторських смислів. Тому для того, щоб «осягнути процес означування» [12, с. 498], нам необхідно визначити «форми виникнення смислів тексту» [9, с. 375], зокрема конотації семіотично-навантажених одиниць, які в нашому випадку є носіями авторських смислів. В нагоді нам стає класифікація Р. Барта, що розглядає мовні одиниці як елементи системи знаків культурних смислів. Дослідник виділяє в аналізованих текстах п’ять кодів, на основі яких

визначає конотацію таких мовних одиниць. Так, на думку Р. Барта будь-який автор кодує свій літературний твір в межах узагальненої системи кодів: (i) *герменевтичного* – коду, на базі якого формулюється питання, проблема або загадка тексту, а згодом і її рішення; (ii) *семантичного*, що об'єднує всі суттєві для розуміння тексту поняття, які в ньому зустрічаються; (iii) *семічного* (конотативного) – коду, що визначає характер одиниць змісту тексту, тобто конотативних означуваних, а також дозволяє виявляти в тексті його істинних персонажів, справжніх героїв; (iv) *символічного*, що окреслює поле асоціацій викликаних тими чи іншими риторичними фігурами або поняттями; (v) *референційного* – культурного коду, коду колективного знання та мудрості, в якому міститься посилання на текст-першоджерело чи будь-який інший згаданий текст, написаний значно раніше за аналізований літературний твір [150].

Ми вважаємо, що вищезазначена класифікація цілком виправдовує завдання цієї науково-практичної розвідки – пошук конотацій семіотично навантажених одиниць з метою їх ефективного відтворення засобами цільової мови. Класифікація Р. Барта характеризується достатньо високим рівнем абстрактності (референційності), що, цілком відповідає природі досліджуваних нами семіотично-навантажених одиниць.

До того ж, класифікацію було розроблено під одиниці вторинної семіотичної системи, що також виправдовує її використання нами з огляду на те, що авторський художній код є утворенням, яке частково належить культурі. Відтак, ми схильні сприймати коди Бартівської класифікації(як смислові поля, в яких містяться смисли тексту (або смисли його безпосередніх одиниць), якими перекладач (як перший читач тексту) вільний послуговуватися з метою кращого розуміння авторського задуму.

Отже, людина, створюючи нетривіальні тексти тим самим транслює своє індивідуально-авторське сприйняття світу. Мова є безпосереднім відображенням картини світу, тому типові для автора форми й способи вербального прояву в тексті безпосередньо пов'язують знаки первинної семіотичної системи із кодом культури, оскільки система цінностей та життєвих

орієнтирів творчої мовної особистості реалізує свої потенційні значення у вигляді продукту його мовно-мисленнєвої діяльності – літературного твору.

Твір, розглянутий з семіотичної точки зору, окрім літературного коду містить ще й культурний код, представлений вербалізованими елементами культурного коду конкретного автора, що мають особливі значення/конотації.

Так, в межах цієї науково-практичної розвідки, сукупність вербалізованих одиниць культурного коду конкретного автора позначається терміном *авторський художній код*. Це поняття було сформоване нами внаслідок сукупного аналізу тлумачень окремих понять таких, як код, культурний та літературний код. Відтак, його визначення сформувалося на перетині первинної та вторинної семіотичної систем й увібрало в себе деякі характерні для них риси.

Авторський художній код не визначається нами як чітка система (відміну від визначення коду природної мови), а лише як форма опису певного змісту. Іншими словами, авторський художній код є лише формою, що описує сукупність складових частин такого коду.

Попередній аналіз культурного та літературного кодів змістив наш фокус уваги в бік вербалізованих одиниць культурного коду, що реалізуються в текстах як мовні одиниці з особливими значеннями (метафоричні, метонімічні, символічні або особливі конотації).

Відомо, що через такі одиниці автори здатні привносити в текст компоненти власної культури, тобто «навантажувати» твір власними смислами з метою емоційно-естетичного впливу на читача. Ми дозволимо собі скористатися терміном *семіотично навантажена одиниця* Н. Мосьпан на позначення таких одиниць, що реалізуються в тексті як «*елементи тексту, зокрема лінгвістичні одиниці, що використовуються автором як носії важливих для нього смислів й покликані справляти експресивно-емоційний вплив на читача*» [134, с. 122].

Характерною ознакою семіотично навантаженої одиниці є її висока образність. Автор, для забезпечення цієї образності в текстовому просторі, послуговується тими семіотично навантаженими одиницями, в основі яких

закладено знаки достатнього рівня абстрактності (іконічний, індексальний, символічний знаки за Ч. Пірсом).

За аналогією з текстуальним аналізом Р. Барта, де вчений зосередився на пошуку «лексій» (одиниць тексту, які дозволяють здійснити аналіз їх конотативних значень), ми спрямували увагу на пошук конотацій семіотично навантажених одиниць з метою їх ефективного відтворення засобами цільової мови. Критерії пошуку визначалися на основі ознак, характерних для референційних знаків (іконічні, індексальні, символічні знаки за Ч. Пірсом), оскільки саме вони лежать в основі семіотично навантажених одиниць й забезпечують їх образність.

Відповідно до виділених критеріїв: (і) в основу семіотично навантажених одиниць покладено референційні знаки, що завдяки своїй абстрактності транслують закладені автором ідеї та забезпечують бажаний рівень образності тексту (*індексальний знак – інтертекстуальні посилання на інші тексти; іконічний знак – метафора/метонімія; символічний знак – лексична/семантична неоднозначність*); (іі) семіотично навантажені одиниці прагматично використовується автором задля «активації» необхідних сфер знань реципієнта, пілотують розуміння тексту в необхідному автору напрямку («функції» в *терміносистемі Р. Барта – каталізатори та кардинальні функції* [9, с. 397]).

На основі всього вищезазначеного, ми надаємо уточнене визначення **авторського художнього коду** як вербалізованого культурного коду певного автора, що реалізується в текстовому просторі твору через сукупність семіотично навантажених одиниць – мовних одиниць означування, використаних автором для репрезентації певних явищ в межах суб'єктивної дійсності написаного ним твору та відображення цих явищ у свідомості реципієнта.

Незважаючи на деяку абстрактність визначення, ми схильні вважати, що авторський художній код цілком піддається трансферу в цільову культуру, оскільки його складові частини (семіотично навантажені одиниці) в формі метафор, метонімії, неоднозначності, інтертекстуальних одиниць піддаються

перекладу. Насамкінець, ми спираємося на класифікацію кодів за Р. Бартом (герменевтичний, семантичний, семічний, символічний, референційний) як додатковий інструмент пошуку конотацій семіотично навантажених одиниць (подібно до того, як Р. Барт послуговувався вищезазначеною класифікацією з метою пошуку конотацій виділених ним лексій [12]).

2.3. Індивідуально-перекладацький код як методологічна стратегія відтворення драми в перекладі

Розширивши сприйняття постаті перекладача до творчої мовної особистості, яка також є творцем нетривіальних текстів й характеризується типовим лише для неї різновидом вербальної поведінки, ми дозволимо собі припустити, що перекладач на рівні з автором (та його художніми кодами) оперує в межах власного індивідуально-перекладацького коду. Сповідуючи ідею перекладу як культурного трансферу, ми схильні вважати, що індивідуальна перекладацька манера, реалізована перекладачем у мовно-стильових особливостях текстів його перекладів є нічим іншим ніж вербалізованими одиницями культурного коду окремого перекладача, що відображають не лише рівень водіння перекладачем мовою оригінала чи мовою перекладу, а й, інколи, приналежність до певної перекладацької школи. Достатньо лише декількох сторінок перекладів Т. Осьмачки з його експресивно насиченою, динамічною мовою чи П. Куліша з його неповторною доместикацією та «органічно вплетеною в переклад народною основою (росіянізми, старорусизми, староукраїнізми, полонізми, біблеїзми, діалектизми, локалізми)» [74] аби побачити в них індивідуальні постаті перекладачів.

Таким чином, *індивідуально-перекладацький код* – вербалізований культурний код певного перекладача, що реалізується в текстовому просторі перекладу через набір сталих, характерних лише для нього мовно-стильових засобів та перекладацьких стратегій, які вирізняють його манеру перекладу від решти перекладачів, роблять миттєво впізнаваним.

Звідси, *переклад* – продукт взаємодії творчої мовної особистості перекладача з художнім кодом автора, в результаті якої відбувається дешифрування смислів семіотично навантажених одиниць автора та їх відтворення цільовою мовою через мовно-стильові засоби перекладача з використанням його власних перекладацьких стратегій. Фактично, ми також можемо припускати, що дешифрування художнього коду автора передбачає його повний або частковий перехід у статус індивідуально-перекладацького.

Структурно-семіотичний підхід вбачає в тексті структуру, багаторівневу систему внутрішньо текстових зав'язків, де в процесі перекладу на кожному із рівнів відбувається окремий процес декодування за допомогою перекладацьких трансформацій, в результаті чого художні коди автора також набувають статусу індивідуально-перекладацьких.

Таким чином, аналіз процесів декодування на декількох рівнях тексту дає можливість отримати уявлення про конкретні ділянки тексту, які в процесі перекладу зазнали перекладацьких втрат, де художні коди автора перетворилися на коди окремих перекладачів, що з набору кодів належить виключно автору й залишається авторським навіть після того, як такі коди було перекладено, й, насамкінець, дає уявлення про те, чий код (авторський чи перекладацький) переважає в перекладі та з ким спілкується читач, тримаючи в руках переклад твору, з автором чи з творчою особистістю перекладача [106].

Індивідуальність та повнота коду перекладача розкривається через множину та різнобарв'я використаних ним в тексті перекладу мовних засобів, в той час як сам переклад виступає своєрідною формою комунікації, адже передбачає участь перекладача як реципієнта тексту оригінала (адресата, хоча й проміжкового), так і відправника тексту перекладу (адресанта), що несе відповідальність за його зміст.

Проблема дуальності функціональної ролі перекладача видається складною, й історія знає немало прикладів, коли перекладач не скільки відтворював особливості авторського задуму перекладеного ним твору, скільки

всю повноту власного (а дійсно, хто до чужого свого не додав?), перетворюючись на умовного «суперника» автора оригіналу.

В контексті цієї роботи надзвичайно достойними «суперниками» В. Шекспіра були Леся Українка, П. Куліш, В. Щербаненко, Б. Тен, Ю. Корецький, Т. Осьмачка, І. Стешенко та й взагалі всі ті, хто серйозно займався перекладами Великого Барда в Україні, включно з такими постатями, як І. Франко, М. Старицький, Ю. Федькович, П. Грабовський, М. Рильський, І. Кочерга, Ю. Клен, Г. Кочур, М. Лукаш, М. Бажан, М. Славінський, І. Костецький, С. Гординський, О. Тарнавський, Я. Славутич, О. Зуєвський та ін.

Можна припустити (і аж ніяк не категорично стверджувати), що перекладачі, працюючи над оригіналом, в переважній більшості враховують досвід своїх попередників (з огляду на деякі подібності, які раз по раз виникають під час зіставлення перекладів одного й того ж твору) в своєму прагненні наблизитись до «істинного» В. Шекспіра, а тому послуговуються як досягненнями, так і помилками колег [106].

Прикладів такого звернення до доробків попередників можна нарахувати безліч, що вбачається не тільки у використанні перекладачами одних й тих самих образів чи лексичних відповідників, а й, скажімо, в подібності перекладацьких стилів (зумовленої, здебільшого, роботою конкретних перекладачів в межах одних і тих само перекладацьких течій, як-то класичної чи романтичної): “That which hath made them drunk hath made me bold. What has quenched them hath given me the fire. Hark! Peace! It was the owl that shrieked, the fatal bellman, which gives the stern’st good-night. He is about it. The doors are open, and the surfeited grooms do mock their charge with snores. I have drugged their possets, that and nature do contend about them, whether they live or die ” (“Macbeth”, Act II, Scene II) [329] – так, переклад Б. Тена (1986 року): «Вони сп’яніли – я сміливіша стала, вони погасли – я запалала...То...це сова, провісниця нещастя – комусь навік бажає на добраніч. Він там. І двері навстіж. Слуги сплять, обов’язки свої забувши. Зілля такого я їм в питво намішала, що смерть за них змагається з життям» [317, с. 360] та переклад Ю. Корецького (1940 року):

«Вони сп'яніли – стала я смілива, вони загасли – запалала я. Тш...це сова, похмурий вісник страти, суворо крикнула: «Добраніч!» Там вона...Розкриті двері, а сп'янілі слуги хропнуть на варті: я вино змішала, смерть і життя змагаються над ними – чи їм жити, чи вмерти» [318, с. 67], вочевидь, мають багато спільного [106].

Звернення цілковито різних перекладачів в різний час та за різних обставин до одного й того ж автора, більш того, до одного й того ж твору (в Україні В. Шекспіра бралися перекладати не менш ніж вісімдесят перекладачів, а один і той же твір (скажімо, «Гамлет») був перекладений, на сьогоднішній день, як мінімум шістьма перекладачами (П. Куліш, Ю. Клен, Л. Гребінка, Г. Кочур, М. Рудницький, Ю. Андрухович), в будь-якому разі, робить їх творчо спорідненими, оскільки долучає до «необмеженого семіозису» твору, а звідси, й до спільного процесу пошуку нових значень художніх кодів автора в межах давно відомих. Тим не менш, ми не можемо з упевненістю стверджувати, що працюючи над перекладом, той чи інший перекладач знаходиться під впливом (прямим чи опосередкованим) робіт попередників.

Стратегії, використані перекладачами в межах свого індивідуально-перекладацького коду для відтворення певного художнього коду автора, не пояснюється логікою, а лежать саме в площині індивідуальних *асоціацій* (асоціативних полів), що виникли в його свідомості в процесі декодування семіотично навантаженої одиниці (коду) оригіналу й, напевно, є чимось нав'язаним перекладачеві ззовні чи з попередніх перекладів. Ймовірно, подібності, які можна спостерігати в разі зіставлення перекладів (співпадіння образів та лексичних відповідників), говорять лише про те, що два різних перекладачі потрапили в одне й те ж саме асоціативне поле, дійшли спільної асоціації на один і той самий код в перекладі [106].

З іншого боку, порівняння власних доробків з перекладами попередників розширює стилістично-ідейні обрії перекладача, навіть якщо між їх стратегіями перекладу та перекладацькими школами існує концептуальна різниця й суб'єктивізм такого порівнювання сягає своєї останньої межі – тотальної

критики попередника. Так, не можна не згадати коментарі Лесі Українки (емоційність яких говорить про підсвідоме протиставлення власного перекладацького «я» з іншим, відмінним від нього перекладацьким «я») з приводу перекладів П. Куліша, зокрема творів В. Шекспіра. Зі спогадів Климента Квітки дізнаємося: «Відношення її до Куліша було зовсім виняткове і може бути охарактеризоване як пістет, змішаний з якоюсь хронічною досадою і навіть обуренням. <...> [В]важала його «настоящим письменником» і своїм учителем, казала, що до самого пізнього періоду в дитячі літа ніхто не мав на неї такого впливу, як читання Куліша. <...> [а]ле, наприклад, *переклади Куліша з Шекспіра* находила недосконалими і сама бралася за переклад *«Макбета»*, *невважаючи на те, що Куліш уже зробив його* (курсив наш – Г.Лебедева). *«Гамлета»* переклад Старицького находила кращим. *Деякі переклади Куліша з Шекспіра* обурювали її, находила їх грубими до божевілля (курсив наш – Г. Лебедева)» [49, с. 126].

Повноту і, зокрема, унікальність індивідуально-перекладацького коду, розкриває **домінанта перекладача**, що визначає його спрямованість на відтворення саме тих семіотично навантажених одиниць автора, які він вважає найважливішими в текстовому просторі оригінала (тут ми виходимо із визначення домінанти в його семіотичному висвітленні наданого П. Торопом: *«Домінанта» – це конкретний елемент, який перекладач вважає найважливішим в тексті і якому він надає особливого значення* (курсив наш – Г. Лебедева) в процесі відтворення іншою мовою ідеї твору» [171, с. 132]).

Таким чином, домінанта сприймається як центр, як ядро тексту, індикатор основного смислу. Очевидно, що в плані композиції твору, поняття домінанти більшою мірою відповідає такому поняттю як ключовий елемент тексту. Оскільки домінанта перекладу є ключовим елементом тексту, то слово, словосполучення та речення, яке входить до складу семіотично навантаженої одиниці, не може бути вилучено в перекладі через те, що саме в ньому міститься основний смисл тієї чи іншої частини тексту. Відтворення таких ключових елементів є запорукою якщо не повної, то принаймні часткової реконструкції

елементів художнього коду автора засобами мови перекладу. В протилежному випадку, повідомлення, закладені в ньому нівелюються.

Увага до тієї чи іншої семіотично навантаженої одиниці зумовлена не тільки особистим вибором перекладача, а й **потребами читача**, який сприймає текст, здебільшого спираючись на свої очікування від певного типу тексту. К. Райс пропонує свою типологію текстів, характер яких, на думку дослідниці, визначає домінанту перекладача, оскільки орієнтує на такий переклад, який би виправдовував очікування потенційної читацької аудиторії: «Метод перекладу, а також характер елементів, які безпосередньо відтворюватимуться в перекладі часто визначаються саме *типом тексту* (курсив наш – Г. Лебедева); водночас, саме тип тексту слугує орієнтиром перекладачеві у виборі мовних засобів, які б певною мірою виправдовували очікування читача від тексту» [266, с. 176].

Так, серед розглянутих К. Райс текстів, виділяються наступні типи: (i) тексти, орієнтовані на *змістовність* (повідомлення преси, комерційна кореспонденція, офіційна документація, навчальна та спеціалізована література, технічні тексти), від яких читач очікує інформативності, оскільки для нього важлива прийнятність форми вираження змістовності; (ii) *форму* (наприклад, художні тексти, поезія, есе і т.п.), від яких читач очікує такої форми вираження змісту, яка б виражала естетико-художню складову твору; (iii) орієнтовані на *звернення* або *заклик* тексти (реклама, агітація, проповідь, пропаганда, сатира, демагогія), від яких читач (хоча й підсвідомо) отримує стимул до конкретних дій; (iv) *аудіо-медіальні* тексти (тексти, призначені для усної декламації зі сцени, з музичним супроводом або через засоби масової інформації (наприклад, радіоп'єси), важливу роль в яких відіграє техніка мовлення, а також додаткові акустичні та оптичні допоміжні засоби), від яких реципієнт (вже не тільки читач, а й слухач/глядач) очікує не тільки змістовності, але й естетичної форми її вираження [151].

З огляду на вищезазначені характеристики, текст, орієнтований на змістовність, наголошує К. Райс, «потребує в перекладі таких підходів, які б забезпечували достатню інваріантність на рівні плану змісту» [151]. Таким

чином, працюючи над перекладом, перекладач повинен відтворити як інформативне, так і змістовне наповнення оригіналу, що має відповідати очікуванням потенційного читача від такого перекладу, щонайменше на рівні звичних для нього мовних форм.

З цього логічно припустити, що під звичними або «очікуваними» для читача мовними формами, йдеться про мову перекладу. З іншого боку, тексти, що відзначаються орієнтацією на форму потребують перекладу, який би враховував безпосередні форми втілення образності в тексті – граматичні, стилістичні, естетико-зображувальні.

Останні, зокрема, прямо чи опосередковано використовуються авторами з метою справлення бажаного естетико-прагматичного впливу на читача. Так, на думку К. Райс: «Форма не тільки переважає над предметно-змістовним компонентом тексту, але й *служує інструментом художньої образності й забезпечує його неповторність* (курсив наш – Г.Лебедева), яку видається можливим відтворити в перекладі лише за аналогією» [266, с. 172]. Тобто, шлях до найвищої еквівалентності таких текстів в перекладі – реконструкція форми, однак, як зауважує К. Райс, «перекладач не повинен рабськи наслідувати форму мови оригіналу (копіювати її), а, навпаки, – злитись з формою оригінала настільки, щоб, надихаючись нею, обрати форму в мові перекладу, здатну справити аналогічне враження на читача» [266, с. 173]. З останнього доходимо висновку, що саме мова оригіналу слугує тим вектором, який визначає хід та характер відтворення текстів, що першочергово орієнтуються на форму.

Для текстів, орієнтованих на звернення, характерно те, що вони спрямовані на втілення конкретного наміру, досягнення конкретної мети – справлення екстралінгвального ефекту – головної особливості таких текстів. Відповідно, з позиції К. Райс, в перекладі необхідно «зберігати чітке звернення до читача чи слухача та викликати його реакцію, підштовхнути до конкретної дії» [266, с. 168].

Найцікавішим типом текстів для аналізу перекладацьких стратегій в контексті цієї науково-практичної розвідки є, звичайно, аудіо-медіальні, які

створюються не лише за рахунок мовних засобів, й за допомогою типових позамовних засобів (графічних, акустичних), які в єдності своїй утворюють змішану літературну форму. Так, аудіо-медіальними вважаються, перш за все, всі твори, що мають стосунок до сцени – комедії, трагедії, мюзикли, оперні виступи, що в межах класифікації К. Райс «розподіляються на тексти орієнтовані на зміст (радіоп'єси, документальні стрічки) та тексти орієнтовані на звернення до публіки (комедії, трагедії)» [151].

З цього приводу не можна не пригадати слушне зауваження Ж. Мунена, який висловлюється про переклад будь-якого сценічного твору (незалежно від того на що він орієнтований – зміст, звернення до аудиторії чи форму) наступним чином: «В сценічних творах, перш за все варто перекладати так звану «сценічну дійсність», вірність якій (на відміну від лексичної, стилістичної, граматичної вірності) є головною запорукою сценічного успіху твору на його батьківщині. Як свого часу казав П. Меріме, *перекладати слід не (написаний) текст, а те, що лунає в п'єсі* (курсив наш – Г. Лебедева)» [257, с. 156].

На нашу думку, оскільки текст драматичного твору є особливим утворенням, що містить в собі як *літературний код* (що передбачає одночасну орієнтованість деяких частин драматичного тексту як на естетично-художню форму, так і звернення до читача), так і *сценічний* (що спрямовує текст на придатність до умов сценічності), індивідуально-перекладацькі коди, як стратегії, використовувані перекладачами по відношенню до такого різновиду текстів, нестимуть змішаний характер, зокрема мають: (i) частково орієнтуватися на домінанту перекладача; (ii) враховувати особливості драми, як тексту з подвійним кодом – літературним та сценічним, які також визначають межі його перекладності; (iii) враховувати потреби читача/слухача, який «очікує» від драматичного тексту відповідності наступним характеристикам: наявності художньо-естетичного аспекту (в плані форми), інформативності та апелятивності (в формі звернень в трагедіях, комедіях). Тим не менш, можна констатувати, що індивідуальні стратегії перекладача використані ним в тексті перекладу повинні забезпечувати такий вплив на слухача/читача цього

перекладу, який би вважався аналогічним до того, як оригінал впливає на слухача/читача тексту мовою оригіналу [106].

Не можна не пригадати й про четвертий аспект, який певним чином формує особливості індивідуально-перекладацького коду – діалог перекладача з автором, де переклад одночасно постає і як *процес*, так і *продукт взаємодії перекладача з художнім кодом автора*, внаслідок чого відбувається частковий чи повний перехід художніх кодів автора у власне перекладацькі. Діалогічна природа драми як жанру в своїй багатогранності неабияк сприяє цьому.

Бачення процесу перекладу як діалогу перекладача з автором в нетривіальний спосіб висвітлено Д. Робінсоном, який розглядає переклад як продукт таких взаємовідносин через призму тропів (у контексті цієї роботи цілком виправдано, оскільки для шекспірівської драми (окрім літературного та сценічного кодів) характерні вкраплення поетичного коду, в якому першочергове місце займає поняття тропа, й, відповідно, проблематика відтворення тропів). Так, Д. Робінсон метафорично прирівнює переклади до різних видів тропів, що уособлюють та одночасно вказують на зв'язок домінанти перекладача з текстом оригіналу та самим автором. Дослідниця Л. Коломієць звертає увагу на переваги такої класифікації, зокрема її «відкритість», а саме: «До цієї класифікації можуть додаватись й інші типи перекладу по мірі нарощування кількості залучених до цієї класифікаційної моделі тропів» [74]. З іншого боку, навіть надаючи основи такої класифікації, Д. Робінсон нагадує, що «будь-яка класифікація перекладів – справа досить умовна» [268, с. 103].

Драма як різновид мистецтва – це завжди сценічний діалог, а драма як різновид літератури повсякчас використовує риторичні фігури, тропи, й, на нашу думку, природньо, що стратегії перекладу мають тяжіти до таких, які б за своїми характеристиками нагадували тропи, оскільки сам процес перекладу в широкому сенсі слова – це абстрактне перетворення.

Так, серед різновидів перекладів-тропів Д. Робінсон виділяє: метонімію, синекдоху, метафору, гіперболу та металепсис. *Метонімія*, перш за все, орієнтована на принцип перекладу, проголошений Св. Ієронімом: «перекладати

не слова, але смисл» [268, с. 129]. Окрему увагу Д. Робінсон приділяє нарратологічному підходу до передачі смислу в такому перекладі, де «ключовим виступає те, що називають фабулою» [268, с. 134]. Прикладами перекладу-метонімії є прозаїчні переклади поетичного твору, а також телевізійні міні-серіали, в основу яких покладено сюжет класики (відповідно, метонімією можна вважати і сценічне втілення драматичного твору). Звідси, метонімічний переклад – це переказ оригінала, часто в іншому стилі, з використанням відмінних від оригінальних засобів «трансляції», з відповідними скороченнями та додаваннями. Метонімічний переклад сповідує й Ю. Найда, для якого «важливим є не скільки переклад текстів, скільки їх функцій» [259, с. 178]. На переконання Ю. Найди: «В пошуках метонімічної еквівалентності перекладач завжди спирається на власну соматичну реакцію на текст оригінала й намагається створити такий текст перекладу, ефект чи функція якого викликала б аналогічну реакцію в текстовому просторі цільової мови» [259, с. 218].

Синекдоха, як відомо, є репрезентацією цілого деякою його частиною. Звідси, синекдохічним називається такий переклад, в якому відбувається редукція цілого по відношенню до репрезентативної частини. Типовим прикладом синекдохічного перекладу, на думку Д. Робінсона, є переклад з субтитрами або так званий «пропагандистський» за якого перекладач відтворює виключно ті частини тексту, які *подобаються* (“abridgement”) або ж перекладає повністю, однак лише в межах тих частин оригінала, які йому подобаються (“assimilation”) саме йому [268, с. 142].

Метафора – це «супертроп», завданням якого в перекладі є ідеальна тотожність тексту оригіналу та тексту перекладу. Зведення метафори в ранг тропа тропів належить романтикам (ідея метафоричного перекладу гаряче відстоювалася теоретиками романтизму від І. В. Гете і Ф. Гельдерліна до Дж. Стейнера) й саме завдяки ним асоціюється з великою літературою, а метафоричний переклад – з взірцем художнього перекладу [106].

Переклад-гіпербола, у визначенні Д. Робінсона, – це «покращення оригінального тексту в перекладі» [268, с. 156]. При цьому, на відміну від

перекладу-синекдохи, перекладач керується не прагматичним бажанням досягнути максимального ефекту враження, а романтизмом, пов'язаним, перш за все, з проявом творчого генія перекладача та його трансформаційним впливом на оригінал. Перекладач-гіперболіст здебільшого «покрощує» текст оригіналу, додаючи до нього власне бачення тексту й власноруч «створюючи» в перекладі інтенцію автора (наприклад, перекладаючи наукові чи технічні тексти, перекладач інколи змушений «вчити» автора писати та мислити). Так, за словами Д. Робінсона, «з'ясовуючи незрозумілі для себе в тексті поняття та роз'яснюючи наявні в ньому двозначності, перекладач, зрештою, пояснює все це автору, тим самим «нав'язуючи йому те, що він мав на увазі» [268, с. 162].

Останнім в переліку виступає ще один переклад-троп – *металепсис*. Металепсис в його функціональному значенні є складним тропом, утвореним від іншого тропа і специфіка його полягає в подвійному перенесенні значення. Д. Робінсона відходить від канонічного визначення металепсису й розглядає переклад-металепсис як «маніфестацію «стурбованості» перекладача категорією часу в перекладі (курсив наш – Г. Лебедева)» [268, с. 178].

На наш погляд, розуміти такий тезис варто з тієї позиції, що кожній культурі, яка символізує певний часовий проміжок, притаманні особливі «знаки» (події, міфи, символи, концепти). Так, в межах аналізу перекладу-металепсису, варто ввести Бартівське поняття знака культури, де «під знаком культури розуміють вербальний знак (слово, словосполучення), що вказує на характерну ознаку того чи іншого історичного етапу» [11, с. 298]. Звідси, ключовим фактором в перекладі-металепсисі є саме час, а «перекладати металептично», – зазначає Д. Робінсон, – «означає *«грати»* з парадоксами часу» [268, с. 209]. Поруч із Х. Блумом [216], в якого Д. Робінсон запозичив цей термін, дослідник розрізняє два металептичних підходи до перекладу: (1) “projective translation” – архаїзація, історизація; (2) “introjective translation” – модернізація (див. А. Попович [145], Б. Хохел [187], В. Ланчіков [94], В. Виноградов [32]). Тому, для того щоб викликати феноменологічне переживання в читача, скажімо, «Беовульфа» чи сучасного пригодницького

роману, перекладач повинен зробити вибір між двома підходами-стратегіями на користь модернізації чи архаїзації.

Отже, спрямованість і характер мовно-стильових засобів та перекладацьких стратегій, що формують індивідуально-перекладацький код конкретного перекладача різняться в залежності від його *домінанти*. Саме вона визначає його орієнтованість на відтворення тих семіотично навантажених одиниць художнього коду автора, які він вважає найбільш значущими в текстовому просторі оригінала. Можна припустити, що на характер індивідуально-перекладацького коду також впливає той факт, що працюючи над оригіналом, перекладачі нерідко враховують досвід своїх попередників (з огляду на деякі подібності, які раз по раз виникають під час зіставлення перекладів одного й того ж твору). Однак, ми схильні пояснювати це подібністю перекладацьких стилів, зумовлених специфікою роботи перекладачів в межах одних і тих само перекладацьких течій [106].

Загалом, не існує логічного пояснення тому, чому для відтворення тієї чи іншої семіотично навантаженої одиниці перекладач використав конкретну стратегію, оскільки вибір цей лежить в площині індивідуальних *асоціацій* перекладача на конкретний елемент коду. Співпадіння між перекладами на рівні лексико-семантичних відповідників чи образів говорять лише про те, що два різних перекладачі потрапили в одне й те ж саме асоціативне поле, дійшовши спільної асоціації на одну й ту ж саму семіотично навантажену одиницю в перекладі.

Увага перекладача до конкретної семіотично навантаженої одиниці оригіналу зумовлена не тільки особистим вибором перекладача, а й *потребами читача*, який сприймає текст, здебільшого спираючись на свої очікування від тексту, як-то особливу форму, інформативність, апелятивність, аудіо-медіальність (наведені критерії наслідують класифікацію текстів К. Райс). Таким чином, вищезазначена проблематика вимагає від перекладача використання відповідних стратегій, які б обов'язково враховували потреби читацької аудиторії [106].

Перекладацька стратегія, вочевидь, формується ще й у безпосередньому діалозі автора та перекладача – як в самому процесі перекладу, так і в кінцевому продукті їх взаємодії – перекладі (з огляду на наявний в шекспірівській драмі поетичний код, запропонована Д. Робінсоном класифікація перекладів як форм діалогу перекладача з автором через призму тропів (переклад-синекдоха, переклад-метафора, переклад-металепсис, переклад-гіпербола, переклад-метонімія), видається напрочуд доречною через свою відкритість до нарощування нових типів перекладу).

Насамкінець, драматичний текст є особливим утворенням, що містить в собі як літературний код, так і сценічний, а тому стратегії використовувані перекладачами по відношенню до такого різновиду текстів повинні також мати змішаний характер.

Висновки до Розділу 2

В пошуках методологічного підґрунтя дослідження авторського художнього коду драматичного тексту в перекладі, ми послуговувалися основоположними теоретичними засадами та здобутками української перекладознавчої школи, представленої іменами І. Франка, М. Зерова, М. Рильського, О. Фінкеля, С. Ковганюка, О. Кундзіча, Г. Кочура, В. Коптілова, І. Корунця, Р. Зорівчак, Ю. Жлуктенка, М. Новикової, О. Чередниченка, В. Радчука, О. Ребрія, В. Демецької, В. Карабана, Л. Черноватого, Л. Коломієць, М. Лановик, М. Стріхи та багатьох інших науковців серед яких і молода хвиля ХХІ століття.

В контексті аналізу драматичних текстів ми спираємося як на методологічні установки аналізу художнього тексту, розроблені такими видатними філологами, як Ф. де Соссюр, М. Бахтін, О. Веселовський, В. Виноградов, М. Гаспаров, Г. Гачечиладзе, Б. Ейхенбаум, В. Жирмунський, О. Потебня, Ю. Тинянов, В. Топоров, Л. Щерба, Р. Якобсон, так і методи дослідження драматичного перекладу (С. Алтонен, Г. Андерман, К. Аптон,

С. Баснет, А. Віві, Л. Венуті, Т.Лаан, І. Левий, Дж. Матіссен, П. Паві, С. Пінто, М. Снел-Хорнбі, С. Тотцева, Е. Фішер-Ліхте, Б. Шульце), зокрема особливостей перекладу мовлення В. Шекспіра (М. Ажнюк, Д. Бірч, Дж. Бентлі, Р. Беррі, В. де Броек, Дж. Брук, С. Бухтояров, М. Вахсман, А. Гарамян, Л. Дансон, С. Джозеф, Б. Еванс, М. Еванс, Р. Емерсон, Т. Картер, Л. Коломієць, О. Куніцина, Ю. Левін, Дж. Матіссен, Ч. Су). Оскільки подвійна природа драматичного тексту сприяє застосуванню семіотичних методів в дослідженні, ця науково-практична розвідка спирається на досягнення в сфері семіології, праці вчених-семіотиків (Р. Барта, У. Еко, Ю. Крістевої, К. Леві Стросс, Ю. Лотмана, Ч. Моріса, Ч. Пірса, Г. Почепцова, Ю. Степанова, Г. Фреге, а також тих дослідників, що послуговуються саме семіотичними методами в аналізі перекладів (В. Базилев, Г. Кузенко, М. Лановик, А. Міхеєв, Н. Мосьпан, В. Радчук, О. Ребрій).

З огляду на те, що драматичний твір в семіотичному висвітленні окрім літературного та сценічного, містить ще й культурний код, в нагоді нам стали роботи культурологічного напрямку, зокрема О. Бразговської, Д. Гудкова, В. Красних, Н. Мечковської, Н. Толстого, С. Толстої, В. Телії, А. Усманової. Серед літературознавчих праць, зокрема аналізу поезії, нашу увагу привернули праці В. Емпсона та Х. Блума.

В своєму дослідженні ми орієнтувалися як на здобутки класичних загальнонаукових методів, серед яких в нагоді стали *аналіз і синтез, індукція та дедукція, синтезований гіпотетико-дедуктивний метод, методи екстраполяції й узагальнення*, однак, з огляду на предмет та об'єкт нашого дослідження стрижневими стали, звичайно, *лінгвістичні та перекладознавчі методи аналізу*. З метою визначення ключових для цієї науково-практичної розвідки понять, таких як «знак», «значення», «код», «авторський художній код», «індивідуально-перекладацький код», а також уточнення поняття «семіотично навантажена одиниця», ми послуговувалися *дефінітивним методом*.

В межах аналізу творчого доробку В. Шекспіра, *біографічний метод* послуговував нам в якості додаткового інструменту дослідження джерел формування художнього коду драматурга з огляду на його орієнтованість на

світоглядні установки автора, які частково визначають конотації його семіотично навантажених одиниць. Важливим в контексті дослідження поетичного коду В. Шекспіра є *інтерпретаційний метод*, що розкриває додаткові контексти шекспірівського художнього коду.

Зіставний перекладознавчий аналіз дозволив порівняти форми реалізації семіотично навантажених одиниць в оригіналах п'єс та в їх українських версіях, виділити спільні та виключно індивідуальні підходи до їх відтворення, проаналізувати результати використання таких стратегій по відношенню до перекладу семіотично навантажених одиниць на предмет їх віддаленості/близькості від оригінала, адекватності/еквівалентності вибору відповідників перекладачами.

Задля забезпечення ефективнішого трансферу елементів його художнього коду автора в цільову культуру, ми послуговувалися *компонентним аналізом*, що за рахунок поділу мовних/текстових одиниць на мінімальні складові значень дозволяє проаналізувати надані їм автором конотації.

Провідним методом в межах цієї науково-практичної роботи видається *семіотичний метод*, що спирається на знакові класифікації (Ч. Пірса) та типології семіотичних кодів (Р. Барта) й дозволяє відслідкувати механізм творення конотативних аспектів мовних одиниць, які забезпечують бажаний рівень образності драматичного тексту (спираючись на текстуальний/структурний аналіз семіотиків).

З огляду на наявність в драмі ще й культурного коду, в нагоді нам стали класифікації культурних кодів (С. Толстої, В. Красних), що дають уявлення про потенційну архетипічну природу конотацій деяких семіотично навантажених одиниць.

Так, розглянутий через призму семіотики твір характеризуватиметься не лише типовими для певного типу тексту ознаками, а й полікодовістю. Говорячи про драматичний текст, в світлі семіотичного знання, окрім літературного та сценічного кодів, він міститиме ще й культурний код, представлений

вербалізованими елементами культурного коду конкретного автора наділені особливими значеннями/конотаціями.

Так, в межах цієї науково-практичної розвідки, сукупність вербалізованих одиниць культурного коду конкретного автора позначається терміном *авторський художній код*. Це поняття було сформоване нами внаслідок сукупного аналізу тлумачень окремих понять таких, як код, культурний та літературний код. Відтак, його визначення сформувалося на перетині первинної та вторинної семіотичної систем й увібрало в себе деякі характерні для них риси. Авторський художній код не визначається нами як чітка система (відміну від визначення коду природної мови), а лише як форма опису певного змісту. Іншими словами, авторський художній код є лише формою, що описує сукупність складових частин такого коду.

Попередній аналіз культурного та літературного кодів змістив наш фокус уваги в бік вербалізованих одиниць культурного коду, що реалізуються в текстах як мовні одиниці з особливими значеннями (метафоричні, метонімічні, символічні або особливі конотації).

Відомо, що через такі одиниці автори здатні привносити в текст компоненти власної культури, тобто «навантажувати» твір власними смислами з метою емоційно-естетичного впливу на читача. Ми дозволимо собі скористатися терміном «семіотично навантажена одиниця» Н. Мосьпан на позначення таких одиниць, що реалізуються в тексті як «елементи тексту, зокрема лінгвістичні одиниці, що використовуються автором як носії важливих для нього смислів й покликані справляти експресивно-емоційний вплив на читача» [134, с. 122].

Характерною ознакою семіотично навантаженої одиниці є її висока образність. Автор, для забезпечення цієї образності в текстовому просторі, послуговується тими семіотично навантаженими одиницями, в основі яких закладено знаки достатнього рівня абстрактності (іконічний, індексальний, символічний знаки за Ч. Пірсом).

За аналогією з текстуальним аналізом Р. Барта, де вчений зосередився на пошуку «лексій» (одиниць тексту, які дозволяють здійснити аналіз їх конотативних значень), ми спрямували увагу на пошук конотацій семіотично навантажених одиниць з метою їх ефективного відтворення засобами цільової мови. Критерії пошуку визначалися на основі ознак, характерних для референційних знаків (іконічні, індексальні, символічні знаки за Ч. Пірсом), оскільки саме вони лежать в основі семіотично навантажених одиниць й забезпечують їх образність.

Відповідно до виділених критеріїв: (i) в основу семіотично навантажених одиниць покладено референційні знаки, що завдяки своїй абстрактності транслують закладені автором ідеї та забезпечують бажаний рівень образності тексту (індексальний знак – інтертекстуальні посилання на інші тексти; іконічний знак – метафора/метонімія; символічний знак – лексична/семантична неоднозначність); (ii) семіотично навантажені одиниці прагматично використовується автором задля «активації» необхідних сфер знань реципієнта, пілотують розуміння тексту в необхідному автору напрямку («функції» в терміносистемі Р. Барта – каталізатори та кардинальні функції).

На основі всього вищезазначеного, ми надаємо уточнене визначення *авторського художнього коду як вербалізованого культурного коду певного автора, що реалізується в текстовому просторі твору через сукупність семіотично навантажених одиниць – мовних одиниць означування, використаних автором для репрезентації певних явищ в межах суб'єктивної дійсності написаного ним твору та відображення цих явищ у свідомості реципієнта.*

Незважаючи на деяку абстрактність визначення, ми схильні вважати, що авторський художній код цілком піддається трансферу в цільову культуру, оскільки його складові частини – семіотично навантажені одиниці, в формі метафор, метонімії, неоднозначності, інтертекстуальних одиниць, піддаються перекладу. Насамкінець, ми скористалися класифікацією кодів за Р. Бартом (герменевтичний, семантичний, семічний, символічний, референційний), якою

він послуговувався для пошуку конотацій лексій, як додатковим інструментом пошуку конотацій семіотично навантажених одиниць.

На ряду с авторським художнім кодом ми можемо говорити про *індивідуально-перекладацький код – вербалізований культурний код певного перекладача, що реалізується в текстовому просторі перекладу через набір сталих, характерних лише для нього мовно-стильових засобів та перекладацьких стратегій, які вирізняють його манеру перекладу від решти перекладачів, роблять миттєво впізнаваним*. Виходячи з ідеї про те, що переклад – продукт взаємодії творчої мовної особистості перекладача з художнім кодом автора, то в результаті такої взаємодії відбувається дешифрування смислів семіотично навантажених одиниць автора та їх відтворення цільовою мовою через мовно-стильові засоби перекладача з використанням його власних перекладацьких стратегій.

Спрямованість і характер мовно-стильових засобів та перекладацьких стратегій, що формують індивідуально-перекладацьких код конкретного перекладача, різняться у залежності від його *домінанти*. Саме вона визначає його орієнтованість на відтворення тих семіотично навантажених одиниць художнього коду автора, які він вважає найбільш значущими в текстовому просторі оригінала. Можна припустити, що на характер індивідуально-перекладацького коду також впливає той факт, що працюючи над оригіналом, перекладачі нерідко враховують досвід своїх попередників (з огляду на деякі подібності, які раз по раз виникають під час зіставлення перекладів одного й того ж твору). Однак, ми схильні пояснювати це подібністю перекладацьких стилів, зумовлених специфікою роботи перекладачів в межах одних і тих само перекладацьких течій.

Загалом, не існує логічного пояснення тому, чому для відтворення тієї чи іншої семіотично навантаженої одиниці перекладач використав конкретну стратегію, оскільки вибір цей лежить в площині індивідуальних *асоціацій* перекладача на конкретний елемент коду. Співпадіння між перекладами на рівні лексико-семантичних відповідників чи образів говорять лише про те, що два

різних перекладачі потрапили в одне й те ж саме асоціативне поле, дійшовши спільної асоціації на одну й ту ж саму семіотичну одиницю в перекладі.

Увага перекладача до конкретної семіотично навантаженої одиниці оригіналу зумовлена не тільки особистим вибором перекладача, а й *потребами читача*, який сприймає текст, здебільшого спираючись на свої очікування від тексту, як-то особливої форми, інформативності, апелятивності, аудіо-медіальності (наведені типи наслідують класифікацію текстів К. Райс), що потребує відповідних стратегій перекладу з огляду на потреби читацької аудиторії.

Перекладацька стратегія, ймовірно, формується ще й у безпосередньому *діалозі автора та перекладача*, як в самому процесі, так і в кінцевому продукті їх взаємодії – перекладі (з огляду на наявний в Шекспірівській драмі поетичний код, запропонована Д. Робінсоном класифікація перекладів як форм діалогу перекладача з автором через призму тропів (переклад-синекдоха, переклад-метафора, переклад-металепсис, переклад-гіпербола, переклад-метонімія), видається напрочуд цікавою через свою відкритість до нарощування нових типів перекладу).

Насамкінець, драматичний текст є особливим утворенням, що містить в собі як літературний код (орієнтованість деяких частин драматичного тексту на естетично-художню форму, так і звернення до читача), так і театральний (що робить текст придатним для умов сценічності), а тому стратегії використовувані перекладачами по відношенню до такого різновиду текстів повинні також мати змішаний характер, зокрема частково орієнтуватися на домінанту перекладача; враховувати особливості драми, як тексту з подвійним кодуванням, літературним та сценічним, що, відповідно, окреслює межі перекладності; враховувати потреби читача/слухача, який має набір певних очікувань від драматичного тексту; забезпечувати вплив на слухача/читача перекладу, аналогічного до того, що справляв оригінал на слухача/читача тексту мови оригіналу.

Основні положення другого розділу знайшли відображення у наступних публікаціях автора [96; 98; 100; 104; 106; 150].

Розділ 3. ХУДОЖНІЙ КОД В. ШЕКСПІРА ЯК ОБ'ЄКТ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОГО ВІДТВОРЕННЯ

Будучи безсмертним класиком світової літератури, видання творів якого й дотепер не втрачають своєї популярності, В.Шекспір вже протягом чотирьох століть інтригує глядачів, читачів, і, безумовно, перекладачів своїми загадками. Обраний нами шлях аналізу творчого доробку В. Шекспіра саме через призму семіотики покликаний вкотре розширити інтерпретаційне поле його літературного матеріалу й, відповідно, простір для перекладознавчих студій Великого Барда.

На наше переконання, розкриття суті художнього коду В. Шекспіра передбачає не скільки ідентифікацію семіотично навантажених одиниць в текстовому просторі його драматичних творів, скільки розкриття *значень таких одиниць в межах існуючих*, на базі чого здатен сформуватися, так би мовити, «черговий» та, водночас, й цілковито новий пласт того самого гносеологічного підґрунтя необхідного для написання модерних перекладів [150].

Саме поняття *значення* в цьому контексті слугує тим орієнтиром, слідуючи якому видається можливим дійти джерел авторської образності. У попередніх розділах нами було визначено, що фактичними носіями такої образності є семіотично навантажені одиниці, наділені авторами особливими значеннями та в основу яких покладено знаки найвищого ступеня абстрактності – референційні (індексальні, іконічні, символічні за Ч. Пірсом). Водночас, для них характерна своєрідна функціональність (за Р. Бартом) де під останньою розуміється властивість спрямовувати розуміння тексту читачем в необхідному автору напрямку.

На матеріалі п'єс «Отелло», «Макбет» та «Сон літньої ночі» нами здійснено спробу надати характеристику художньому коду В. Шекспіра через аналіз його безпосередніх складових – семіотично навантажених одиниць, в які драматург закладає важливі для нього смисли. Оскільки критерії визначення семіотично навантажених одиниць є універсальними (з огляду на те, що

класифікація референційних знаків покладених в їх основу є універсальною), то застосування їх для пошуку семіотично навантажених одиниць конкретного автора дає можливість окреслити структуру його індивідуального, авторського художнього коду. Себто умовна структура авторського художнього коду є універсальною, але й унікальною одночасно за рахунок своєї наповненості. Іншими словами, художній код автора може бути універсальним з позиції структури (форма), однак унікальним за своєю наповненістю (зміст) – неповторними, характерними виключно для конкретного автора семіотично навантаженими одиницями з огляду на те, що унікальною є картина світу кожного окремого автора.

Вибірковий характер світосприйняття, індивідуальний фокус уваги на тих чи інших деталях навколишньої дійсності формує різнобарв'я авторських картин світу. Власне цим і відрізняється один автор від решти. Власне тому ми також приділяємо увагу пошуку додаткових конотацій семіотично навантажених одиниць, використовуючи класифікацію кодів Р. Барта.

Остання характеризується достатнім рівнем абстрактності й забезпечує потенціал для обширнішої перекладацької інтерпретації, адже низка виділених Р. Бартом кодів сприймається як своєрідні «сміслові поля», з яких видається можливим почерпувати нові значення.

Таким чином, нами проаналізовано семіотично навантажені одиниці В. Шекспіра в межах п'єс «Отелло», «Макбет» та «Сон літньої ночі» на основі критеріїв референційності/функціональності знаків, покладених в їх основу, а також безпосередніх форм їх реалізації в тексті. Однак, намічена нами структура художнього коду драматурга не обмежується лише наявністю тих семіотично навантажених одиниць, які можливо виявити на основі універсальної класифікації, оскільки вона природньо доповнюється унікальними, притаманними саме В. Шекспіру одиницями означування, зумовленими його історичним, соціальним та культурним середовищем.

Водночас, вибір на перший погляд «класичних» шекспірівських трагедій «Отелло», «Макбет» та, ймовірно, однієї з найвідоміших комедій драматурга

«Сон літньої ночі», є також цілком виправданим. По-перше, ми мали на меті переконатися в тому, що виділені нами критерії пошуку семіотично навантажених одиниць є однаково ефективними як для жанру трагедії, так і комедії. По-друге, в основу зазначених п'єс покладено сюжети існуючої історичної хроніки («Макбет»), образи новели Д. Чінтіо («Отелло»), традиції давньоримського трагедійного канону («Макбет»/«Отелло»), античної, кельтської та германо-скандинавської міфології («Сон літньої ночі»), які було оброблено та майстерно адаптовано В. Шекспіром під потреби його культурного та мовного простору та які, безперечно, стали невід'ємною частиною та безпосереднім відображенням його власного художнього коду.

Такі елементи вербалізуються автором, тим самим структуруючи його індивідуально-авторську картину світу. Індивідуальність ця полягає, перш за все в тому, що вже існуючі елементи культури використано в незвичному, виключно авторському контексті. Контекст та, відповідно, породжені ним *значення* є індивідуальною творчою вербалізацією уявлень про світ, пропущених через призму свідомості творчої особистості, своєрідною трансляцією дійсності, яку художник слова намагається втілити в життя.

З перекладознавчої точки зору окремих інтерес становлять безпосередні способи відтворення мовних елементів, які виступають носіями авторських смислів та слугують смисловим наповненням його художнього коду.

3.1. Дифузія жанрів як домінуюча ознака неоднозначності драм

В. Шекспіра в перекладі

Характерною особливістю шекспірівської драми є так звана «дифузія жанрів», під якою розуміють взаємопроникненість епосу й драми в межах єдиного текстового простору п'єси. Йдеться не лише про спорадичні випадки включення епічних елементів в драматичний текст, а радше про всюдисутність наративу, інтенсивність використання якого змінюється в залежності від твору. «Будь-яка п'єса В. Шекспіра – це, перш за все, *розповідь*, яку *оповідають* одразу

декілька осіб (курсив наш – *Г. Лебедева*)», – зауважує А. А. Анікст [3, с. 205], адже докладно про події п'єси повідомляє не лише Хор чи Пролог, але й сам герой: Леді Макбет – про вбивство короля Дункана, а Отелло – про історію свого життя. Епічними є й монологи цілої низки другорядних персонажів, зокрема шотландської трагедії, де солдати описують звитязні подвиги Макбета, та й власне сам Макбет згодом виявиться не менш красномовним оратором, коли яскраво омовлює свої докори сумління. Дифузій зазнає в першу чергу сам наратив, трансформуючись та видозмінюючись у ході викладу драматичних подій. До прикладу, згадаймо як епічна оповідь Отелло про пригоди в далеких країнах набуває якісно нової форми, варто було йому згадати про знайомство з Дездемоною. Грізний мавр постає перед глядачем/читачем із цілковито іншого боку – в його епічну розповідь влітається тонка *лірика*: “She lov’d me for the dangers I had pass’d and I lov’d her that she did pity them” [330].

Як відомо, будь-який жанр передбачає наявність обов’язкового набору функціональних та семантичних елементів в складі тексту оригіналу, які, відповідно, повинні відтворюватися й в тексті перекладу. Погоджуючись із думкою О. Масленнікової про те, що «жанр та жанрові характеристики організовують сприйняття тексту як *коду* (курсив наш – *Г. Лебедева*)» [124, с. 114], зауважимо, що реконструкція такого коду засобами мови перекладу буде неодмінно супроводжуватися перекладацькими труднощами. Цілком природньо, що в текстах, які містять вкраплення декількох жанрів, кількість їх буде значно більшою, оскільки йтиметься вже про відтворення в тексті перекладу одразу декількох кодів. «За жанром закріплено особливі комбінації смислів, символіку, а також кореляції з сюжетом, фабулою» (що характерно для лірики зокрема), – зазначає О. Масленнікова [124, с. 118], відтак те, що ми розуміємо під дифузією жанрів, в подвійній мірі потребує від перекладача розуміння механізмів трансгресії одного коду в інший, адже орієнтованість перекладача на збереження таких особливостей оригіналу забезпечує адекватність їх розуміння читачем перекладу.

Специфіка механізму взаємопроникнення жанрів у п'єсах В. Шекспіра простежується й на рівні взаємодії категорій трагічного та комічного. Схильність до змішування «високого» та «низького» часто закидалося драматургові як зухвале порушення законів класицизму, де, як відомо, панує сувора ієрархія жанрів.

В окремих випадках критика щодо недотримання класичних канонів полягала в досить радикальних діях з боку перекладачів, як-от, наприклад, А. Сумарокова, відомого як автора першого російського перекладу «Гамлета». Дозволимо собі зауважити, що слово «автор» використовується в його безпосередньому значенні, оскільки А. П. Сумароков «переписав» шекспірівський оригінал на свій розсуд, підкоривши шекспірівського «Гамлета» всім законам класицизму [164]. Читачі такого «перекладу» навряд чи знайдуть в трагедії комічну сцену розмови Гамлета з гробарями та закладену в ній віртуозну гру слів, яка невимушено викликає посмішку – її було вилучено з метою дотримання чистоти трагічності канону. Викликає сумніви і слово «переклад» по відношенню до роботи А. Сумарокова, адже, використавши лише окремі мотиви та функції шекспірівської трагедії, він фактично створив власну трагедію, чого вочевидь був свідомий, не вказавши у друкованій версії п'єси імені В. Шекспіра. «...Гамлет повністю мій, окрім монолога наприкінці третьої дії та Клавдієвого падіння на коліна, на шекспірівську трагедію навряд чи скидається», – саме так А. П. Сумароков коментує наслідування першоджерела лише в двох епізодах, про що зазначає російський критик В. Белінський [19, с. 302].

Однак те, за що так різко засуджували В. Шекспіра формалісти, виходячи з позиції жанрової домінанти (якщо п'єсу відносять до жанру трагедії, то притаманні трагедії елементи повинні не лише бути присутніми в тексті, але й домінувати), згодом було визнано «однією з відмінних рис та неперевершених здобутків його поетики» [272]. І дійсно, комізм словесних випадів Яго в бік Кассіо чи Б'янки в «Отелло» або комічна сцена з п'яницею – воротарем у «Макбеті» не перетворюють ці трагедії на комедії.

Взаємопроникнення низького жанру та високого наближує перцепцію «умовно реалістичного» сюжету п'єси до цілковито реальної історії за рахунок додавання до неї «особливого типу елементів з опосередкованим функціональним значенням», де сукупність не виправданих жодною функцією деталей створюють так званий «ефект реальності» [13, с. 394]. Це поняття належить Р. Барту й в однойменному есе «Ефект реальності» він визначає роль, що відіграють «непотрібні деталі» в формуванні правдоподібності тексту: «Коли Флобер описує залу, де проводить час пані Обен (Г. Флобер «Просте серце»), то повідомляє нам, що «на старенькому фортепіано, під барометром, височіла піраміда з коробок та картонного паперу» – тут автор, як і решта інших, вводить до тексту особливого роду елементи, якими до цього структурний аналіз відверто нехтував. З точки зору структури, подібні елементи порушують порядок й здаються *«зайвими»*, так, нібито автор засмічує оповідь *«непотрібними»* деталями (курсив наш – Г. Лебедева) [13, с. 396].

До цього всі «зайві» деталі або не враховувалися структурним аналізом, або сприймалися як «проміжні елементи» (каталізи) з опосередкованим функціональним значенням, оскільки вважалися лише індексом, що безпосередньо вказує на певну рису героя чи обставини дії. Таким чином, намагаючись здійснити вичерпний аналіз, *ми неминуче стикнемося з елементами, що не виправдовуються жодною функцією, навіть найбільш опосередкованою* (курсив наш – Г. Лебедева) [13, с. 397]. Якщо, скажімо, флоберівський опис фортепіано ще можна розглядати як індекс буржуазності господині, а «піраміда з коробок та картонного паперу», – як конотативну ознаку безладної атмосфери дому Обенів, то жодною функцією, вочевидь, не виправдовується згадка про барометр; цей предмет не має екзотичних ознак й начебто не входить в перелік речей, що заслуговують на згадку» [13, с. 400].

Цей флоберівський барометр – протилежність «чеховської рушничі» – жодної ролі в оповіді не відіграє. Відтак, навіщо тоді Г. Флобер взагалі згадує про нього? На думку Р. Барта, «припускаючи, що референт дійсно існує, та описуючи його з надмірною деталізацією, подібна реалістичність опису не

дозволяє оповіді «зісковзувати» в «фантазматичність» і є необхідною умовою «об'єктивності» викладу» [13, с. 399].

Наявність «непотрібних» на перший погляд деталей прикріплює оповідь до реальності, з чого можна припустити, що дифузія жанрів у В. Шекспіра (проникнення побічного (комічного) коду в основний (трагічний) є механізмом, у межах якого сюжетна оповідь набуває більшої правдоподібності.

Використовуючи комічні постаті другорядних персонажів, таких як слуги та блазні, що в більшості випадків не мають особливого впливу на хід сюжетних подій, і, на перший погляд, здаються функціонально невиправданими, драматург апелює до свідомості його сучасників, для яких архетипи хитрого та гострого на язик слуги (Яго), магічних створінь (фей та ельфів), потойбічних створінь (відьом), п'яниць (старий, що відчиняє браму макбетового замку) та блазнів (трагедії «Отелло») були об'єктивною реальністю. Водночас, їх поява уособлює звичну для елизаветинців традицію перегляду містерій та мораліте, успадкованих з епохи Середньовіччя, де подібні герої слугували коментаторами та інтерпретаторами сценічних подій. Помітивши, що «зайві» елементи присутні в кожному тексті, Р. Барт розрізняє класичну та реалістичну правдоподібність по відношенню до цих «зайвих», «незначних» елементів [167, с. 324]. Класичні твори (класичними Р. Барт називає літературу античності, середньовіччя та класицизму) намагаються їх витіснити, тому що вони будуються на осмисленості та «тотальній структурованості». Натомість реалістичні твори не витісняють «неділимі залишки, що утворюються під час функціонального аналізу твору» [13, с. 396] зокрема тому, що вони відсилають до реальності. А варто лише «визнати», що ці одиниці «відсилають до реальності, як вони одразу починають неявним чином означати її» [13, с. 400]. «Іншими словами, – стверджує Р. Барт, – сама відсутність означуваного, поглинутого референтом, стає означаючим поняття «реалізм»; виникає ефект реальності – основа тієї прихованої правдоподібності, що формує естетику всіх творів літератури (курсив наш – Г. Лебедева)» [13, с. 398].

Отже, змішуючи жанрові коди й, порушуючи у такий спосіб закони класицизму, *шекспірівська драма протиставляється решті класичних творів – вона набуває притаманної реалізму правдоподібності*. Задля досягнення останньої драматург включає до текстів невинуваті основним жанром елементи, більш того, він вкладає в них особливий смисл, надає їм *«семіотичного навантаження» власне, кодує текст*.

Відтворення одиниць актуалізації авторських смислів та емоцій («семіотично навантажених одиниць» автора), а також реконструкція засобами мови перекладу переходів одних жанрових кодів оригінала в інші власне і зумовлюється вибір нами п'єс «Макбет» та «Отелло» для перекладознавчого аналізу, зважаючи на різні ступені їх дифузійності (а також наповненості семіотичними одиницями, які автор наділяє особливими значеннями та функціями). Використання семіотичного інструментарію як допоміжного засобу здійснення аналізу пояснюється здебільшого тим, що знакове підґрунтя семіотики як дисципліни дає можливість через варіативність конотацій побачити справжню денотацію кодів, закладених драматургом в п'єсах.

Водночас, драма, будучи жанром, що містить в собі не менше ніж декілька семіотичних кодів, зумовлює використання по відношенню до себе терміну «полікодовий текст». З одного боку таке формулювання здатне зафіксувати як факт взаємодії різноманітних кодів всередині тексту, так і підкреслити смислову цілісність тексту (в контексті драми йтиметься про літературний код, який впливає на читача/глядача як з раціональної точки зору, так і емоційно-чуттєво). Однак, в межах драми існує й полікодовість іншого рівня – породжена контрастом смислових систем (кодів) «свого» та «чужого слова» в межах спільного текстового простору – кодова інтертекстуальність [191, с. 59], що на тому чи іншому рівні є результатом свідомої інтенції творця тексту. Відтак, гра з полікодовістю перетворюється на стратегію, що дозволяє автору впливати на реципієнта, формувати його оцінки у власних інтересах, а мовні засоби, які репрезентують коди набувають маркованості й навантаженості важливою для автора інформацією.

3.1.1. Інтертекстуальне підґрунтя явища дифузності з позиції перекладу

Ще одним джерелом дифузійності шекспірівських драм є так звана «багатошаровість» його текстів, під якою розуміють те, що чотирма століттями по тому Ю. Крістева сформулює в понятті інтертекстуальності: «Інтертекстуальністю ми назвемо текстуальну інтеракцію, що відбувається всередині тексту [85, с. 428]. В широкому сенсі термін використовується на позначення текстової діалогічності, суть якої полягає в наявності одного або декількох прототекстів в межах загального тексту, враховуючи при цьому зв'язки, що встановлюються між прототекстом та самим текстом. З семіотичної точки зору інтертекстуальність розглядається як взаємовідношення між однією знаковою системою та іншою системою, на яку посилається перша. З позиції прагматики, під інтертекстуальністю розуміють механізм актуалізації авторського задуму [191, с. 202].

В контексті цієї науково-практичної розвідки поняття інтертекстуальності буде розглянуто нами через призму двох нині існуючих моделей, як то літературознавчої (в термінах В. Чернявської «радикальна модель інтертекстуальності»), що передбачає розуміння будь-якого тексту як «інтертексту» та лінгвістичної («модель обмеженої інтертекстуальності»), де інтертекстуальність – це специфічна властивість окремих текстів [191, с. 196]. Увага одразу до двох моделей зумовлена тим, що застосування виключно широкої моделі (як літературознавчого та семіотичного підходу) в процесі здійснення конкретного лінгвістичного аналізу на практиці видається трудомістким, а найголовніше, достатньо однобоким процесом. Перцепція будь-якого тексту лише як інтертексту нівелює поняття тексту та текстуальності як таких, оскільки радикальна модель інтертекстуальності зосереджується не скільки на самих текстах, скільки на взаємовідносинах між ними. Відтак, задля здійснення аналізу окремих текстів, яким властива інтертекстуальність, в нагоді стає концепція обмеженої інтертекстуальності, що займається вивченням

фактичної взаємодії конкретного тексту з іншими (чи то в формі цитат, різноманітних форм чужого мовлення, чи то алюзій, що містяться в іншому тексті, тощо) [191, с. 43].

Ідею текстуальної інтеракції Ю. Крістєвої, зокрема відкритості тексту в безкінечність, було в подальшому розглянуто Р. Бартом з рецептивного боку, а саме як «безперервного читання в безкінечному тексті»: «Основу тексту складає його *вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки, відтак, текст (як в процесі написання, так і читання) уособлює цілу низку інших текстів, нескінчених, точніше, втрачених кодів; відтак, кожен текст є «інтертекстом»* (курсив наш – Г. Лебедева); решта текстів поєднуються в ньому на різних рівнях в більш-менш впізнаваній формі: тексти попередньої культури поруч з текстами оточуючої культури» [11, с. 284].

До прикладу, за одностайною думкою всіх дослідників, сюжет трагедії «Макбет» було запозичено з «Хронік Англії, Шотландії та Ірландії» Р. Холіншеда (вид. 1577 та 1587 pp.). Єдиною інновацією за авторством В. Шекспіра було лише додавання «відьомських матеріалів», які, тим не менш, повністю відображали реальні вірування жителів Європи XVI–XVII століть. Достеменно відомо, що пісенькі відьом було написано Томасом Мідлтоном, і, ймовірно, він навіть брав участь в написанні сцен з відьмами [67, с. 50]. Та й присутність античної Гекати зовсім не викликає подиву – вона була популярним персонажем ренесансної демонології, її зображення зустрічаються на численних гравюрах XVI століття.

Вочевидь, «джерела» В. Шекспіра пов'язують «Макбет» й з драмами Л. Сенеки «Геркулес у шаленстві» та «Агамемнон», оскільки перші англійські переклади цих трагедій датуються вже 1565 роком. Незважаючи на те, що шекспірознавець С. Уеллс безпосередньо не відносить «Макбет» (написання трагедії датується приблизно 1603–1606 роками) до п'єс В. Шекспіра написаних під впливом Л. Сенеки, але нагадує, що всі відомі на сьогоднішній день драми Л. Сенеки було перекладено англійською ще до 1581 року [67, с. 57]. Як бачимо, приклад трагедії «Макбет» зводиться до «вертикальної проекції»

інтертекстуальності (в термінах М. Пфістера), що орієнтує текст на попередні або сучасні йому тексти [264].

Прагматизм з яким комбінуються конкретні текстові нашарування в тексті полягає в створенні додаткових смислів. «Текст в тексті, – пише Ю. Лотман, – це специфічний спосіб риторичної побудови тексту, де контраст між кодованістю різних частин тексту є характерною особливістю авторської побудови та читацького сприйняття тексту. *Переключення (на тому чи іншому внутрішньо-структурному етапі) з однієї системи семіотичного осмислення тексту в іншу й складає основу генерування смислів та смислоутворення (курсив наш – Г. Лебедева)*» [116, с. 66].

Відтак, за рахунок введення чужого тексту у внутрішнє смислове поле іншого, відбувається трансформація семіотичної ситуації всередині приймаючого текстового простору [191, с. 223]. Ю. Лотман з цього приводу продовжує: «*Виведений зі стану семіотичної рівноваги текст починає виступати «генератором смислів» смислоутворення (курсив наш – Г. Лебедева).* Смислотворчі процеси запускаються через нагромадження різнорідних смислових пластів, зокрема через смислове напруження між самим текстом та різнорідним по відношенню до нього включенням» [116, с. 87]. Таким чином, на перший план виходить **смислотворча функція інтертекстуальності, тобто її здатність бути інструментом побудови смислу того чи іншого твору.**

Коли автор **цілеспрямовано** включає в свій текст протагоністів, текстові форми, структури або окремі лексичні засоби з інших текстів, роблячи такі запозичення «видимими» для читача (й, відповідно, перекладача, як першого читача оригінала), варто говорити про інтертекстуальність в її вузькому значенні – **марковану** («горизонтальну проекцію інтертекстуальності» за М. Пфістером), в межах якої текст співвідноситься з суб'єктом мовлення та його адресатом за допомогою **конкретних маркерів**. Інтертекстуальний потенціал, закладений автором в тексті, реалізується через сукупність знань читача (перекладача) та його здатність до *сприйняття закладених в маркерах смислів,*

що в подальшому забезпечує інтертекстуально спрямоване тлумачення ним тексту [191, с. 98].

І. Арнольд оригінально розкриває цей різновид інтертекстуальності через ідею «оптичного поля – простору, в якому можна досліджувати предмети крізь «лінзу»: *«Такою лінзою може бути цитата, тобто **цілеспрямоване введення чужих слів** (курсив наш – Г. Лебедева).* Те, що побачить читач через цю лінзу залежить від первинного контексту з якого таку цитату було взято, а також від контексту, в який її було введено; від формального та семантичного ступеня маркованості такої цитати; тезаурусу реципієнта, а також його здатності бути читачем» [5, с. 102]. Тобто, автор, спрямовуючи читача (перекладача) в його інтертекстуальній подорожі в слід за створеними ним «маркерами», певною мірою визначає подальшу інтерпретацію тексту читачем (перекладачем).

Власне інтенція автора й визначає ступінь маркованості тексту, себто частотність використання ним лінгвістичних засобів міжтекстового діалогу (на фонетичному, лексичному, синтаксичному, стилістичному чи композиційному рівнях). Відлуння «чужого» задуму може реалізуватися й через вибір автором інтертекстуального заголовку для майбутнього твору (часто для цього використовуються імена персонажів з інших творів, наприклад, Макбет/Отелло/Тезей/Пак/Іпполіта, що нібито натякають на їх сюжетну чи композиційну подібність до певних прото-джерел («Макбет» – «Хроніка Ірландії, Шотландії та Англії» Р. Холіншеда/ «Отелло» – новела «Венеціанський мавр» Д. Чінтіо/«Сон літньої ночі» – антична/кельтська міфологія, англійський фольклор).

Беручи до уваги той факт, що комунікативним наміром художнього тексту є справлення естетично-чуттєвого враження на читача, інтертекстуально маркуючи текст, автор покладається на одну з основних функцій інтертекстуальності – смислотворчу, залишаючи реципієнтові широке поле для інтерпретації вкраплень «чужих» голосів в авторському тексті, оскільки референс здебільшого виглядає лише як натяк й потребує активної участі й інтертекстуальних знань тлумача. Ця думка пунктирно простежується в ідеї

Р. Барта про «продуктивність» тексту, яка виникає лише в тісній взаємодії з читачем: *«Текст – це процес продукування (курсив наш – Г. Лебедева), де зустрічаються продуцент тексту та його читач. Текст «працює» кожної миті (курсив наш – Г. Лебедева), з якого б боку до нього не підійти. Навіть записаний (закріплений), він не припиняє працювати, підтримуючи процес продукування смислів»* [10, с. 380].

На наш погляд, в межах цієї науково-практичної розвідки, ми, наслідуючи думку Р. Барта, повинні «спробувати вловити та класифікувати аж ніяк не всі смисли тексту (це було б неможливо, оскільки текст є безмежно відкритий у безкінечність...), а скоріше лише ті форми, ті коди, через які виникають смисли тексту» [10, с. 381], тобто *відслідковувати «шляхи смислоутворення»*.

Відслідковуючи «шляхи смислоутворення» не можна не помітити, що діалог можливий не лише між текстами різних авторів. Нерідко письменник звертається й до *власних текстів* (класичний шекспірівський приклад – монолог Гамлета та Сонет 66: *“To be or not to be”/“Tired with all these for restful death I cry”*), фрагменти яких проходять крізь різні твори автора, більш того, – різні жанри. Р. Барт пояснює це особливими властивостями тексту, протиставляючи поняття «текст» та «твір»: *«Текст не може нерухомо завмерти, оскільки по своїй природі він повинен крізь що-небудь рухатись, наприклад, крізь **твір**, або цілу низку творів; в той час як твір – це шлейф всього уявного, що тягнеться за текстом... сам текст відчувається лише в процесі роботи, виробництва (курсив наш – Г. Лебедева)»* [10, с. 384].

Під «виробництвом» або «роботою» в контексті цієї науково-практичної розвідки мається на увазі як процес перекладу тексту, так і будь-яка інша його інтерпретація, зокрема через код іншої знакової системи (наприклад, сценічна інтерпретація, що передбачає постановку та зачитування тексту акторами зі сцени). Перекладач, так само як і актор (режисер), повинен «відчувати текст», адже здатність «відчувати текст» – природня соматична реакція перекладача та запорука його розуміння. Власне, ця здатність перекладача і визначає характер його діалогу з автором та читачем/глядачем, на чому неодноразово наголошував

Д. Робінсон [268]. Особливо актуальною ідея про «відчування тексту» як поняття тотожного до «розуміння тексту» є для моделі тексту У. Еко «автор-читач», де лінійність взаємовідносин автора та читача переривається появою в них перекладача. Так, перекладач постає в ролі першого читача тексту оригіналу, але, читача непересічного, а найбільш уважного (close reader), де здатність «відчувати» дозволяє відтворити текст засобами іншої мови так, щоб він зазвучав всією гамою звуків, з яких він зітканий [198, с. 208].

Аналіз трагедій «Макбет» та «Отелло» підтверджує не в метафоричному, а в практичному плані той факт, що **шекспірівський «текст» пронизує його «твори»**, зокрема в формі повторення одних і тих само лексичних одиниць в межах одразу декількох п'єс. До прикладу, 39 лексичних одиниць з трагедії «Макбет», вперше винайдених або використаних В. Шекспіром в їх нестандартному значенні, згідно словника Н. Блейка “Shakespeare’s non-standard English. A dictionary of his informal language”, повторюються ще в 30 інших п'єсах драматурга: “All’s Well That Ends Well” (1 одиниця співпадіння з трагедією «Макбет»); “Henry VIII (or All is True)” (1 одиниця співпадіння); “The Taming of the Shrew” (4 одиниці співпадіння); “Much Ado About Nothing” (1 одиниця); “Twelfth Night” (3 одиниці); “King John” (2 одиниці); First Part of “Henry IV” (5 одиниць)/Second Part of “Henry IV”(1 одиниця); “Romeo and Juliet” (2 одиниці); “As You Like It” (1 одиниця); “Love’s Labour’s Lost” (3 одиниці); “The Tempest” (4 одиниці); “The Merry Wives of Windsor” (8 одиниць); “Cymbeline” (5 одиниць); “Measure for Measure” (4 одиниці); “Two Noble Kinsmen” (1 одиниця); “Troilus and Cressida” (3 одиниці); “Hamlet” (3 одиниці); “Richard II” (1 одиниця); “Henry V” (2 одиниці); “The Winter’s Tale” (3 одиниці); “The Tragedy of King Lear” (6 одиниць); “Pericles” (2 одиниці); “A Midsummer Night’s Dream” (3 одиниці); “Coriolanus” (2 одиниці); “Othello” (1 одиниця); “Titus Andronicus” (1 одиниця); “Two Gentlemen of Verona” (1 одиниця); “Antony and Cleopatra” (1 одиниця); “King Edward III” (1 одиниця); “Timon of Athens” (1 одиниця) [304].

В трагедії «Отелло» знаходимо 37 лексичних співпадінь з 32 іншими п'єсами В. Шекспіра: “Twelfth Night” (5 одиниць співпадінь з Отелло); “Romeo and Juliet” (5 одиниць співпадінь з Отелло); “Troilus and Cressida” (5 одиниць співпадінь з «Отелло»); “The Rape of Lucrece” (1 одиниця); “The Tragedy of King Lear” (4 одиниці); “Richard III” (7 одиниць); “A Midsummer Night’s Dream” (1 одиниця); “The Merry Wives of Windsor” (5 одиниць); “Two Gentlemen of Verona” (2 одиниці); “Measure for Measure” (2 одиниці); “The Tempest” (3 одиниці); “Hamlet” (5 одиниць); “The First Part of Henry VI” (3 одиниці)/”The Second Part of Henry VI” (2 одиниці); “Antony and Cleopatra” (3 одиниці); “Much Ado About Nothing” (3 одиниці); “Timon of Athens” (4 одиниці); “The Taming of the Shrew” (2 одиниці); “All’s Well That Ends Well” (1 одиниця); “The Winter’s Tale” (3 одиниці); “Two Noble Kinsmen” (2 одиниці); “Merchant of Venice” (2 одиниці); “Henry VIII (or All is True)” (2 одиниці); “Cymbeline” (1 одиниця); “Richard II” (2 одиниці); “King Edward III” (1 одиниця); “Love’s Labour’s Lost” (1 одиниця); “The History of King Lear” (1 одиниця); “Henry V” (3 одиниці); “Julius Caesar” (1 одиниця); “As You Like It” (1 одиниця); “Macbeth” (1 одиниця); “Coriolanus” (1 одиниця) [304].

Численні повтори було помічено й Б. Пастернаком, який пояснює це «генієм В. Шекспіра, що писав в середньому по дві п'єси на рік, поспішав, і, відповідно, не мав достатньо часу для перечитування самого себе» [138, с. 83]. Навряд чи таке пояснення можна вважати ґрунтовним та й забудькуватість драматурга викликає сумніви. Дозволимо собі припустити, що повтори були також свого роду *«маркуванням»*, інтертекстуальною міткою за якою драматурга могли б пізнавати конкуренти в разі, якщо, їм заманеться «присвоїти» ту чи іншу п'єсу. Так, перекладознавець Г. Чернов припускає, що В. Шекспір був доволі скупим на сценічні ремарки саме через бажання захистити свої п'єси від копіювання конкурентами [189, с. 93].

Однак, якщо цілеспрямоване посилення на інші тексти, як зазначалося вище, є проявом інтертекстуальності, то цілком логічно припустити, що шекспірівські повтори («посилання на самого себе») є маркерами

автоінтертекстуальності, виходячи з того, що «зв'язок між текстами одного й того ж автора має право називатися інтертекстом, а відношення, які виникають між такими текстами, є автоінтертекстуальними (курсив наш – Г. Лебедева)» [179, с. 118]. Тому, виходячи з Бартівського розуміння понять «текст» та «твір», дозволимо собі припустити, що **шекспірівський текст «рухається» крізь його твори**, проходить від п'єси до п'єси, й, відповідно, **разом із текстом крізь твори рухаються маркери автоінтертекстуальності**.

До прикладу, на думку перекладача та шекспірознавця В. Поплавського, «Макбет» – це той самий «Гамлет», але, так би мовити, «навиворіт» [146, с. 69], адже, по-суті, в сюжетну основу двох різних трагедій покладено одну й ту ж саму ситуацію, але описану під іншим кутом зору. Обидві трагедії розповідають про узурпатора, що, позбавивши життя родича, захоплює владу. Клавдій вбиває рідного брата, а Макбет – кузена, короля Дункана. І в першому і в другому випадках право на владу втрачає принц-спадкоємець – син вбитого короля (Гамлет та, відповідно, Малкольм – старший син короля Дункана). «В обох випадках законний спадкоємець повинен привести державу, власне як і свій внутрішній світ, до ладу. Різниця лише в тому, що герой першої з двох «дзеркальних» трагедій – позбавлений корони принц Гамлет, а іншої – узурпатор Макбет» [146, с. 70], – зазначає В. Поплавський. Поспілкувавшись із потойбічними створіннями, Макбет, так само як і Гамлет, намагається розгадати загадки, які готує йому доля. Невидимий для оточуючих привид вбитого Банко з'являється Макбетові на бенкеті, так само, як і привид батька Гамлета з'являється під час його розмови з матір'ю. Гертруда сприймає слова сина за маячню божевільного, подібно до того, як шотландські лорди вирішують, що в Макбета затьмарення розуму, коли той починає звертатися до пустого місця за бенкетним столом.

Аналогічні паралелі можна проводити й між образами леді Макбет та Офелії, які під гнітом всього пережитого божеволіють. В цьому випадку також можна говорити про **смыслотворчу функцію** автоінтертекстуальних одиниць в

тексті: «Як і у випадку з інтертекстуальністю, де міжтекстова взаємодія розглядається як спроба автора «закласти» в текст певні смисли, *автоінтертекстуальність* (за рахунок встановлення міжтекстових зв'язків всередині власної ідиостильової системи автора) слугує інструментом генерування смислів (курсив наш – Г.Лебедева)» [180, с. 12]. Відтак, дозволимо собі припустити, що наявність маркерів автоінтертекстуальності є відмінною рисою автоінтертекстуальних відносин в межах ідіолекту письменника. На думку дослідниці Д. Дреєвої: «Деякі маркери можуть використовуватися як свого роду *ключові слова, що з точки зору вираження авторської художньої концепції, є найбільш інформативно насиченими лексемами. Вони є опорними, стратегічними точками як в межах окремого твору, так і у всій творчості письменника* (курсив наш – Г. Лебедева)» [50].

Іншими словами, автор «насичує» текст одиницями, які є носіями концептуальних для нього значень, й, вкладаючи в таку лінгвістичну одиницю чи частину тексту («лексія» за Р. Бартом, як одиниця в межах якої відбувається розподіл значень в текстуальному аналізі) значення, він семіотично навантажує її, прирівнявши до поняття «знак». Ю. Лотман використовує на позначення маркерів автоінтертекстуальності (ключових слів) поняття «символ», який, «з одного боку несе в собі інформацію про контексти, а з іншого – для того, щоб така інформація «пробудилася», її потрібно занурити в певний сучасний контекст, що неминуче трансформує її значення» [114, с. 156].

На наш погляд, маркери автоінтертекстуальності, власне як і самої інтертекстуальності, можна прирівняти до раніше розглянутого нами поняття «*семіотично навантажена одиниця*» на основі характерної для них обох функції в тексті – смислотворчої. Власне самим фактом введення в текст фрагментів інших (або власних) текстів, автор надає їм особливих значень, наділяє важливими для нього прагматичними функціями, тобто «семіотично навантажує» їх.

Значення, покликані вказати напрямок творчого задуму автора, його особливі підтексти, опановуються лише в тісній взаємодії з читачем

(перекладачем). Так, з появою перекладача (як “close reader”) поняття інтертекстуальності та автоінтертекстуальності розкриваються в новому світлі, і, як слушно зазначає Н. Фатєєва, «цілком виправданою є практика розмежовування двох сторін поняття «інтертекстуальність» – читацької (дослідницької/перекладацької) та авторської» [179, с. 187].

Інтертекстуальність читацька є, перш за все, орієнтація на більш поглиблене розуміння тексту, а також розширення розуміння тексту за рахунок встановлення багатовимірних зв'язків з іншими текстами. Зокрема, для перекладача, як першого читача оригіналу, завжди існує альтернатива в процесі читання розглядати певний фрагмент тексту як такий, що жодним чином не відрізняється від решти тексту, оскільки є його органічною частиною, або для кращого розуміння оригінала, звернутися до тексту-першоджерела.

З позиції автора інтертекстуальність «є своєрідним способом затвердження власного поетичного «Я» через складну систему опозицій, ідентифікацій та маскування текстами інших авторів (тобто інших поетичних «Я») [179, с. 89].

На наш погляд, в тому ж ключі можна говорити й про автоінтертекстуальність, коли під час створення нового тексту вищезазначена «система опозицій, ідентифікацій та маскувань діє вже в структурі ідіолекту певного автора» [179, с. 67], створюючи багатовимірність його творчого «Я». Отже, маркери інтертекстуальності та автоінтертекстуальності, – семіотично навантажені одиниці в основі яких лежать індексальні знаки. Вони входять до складу авторського художнього коду, оскільки слугують автору тими інструментами, тими множниками смислів, здатними розкрити *в творі* «*шлейф всього, що тягнеться за **текстом***» [10, с. 384] й тим самим досягати бажаних естетичних ефектів. Не можна не звернути увагу на етимологічне значення самого слова «текст» – «*тканина*» [10, с. 381] й невимушені асоціації з античними метафорами, пов'язаними з процесами ткацтва та прядіння (як відомо, давньогрецькі богині Мойри пряли тканину людських долі). Таким чином, порівнюючи *текст* з тканиною, *твір* постає як процес прядіння тканини,

мереживо якої сплетене з художнього коду автора. Звідси, переклад – це спроба відтворити мереживо авторського коду, однак вже засобами індивідуально-перекладацького коду.

Насамкінець, хотілося б зазначити, що автоінтертекстуальні одиниці В. Шекспіра, що так би мовити, «мандрують» від п'єси до п'єси, заслуговують на окреме дослідження. Йдеться, зокрема, про особливості їх відтворення в перекладах в порівнянні з формою їх реалізації в оригіналі, а також аналіз їх потенційних значень в залежності від їх текстуального оточення. У межах цієї науково-практичної розвідки, маркери автоінтертекстуальності розглядаються в контексті загального поняття «інтертекстуальність», яка, на нашу думку, є одним із чинників дифузності конкретних шекспірівських трагедій «Макбет» та «Отелло».

Відтак, в будь-якому випадку, компаративний перекладацький аналіз автоінтертекстуальних маркерів, що знаходять свою реалізацію як у цих двох п'єсах, так і в решті комедій/трагедій з творчого доробку драматурга, потребуватиме залучення більшої кількості перекладів (не завжди доступних українською мовою). Одиничні приклади «мандрівних» автоінтертекстуальних повторів знайдених в трагедіях «Макбет» та «Отелло», зокрема: (1) “*put on*” в значенні “*to put in motion*”, що зустрічається в словах Малкольма з «Макбета» (“...*the powers aboue put on their instruments*” (Mac 4.3.240–1, Malcolm [329]) та “*put on*” в значенні “*to incite*” в словах Яго з «Отелло» (“...*when diuels will the blackest sinnes put on*” (Oth 2.3.342, Iago [330])); (2) “*fantastical*” говорить Банко трьом відьмам в значенні “*imaginary*” (“*Are ye fantasticall*” (Mac 1.3.51, Banquo [329]) та “*fantastical*” в значенні “*outrageous*” в словах Яго (“...*and telling her fantasticall lies*” (Oth 2.1.224, Iago [330]), а також в комедії «Сон літньої ночі» як то: (1) “*stuff*” в значенні “*worthless ideas*” в репліці Іпполіти (...*this is the silliest stuffe that ere I heard* (MN 5.1.209, Hyppolyta [328]) й “*stuff*” в значенні “*utter nonsense*” в словах Леді Макбет (...*O, proper stufte* (Mac.3.4.59, Lady Macbeth [329])); (2) “*tongue*” в значенні “*calumny*” або “*slander*” в репліці Пака (...*now to scape the Serpents tongue* (MN Epil.11, Puck [328]) й “*tongue*” в значенні

“chattering” в репліці Яго (...*the tongue consuls* (Oth.1.1.24, Iago [330])), вочевидь, слугує недостатнім матеріалом для аналізу, оскільки для ілюстрації масштабу явища необхідна обширніша вибірка, яка б дозволила дійти до певних висновків щодо характеру, видів та реалізації автоінтертекстуальних одиниць В. Шекспіра в межах його літературної спадщини.

Отже, дифузність шекспірівських п'єс пояснюється не лише, як зазначалося раніше, змішуванням жанрових кодів, але й інтертекстуальним характером текстів драматурга. Цілеспрямовано включаючи до свого тексту фрагменти прототекстів інших авторів, В. Шекспір робить вкраплення «запозиченого» маркованими, тобто «видимими», «промовистими» для читача за рахунок чого автор визначає напрямок інтерпритації тексту читачем (й перекладачем, відповідно). Однак, коли посилання, зокрема їх смисли, на які, на думку автора, варто звернути увагу читачеві, лежать в площині власного ідіолекту автора, то йдеться про особливий різновид інтертекстуальних маркерів – авторінтертекстуальні.

Маркери як інтертекстуальності, так і автоінтертекстуальності виконують смислотворчу функцію, постають генераторами смислів в текстовому просторі автора, що визначає їх як семіотично навантажені одиниці коду В. Шекспіра.

3.1.2. Алюзивність мовлення героїв як індексальний знак з огляду завдань перекладу

Референційні властивості надані семіотичним одиницям *індексальним знаком* полягають в запозиченні автором елементів тексту іншого автора чи впізнаваного першоджерела. Таке запозичення є не обов'язково системним явищем і може проявлятися лише в декількох повторях окремих елементів. У межах трагедії «Макбет» такі прояви «текста в тексті» реалізуються у вигляді алюзій – реконструкції автором матеріалу написаного попередниками та доповненого новими елементами.

Трагедія постулює тему злочину, а також розплати за злочин, тому християнська ідеологія цілком виправдано втілилася в семіотично навантаженій

одиниці – біблійній алюзії. Переважна більшість біблійних алюзій зустрічається в мовленні лише двох героїв трагедії – Макбета та Леді Макбет, а їх атрибуція є завжди непрямую (прихованою), що уособлює підсвідоме очікування героями божественного возмездя. Неатрибутивний характер біблійних алюзій надає тексту бажаного стилістичного ефекту, однак вимагає від перекладача додаткових зусиль, оскільки відтворення таких одиниць передбачає попередню ідентифікацію «старого» тексту в новому [104].

Так, серед стратегій, якими може потенційно послуговуватися перекладач для відтворення неатрибутивної алюзії виділяють: (i) заміну алюзії фразеологізмом у випадку, якщо алюзія «мертва» або «вмирає»; (ii) використання стандартного перекладу відповідного прототексту цільової мови; (iii) зовнішнє маркування алюзії, наприклад, за допомогою лапок, виділення курсивом або жирним шрифтом; (iv) внутрішнє маркування, тобто створення стилістичного контрасту; (v) заміну іншим відомим висловом із цільової культури; (vi) експлікацію смислу алюзії шляхом перифрази; компенсацію; вилучення алюзії [78, с. 210].

Водночас, допоміжним інструментом для розуміння ролі біблійних алюзій в тій чи іншій драмі Шекспіра слугує аналіз авторського задуму і характерів персонажів, які звертаються до Біблії. Наприклад, в трилогії про правління Генріха VI через біблійні алюзії В. Шекспір змальовує картину внутрішніх проблем держави: це боротьба за владу, війна Червоної та Білої троянд, народне повстання під проводом Джека Кеда, загибель «доброго герцога» Хемфрі Глостера, єдиного чесного правителя, протектора над малолітнім королем, та, насамкінець, поразку Англії у війні з Францією [255, с. 102].

Інтертекстуальний характер мовлення Макбета проступає в його сумнівах перед вбивством Дункана: *“If it were done when ’tis done, then ’twere well, it were done quickly”* (Act I, Scene VII) [329] – в багатьох дослідженнях, зокрема роботах Е. Коуена, зустрічається судження про те, що Макбет нібито представлений у Шекспіра як біблійний Люцифер, оскільки наявні тут лексичні співпадіння дають підстави вважати, що репліка Макбета є неатрибутивною алюзією на

звернення Христа до Іуді з Євангеліє від Іоанна *“That thou doest, do quickly”* [323] – *«Що робиш ти роби швидко»* [309]. Однак, беручи до уваги контекст, між біблійним сюжетом та обставинами в яких діє Макбет вбачається деяка розбіжність, що надалі може вплинути на тлумачення уривку в перекладі. В обох випадках мова йде про зраду, але якщо Христос хоче лишень пришвидшити фатальний задум Іуді, то В. Шекспір, згадавши євангельську розповідь, надає словам Христа зовсім інший зміст: «Вбивство – справа на яку легко зважитися й швидко здійснити, якщо не замислюватися над наслідками». Однак, Макбет усвідомлює потенційну невідворотність покарання за такий злочин: ***“If it were done when ’tis done, then ’twere well, it were done quickly. But in these cases we still have judgment here, that we but teach bloody instructions, which, being taught, return to plague th’ inventor”*** (Act I, Scene VII) [329] – в українських перекладах алюзія знайшла своє відображення наступним чином: (1) *«Якби кінець був усьому кінцем, то чим скоріш би сталося це, тим краще, та суд чекає нас і в цьому світі. Кривавий злочин завжди до злочинця вертається»* [317, с. 376] – Б. Тен відтворює алюзію, звернувшись в перекладі до теми часу («чим швидше, тим краще») наявної в оригінальному тексті Євангеліє: *«Що робиш ти роби швидко»* й експлікує загальний смисл алюзії шляхом перифрази. Простежується зв'язок “bloody instructions” та його смислового розвитку «злочин» й контекстної заміни «злочинець» – “inventor”; (2) *«Коли – б воно, як зробиться, й скінчилось, то й добре – б. Се була б коротка справа. Та ні, у сих випадках ми ще тут свій суд знаходим; так що лиш відбудем криваву лекцію, вона заледво ще вивчена, вертається, щоб мучить учителя»* [315, с. 76] – переклад П. Куліша характеризується переважно як дослівний, та частину смислу алюзії було експліковано шляхом перифрази з огляду на конкретизацію “inventor” – «учитель», логічно пов’язаною з контекстною заміною “teach bloody instructions” («відбувати криваву лекцію»); (3) *«Щоб лиш фізичним вдаром все скінчити – скінчив би все за мить, бо суд за це і тут ми маємо. І тільки криваву лекцію ми сприймемо, то зараз падає вона, мов кара найлютіша на голову того, хто нас навчив»* [316, с. 280] – в перекладі Т. Осьмачки якнайкраще передано

зміст семіотично навантаженої одиниці В. Шекспіра – Макбет не замислюючись скоїв би злочин, якби потрібно було обмежитись лишень одним. *«Щоб лиш фізичним вдаром все скінчити»* – використання прийому смислового розвитку по відношенню до дієслова “do” з заміною процесу («робити») наслідком («фізичний удар»). Ймовірно, перекладач звертався до попередників по відповідники, зокрема до перекладу П. Куліша, у випадку з “bloody instructions” – «кривава лекція»; (4) *«Коли, зробивши це, я все зробив би, то швидко б я робив. Та здійсниться суд ще в нинішнім житті. І той, хто вчить кривавої науки, мусить сам її боятись»* [318, с. 149] – Ю. Корецький найближчий до оригіналу й неатрибутивну алюзію передано шляхом стандартного перекладу цільовою мовою, тим не менш, як і в попередньому випадку, вбачається запозичений в колег, хоча й дещо змінений, відповідник “bloody instructions” – «кривава наука» [104].

Незвичне дієслово в монолозі Макбета “*trammel up*” – «піймати в сіті», можливо, підказане метафорою з Євангеліє від Матфея, де царство небесне порівнюється з тенетами – “*the kingdom of heaven is like unto a net*” [324]. Йдеться про судний день, коли лушпиння – діти нечестивих, будуть відділені від злаків і янголи сплять їх. Макбет, алюзивно згадуючи про Страшний Суд, надає своїм словам цілковито протилежного значення – «тената», можливо, могли б утримати наслідки вбивства, тобто врятувати вбивцю від покарання: ***“If th’ assassination could trammel up the consequence and catch with his surcease success, that but this blow might be the be-all and the end-all here, but here, upon this bank and shoal of time, we’d jump the life to come”*** (Act I, Scene VII) [329] – розповсюдженою є думка про те, що слова Макбета “*we’d jump the life to come*”, тлумачення яких в багатьох перекладах надано як «ми поступилися б наступним життям», говорить про його віру в життя після смерті. Однак, попередній контекст (“*...upon this bank and shoal of time*”) натякає на зовсім іншу інтерпретацію. Можливо, йдеться про те, що Макбет зважується на ризик і «з цього берегу» й саме «в цю хвилину» вирішує «стрибнути в майбутнє життя». Варто додати, що в поданому уривку вперше зустрічається винайдене В. Шекспіром слово “*assassination*” або принаймні вперше писемно зафіксовано

його використання. В українських перекладах бачимо наступне: (1) *«Якби убивство наслідків не мало і закінчилося одним ударом, що все назавжди розв'язав би тут, на мілині в просторах вічних часу, – тоді могли б ми ризикнуть блаженством»* [317, с. 360] – в перекладі Б. Тена не збережено оригінального біблійного образу тенет, оскільки “trammel up the consequence” генералізовано до «не має наслідків». Прикметник дієслівного походження “be-all” (поет. «ціле», «все») та іменникова форма “end-all” («остаточний», «розв'язка», «кінець»), що характеризують удар (“blow”) було компенсовано до узагальненого «одним ударом, що все назавжди розв'язав би». “Bank and shoal of time” – «на мілині в просторах вічних часу» відтворено відповідно до значення “shoal” («мілина»), однак метафоричне “shoal of time”, скоріш за все, позначає «коротку мить» як «мілину» часу.

Біблійні асоціації вбачаються в перекладі “life to come” («наступне життя») – «блаженство» як приклад смислового розвитку оригінального поняття поруч з яким додавання «ризикнути блаженством» підсилює бажаний стилістичний ефект. Загалом, для відтворення алюзії перекладач послуговується внутрішнім маркуванням, тобто створює стилістичний контраст між нейтральним на початку та піднесеним стилем наприкінці речення; (2) *«Коли б убійством можна зупинити те, що постане з нього, і здобути сією стратою успіх, щоб тільки удар сей був мені в турботу, тут на вузькому часовім окрайці, то-б ми стрибнули в то життя прийдешиє»* [315, с. 62] – переклад П.Куліша виконаний в характерній для нього інтелектуально-книжній та чуттєво-розмовній стильовій («убійство», «вузький часовий окраєць») тональності. “Trammel up the consequence” відтворено не за допомогою його прямого відповідника «наслідок», а генералізацією «те, що постане» за рахунок смислового розвитку слова “assassination”. “Catch with his surcease success”, де “his” – ще одна відсилка до “assassination” й заміна на «страта», що є синонімічним до першого відповідника «убійство». “That but this blow might be the be-all and the end-all here” – «щоб тільки удар сей був мені в турботу» постає як доволі груба компенсація прагматичного значення уривку, однак не передає

до кінця оригінального «скінчити» або «завершити» (одним ударом). “Bank and shoal of time” – «вузенький часовий окраєць», на наш погляд, надзвичайно вдалий переклад, що сповна відображає поетичність метафори “*shoal of time*”. “Life to come” – «життє прийдешне» відтворено з характерною для П. Куліша лексичною близькістю до оригіналу, але й вимушеною, оскільки і Кулішеве, як слушно зауважує Л. Коломієць, «неідеальне володіння англійською мовою, та ще мовою Шекспірової доби, і тогочасний рівень текстологічного опрацювання Шекспірових п’єс не дозволяли безпомилково розпізнавати в них стійкі словосполучення часів Шекспіра» [74].

Як бачимо, в перекладі П. Куліша не вбачається збереження біблійних образів, а використано стандартний переклад; (3) *«Щоб душогубством піймати можна наслідки і доконання, щоб тільки цей удар був за початок і за кінець усього, хоч би тут на цьому березі часу я не вагався, бо суд за це і тут ми маємо»* [316, с. 271] – експресіоністська модель тексту перекладу Т. Осьмачки реалізується, перш за все, на лексичному рівні у вигляді староукраїнізму «душогубство» на позначення “assassination” та його контрасту зі стилістично нейтральним словотвором перекладача «доконання» – “success”. Т. Осьмачка зберігає біблійний підтекст “trammel up” переклавши «піймати» (немов у тенета). “But here, upon this bank and shoal of time, we’d jump” – «...тут на цьому березі часу я не вагався» використано прийом смислового розвитку, де процес “jump” замінено на його причину «не вагаючись» (стрибнути). В перекладі “life to come” – «...бо суд за це і тут ми маємо», в якому не спостерігається словникової відповідності («життя прийдешне») до оригіналу, між автором й перекладачем помічаємо якусь внутрішню спорідненість – це доказ того, що Осьмачка не виступає тут як ремісник, який перекладає все, що йому замовляють перекласти. У нього з’являється момент творчого вибору, який він доцільно й розумно використовує для того, щоб зберегти як алюзію на Страшний Суд, так і внутрішній потяг Макбета діяти «тут і зараз» незважаючи на те, що його чекає. Таким чином, перекладач експлікує смисл алюзії шляхом перифрази; (4) *«Коли б убивство, сліди заплутавши, лишило успіх, коли б сам*

лиш цей удар між бути і початком і кінцем всього хоч тут, на цій мілині часу, ми б рискнули життям прийдешнім» [318, с. 149] – переклад Ю. Корецького “trammel up the consequence” як «заплутати сліди» є прагматичною (фігуративною) трансформацією для відтворення ідеї про те, що вдало сплановане вбивство не матиме наслідків. Вбачається стилістична близькість «на цій мілині часу» (“bank and shoal of time”) до «на мілині в просторах вічних часу» Б. Тена, а «ризикнути» використано як смисловий розвиток “we’d jump”. Для відтворення біблійної алюзії перекладач обрав шлях стандартного перекладу [104].

В наступному уривку В. Шекспір ілюструє підсвідоме очікування Макбетом покарання за його “vaulting ambition”: ***“I have no spur to prick the sides of my intent, but only vaulting ambition, which o’erleaps itself”*** (Act I, Scene VII) [329]. Тут міститься натяк на гріховність честолюбства, що, як відомо, засуджується Біблією й відсилає до Євангеліє від Матая: “For whosoever will exalt himself, shall be brought low” [324] – «Хто себе вивищить, той буде принижений» [308]. В українських перекладах алюзивний характер мовлення Макбета відтворено наступним чином: (1) «Не маю чим я намір свій острожить – тож честолюбство, здивившись за мить, враз валиться» [317, с. 351] – в перекладі Б. Тена не вбачається прямого наслідування біблійного «хто себе вивищить, той буде принижений», тому, можна вважати, що алюзію було вилучено. Присутня в перекладі аналогова компенсація на поняття “overleap” («переповняти», «забігати наперед») є єдиною характеристикою надмірного честолюбства; (2) «Чим я пришпорю замір мій? Тут є лише незмірне честолюбство: стане дибом і плигне та впаде» [318, с. 123] – Ю. Корецький метафорично порівнює честолюбство з конем, яке необхідно «пришпорити, зупинити» (перифраза оригінального «I have no spur to prick the sides of my intent»), тому і подальше тлумачення “overleap” в перекладі пов’язане з поведінкою дикого коня («стане дибом», «валиться»), в той час як алюзію вилучено; (3) «Не маю я острог, аби підгонити свій намір, а тільки гонор є розбурханий, що поруч із конем біжить, який летить ускачки, його переліта та

й пада навznak» [316, с. 289] – в перекладі Т. Осьмачки “*vaulting ambition*” знаходить іще більшої образності поруч із додаванням «біжить, летить ускачки», яке наслідує той же образ, що і в Ю. Корецького. Біблійну алюзію вилучено; (4) «Нема остроги в мене щоб штуркнути в боки моему наміру, крім тої амбіції, що розігнавшись надто, не на сідло, а на бік спадає» [315, с. 75] – переклад П. Куліша виконаний в звичному для нього реставраційно-креаційному дусі («штуркнути в боки» – експлікація оригінального “*spur*”; «амбіція» – в значенні «бажання») з використанням компенсації до “*which o’erleaps itself*” («розігнавшись надто, не на сідло, а на бік спадає») в результаті чого еквівалентність перекладу забезпечується не на рівні окремих елементів тексту, а всього уривку. Біблійну алюзію вилучено [104].

Насамкінець, біблійний підтекст містять слова Леді Макбет, в яких відчувається розпач від того, що скоєний злочин так і не приніс бажаної радості: “*Nought's had, all's spent, where our desire is got without content*” (Act III, Scene II) [329], що віддалено нагадує біблійний вислів з Книги Екклесіаста: “*Better is a handful with quietness, than both the hands full with travail and vexation of spirit. There is that maketh himself rich, yet hath nothing*” [325] – «Краще жменя зі спокоєм, ніж дві жмені клопоту та ловлення вітру. Хто видає себе за багатого – нічого не має» [311]. Вищезазначена алюзія має концептуально важливе значення в межах поданого уривку, тим не менш, виявити її на рівні перекладу досить важко, оскільки в оригіналі не міститься жодного лексичного натяку на “*better is a handful with quietness*”. В українських перекладах бачимо наступне: (1) «Усе дарма, жертв більшає, а втіхи нам нема» [317, с. 400] – Б. Тен компенсаторно відтворює прагматичне значення вислову “*nought's had, all's spent*” як «усе дарма» з додаванням «жертв більшає» згідно контексту п’єси. “*Our desire is got without content*” генералізовано перекладачем до «втіхи нам нема», ймовірно, для римованості з «усе дарма». Алюзію вилучено; (2) «Усе дарма – дійшли мети, а втіхи нам нема!» [318, с. 140] – для перекладу Ю. Корецького характерна аналогічна до використаної Б. Теном компенсація «усе дарма» з синтаксичною заміною “*our desire is got*” на «дійшли мети».

Римування «...дарма» – «а втіхи нам нема» ідентичне до першого прикладу за авторством Б. Тена. Алюзію вилучено; (3) *«Нічого ми, нічого не придбали, а не придбавши надбане втєряли»* [315, с. 79] – П. Куліш надає своєму перекладу форми приказки, стислість та влучність якої якнайкраще підкреслює причинно-наслідковий зв'язок між “nought's had” та “all's spent. На лексичному рівні такий зв'язок відтворено перекладачем за допомогою контрастуючих між собою «придбати» / «не придбати» та смислового розвитку “all's spent” як «придбавши надбане втєряли». Біблійну алюзію вилучено, але за рахунок внутрішнього стилістичного маркування П. Куліш досягає бажаного рівня експресивності в перекладі; 4) *«Ніщо – лиш мати, все – згубити, коли бажання наші не вдоволені, то вже безпечніше тим бути, яке руйнуємо, аніж румовищами жити з радістю сумнівною»* [316, с. 299] – переклад Т. Осьмачки за значенням найбільше наближується до біблійного «Краще жменя зі спокоєм, ніж дві жмені клопоту та ловлення вітру», оскільки для нього характерна не тільки лексична відповідність в частинах, де того потребує оригінал («Ніщо – лиш мати, все – згубити» – “nought's had, all's spent”), але й власні поетичні додавання («...то вже безпечніше тим бути, яке руйнуємо, аніж румовищами жити з радістю сумнівною»). Відомо, що переклади Т. Осьмачки як п'єси «Макбет», так і «Генрі IV» значно довші за шекспірівський оригінал саме завдяки його експресивно насиченим додаванням, що свідчить про прагнення перекладача не лише перекласти, але й збагатити творчий задум автора власними кодами. Алюзивність мовлення Леді Макбет відтворено за рахунок експлікації смислу перифразою [104].

Отже, інтертекстуальні властивості індексального знаку, реалізувалися в текстовому просторі трагедії «Макбет» у вигляді таких семіотично навантажених одиниць драматурга як *біблійні алюзії*. Закономірно, що образність шекспірівської поетики органічно входить у мовлення його героїв й використовується автором для опису їх характерів, мотивацій, світоглядних установок. Водночас, в них вбачається відбиток картини світу самого автора, важливою складовою якої є події Єлизаветинської епохи та християнська догма.

Звернення українських перекладачів до Шекспірових творів пов'язане передусім з їх прагненням реалізувати в перекладі власну естетичну та жанрово-стилістичну концепцію поетичної творчості В. Шекспіра. В процесі цього складові художнього коду автора трансформуються під впливом індивідуально-перекладацького коду конкретного перекладача.

Для відтворення біблійних алюзій Б. Тен найчастіше послуговується експлікацією смислу алюзії шляхом перифрази, внутрішнім маркуванням, однак, в деяких випадках, для його перекладу характерне вилучення алюзії. Мова його лаконічна, однак характеризується достатнім рівнем метафоричності й точності у відтворенні глибинної суті семіотично навантажених одиниць художнього коду В. Шекспіра, тому дозволимо собі припустити, що перекладацький доробок Б. Тена лежить в площині перекладу-метафори. Алюзивне мовлення героїв трагедії в перекладі Т. Осьмачки відтворено в типовій для нього експресіоністській манері з частим використанням прийому смислового розвитку, перифраз, чуттєвих лексичних відповідників у розмовно-зниженому стилі. Перекладач відмовляється від усталених, стертих словосполучень, не лише активізуючи цим читацьке сприйняття, а й слідуючи, передусім, основному правилу драматичного мистецтва – продукуванню вражень. Водночас, схильність до творчого переосмислення оригіналу та додавань відносять переклад Т. Осьмачки до гіперболічного, за якого перекладач-гіперболіст не тільки відтворює інтенцію автора, а й покращує текст оригіналу, втілюючи в ньому власне бачення тексту.

П. Куліш, що стилістично тяжіє до романтизму, відтворює біблійні алюзії в межах поєднання інтелектуально-книжного та чуттєво-розмовного стилів з нечастим використанням парафраз та імітацій, а радше надаючи перевагу буквалістичним стратегіям. В межах романтичної концепції, стратегії доместикації використовуються перекладачем як вимушена дія, лише для того, аби зберегти життєву силу першотвору. Сучасний погляд на доробок П. Куліша з огляду на засилля архаїзмів (старорусизмів, староукраїнізмів) дозволяє віднести його до перекладу-металепсису, ключовим фактором в якому виступає

категорія часу. Однак, таку його характеристику не слід сприймати як прагматичну стратегію перекладача для відтворення мови епохи В. Шекспіра. Мова перекладу П. Куліша в цьому випадку є відображенням його власної доби органічно втіленої в його мовних засобах. Характер мови перекладу Ю.Корецького, подібно до Б. Тена, наближує його до перекладу-метафори [104] з огляду на велику кількість перифраз, компенсацій та експлікацій.

3.2. Відтворення метафори як іконічного знаку образної конкретизації

Аналізуючи образи героїв В. Шекспіра, багато інформації про їх характери можна отримати з їх мовлення. Так, Н. Роу, перший біограф Шекспіра, що згадується в роботі Б. Еванса «Мовлення шекспірових пєс», стверджує: «Навіть якби в тексті В. Шекспіра не було очевидних вказівок на конкретного персонажа, читач все одно міг би з легкістю впізнати дійову особу за її мовленням» [235, с. 102]. Обрані автором мовні засоби для конкретизації та надання впізнаваності образу героя реалізуються в семіотично навантажених одиницях в основі яких покладено *іконічні знаки*. Означування в таких знаках відбувається на основі асоціацій викликаних тропами та риторичними фігурами, серед яких *метафора та метонімія*.

Найуживанішим та найхарактернішим для мовлення героїв В. Шекспіра тропом є *метафора*. Органічно вплетена в мовлення героїв метафорична образність В. Шекспіра важка для перекладу. Однак, саме завдяки їй автору вдається зобразити героя в неочікуваних емоційно-поетичних ракурсах. Набір таких метафор буде характерним лише для конкретного персонажа і ні для кого більше. Цілком природньо, що мовлення Банко повинно відрізнятися від мовлення Макбета, адже ці персонажі протилежно різні люди, а між мовою та характером людини, як відомо, існує нерозривний зв'язок. Обрані перекладачем відтінки значень для відтворення мовлення героїв також повинні бути

спрямовані на збереження в перекладі індивідуального стилю мовлення кожного персонажа.

Англійська дослідниця К. Спержен в своїй роботі «Шекспірівська образність» встановила, що переважна більшість образів В. Шекспіра базуються на явищах природи («сонце»/«місяць», «цвітіння»/«в'янення»), за якими сліднують образи повсякденного життя та суспільних відносин [272]. Для аналізу метафор ми використовували структурний опис метафори запропонований К. Брук-Роуз, яка надала класифікацію метафори [219, с. 132].

Тип метафори: «Людина – Абстрактне»

Так, для мовлення Макбета характерна велика кількість метафор спрямованих на проекцію образів королівського правління, завдяки чому перекладач має можливість конкретизувати героя, відтворивши його стиль мовлення як такий, що належить майбутньому монарху: ***“The Thane of Cawdor lives. Why do you dress me in borrow'd robes?”*** (Act I, Scene 3) [329]. В цьому прикладі темою метафори виступає Макбет, а образ метафори (“borrow'd robes”) досягається контекстом. В перекладі Б. Тена: (1) *«Кавдорський тан живий. Навіщо в шати чужі мене вдягати?»* [317, с. 348] – бачимо повний переклад, оскільки як в мові оригіналу, так і в мові перекладу збігаються як правила сполучуваності, так і вираження емоційно-оцінної інформації, що несе в собі ця метафора. Використання Макбетом *“borrowed robes”* характеризують його як короля не тільки за рахунок піднесеного стилю мовлення, але й вибору лексики, відтінки значень якої доповнюють образ майбутнього правителя: “robes” – «святкове убрання», «королівська мантия», «риза». Перекладач зберігає урочистість мовлення героя відтворивши “robes” словом високого регістру – «шати». Загальний сенс метафори можна зрозуміти з контексту п'єси, коли на думку Макбета, відьми сприймають його за когось іншого, приписуючи чужі заслуги, тобто «вдягають в чужі шати». Семантично “borrowed” («позичений, даний кимось на певний час у користування») близьке до українського «чужий», тобто такий, що «належить комусь іншому, а не мені», тому вибір відповідника перекладачем цілком виправданий. Водночас, Б. Тен створює яскравий

візуальний образ, оскільки автоматично переносить читача чи то в королівський палац, чи то в середньовічний готичний храм.

В перекладі Ю. Корецького спостерігаємо відтворення “*why do you dress me*” засобами смислового розвитку, а саме, заміни процесу його наслідком: (2) «*Живий тан Кавдор. Я не хочу шатів чужих*» [318, с. 169] – щодо метафори, то її повністю відтворено з використанням ідентичних до перекладу Б. Тена лексичних відповідників. В перекладі П. Куліша метафору відтворено повністю та з більш точним лексичним відповідником «позичений» на позначення “*borrowed*”: (3) «*Кавдорський тан ще жив: про що ж мене ви вдягаєте в позичену одягу?*» [315, с. 8] – не спостерігається стилізації під високий стиль мовлення Макбета, оскільки переклад “*robes*” виконано з використанням стилістично нейтрального відповідника «одяг», так нібито “*robes*” було генералізовано до значення “*garments*”. В перекладі Т. Осьмачки бачимо наступне: (4) «*Кавдорський тан живий, чого ж мене ви в мантию позичену вбираєте?*» [316, с. 225] – повний переклад метафори, стилізацію під монарший образ збережено за рахунок відповідника «мантия» на позначення “*robes*”, що асоціативно пов’язує предмет одягу з його власником («королівська мантия») [98].

Тип метафори: «Людина – Абстрактне»

Напрочуд яскравого вираження знаходить інфернальна тема в мовленні Леді Макбет, підкреслюючи зловісну природу її образу як непроголошеної четвертої відьми трагедії: “***Come, you spirits that tend on mortal thoughts, unsex me here and fill me to the crown to the toe top-full of direst cruelty!***” (Act I, Scene V) [329] – темою виступає Леді Макбет, а образом люті, якою вона прагне наповнити своє тіло й зважитись на злочин: (1) «*Духи смерті, сюди до мене! Стать мою жіночу змініть від голови до п’ят наситьте злобою лютотою!*» [317, с. 352] – в перекладі Б. Тена значення “*spirits*” («духи», «душі», «сутності») знаходить конкретизацію з негативним відтінком засобами додавання «духи смерті», що виправдовується значенням “*tend on mortal thoughts*”, адже духи, що заповняють голови смертних, нав’язуючи їм “*mortal thoughts*” (значення “*mortal*” можна черпати як зі «смертельний», так і «смертний», тобто такий, що

притаманні людині, гріховний), за своєю природою не можуть бути добрими. Цікаво, що частину *“tend on mortal thoughts”* в перекладі Б. Тена взагалі не відтворено, однак компенсовано у стилізованому під заклання заклик Леді Макбет: «Духи смерті, сюди до мене!». *“Unsex me here”* («позбавити статі») – ймовірно, в оригіналі йдеться про те, що Леді Макбет бажає уподібнитись до злої сутності, тіні без тіла і статі. Б. Тен розгортає суть поняття *“unsex”* через експлікацію «стать мою жіночу змініть». *“Fill me to the crown to the toe top-full”* в перекладі постає у вигляді генералізації «від голови до п’ят», що семантично наближується до значення *“top-full”* – «наповнений до країв». Як бачимо, в перекладі Б. Тена структуру метафори подекуди змінено, а вилучення використовуються в тих випадках, коли міра припущення подібності в мові оригіналу та мові перекладу потребує експлікації змісту, який припускається у вихідному тексті.

В перекладі Ю. Корецького збережено практично всі образи метафори й переклад в точній мірі наслідує оригінал: (2) *«Ідіть сюди, ви, духи злих думок, думок про вбивство! Стать мою згубіть, від голови до ніг мене наповніть безжалісною люттю!»* [318, с. 128]. Переклад Т. Осьмачки демонструє, що перекладач не тільки відтворює, але й сам бере участь у створенні інфернальної метафоричності мовлення Леді Макбет: (3) *«Гей, нечиста проклята сило зради й душоубства, сюди! Жіночу стать мою налий ти люті найлютішої від тім’я до нігтів на ногах»* [316, с. 239] – структуру метафори змінено, перекладач експериментує з можливостями сполучуваності внаслідок чого текст перекладу рясніє незвичними образними словосполученнями. Значення *“spirits”* відтворено за допомогою традиційного відповідника «нечиста сила», посиленого додаванням «проклята». Вигуки волевиявлення «гей!» та «сюди!» є додаваннями, що на український манір стилістично відтворюють заклання-заклик Леді Макбет. Так само як і Б. Тен, перекладач вилучає *“tend on mortal thoughts”*, однак виводить з нього характеристики нечистої сили, як «сили душоубства та зради». В характерному для перекладача стилі активовано питомо українське слово «душоубство» на позначення оригінального

прикметника “mortal”, а також «нали́ти» (в значенні «наповнити») як відповідник “fill”. В стилістичній компенсації «від тім’я до нігтів на ногах» Т.Осьмачка втілює значення “top-full” та наближує його до «від голови до п’ят», однак з характерним для перекладача експресіонізмом, що звертається до високого стилю лише заради того, щоб поєднати його з низьким.

В перекладі П. Куліша маємо повний переклад метафори-оригіналу й найбільшу стилізацію під заклання-заклик, з огляду на використання великої кількості звертань: (4) «О, нечисті! О, ви, що пасете криваві мислі! Візьміте від мене моє жіноцтво, і лютістю мене сповніть страшною від тім’я аж по самі п’яти!» [315, с. 54] – в перекладі збережено повну відповідність структурі оригіналу. “Spirits” постає у вигляді контекстної заміни «нечисті», що водночас містить в собі як категорію множини оригінального слова, так і посилення на український його аналог «нечиста сила». Подібно до Ю. Корецького, який не вилучає з перекладу “tend on mortal thoughts”, відтворивши його в формі прямого додатку («духи злих думок, думок про вбивство»), П. Куліш зберігає в перекладі оригінальну дієслівну форму влучно огорнувши її у звертання. Сповідуючи принципи романтизму, П. Куліш і в цьому випадку дотримується лексичної відповідності, нерідко вдаючись до словотворення та формальних експериментів. Так, оригінальне значення “tend on” (“serve someone”) стилізовано під питомо українське «пасти»/«припасати», а “mortal thoughts” замінено на розмовно-народницьке «криваві мислі». “Unsex me here” відтворено за допомогою модуляції «візьміте від мене моє жіноцтво», логічно виведеної зі значення вихідної одиниці. Вбачається подібність між вибором мовних засобів для відтворення значення “top-full” П. Куліша та Т. Осьмачки: «від тім’я до нігтів на ногах» – «тім’я аж по самі п’яти» [103].

Тип метафори: «Людина – Елемент неживої природи – Абстрактне»

Суть королівського правління Макбета розкривається в наступному уривку: “**Upon my head they placed a fruitless crown**” (Act III, Scene I) [329]. Темою метафори знову виступає Макбет, а її образом слугує королівська корона, в той час як “fruitless” натякає на недовготривалість та безрезультатність

правління, яке символізує корона. Образ метафори досягається завдяки контексту, оскільки, як відомо, Макбет не має і, згідно пророцтву відьом, не матиме нащадків, поступившись цим правом Банко. В нижченаведених перекладах метафори порушено структуру метафори-оригіналу у трьох з чотирьох перекладачів. В перекладі Б. Тена піднесений стиль та образ королівського правління, закладений в метафорі, збережено завдяки українським емоційно-урочистим відповідникам «увінчати» – “place a crown”, «вінець» (королівський) – “crown”. Переклад метафори повний («вінець безплідний») з порушенням структури оригінальної метафори, представлений безособовим: (1) *«Мене ж вінцем увінчано безплідним»* [317, с. 360].

Переклад Ю. Корецького також виконаний з порушенням структури метафори-оригіналу й використанням однокоренових «вінцем»/«вінчати» на позначення “crown” / “place a crown” для збереження стильової сполученості предмету («корона») та процесу («коронувати»). Відповідник «пустий» семантично пов'язаний з “fruitless” («безплідний»), оскільки в українській мові поняття «пустий цвіт» використовується не тільки на позначення рослини, яка не плодоносить, але й асоціюється з чимось нетривалим, плінним, коротким, власне, як і правління Макбета: (2) *«Пустим вінцем вони мене вінчали»* [318, с. 126].

На відміну від двох попередніх прикладів, в яких Б. Тен та Ю. Корецький дотримуються високого стилю, Т. Осьмачка у своїх відповідниках не надто підкреслює королівську тематику: оригінальне “place a crown” відтворено нейтральним «покласти корону», “fruitless” – «неплідний». Структуру метафори порушено, однак переклад її повний: *«Мені ж на голову поклали неплідну корону»* [316, с. 271]. В останньому прикладі П. Куліш зберігає структуру метафори-оригіналу в перекладі: *«Вони на голову мені наділи вінець безплідний»* [315, с. 54] – піднесений стиль мовлення Макбета збережено у відповіднику «вінець» [98].

Отже, значну кількість інформації про характер персонажа читає (перекладач) отримує безпосередньо з мовлення протагоністів, оскільки

функціонуючі в ньому мовні засоби спрямовані на конкретизацію та впізнаваність героїв серед решти існуючих в текстовому просторі трагедії.

Легкість ідентифікації персонажа (через його мовлення) забезпечує наявність в тексті семіотично навантажених одиниць, в основу яких покладено іконічні знаки, що здатні забезпечити таку впізнаваність на основі асоціацій викликаних тропами та риторичними фігурами. Найуживанішими в контексті творів В. Шекспіра тропами є, звичайно, метафори, когнітивна природа яких здатна розкривати внутрішній світ героїв через масштабні образи, засновані на яскравих та неочікуваних асоціаціях. Неодноразове звернення Великого Барда саме до цього інструменту (йдеться не лише про трагедію «Макбет», але й про решту написаних ним п'єс) говорить про його універсальність, а незабутня образність метафор, що крізь віки продовжує асоціюватися лише з персонажами В. Шекспіра і ніким іншим, надає їм статусу семіотично навантажених одиниць.

Оскільки стиль мовлення персонажів визначається характером наявних в ньому метафор, ключове місце в процесі їх перекладу займає розуміння теми метафори – того, що порівнюється, та її образу – того, з чим порівнюється, оскільки це дозволяє досягти бажаної конкретизації протагоніста в мові перекладу.

Так, метафоричність мовлення Макбета характеризує його як монарха: риторика його піднесена, а образи використаних ним метафор прямо чи опосередковано торкаються тем королівського правління та влади, в той час як мовлення Леді Макбет тяжіє до інфернальної теми, розкриває її образ як четвертої непроголошеної відьми трагедії [103].

Підсумовуючи весь викладений нами ілюстративний матеріал, доходимо висновку, що конкретизація перекладачем стилю мовлення героїв відбувається в межах стратегій, які застосовуються до перекладу метафор, що загалом передбачає: (1) повний переклад, що використовується по відношенню до метафоричних одиниць у випадку, коли у мові оригіналу та мові перекладу збігаються як правила сполучуваності, так і традиції вираження емоційно-оцінної інформації, що несе в собі така метафора; (2) додавання/вилучення – в тих

випадках, коли міра припущення подібності у мові оригіналу та мові перекладу відмінна і потребує експлікації змісту, який припускається у вихідному тексті (прийом додавання), або навпаки, імплікації висловленого словами у вихідному тексті (прийом вилучення); (3) заміна – для випадків лексичної або асоціативної невідповідності між елементами метафори у мові оригіналу та мові перекладу; (4) структурна перебудова – при розбіжностях традицій граматичного оформлення метафори у мові оригіналу та мові перекладу; (5) традиційний відповідник, що застосовуються до метафор фольклорного походження, біблійського, античного, коли у мові оригіналу та мові перекладу склалися різні способи вираження метафоричної подібності [98].

Порівняльний аналіз перекладів Б. Тена, Ю. Корецького, Т. Осьмачки й П. Куліша засвідчує, що кожен з перекладачів в достатній мірі, й, в характерній для кожного з них манері, конкретизував образи героїв. Для всіх чотирьох перекладачів типовою є схильність до зміни структури оригіналу-метафори, додавань та вилучень в межах власного бачення тексту оригіналу, замін та використання традиційних відповідників.

3.3. Відтворення метонімії як іконічного знаку образної конкретизації

Як зазначалося вище, семіотично навантажені одиниці, в основі яких покладено іконічний знак, набувають бажаного для автора рівня образності за рахунок асоціацій викликаних тропами, серед яких розрізнять і *метонімію*.

З точки зору аналізу художнього тексту метонімію можна визначити як зміщену образність: засновуючись на взаємодії між двома значеннями, поняттями чи предметами, метонімія втілюється в точці їх «суміжності» в екстралінгвістичній сфері. Таке визначення надто вже нагадує напівтони, якими говорить підступний інтриган Яго, репліки якого В. Шекспір щедро наділив метонімічними зсувами з метою зміщення фокусу уваги читача на об'єкти, суміжні з тими, про які говорить герой: *“Ere I would say, I would drown myself for the love of a guinea-hen, I would change my humanity with a baboon”* (Act I,

Scene 3) [330] – в типово зневажливій манері Яго дорікає Родріго за його розпачливе *«Я втоплюся!»*. Метонімічний зсув відбувається по відношенню до **“guinea-hen”** з перенесенням його прямого значення *«цесарка»* (свійський птах ряду курячих родини фазанових – родичі свійських курей, індиків, перепелиць) за суміжністю з розумовими здібностями птаха, тобто *«дурна»*. Так, інтерес до метонімії виникає через звернення до зв'язків між висловлюванням мовця та реальною дійсністю. Таким чином, йдучи від ситуації дійсності до її концептів, можна говорити про відповідні метонімічні зв'язки між компонентами концептів ситуацій. В контексті вищезазначеного прикладу йшлося про Дездемону, через нерозділене кохання до якої і хотів втопитися Родріго. Назвавши Дездемону *«цесаркою»*, перенесення Яго сягає ще одного визначення **“guinea-hen”** – *«дурна (як цесарка) жінка»*.

Водночас, майстерність В. Шекспіра, як влучно зауважив П. Куліш, полягає ще й у тому, що він *«круто загинає лайки»*, де **“guinea-hen”** набуває додаткового значення – *«розпусна жінка»* [322, с. 123]. В перекладі В. Щербаненко бачимо: (1) *«Радше я, скажу тобі, помінявся б був своїм людством з яким-небудь павіяном, ніж топитися з любови до гвінейської курки»* [319, с. 112] – дослівний переклад *«гвінейська курка»* не надто вже й підкреслює подвійну природу закладеного В. Шекспіром коду, однак частково образ компенсується через асоціацію з евфемізмом *«курка»* на позначення *«дурна жінка»* (тим не менш, в слові не відчувається бажаного відтінку зневажливості). Метафоричне *“I would change my humanity with a baboon”* зазнає нульової трансформації, що В. Щербаненко доповнює староукраїнським варіантом відповідника **“baboon”** (*«павіян»*).

В перекладі П. Куліша зневага Яго до Дездемони здебільшого компенсується додаванням *«якась»* до генералізації-заміни *«курка»* (**“guinea-hen”**) за принципом функціональної точності перекладу, тобто передачі духу, а не букви оригіналу (додавання наближує переклад до бажаного образу оригінала *«якась дурепа»* – *«якась курка»*): (2) *«Перш ніж би я сказав, що втоплюсь из кохання до якоїсь курки, я проміняв би своє чоловіцтво на обізянство»* [322,

с. 145]. Гра контрастів протилежностей відповідників в народно-розмовному стилі «чоловіцтво» – «обізянство» в частині “I would change my humanity with a baboon” сприяє стилізації репліки під грубе (ймовірно, моряцьке, а тому не надто вишукане) слівце Яго.

В перекладі І. Стешенко також вбачається додавання зневажливого «якоїсь» й дослівний переклад «цесарка»: (3) *«Ніж вимовити, що я втоплюся від кохання до якоїсь цесарки, я швидше помінявся б своєю людською гідністю з павіаном»* [320, с. 450] – наявна подібність з перекладом В. Щербаненко у виборі відповідників для “I would change my humanity with a baboon” («помінявся б був своїм людством з яким-небудь павіаном – «помінявся б своєю людською гідністю з павіаном») за виключенням парафрази І. Стешенко “humanity” як «людська гідність» [100].

Наступний метонімічний зсув переносить значення цілої низки слів за їх причинно-наслідковою суміжністю: *“Come on, come on; you are pictures out of doors, bells in your parlors, wild-cats in your kitchens, saints in your injuries, devils being offended, players in your housewifery, and housewives in your beds”* (Act II, Scene I) [330] – на глибоке переконання Яго, природа жінки суперечлива й лицемірна, а між її соціальним образом та реальною поведінкою лежить глибока прірва. Однак, такі протиріччя в характеристиках інших лише підкреслюють лицемірство самого Яго, який видає себе не за того, ким є насправді (“I am not what I am, I am not what I seem to be”).

Як і в попередньому прикладі, метонімічні перенесення виникають внаслідок зв'язку між компонентами концептів ситуації: (1) *“you are pictures out of doors”* – зв'язок причини “out of doors” («поза стінами дому», «на вулиці») з її наслідком “pictures” («картини») розкриває образ жінки як «картини» (мовчазної та красивої) лише за умови, якщо вона знаходиться «поза стінами дому» (на людях). Таким чином, Яго підкреслює лицемірство жінок, протиставляючи їх манеру поведінки “out of doors” та вдома (в «світлицях» – “parlours”): (2) *“(you are) bells in your parlors”* – тут також відбувається метонімічний зсув з перенесенням значення “bells” («здвони» зазвичай

створюють багато шуму) за суміжністю з поняттям «жінка», внаслідок чого Яго натякає, що будучи в своїх вітальнях, де їх ніхто не бачить, жінки “*are make lots of noise, with **tongues moving like the clapper of a bell***”, тобто голосно мелять язиком, немов здвони. Цікаво, що в українській мові також існує метонімічне перенесення значення «звоник» на людину, яка занадто багато й голосно розмовляє, однак не несе негативної конотації на відміну від «ляпало», «базікало», «пащека» і т.п. Тим не менш, Яго продовжує, на цей раз описуючи агресивну природу жінок: (3) “(you are) **wild-cats** in your kitchens” – ознаки тварини переносяться за суміжністю на жінку, таким чином, вона постає як «дика кішка», тобто запальна, лайлива особа на контрасті з її показним благочестям: (4) “(you are) **saints** in your injuries” – зв’язок причини “in your injuries” з її наслідком “saints” описує жінок як таких, що поведуться ніби святі, хоча нерідко самі ображають і лаються (“deliver insults (injuries) in a holier-than-thou manner”). В цьому випадку “saint” використано В. Шекспіром в його переносному значенні («фарисей», «причвара», «святенник») на позначення удавано-побожної, лицемірно-праведної людини. Надалі Яго лише посилює негативні характеристики, граючи з контрастними протиставленнями “saints” – “devils”: (5) “(you are) **devils** being offended” – так, причина “being offended”, що перетікає в наслідок “devils”, за суміжністю переносить ознаки чорта на жінку, й, перед нами постає образ настільки ж злої особи, якою міг би бути лише ображений чорт. Підозрілість натури Яго вбачається й в наступній неоднозначній парі: (6) “(you are) **players** in your housewifery” – “player” в його прямому значенні «гравець» навряд чи цікавить Яго, оскільки він бажає іронічно вказати на повну недієздатність жінок в питаннях домашнього господарства, тому “player” тут радше «несерйозна людина» ніж «гравець». Однак, Яго неоднозначно натякає на те, де саме вміють добре господарювати жінки: (7) “(you are) **housewives** in your beds” – з одного боку, така характеристика може лише посилювати образ ледащиці, яка тільки те й вміє, що «господарювати» в ліжку, однак також може вказувати на сумніви Яго щодо вірності жінок [97].

В перекладі В. Щербаненко бачимо наступне: (1) *«Чекай, чекай, ви всі на людях картинки, в гостинних – дзвоники, у кухнях – дикі кішки, святі як лаєтесь, самі чорти, коли вас лають, в хазяйстві граєтесь і хазяйнуєте в постелі»* [319, с. 131] – переклад метонімії в цьому випадку не викликає труднощів, оскільки переважна більшість із них має відповідник в українській мові, який так само переносить ознаки предмета за суміжністю з поняттям жінка: «картинка» – красива жінка, «дзвоник» – балакуча жінка, «дика кішка» – лайлива жінка, «свята» – вдавано-набожна жінка, «чорт» – розлючена жінка. Перекладач не знаходить відповідників-метонімії для “player”, тому скористався морфологічною трансформацією, замінивши оригінальний іменник на дієслово «гратись», що також стосується й випадку “housewives”, яке було замінено на «хазяйнувати» зі стилістичних міркувань.

Переклад П. Куліша стилістично експресивний і доволі близький до оригіналу, за виключенням деяких відповідників, зокрема для “players”: (2) *«Ну, ну! Ви всі – малюнки за дверима, в світлицях дзвони, у пекарнях дикі кішки, святі в своїх обидах, хто ж би зобидив вас – чортиці, в господарстві шутти, а на постелях господині»* [322, с. 187] – перекладач послуговується дослівними еквівалентами для всіх випадків метонімічних перенесень в оригіналі, за виключенням “players”, що відтворено засобами стилістичної компенсації «шутти» задля збереження глузливо-іронічного відтінку мовлення Яго. Експресивна експлікація «хто ж би зобидив вас – чортиці» на позначення “devils being offended” наближується за своєю насиченістю до вигуку.

В перекладі І. Стешенко “devils being offended” відтворено засобами парафрази «як хто насмілиться образить вас». Стилiстично вдалою видається заміна “players” на «бавитись», що в достатній мірі відтворює відтінок значення “player” – несерйозна людина: (3) *«Авжеж! На вулиці ви всі – картинки, в вітальнях – дзвони, в кухнях – кицьки дикі, святі, як інших лаєте, й чортиці, як хто насмілиться образить вас; в хазяйстві бавитеся, а в постелі ви хазяйнуєте як слід»* [320, с. 432] – експресивності мовленню Яго надає додавання «як слід» [100].

В продовженні тієї ж розмови з Дездемоною, Яго не полишає використовувати метонімічні перенесення аби неоднозначно натякнути їй на природну підступність жінки, зокрема некрасивої, яка в боротьбі за чоловіка ставить вже не на красу, а на хитрощі: **“Desdemona: Well praised! How if she be black and witty? Iago: If she be black, and there to have a wit, she’ll find a white that shall her blackness fit”** (Act II, Scene I) [330] – виходячи зі значення “fair”, як «красивий», почерпнутого з попереднього прикладу, в контексті поданого речення воно протиставляється “black” («темношкірий», «темноволосий»), що активує первинне значення “fair” (white) – «світлошкірий», «світловолосий». Канони краси XVI століття надавали особливої значущості світлошкірим жінкам, проголошуючи їх красунями, на противагу смаглявим панянкам, тому протиставлення “white” – “black” варто сприймати як протилежності «красивий» – «некрасивий». Звідси, значення питання Дездемони “How if she be black and witty?” («А що як вона некрасива, але розумна?») цілком зрозуміле. У репліці Яго ті ж самі поняття «мерехтять» вже іншими відтінками: (1) “If she be black, and there to have a wit” – тут “black” використовується на позначення «темний» для того, щоб протиставити його метонімії “white”, значення якої за суміжністю переноситься на значення «білошкірий чоловік».

В. Щербаненко в перекладі грає з відтінками “black” та “blackness” в українській мові: (1) *«Дездемона: Добра хвала! А як, коли вона розумна і чорнява? Яго: Коли вона чорнява й має розум, то знайде білого, що її чорну покохає»* [319, с. 143] – так, відповідно до потреб контексту, перекладач відтворює “black” як «чорнява» засобами модуляції в значенні «брюнетка». Прикметник «чорна», використаний на позначення жінки, в українській мові містить негативне забарвлення, як-то «вироблена», «некрасива», що логічно узгоджується з метонімією “white”. Так само як і в оригіналі, в перекладі “white” втрачає свою прикметникову ознаку, конвертуючись в іменник на позначення «чоловік», на що є пряма вказівка с самій формі слова «то знайде білого» («особа чоловічої статі», «світлошкірий») [100].

П. Куліш зберігає оригінальну римованість репліки Яго “thereto have a wit” – “her blackness fit” в перекладі, оздобивши його додаванням «моторна»: (2) *«Дездемона: Гаразд. А як же **чорна**, та розумна? Яго: Коли вона розумна, хоч и **чорна**, то знайде **білого** собі моторна»* [315, с. 76] – перекладач послуговується виключно негативно забарвленим відповідником «чорна» на позначення “black” з метою посилення стилістичного контрасту з «білий» (чоловік). В перекладі І. Стешенко вдається до додаткової експлікації в перекладі, попарно використовуючи відповідники з різними відтінками “black” в місцях, де оригінал передбачає лише одне слово: (3) *«Дездемона: Оце хвала! А що сказать про ту, що з розумом, та **чорна і негарна**? Яго: Хай **чорна**, ніби ніч, а розум має – знайдеться **білий**, **чорну** покохає* [319, с. 149] – так, двоїстість значення “black” («темношкірий»/«неганий») втілюється одразу в формі двох лексичних одиниць («ту, що з розумом, та чорна і негарна»). Експлікації зазнає й інший приклад використання “black”, де перекладачка відтворює його засобами питомо українського порівняння «чорний, ніби ніч» для стилістичного посилення ознаки [97].

Ще один метонімічний зсув відбувається в причинно-наслідковому перенесенні значення слова “instruments”, яким послуговується Блазень, звертаючись до музикантів: *“Why masters, have your instruments been in Naples, that they speak i' th' nose thus?”* (Act III, Scene I) [330] – метонімічні зв’язки виникають між компонентами концептів ситуації, власне між “instruments”, якими користуються музиканти й тим, що ці інструменти “speak i' th' nose”. Неоднозначність вбачається в тому, що Блазень, згадуючи Неаполь, нібито вказує на гугнявість інструментів, подібно до того, як гугняво звучить неаполітанський акцент, однак насправді натякає, що музичне «приладдя», мабуть, побувало в Неаполі – місті, відомому своєю епідемією сифілісу, який вражає, перш за все, ніс (звідки власне і гугнявість). Причинно-наслідкове перенесення значення “instruments” на людину (музиканта) створює інший образ, за якого «приладдя» вже не музичне, а дещо інше (евфемістична субституція [95]) і належить тому, хто гугнявить, тобто хворіє на неаполітанську

хворобу. Так, в перекладі В. Щербаненко іронічно-в'їдливе зауваження Дурня втілюється наступним чином: (1) *«Чи не були, часом, панове, **інструменти** ваші в Неаполі? Так вони гугнявлять»* [319, с. 163] – метонімічне “instruments” знаходить свій прямий відповідник в перекладі («інструменти»), таким чином образ, закладений В. Шекспіром в слова Дурня, нівелюється, оскільки для сучасного читача (на відміну від сучасника В. Шекспіра) не існує прямого зв'язку між Неаполем та конкретним захворюванням. Задля збереження стилістично – образного аспекту, В. Щербаненко вдається хіба-що до компенсації “speak i' th' pose” за допомогою звуконаслідувального відповідника «гугнявити», тобто «говорити в ніс». В перекладах П. Куліша та І. Стешенко не вбачається жодних кардинальних трансформацій по відношенню до “instruments”, метонімічний образ якого не відтворено. Різниця між перекладами хіба-що в тому, що відповідник П. Куліша, на відміну від перекладів В. Щербаненко та І. Стешенко, належить до староукраїнської лексики («струменти»), а у випадку з “speak i' th' pose” у всіх трьох перекладачів його компенсовано звуконаслідувальним дієсловом «гугнявити»: (2) *«Що се, панове? Чи не були ваші **струменти** в Неаполі, що так гугнявіють?»* [322, с. 151] / (3) *«Гей, маестро, чи не побували часом ваші **інструменти** в Неаполі, що вони так гугнявлять?»* [320, с. 502].

Отже, семіотично навантажені одиниці (в основі яких покладено іконічний знак), покликані допомогти автору розкрити читачеві суперечливі відтінки натури головного інтригана трагедії – Яго, реалізуючись в тексті трагедії «Отелло» у вигляді метонімії. Для мовлення Яго характерними є метонімічні зсуви, в яких значення предмета, на якому акцентує увагу Яго, переноситься на суміжний з ним об'єкт. Перенесення за суміжністю може бути просторовим, часовим та причинно-наслідковим, однак для мовлення Яго характерні причинно-наслідкові метонімічні перенесення.

Як правило, переклад метонімії не викликає значних труднощів в жодного з наведених вище перекладачів й характеризується використанням ними дослівних еквівалентів, однак, випадки, які потребують збереження

стилістично-образного компоненту оригінала змушують перекладачів вдаватись до стилістичних компенсацій, прийомів конкретизації, лексико-семантичних і лексико-граматичних трансформацій.

3.4. Відтворення поширених порівнянь як конструкту авторського художнього коду

Як зазначалося раніше, неоднозначність є однією з семіотично навантажених одиниць, які автор цілеспрямовано використовує для створення образів найвищого рівня абстрактності. В основу такої семіотично навантаженої одиниці покладено *символічний знак*, що реалізується в тексті через лексичну або семантичну неоднозначність. Ми схильні скористатися саме визначенням, наданим шекспірівській неоднозначності В. Емпсоном (один із семи типів неоднозначності за В. Емпсоном): «Неоднозначні одиниці поетичного коду В. Шекспіра реалізуються через знаки, означувані яких мають різні означаючі» [234, с. 127]. Вочевидь, йдеться про семантичну неоднозначність, що в межах трагедії «Отелло» актуалізується у вигляді поширених порівнянь: ***“And what was he? Foresooth, as great as an arithmetician. One Michael Cassio, a Florentine, loyal like a fellow almost damn’d in a fair wife; that never set a squadron, nor the division of a battle knows more than a spinster; unless the bookish theoric, wherein the toged consuls can propose as masterly as he”*** (Act I, Scene I) [330] – так, ухиляючись від запитання Родріго про Мікеле Кассіо, Яго вдає, що нібито не розчув його і знову перепитує: *“And what was he?”*. Тим часом, вигадує неоднозначний, навіть, образливий опис Кассіо, в якому означуване ***“he”*** має цілу низку означаючих-порівнянь, як то: *“as great as an arithmetician”, “loyal like a fellow almost damn’d in a fair wife”, “the division of a battle knows more than a spinster”, “unless the bookish theoric”, “toged consuls can propose as masterly as he”* – (1) *«Хто ж це він? Куди тобі, великий, як флорентійський рахівник, Мікеле Кассіо, так само вірний як і той, що вже з якоюсь там красунею злигався, що з роду він ватаги не водив у поле і зна про диспозицію у битві не більше ніж*

прядуха; крім хіба того, що урядовці штатські в книгу вичитати можуть незгірш від нього» [319, с. 139] – в перекладі В. Щербаненко послуговується цілою низкою стратегій по відношенню до кожного мікро-порівняння в складі одного поширеного. На основі приміток перекладача дізнаємося, що конструкція “as great as an arithmetician” розуміються ним як тотожне до “a Florentine” поняття («великий, як флорентійський рахівник» – флорентійці були славетні рахівники [319, с. 139]) й відтворено дослівно, зі збереженням форми порівняльної конструкції. Наступне мікро-порівняння “loyal like a fellow almost damn’d in a fair wife” В. Щербаненко тлумачить так: *«Дозволяємо собі висловити суб’єктивне почуття, що тут маємо текст, що має рівняти Кассіо до зрадника охочого до всякої жінки»* [319, с. 139]. Наявність приміток дозволяє відслідкувати процес переходу авторського художнього коду В. Шекспіра у власне перекладацький, оскільки частково пояснює логіку вибору відповідників перекладачем. Так, висловивши вищезазначене припущення, В. Щербаненко замінює порівняльну конструкцію мови оригіналу “loyal like a fellow almost damn’d in a fair wife” на конструкцію мови перекладу («так само вірний як і той, що вже з якоюсь там красунею злигався») [97].

Асоціації викликані “damn’d in a fair wife” («приречений» спокушатись красивими жінками) втілено у яскравій компенсації «злигатись з красунями», що вимальовує образ зрадника на контрасті зі словом «вірний». Негативно забарвлене дієслово «злигатись» покликане відтворити в перекладі відтінок презирства у словах Яго по відношенню до Кассіо. Серед характеристик наданих Кассіо також виокремлюється “the division of a battle knows more than a spinster”, де конструкція «компаратив + than + компаратор» зазнає трансформації і при її перекладі до неї додається «ніж». У версії В. Щербаненко її відтворено антонімічно «зна про диспозицію у битві *не* більше *ніж* прядуха». Питоме українське слово «прядуха» («стара діва») на позначення “spinster” точно співпадає не тільки з оригінальним значенням використаного В. Шекспіром коду, але й із баченням перекладача образу Кассіо, оскільки в примітках В. Щербаненко коментує: *«Порівняння нижче “spinster”, також до того, що*

Кассіо занадто слабкий як «стара діва» [319, с. 140]. Насамкінець, порівняльну конструкцію “unless the bookish theoric”, що в оригіналі виглядає як «компаратнт» + unless + компаратор» і потребує зміни в перекладі з додаванням «не більш ніж» ((він) «не більш ніж книжний теоретик»), в перекладі В. Щербаненко відтворено об’єднанням пропозиції з іншою порівняльною конструкцією “toted consuls can propose as masterly as he” («компаратнт + as + компаратор») Таким чином, в першому випадку відбувається часткова втрата образу порівняння, оскільки в перекладі немає прямого еквівалента “bookish theoric”, а лише опосередкований, відтворений вже не як риса притаманна не Кассіо, а штатським урядовцям («що урядовці штатські в книгу вчитати можуть незгірш від нього»). В другому випадку (“toted consuls can propose as masterly as he”) конструкцію «компаратнт + as + компаратор» В. Щербаненко відтворює також антонімічно «вчитати можуть незгірш від нього» («незгірш» – «не гірше ніж») [100].

П. Куліш в своїй передмові до перекладу «Отелло» окреслює характер своїх стратегій по відношенню до тексту оригінала, зокрема наголошує на необхідності синтезу протилежностей – високого стилю і народно-розмовної мови в перекладі: *«У нашому перекладі, круто позагинані лайки та грубіянські жарти, котрими Шекспір, яко великий художник, віттінює в себе пречисте и ніжне, поперекладавано так, як воно стоїть у британському оригіналі. «Из пісні слова не викидають», рече народній український розум. Ні один поет, опріч Шекспіра не смів виспівувати людське життя такими словами, якими воно виявлює себе на самому своєму дні: ні один же поет не возводив і чоловічності на такі високості духа, як британський драматор»* [322, с. 7]. Так, у версії П. Куліша маємо: (2) *«Кого ж він вибрав? Флоренця Кассія Михайла, от що! Великого як цифірника, се правда, та вірного як той, що залят у гарне женське тіло. Из роду війська не водив у поле, а боєві порядки шупить стілько, як плоха панночка: бо знай провадить не лучче писаряки судового, бес практики теорію походів»* [322, с. 25] – взаємопроникнення контрастних мовно-стильових планів вбачається з перших рядків перекладу, що, зрештою, цілком в Шекспірівському дусі, й органічно втілилося в типову для П. Куліша романтичну спрямованість

до онаціональнення мови перекладу засобами архаїчних та локальних мовних елементів. Так, “Michael Cassio” в перекладі перетворюється на «Кассій Михайло», а “great arithmetician” на архаїчне «цифрник» [97].

Означаюче-порівняння з конструкцією «компарат + as + компаратор») перекладено дослівно, зі збереженням його форми та додаванням сполучника «як» (“as great as an arithmetician” – «великий як цифрник»). Конструкція “loyal like a fellow almost damn’d in a fair wife” – не зазнала значних структурних перетворень і представлена дослівним перекладом порівняння. Напрочуд вдалим не тільки з позиції адекватності, а й еквівалентності видається переклад “damn’d in a fair wife” як «заклят у гарне женське тіло», що точно передає значення “damn’d” – «проклятий», а також стилістичною компенсацією «гарне женське тіло» на позначення “fair wife”. Спостерігається наявність подібності між перекладом П. Куліша «из роду війська не водив у поле» (1882 р.) та В. Щербаненко «ватаги не водив у поле» (1927 р.), що свідчить про ймовірність наслідування В. Щербаненко індивідуальних перекладацьких кодів П. Куліша з огляду на хронологічну першість появи його перекладу. Порівняльна конструкція «компарат + than + компаратор» (“the division of a battle knows more than a spinster”) відтворена з відтінком буквалізму, що інколи спіткає П. Куліша, без зміни структури й додаванням порівняльного «як» («а боеві порядки шупить стільки, як плоха панночка») [97].

Стильова поліфонія П. Куліша розкривається й у виборі лексичних відповідників в перекладі, як от парафрази «боеві порядки» для “battle”, розмовного, але з відтінком прискіпливості «шупити» (“know”) і смислового розвитку “spinster” (“unmarried woman who is older than what is perceived as the prime age range during which women should marry”) як «плоха панночка» (в значенні «некрасива, тому незаміжня»). П. Куліш синтезує два компаратори “bookish theoric” та “toged consuls” в єдиний «писаряка судовий», замінивши порівняльні конструкції мови оригіналу на конструкцію мови перекладу «компарат + не лучче (не краще ніж) + писаряка судовий». Так, «писаряка судовий» об’єднав в собі і образ мілкого судейського служки, так і відтінок

зневажливості наданий суфіксально **-яка** («чортяка», «позивака», «брехуняка»), почерпаний з “bookish theoric”. В результаті, нова конструкція має експлікативний характер, де П. Куліш додає «провадить без практики теорію походів, що знову відсилає до “bookish theoric” [100].

Версія І. Стешенко характеризується помітною гіперболічністю, оскільки, на відміну від попередніх перекладачів, в ній вбачається значно більше індивідуально-перекладацького, ніж авторського, що свідчить про бажання перекладачки не тільки відтворити інтенцію автора, а ще й взяти участь у так би мовити «творенні» п’єси: (3) *«І хто ж обранець той? Гай-гай, один великий, як арифметик – звуть Кассіо Мікеле, флорентієць, та вірний як той, що бог його красунею скарав...Не вів він ніколи й ескадрону і знає справу бойову не краще старих бабів...лише знання книжкове, якого повні й консули у торгах пусте базікання дитяче й жодних практичних знань – оце й усе його мистецтво військове»* [320, с. 472] – як і в двох попередніх випадках, І. Стешенко послуговується дослівним перекладом порівняння зі збереженням форми порівняльної конструкції – «великий, як арифметик» (“as great as an arithmetician”). Не зазнала структурних трансформацій і конструкція “loyal like a fellow almost damn’d in a fair wife” доповнена порівняльним «як». Модуляція «той» на позначення “fellow” та метафоричне “damn’d in a fair wife” компенсовано «бог його красунею скарав», що семантично наближується до української приказки «Захоче Господь покарати – забере розум» (як смисловий розвиток того, що Кассіо втрачає голову через красунь).

Так само як і в перекладі П. Куліша порівняльна конструкція «компаратив + than+ компаратор» відтворена шляхом заміни порівняльної конструкції мови оригіналу на антонімічну конструкцію мови перекладу без порівняльного «ніж» (“than”), відсутність якого у українській версії забезпечується лексичними засобами («знає справу бойову не краще старих бабів»). Вибір лексичних відповідників характеризується наявністю парафрази «бойова справа» для “battle” та заміни «стара баба» в значенні “spinster”. Гіперболічний характер перекладу І. Стешенко вбачається у способі перекладу останніх двох

конструкцій «компаратнт» + unless + компаратор» / «компаратнт + as + компаратор». Обидві конструкції в перекладі вилучено, при цьому в мові перекладу додається нова інформація («пусте базікання дитяче», «жодних практичних знань»), де порівнювані явища описуються шляхом експлікації («лише знання книжкове... – оце й усе його мистецтво військово»), а порівнюваний з Кассіо образ “bookish theoretic” (людина) замінено на абстрактне поняття («знання книжкове») [100].

Ще одне неоднозначне висловлювання стосується поняття “reputation”, яке, так само як і “love”, на думку Яго, занадто переоцінене соціумом: ***“Reputation is as idle as the most false imposition: often got without merit, and lost without deserving”*** (Act II, Scene III) [330] – таким чином, порівняльна конструкція «компаратнт + as + компаратор» розкриває означуване ***“reputation”*** через означаюче *“the most false imposition”*. З мовлення Яго зрозуміло, що для нього поняття “reputation” та “the most false imposition” є концептуально тотожними, оскільки для кожного з них підходить визначення “often got without merit, and lost without deserving”. Характер порівняльної конструкції та лексичні засоби використані автором для опису поняття «репутація» спрямовані на те, аби знецінити його. Так, тлумачення слова “imposition” говорять самі за себе – «призначення на посаду», «доручення» (неприємне), «додаткова робота» (як покарання), «незручності» і загалом визначають його як “something imposed by others”. Неоднозначність слова “imposition” проявляється ще й у тому, що окрім свого прямого відповідника «призначення, звання», воно має побічне значення «обман», «шахрайство» й в поєднанні зі значенням “false” («хибний», «неправдивий») та “idle” («пустий», «непотрібний», «безглуздий») лише інтенсифікує закладене В. Шекспіром в слова Яго повідомлення про ефемерну значущість, більш того, безглуздість репутації в житті людини.

У перекладі В. Щербаненко послуговується дослівним перекладом порівняльної конструкції зі збереженням її форми у перекладі та додаванням порівняльного сполучника «як»: (1) *«Репутація настільки ж пуста, як і фальшиве звання; часто її придбають без ніяких заслуг і втрачають без ніяких*

причин» [319, с. 129] – нульова трансформація “as idle as the most false imposition” супроводжується компенсацією «втрачають без ніяких причин» (“lost without deserving”). Обрані В. Щербаненко мовні засоби співзвучні с мовою перекладу П. Куліша: (2) *«Репутація, така ж пуста як і дуже фальшива видумка. Часто здобувають її без заслуги, и теряють без вини»* [322, с. 202] – тим не менш, П. Кулішеві вдається точно відтворити закладений В. Шекспіром відтінок значення “imposition” допомогою контекстної заміни «видумка» зі збереженням форми порівняльної конструкції в перекладі. Переклад І. Стешенко як за формою порівняльної конструкції, так і за характером відповідників нагадує версію В. Щербаненко (3) *«Добре ім'я – таке ж пусте як і фальшиве надбання; часто його здобувають без ніяких заслуг і втрачають без жодних причин»* [320, с. 447] – на відміну від двох попередніх перекладачів, І. Стешенко не і форе́нізує “reputation”, а відтворює його шляхом парафрази «добре ім'я» і генералізує “false imposition” до «фальшиве надбання» [97].

Отже, виявлені в мовленні Яго семантично неоднозначні одиниці реалізуються в тексті за рахунок поширених порівнянь. Будучи семіотично навантаженими одиницями В. Шекспіра, вони покликані розкрити глибинну природу підступності героя через неоднозначне тлумачення ним тих чи інших понять. Предмет, на якому концентрує свою увагу герой, зіставляється одночасно з декількома його ознаками, що розкриває не скільки образ предмета, скільки істинне ставлення героя до нього.

У будь-якому випадку порівняння завжди передбачають вибір: перекладач вільний відтворити запропонований автором образ таким, яким він постає в оригіналі, або ж створити новий, не характерний для автора, однак цілком зрозумілий для читачів перекладеного тексту. Образи, запропоновані в перекладах В. Щербаненко, П. Куліша та І. Стешенко, в межах їх перекладацьких домінант, вирізняються як емоційною насиченістю оригінала, так і асоціативною близькістю відповідників до картини світу українського читача, перед яким постає новий, але не менш підступний Яго. Переважна більшість перекладачів вдається до дослівного перекладу порівняльних

конструкцій оригінала зі збереженням їх форми (як то «компарат + as + компаратор» / «компарат + than+ компаратор» / «компарат» + like + компаратор»), а також вилучено та перебудов компаративних конструкцій в тексті перекладу, що місцями призводить до девальвації художнього образу закладеного автором в оригіналі [100].

Для перекладів В. Щербаненко характерна тенденція до заміни порівняльних конструкцій мови оригіналу на конструкції мови перекладу з використанням яскравих, промовистих відповідників (нерідко це питома українські слова), які надають мовленню Яго іронічного, зневажливого забарвлення. Перекладач також вдається до збереження порівняльної конструкції мови оригіналу з додаванням нової інформації в мові перекладу й антонімічного перекладу. Переклади порівняльних конструкцій П. Куліша несуть відтінок синтезу протилежних високого та народно-розмовного стилів, що зумовлює використання ним архаїчних, локалістичних та питома українських слів в якості відповідників. Всі вони несуть негативний відтінок, подекуди характер їх досить буквалістичний, однак це свідчить лише про прагматичне бажання перекладача відтворити стиль мовлення притаманний негативному персонажу якнайближче до авторського. Експлікація порівняльних конструкцій, парафрази й контекстні заміни є також нерідким явищем в перекладах П. Куліша. І. Стешенко вдається до гіперболізації перекладу не тільки для відтворення оригінальної інтенції автора, а й задля покращення тексту оригіналу за рахунок заміни порівняльної конструкції мови оригіналу на більш яскраву та зрозумілу для реципієнтів, при цьому відбувається часткова або ж узагалі повна заміна образу [100].

3.5. Переклад семіотично навантажених одиниць як каталізаторів авторського художнього коду

Семіотичний вектор дослідження літературних текстів проголошує думку про те, що успіх будь-якого літературного твору передбачає прагматичний

(емоційно-естетичний) вплив на читача. Текст, як цілісна семіотична форма лінгвопсихоментальної діяльності мовця, концептуально та структурно інтегрована, слугує прагматичним посередником комунікації. Як функціональна структура, текст відкритий для безлічі смислів, тим не менш, «в ньому немає нічого випадкового і будь-що представлене в тексті є функцією [9, с. 393]. Функція того чи іншого елемента в тексті полягає в його здатності вступати в корелятивні зв'язки з іншими елементами або з усім твором загалом для просування конкретної ідеї [9, с. 393].

Так, нами вже було попередньо визначено, що одним із критеріїв за яким можна ідентифікувати семіотично навантажені одиниці є їх використання автором як вектору, що задає читачеві напрямок роздумів, «активує» необхідні сфери його знань задля кращого розуміння творчого задуму автора. Тут ми схильні погодитись з Р. Бартом та аналізувати семіотично навантажені одиниці драм В. Шекспіра як функції (каталізатори чи кардинальні функції в терміносистемі Р. Барта).

Кардинальною функцією трагедії «Макбет» слугує поява трьох відьом – створінь, що належать як до світу людей, так і світу потойбіччя, є уособленням абсолютного зла, а дії та мереживо знаків вплетених в їх мовлення, великою мірою визначають траєкторію сюжетних ліній п'єси. В художній свідомості В. Шекспіра зло традиційно постає як сила, що здатна створювати такі обставини, за яких одна річ одночасно може бути як чимось одним, так і її цілковитою протилежністю: ***“When shall we three meet again? In thunder, lightning, or in rain? When the hurlyburly’s done, when the battle’s lost and won”*** (Act I, Scene I) [329] – своєю появою відьми активують один з яскравих проявів прагматичного використання В. Шекспіром кардинальних функцій – відчуження, розриваючи уявлення аудиторії про простір, час та значення сказаних ними слів. З розмови не досить зрозуміло, де і коли сестри зустрінуться, оскільки це може бути як і час, коли скінчиться *“hurly-burly”* («сум’ятиця», «шурум-бурум», «розрух», «сполох»), так і коли комусь доведеться програти, а комусь виграти битву (*“when the battle’s lost and won”* –

тут нам в нагоді стає класифікація кодів Р. Барта, як додаткового джерела пошуку конотацій досліджуваних семіотично навантажених одиниць, що розкриває наявний тут *герменевтичний код*, який формулює питання, загадку тексту, а згодом визначить і його розгадку) [150].

В перекладі Б. Тена збережено оригінальний тип римування: (1) *«Коли ще стрінемося ми? Під зливу, блискавки й громи? Коли в бою якась одна здолає іншу сторона»* [317, с. 345] – нульова трансформація «стрінемося»; збережено оригінальні значення “thunder, lightning, rain” («злива», «дощ», «блискавка», «блискавиця») та їх перестановка в перекладі з метою збереження поетичної рими («стрінемося ми?» – «блискавки й громи?»); “when the hurly-burly’s done” – в перекладі вилучено, однак компенсовано загальним значенням фрази «коли в бою якась одна здолає іншу сторона»; “when the battle’s lost and won” – заміна прикметників їх дієслівним відповідником «здолати», який поруч з додаванням «сторона» дозволяє поєднати підметову та присудкову основи речення, оминати додаткового відтворення “lost”, а також зберегти римування типу АА. Стратегії, якими послуговується Б. Тен в перекладі дозволяють віднести його до перекладу-метонімії. В перекладі Ю. Корецького бачимо наступне: (2) *«Коли нас доля знов зведе? В дощі, у громі, в бурі – де? Як ущухне розрух клятий, як проситимуть пощади»* [318, с. 12] – “meet again” відтворено за допомогою модуляції «доля знов зведе», а додавання «де» використовується для збереження оригінального типу римування; “hurly-burly’s done” – заміна питомо українським словом «розрух» з додаванням «клятий» для посилення емоційно-оцінного забарвлення іменника; “the battle’s lost and won” – прийом смислового розвитку, за якого замінено процес його наслідком («проситимуть пощади»), ймовірно, саме таку форму обрано для збереження необхідного типу римування («розрух клятий» – «проситимуть пощади»). Стратегії використані Ю. Корецьким надають йому ознак перекладу-метонімії.

Для перекладу Лесі Українки, так само як і для її власних поетичних доробків, типовим є фокус не на діях, а на емоціях, не на смислових вираженнях, а на душевних переживаннях. Для досягнення цієї художньої мети перекладачка

послугується зоровим та слуховим вираженням емоцій, що відбиває неоромантичний струмінь та його естетичне осмислення поетичного перекладу: (3) *«Коли ми стрінемось, сестриці? Чи в грім, чи в дощ, чи в блискавиці? Коли перешумить війна, і щайстя й горе дасть вона»* [313, с. 318] – яскрава звукова інструментовка, характерна для поезії неромантиків знаходить своє втілення в репліці першої відьми завдяки алітерації на основі звуків «с» та «ч»; в перекладі присутня характерна для Лесі Українки мелодика за допомогою додавання «сестриці», що римується з «блискавиці»; “when the hurlyburly’s done, when the battle’s lost and won” – для уривку характерна метафорична образність асоціативного плану та вживання типової для неоромантиків антитези «щастя» – «горе». Значення “hurly-burly” («галас», «шурум-бурум») в перекладі зливається зі значенням “battle” – «перешумить війна», в той час як «і щастя й горе дасть вона» є смисловим розвитком “lost and won”, за якого процес в оригіналі замінено на його наслідок в перекладі («і щайстя й горе дасть вона»). Переклад Лесі Українки тяжіє до гіперболічного з огляду на те, яким чином перекладачка покращує текст оригіналу, додає до нього власне бачення тексту та власноруч «творить» в перекладі творчий задум автора.

В перекладі Т. Осьмачки цей уривок звучить як: (4) *«Коли ж ми стрінемося ще, під блиск громів чи під дощем? Аж як утихне ріжбистій і хтось програ і вигра бій»* [316, с. 220] – “thunder and lightning” набуває метафоричної форми «блиск громів» й доповнює римовану сполучуваність «стрінемося ще» – «під дощем». Т. Осьмачка в своїх перекладах часто «відмовляється від усталених, стертих словосполучень, не лише активуючи цим читацьке/глядацьке сприйняття» [72], а й слідуючи, передусім, основному правилу драматичного мистецтва, сформульованому І. Костецьким у передмові до Осьмаччиного перекладу «Генрі IV»: «Утворювати сценічне слово – є виривати його зі звичного ряду» [72]. Характерна для Т. Осьмачки орієнтація на периферійні явища лексико-семантичної системи спричинила його численні, нині мало референційні, вокабули, як от *«ріжбистій»* – «розрух» на позначення “hurly-burly”, що зумовлено також прагненням до збереження рими «хтось

програ і вигра бій». Дозволимо собі припустити, що в цьому випадку переклад Т. Осьмачки тяжіє до перекладу-метафори, завданням якого є максимальна тотожність оригіналу та тексту перекладу.

П. Куліш дає наступну версію перекладу: (5) *«Коли-ж нам знов злетітись всім? У дощ, чи в блискавки, чи в грім? Як стихне шуру-буря зла, сей битву вигра, той програ»* [315, с. 12] – контекстна заміна “meet” на «злетітись», оскільки відьми зазвичай «злітаються» на шабаш; збереження римування типу АА «злетітись всім» – «...в грім»; “hurly-burly” – компенсовано звуконаслідуванням «шуру-буря» з додаванням «зла» задля римування з «той програ». Переклад можна віднести до метафоричного з огляду на його відповідність оригіналу.

Цікаво, що на відміну від решти перекладачів, П. Куліш та Т. Осьмачка, свідомо чи несвідомо, зчитують *герменевтичний код й вербалізують головну загадку тексту* – *«сей битву вигра, той програ»/«хтось програ і вигра бій»*, та ким саме є цей «хтось», ще доведеться дізнатися. Кардинальна функція відьом як семіотично навантаженої одиниці художнього коду В. Шекспіра полягає в тому, що будь-що сказане ними повсякчас дзеркально відображається в мовленні інших персонажів, однак вже у формі розгадки. Так, в першій сцені ставиться питання (“when the hurlyburly’s done, when the battle’s lost and won”), а відповідь, вкладена у вуста Дункана, звучить вже в другій з точною вказівкою на того, хто конкретно “lost and won”: ***“Duncan: What he hath lost, noble Macbeth hath won”*** (Act I, Scene II) [329]. З попереднього контексту дізнаємося, що втратити доведеться старому Кавдорському тану, а здобути – Макбетові. Розбіжності між перекладами репліки полягають лише в індивідуальному виборі відповідників для антонімічної пари “win – lose” (*«програв – «виграв»* (Леся Українка); *«загубив» – «придбав»* (Ю. Корецький); *«втратив» – «здобуде»* (Б. Тен); *«згубив» – «знайшов»* (Т. Осьмачка), а також у виборі категорії часу *«виграв – виграє» / «придбав» – «здобуде»*. Зауважимо, що в перекладі П. Куліша така репліка Дункана взагалі відсутня, що, безперечно, є втратою прагматично-важливого коду п’єси.

Наступний приклад якнайкраще ілюструє мовне відчуження відьом в межах трагічного канону й ще раз формулює шекспірівське бачення зла, як матерії зітканої виключно з протилежностей: ***“Fair is foul, and foul is fair: hover through fog and filthy air”*** (Act I, Scene I) [329] – легендарна відьомська антитеза є своєрідним попередженням про те, що не варто сліпо довіряти своїм враженням: люди, які здаються добрими, в мить перетворюються на прибічників зла (Макбет), а обставини, які з першого погляду виглядають вдалими, обертаються поразкою (як і всі передбачення відьом для Макбета). В своєму коментарі до перекладу уривку П. Куліш зазначає: *«Що гарне, те погане, а що погане, те гарне – стародавня чародійська формула, якою чарівниці буцім-то зачаровували своє відречення від того, що інші люде вважали гарним і добрим і прилучення до того, що інші вважали поганим. Тут ся формула має також інше, символічне значення, те, що вся погань у тій штуці іде з того, що буцім-то щось гарне (жінка Макбета, королівська корона) на ділі показується поганим»* [315, с. 110]. Називаючи вислів «чародійською формулою», П. Куліш має на увазі те, про що говорить і решта шекспірознавчої критики, а саме про використання В. Шекспіром нібито справжніх відьомських заклять в тексті трагедії. Як би там не було, пріоритетом в перекладі такої семіотично навантаженої одиниці є створення враження. Досягти бажаного комунікативному ефекту перекладачі намагаються спробувавши відтворити її в стилі чародійського закляття: (1) *«Зло до добра, добро до зла! Хай вітер нас несе, хай криє нас мла!»* [313, с. 318] – в перекладі Лесі Українки бачимо смисловий розвиток оригінального *“fair is foul, and foul is fair”*, де антитеза не отримує експлікації, однак наслідує стиль закляття-заклику в якому відьми збирають навколо себе сили добра та зла (“fair” – «добро»; “foul” – «зло»). Значення “hover” («вільний політ», «летіти», «висіти в повітрі») та “filthy air” (буквально «брудне повітря») зазнали цілісного перетворення у вигляді лексико-семантичних заміन. Анафоричні вигуки «хай» слугують додатковим вираженням спонукання, а збереження оригінального типу римування АБ є

частиною стилізації під закляття. Характер використаних мовних засобів відносить переклад до категорії гіперболічного.

Неабияка подібність у виборі мовних засобів вбачається в перекладах Ю.Корецького та Б. Тена: (2) «Зло – в добрі, добро у злі, полетімо в нечистій млі!» [318, с. 12]/ (3) «Є зло в добрі, добро у злі. Летім мерщій в туманній млі!» [317, с. 345]. Для обох перекладів характерні лексико-семантичні заміни “fair” («світлий», «чистий», «красивий») – “foul” («брудний», «жахливий», «зіпсований») їх фігуральними відповідниками «добро» – «зло». Ю. Корецький вилучає опис “hover through fog” для легкості вимови римованого закляття в перекладі, відтворивши лише “filthy air” як «нечиста мла», що має стосунок не лише до прямого словникового відповідника “filthy” в значенні «брудний», але й «нечиста сила», в той час як Б. Тен поетично поєднує “fog” та “air” у вигляді «туманна мла». Обидва переклади тяжіють до метафоричного й зберігають оригінальний тип рими АБ.

П. Куліш дотримується лексичної відповідності оригіналу скориставшись прикметниками «гарне» – «скверне» на позначення “fair is foul”: (4) «Гарне – скверне, скверне – гарне... Шуги крізь імлу й тумани!» [315, с. 12] – на відміну від попередніх перекладів, у версії П. Куліша репліка має більше розповідний характер, ніж спонукальний, й тяжіє до експлікації концептуальних понять «зло» – «добро», радше ніж імітує закляття. Звуконаслідування «шуги» є смисловим розвитком дієслова “hover” («висіти в повітрі»), що додає сценічності в текстовий простір. Т. Осьмачка також уникає спонукань, роблячи в перекладі акцент на першій частині репліки, обравши на заміну питомо українські відповідники «бридь» (“foul”), «краса» (“fair”): (5) «Гарне – бридь, і бридь – краса, крізь тумани і сльоту звиса» [316, с. 220] – напрочуд вдалий вибір відповідника для “hover” для мелодичної сполучуваності «краса» – «звиса».

Парадоксальна омонімія між “feare” («страх») та “faire” («прекрасний»), зафіксована в старих виданнях Фоліо, якоюсь мірою натякає, що відьми в своїх словах свідомо спотворюють значення “fair”, що моторошним відлунням повторюються в монолозі Макбета: “*So foul and fair a day I have not seen*” (Act

I, Scene III) [329] – «*Це дивний день – поганий і прекрасний*» [316, с. 220]. Саме в цей момент між відьмами та Макбетом встановлюється невидимий, але потужний мовний зв'язок, оскільки герой несвідомо повторює їхні слова й поступово відчужується від власного оточення спочатку в слові, а згодом в часі й просторі трагедії. Важливо, аби в перекладах такий зв'язок між двома функціонально значущими кодами трагедії хоч якось маркувався, принаймні на рівні використання однакових відповідників для “*fair*” та “*foul*”, чого не спостерігається в жодному з п'яти проаналізованих перекладів: (1) «*Зло до добра, добро до зла!*» / «*Який тяжкий і славний був сей день!*» [313, с. 318]; (2) «*Зло – в добрі, добро у злі*» / «*Це дивний день – поганий і прекрасний*» [316, с. 220]; (3) «*Є зло в добрі, добро у злі*» / «*О, день цей – найстрашніший і найкращий*» [318, с. 12]; (4) «*Гарне – бридь, і бридь – краса*» / «*Такий поганий і прекрасний день мені ще не бував*» [317, с. 345]; (5) «*Гарне – скверне, скверне – гарне*» / «*Ніколи ще не бачив я такого поганого і гарного дня разом*» [315, с. 12]. Так, в останньому з наведених прикладів П. Куліш, використавши пару «*гарне*» – «*скверне*», міг би прагматично послуговуватися нею ж і у випадку з “*So foul and fair a day I have not seen*” («*Ніколи ще не бачив я такого гарного й скверного дня разом*») для того, щоб підкреслити мовний зв'язок між Макбетом та відьмами.

Мовний зв'язок продовжує ріднити Макбета з силами зла: “*This supernatural soliciting cannot be ill, cannot be good. If ill, why hath it given me earnest of success, commencing in a truth? I am Thane of Cawdor*” (Act I, Scene III) [329] – як бачимо, “*cannot be ill, cannot be good*” відсилає до того ж таки “*fair is foul, and foul is fair*”. Ще однією формою зв'язку між відьмами та Макбетом на лексичному рівні виступає “*earnest*” – завдаток, аванс, як особлива форма домовленості, що гарантує виконання умов контракту.

Ймовірно, використовується В. Шекспіром для того, щоб натякнути на свого роду угоду, подібно до Фаустівської, між головним героєм та потойбічними силами, які на момент зустрічі виконують першу частину свого зобов'язання – дарують титул тана Кавдора. В перекладі П. Куліша бачимо

відлуння шекспірівської ідеї про негласну домовленість між Макбетом та відьмами: (1) *«Надприродне се віщування злим не може бути – добром не може бути. Коли се лихо, про що-ж воно дало мені завдаток успіха, і розпочинає з правди? Я тан Кавдорський»* [315, с. 22] – “supernatural soliciting” опосередковано вказує на дещо юридичний характер стосунків новоявленого тана Кавдора з надприродними силами (від “soliciting” – «клопотання»), однак П. Куліш послуговується заміною «надприродне віщування», почерпнутою з контексту, в той час як «завдаток успіху» точно наслідує оригінал. Більш ніж одне тлумачення можна приписати й з “success” – «вдалий підсумок або хід подій», значення якого в середині XVI століття почерпувалось з латинського слова “succedere” – «отримати правонаступництво престолу», на що також, ймовірно, неоднозначно натякає В. Шекспір.

В перекладі Б. Тена бачимо смисловий розвиток “supernatural soliciting” як «заохочення» до певних дій: (2) *«Ні злом не може бути, ні добром ця заохота надприродна. Справді, якщо це зло, чом з успіху воно і з правди почалось, – я ж тан кавдорський!»* [317, с. 348] – цікаво, що обраний Б. Теном відповідник певним чином поєднує в собі як значення «завдаток», так і «клопотання», «послуга». В перекладі Т. Осьмачки також бачимо не прямий відповідник для “supernatural soliciting”, а лише його контекстну заміну «провість» – «звістка», «прикмета» й генералізоване значення “earnest” як «запорука» – гарантія чогонбудь, порука, запевнення: (3) *«Не може надприродна ця провість ні злою бути, ні доброю. Хай зла, чого ж дала на вдачу запоруку, яка у правді нині народилась? Я є Кавдор»* [316, с. 225]. Ю. Корецький переосмислює значення “success” («перемога») в контексті п’єси, як прагнення Макбета до правонаступництва престолу, в той час як заміна «заклик» (“soliciting”) використане в значенні «прохання», «клопотання»: (4) *Цей заклик потойбічних сил не може ні злим, ні добрим бути: якщо він злий, то чом у запоруку перемоги почався правдою? Бо я – Тан Кавдор* [318, с. 17]. Варто зазначити, що в перекладі “cannot be ill, cannot be good” Ю. Корецький та Б. Тен послуговуються аналогічними відповідниками «зло» – «добро», що і у випадку з “fair is foul, and

foul is fair”, тим самим зберігаючи на лексичному рівні зв'язок між мовленням Макбета та відьом.

Чуттєве сприйняття драматичного твору часто базується на вплітанні в текст великої кількості, з першого погляду, непотрібних описових деталей, покликаних симулювати формальну реалістичність зображуваних в сюжеті подій. Однак погодившись із думкою про те, що в тексті немає нічого окрім функцій, такі описові деталі навряд чи просто засмічують оповідь. Вірогідніше за все, їхня значущість є слабшою від кардинальних функцій, а тому здатна бути лише маркером потенційних сюжетних поворотів, але аж ніяк не визначати їх.

Так, В. Шекспір нерідко вплітає в свої сюжети образи блазнів, хитрих слуг чи інших другорядних персонажів. Поява останніх не змінює загального ходу подій, але виконує одну важливу функцію – такі персонажі дають оцінку всьому, що відбувається навколо, а найголовніше – навіщо (так би мовити, надають свою «інтерпретацію») [255]. До, прикладу, своєрідним *каталізатором* в межах трагедії «Макбет», що одночасно виступає і як *референційний код трагедії* (культурний код, код колективного знання та мудрості, в якому міститься посилення на першоджерело чи будь-який інший згаданий текст, написаний значно раніше за аналізований літературний твір), слугує сцена з Воротарем: *“Porter: Here’s a knocking, indeed! If a man were porter of hell-gate, he should have old turning the key. (Knocking) Knock, knock, knock. Who’s there, i’ the name of Beelzebub? Here’s a farmer that hanged himself on the expectation of plenty: Come in time; have napkins enough about you; here you’ll sweat for’t. (Knocking) Knock, knock, knock: who’s there i’ the other devil’s name? ‘Faith, here’s an equivocator, that could swear in both the scales against either scale; who committed treason enough for God’s sake, yet could not equivocate to heaven: O, come in, equivocator. (Knocking) Knock, knock, knock: who’s there? ‘Faith, here’s an English tailor come hither, for stealing out of a French hose: come in, tailor; here you may roast your goose. (Knocking) Knock, knock, knock: never at quiet! What are you? – But this place is too cold for hell. I’ll devil-porter it no further (Opens the gate)”* (Act II, Scene III) [329] – як бачимо, читач/глядач переноситься із макро-

рівня сюжету драми, до «вбудованої» в нього «п'єси в п'єсі», де з'являється типовий для В. Шекспіра блазень (Воротар), що своєю першою фразою *"If a man were porter of hell-gate, he should have old turning the key"* активує невідому для сучасного читача асоціацію на середньовічні містерії про зішестя Христа до пекла. Скориставшись текстуальним аналізом за принципом, запропонованим Р. Бартом, спробуємо виділити в уривку, звичайно, не всі семіотично навантажені одиниці (лексії), а скоріше лише ті їх форми, що окреслюють шляхи смислоутворення (**семічні коди**): *"Porter", "knocking", "hell-gate", "Beelzebub", "farmer", "hanged himself", "expectation of plenty", "sweat for 't", "devil's name", "equivocator", "swear in both scales", "commit treason", "for God's sake", "equivocate", "roast your goose", "hell", "devil-porter"*(v). Як бачимо, асоціативні словники переважної більшості лексій охоплюють біблійні та містерійні мотиви, а тому приховане повідомлення сцени буде знаходитись приблизно в тій само площині.

Переважна більшість літературознавців та шекспірознавців вбачає в цій сцені приховану референцію на середньовічну містерію або так зване «мораліте», впізнаваність якого серед тогочасної аудиторії не викликає сумнівів. Таким чином, поява персонажа-функції та постійного аудіо арибуту зішестя Христа до пекла – грюкоту, використовується В. Шекспіром для досягнення ефекту реалістичності, що апелює до свідомості й досвіду перегляду його сучасниками циклу містерій *"The Harrowing of Hell"*, де воротарем при пеклі виступав чорт [220, с. 245]. Драматург використовує прийом звуконаслідування як своєрідне посилення на знайомі сучасникам образи, граючи на контрасті між первинним значенням таких образів та безпосереднім контекстом у якому ці значення актуалізуються. Відповідно, ворота навкруги замку Макбета перетворюються на вхід до пекла, а на сцені – його давнішній житель – чорт.

З часом, мораліте та містерії від клерикально-серйозних рушили в бік менш серйозних – комічних сюжетів, тому *"The Harrowing of Hell"* часто розігрувалося як просто смішні сценки-інтермедії за участі різного роду

грішників перед воротами пекла в постатях яких середньостатистичний елізаветенець міг би впізнати всі соціальні верстви типового міста початку 16 століття. Так, в сцені з Воротарем увазі читача В. Шекспір пропонує познайомитись з наступними персонажами-грішниками: (1) *Here's a farmer that hanged himself on the expectation of plenty* (Act II, Scene III) [329] – типовий персонаж фермера-невдахи, що напозичався грошей на купу пшениці у неврожайний рік, та скінчив життя самогубством через численні борги; (2) *Faith, here's an equivocator, that could swear in both the scales against either scale; who committed treason enough for God's sake, yet could not equivocate to heaven* (Act II, Scene III) [329] – в образі дворушника драматург апелює до образу священика – єзуїта Генрі Гарнета, що був учасником Порохової змови проти короля; (3) *Faith, here's an English tailor come hither, for stealing out of a French hose* (Act II, Scene III) [329] – персонаж-кравець, що наживається на крадіжці тканини, коли недошиває білизну, зокрема популярні в Єлизаветинську добу панталони; (4) *What are you?* (Act II, Scene III) [329] – вигук залишається без відповіді й можна лишень здогадуватися, хто був наступним, адже він також символізує раптове завершення «п'єси в п'єсі» та повернення до основного сюжету: *But this place is too cold for hell. I'll devil-porter it no further*” [220, с. 246].

Така п'єса в п'єсі, а також подальший підтекст проходження Макдуфа через ворота є каталізатором, натяком на те, що Макбета буде здолано подібно до алюзії на те, як Христос переможно увійшов до пекельної брами [255].

Мовлення Воротаря в поданій сцені також заслуговує особливої уваги. Так, в реченні **“If a man were porter of hell-gate, he should have old turning the key”**, слово **“old”** використано В. Шекспіром не в цілком його стандартному значенні. Сучасні словники дають визначення прикметника як: “belonging to the past”; “former”; “having the characteristics or showing the signs of age”; “dating from far back”; “long-established or known”; “boring or tiresome, especially as a result of repetition or overfamiliarity” [305].

В словнику нестандартного мовлення В. Шекспіра Н.Блейка (“Shakespeare’s Non-Standard English: A Dictionary of His Informal Language”)

значення “old” виведене на основі його використання в решті написаних драматургом п’єс – “**abundant**”: “*Here will be an **old** abusing of Gods patience*” (from “The Merry Wives of Windsor”, 1.4.4–5/ OED Old records this colloquial usage from 1440); “**too much**”: *If a man were porter of hell-gate, he should have **old** turning the key* (from “Macbeth”, Act 2, Scene 3) [304, с. 165].

Виходячи зі значення “old” як “too much” («надто», «надмірно»), в перекладі його варто компенсувати засобами емоційно-насиченої лексики: (1) «*Навіть воротар при пеклі впрів би. **Тільки й знай** ключем крутити*» [317, с. 352] – додавання сталого українського виразу «тільки знай що + дієслово» несе стійке негативне забарвлення й використовується на позначення якоїсь надмірної діяльності (часто марної). Водночас, спостерігається генералізація “hell-gate” як «пекло» з метою уникнення непотрібних тавтологій на кшталт «пекельні ворота» – «воротар». В перекладі П. Куліша бачимо наступне: (2) «*Коли б довелось одвірникувати у пекельних воріт, **дак і остило** – б чоловікови повертати ключа*» [315, с. 32] – на відміну від Б. Тена, який в перекладі дотримується принципу морфологічної відповідності оригіналу, відтворивши іменник “porter” іменником «воротар», П. Куліш вдається до заміни на його староукраїнську дієслівну форму – «одвірникувати». Збережено оригінальну умовність речення «...коли б довелось» (“If a man were porter...”) з нульовою трансформацією по відношенню до “hell-gate” («пекельні ворота»). Характерна для П. Куліша тенденція до використання архаїчно-книжної і народно-розмовної лексики вбачається й у відповіднику «остило» («остогидло», «набридло») як потужної емоційно-забарвленої компенсації “old turning the key”. Експресивність відповідників “old” в значенні “too much” в перекладах Ю. Корецького та Т. Осьмачки досягається засобами префіксального способу словотвору: (3) «*Був би хтось воротарем у пеклі, довелось б йому **покрутити** ключем*» [318, с. 122] / (4) «*Оце біля пекельних би воріт побути за одвірного людині, ото б **наодпирався** там ключем старовини*» [316, с. 242] – надмірний характер дії передано за рахунок продуктивних префіксів **-на** («одпирати» – «наодпиратися») в значенні «занадто» та **-по** («крутити» – «покрутити»).

Експресіонізм перекладацького стилю Т.Осьмачки втілюється в поетичному додаванні «...ключем старовини», в той час як Ю. Корецький послуговується лише прямим відповідником «ключ» й не створює додаткових образів.

Варто зазначити, що для семантики В. Шекспіра характерна особлива риса, яка генетично походить від каламбуру, однак, радше нагадує вдало використану конверсію, що призвела до появи нового поняття: “*Faith, here’s an **equivocator**, that could swear in both the scales against either scale; who committed treason enough for God’s sake, yet **could not equivocate** to heaven: O, come in, **equivocator***”. Речення складне для перекладу завдяки наявному в ньому іменнику “*equivocator*” та його конверсії в дієслово, на контрасті з яким автор досягає бажаної образності. Так, відповідно до словникового визначення *equivocator (n) – a person who uses ambiguous language to conceal the truth or avoid commitment* (той, хто говорить двозначно, щоб приховати правду або уникнути відповідальності), в той час як *equivocate (v) – to use ambiguous or unclear expressions, usually to avoid commitment or in order to mislead* («говорити двозначно»; «ухилитися від прямої відповіді»; «вивертатися»; «прибріхувати»; «балансувати між двома позиціями»; «напускати туман») [283; 305].

Існує декілька припущень щодо прагматичного використання В. Шекспіром лексії “*equivocator*”, адже в асоціативних словниках його цільової аудиторії могло виникнути одразу два значення слова: перше стосується алюзії на конкретного грішника єзуїта (і в сучасному вжитку виступає як іменна алюзія на лицемірну людину) Генрі Гарнета, який підбурював католиків говорити неоднозначно (*ambiguously*) або «виляти» (*equivocate*) в разі допиту протестантськими інквізиторами; друге стосується актантної фігури лицеміра (*equivocator*), який не говорить усієї правди і який, під різними масками, щоразу за різних обставин з’являється в п’єсі (наприклад, пророцтва відьом правдиві лише частково; Макбет часто викривляє поняття правди й справедливості, виправдовуючи вбивство Дункана та Банко, та й сам Банко, почувши пророцтва відьом, починає дивитись на речі крізь призму викривленої напівправди) [255].

В перекладі досить важко одразу визначитись з відповідниками до слів “*equivocator*” (“*liar*”, “*deceiver*”, “*fibber*”, “*falsifier*”, “*teller of lies*”, “*teller of untruths*”, “*perjurer*”, “*false witness*”, “*fabricator*”, “*prevaricator*”, “*spinner of yarns*”), “*equivocate*” та “*equivocation*”, оскільки їх безліч і контекстуально влучним може бути кожен із них. На нашу думку, поняття “*equivocator*” в перекладі потребує узагальнення на кшталт «грішник», а “*equivocate*” – заміни будь-яким похідним від нього дієсловом, яке б атрибутивно ріднило його з безліччю біблійних алюзій наявних в тексті та безпосередньо з містерійним підтекстом сцени з Воротарем. Тим не менш, перекладач завжди вільний обирати відповідник в залежності від синтаксично-стилістичного оточення в якому знаходиться таке поняття, а також на основі власного прочитання семіотично навантаженої одиниці.

В українських версіях бачимо наступні рішення перекладачів: (1) «*А, це дворушник, що присягався за обидві сторони проти кожної. Він зрадами і світ пройшов задля слави божої, але неба так і не **перехитрував**. Заходь, дворушнику*» [317, с. 352] – перекладач скористався відповідником «дворушник» на позначення “*equivocator*”, для якого український тлумачний словник дає наступний перелік тлумачень: «лицемірна, нещира людина», «облудник», «крутій», «фарисей», «кривоприсяжник», «єзуїт», «ошуканець» [287, с. 723]. Вочевидь, обране Б. Теном дієслово «перехитрувати» для “*equivocate*” є смисловим розвитком значень отриманих з тлумачень слова “*equivocator*”. Однак, в останній частині розмови Воротаря з Макдуфом бачимо інше лексико-стилістичне оточення тих самих понять, що ймовірно, зумовило вибір перекладачем інших відповідників для таких самих понять: “***Marry, sir, nose-painting, sleep, and urine. Lechery, sir, it provokes and unprovokes: it provokes the desire, but it takes away the performance: therefore, much drink may be said to be an equivocator with lechery: it makes him, and it mars him; it sets him on, and it takes him off; it persuades him and disheartens him; makes him stand to and not stand to: in conclusion, equivocates him in sleep and, giving him the lie, leaves him***” (Act II, Scene III) [329] – (1*) «Відомо, сер, – червоний ніс, мертвий

сон та бігання до вітру. А щодо хоті, то вино її викликає, і спиняє, і збуджує, і заважає. Вино надвоє з розпустою **жартує**: воно її і створює і руйнує, розпалить і погасить, покличе й прожсене, поставить ніби твердо і зіпхне. Ну, словом, **хитрує** доти, доки не приспить, усю вину на неї звалить і покине» [317, с. 352] – “to be an equivocator with lechery” (буквально: бути лицеміром з розпустою) відтворено Б. Теном шляхом контекстної заміни «жартувати», що є лише опосередковано еквівалентним відповідником виведеним зі значення “equivocator”, а у випадку з “equivocates him in sleep” перекладач послуговується дієсловом «хитрувати», що повністю відповідає оригіналу в контексті розмови про підступність пиятики. Ймовірно, поява «жартувати»/«хитрувати», а не, скажімо, «грішити» виправдовується іронічно-жартівливим характером розмови між Макдуфом та Воротарем, невимушений характер якої перекладач спробував підкреслити стилістично. Як бачимо, порівняльний аналіз характеру відповідників, обраних Б. Теном для “equivocator” та “equivocate” за різних синтаксично-стилістичних обставин показав їх розбіжність на рівні відтінків значень, що свідчить про високу семантичну полівалентність понять в перекладі (дворушник/хитрувати; жартувати/перехитрувати).

Напрочуд яскраві та промовисті відповідники зустрічаємо в перекладах П.Куліша в характерному для нього народно-розмовному та водночас піднесеному стилі: (2) *«Далебі се той **двоязичник**, що вмів клястись у-в обох шальках проти другої шальки. Доволі наробив зради задля Бога, та не зумів **пробрехатися** до неба. О, ввійдохь сюди **двоязичнику!**»* [315, с. 32] – вбачається використання староукраїнізму «двоязичник» (заст. «лицемір») на заміну “equivocator” та «пробрехатися» почерпнуто зі значення “equivocate” – «брехати», однак з метою компенсації його сполучуваності з оригінальним “yet could not equivocate to heaven” перекладач посилює його продуктивним префіксом **-про** в значенні «рухатись», «пришвидшити», що є вдалим синтаксичним перебудуванням, яке повністю відображає образ руху до (“расе one’s way **to** heaven” – “equivocate **to** heaven”) раю. В іншому синтаксично-стилістичному оточенні П. Куліш послуговується наступними відповідниками:

(2*) *«Ге, добродію, червоний ніс, сон і урина. А похіть, добродію, воно й викликає й проганяє. Викликає воно жадобу, та відіймає саме діло. Тимто багацько пити, се, так би сказати, **передразнюватися** з похіттю. Воно й будить й присипа її, і піднімає і кладе, і підохочує і залякує, велить стояти і лягати. Одне слово: **доводить своїм передразнюванням до сну** і завдавши їй брехню покидає її»* [315, с. 32] – “be an equivocator with lechery” зазнало морфологічної трансформації в перекладі, де П. Куліш послуговується замірною іменника дієсловом «передразнюватися» значення якого є смисловим розвитком дій, притаманних для того, кого називають “equivocator”. Обраний перекладачем префіксальний спосіб словотвору відповідника (префікс **-пере**) досить добре відображає безперервний процес балансування між різними станами, викликаними алкоголем, однак є лише частковим еквівалентом для “equivocator”. Задля збереження семантико-стилістичного зв’язку між двома частинами іронічно-жартівливої репліки Воротаря, перекладач утворює на основі попереднього відповідник новий, але вже у формі іменника (рус. «передразнювання»). Експлікація «доводити до сну» необхідна для додаткового розгортання “equivocate” та його сполучуваності зі “sleep”. Таким чином, характер здійснених П. Кулішем контекстних замінів в процесі підбору відповідників для “equivocator” та “equivocate” (двоязичник/пробрехатися; передразнюватися/передразнювання) здебільшого продиктований синтаксично-стилістичними обставинами тексту оригіналу.

Відтінки значень відповідників Т. Осьмачки свідчать, в першу чергу, про його тонке відчуття української мови, що дозволяє перекладачеві створювати влучні неологізми, особливо в розмовно-зниженому стилі: (3) *«Напевно, це **брехун-кривоприсяжник**, що умів клястися разом за біле і за чорне, що зрадою проходив світ і все для Бога, але **небес таки не одури**. Та вхось вже, вхось, ти, **шахрайце!**»* [316, с. 242] – перекладач напрочуд майстерно зберігає іронічно-роздратований стиль мовлення Воротаря по відношенню до “equivocator”, відтворивши його лексичну густину шляхом словоскладання «*брехун-кривоприсяжник*».

Поєднання окремих відповідників «брехун» та «кривоприсяжник» (староукр. «той, хто фальшиво присягав») в єдине ціле має під собою прагматичну мету, за якої зіткнення відтінків одного й того ж поняття створює бажаний ефект враження. Цілісне перетворення оригінального “yet could not equivocate to heaven” знаходить своє втілення в метафоричному «одурити небеса», що зберігає як словникове значення “equivocate”, так і надає образності реченню. Незважаючи на те, що слово “equivocator” зустрічається в поданому уривку двічі, й деякі з вищезгаданих перекладачів послуговувалися лише одним відповідником для обох випадків, Т. Осьмачка використовує як «брехун-кривоприсяжник», так і «шахрайще», негативне значення якого посилюється завдяки суфіксу *-йще* і передає збільшене значення іменника (з огляду на його підкреслену емоційність в оригіналі: “O, come in, equivocator!”).

Синтаксично-стилістичне оточення наступного уривку визначає вибір Т.Осьмачкою таких відповідників: (3*) *«Ох, пане, почервонів, сплю і штани мокріють. Хочеться пожирувати, то знов не хочеться. А то і хочеться, так плоть нікуди не годяща. Бо сказано, як вип’єш тільки, хміль засмика плоть: то надме її, то зіпсує, то підведе, то знов положить, то робить пильною, то неслухняною, звелить стояти і зараз же валя. Отак насмикавшись із плоттю, кладе її назавжди і геть вже покидає»* [316, с. 242] – “to be an equivocator with lechery” набуває смислового розвитку у вигляді дієслова «смикати», переносне значення якого «заважати, набридати кому-небудь настирливими вимогами» й посилюється префіксом *-за* в значенні «надмірно, занадто». Семантико-стилістичний зв’язок між двома частинами жартівливого опису пиятики забезпечується використанням аналогічного дієслова, що і на позначення “equivocate” в першому випадку, де префіксальним способом («насмикатись», де префікс *-на* позначає надмірний характер дії) змінюється лише його відтінок. Як бачимо, експресіоністська манера перекладу Т. Осьмачки та його, в першу чергу, художня перцепція оригіналу, породила низку яскравих відповідників, що значно підвищує образність перекладу (брехун-кривоприсяжник/ одурити/ шахрайще; засмикати/насмикатися).

Насамкінець, Ю. Корецький, на відміну від решти перекладачів, намагається відтворити бажаний іронічно-жартівливий характер уривку на контрасті способу вираження (іменник/дієслово) одного й того ж відповідника: (4) *«Тук, тук! Хто там, в ім'я іншого диявола? Ого, ось **дворушник**, який умів клястися на обидві сторони проти кожної сторони! Він досить зраджував заради справи божої, а так і не спромігся **додворушничатись** до неба. О, заходь, **дворушнику!**»* [318, с. 122] – в обох випадках “equivocator” замінено на «дворушник», звідси, діяти як дворушник – «дворушничати», що цілком відповідає значенню “equivocate” в оригіналі. Ю. Корецький забезпечує бажану іронічність “yet could not equivocate to heaven” в перекладі словотворчими засобами за допомогою префікса **-до**, який надає дієслову ознак руху по напрямку до, тим не менш, несе негативне забарвлення на кшталт «докотитись» – «додворушничатись». За інших синтаксично-стилістичних обставин Ю. Корецький так само не змінює свою стратегію обігрування одного й того ж відповідника: (4*) *«Атож, сер – багровий колір носа, сон і сечу. Похіть, сер, вона збуджує і не збуджує: збуджує бажання, але заважає здійсненню. Отож, надмірна випивка, так би мовити, **дворушничає** з гріхом похоті: вона його створює, вона ж його розладнує; вона його направляє, вона ж його і відтягає; вона його нацьковує й лякає; змушує його стояти й не стояти; кінець-кінцем **лукава приспить його**; а поклавши, **лишає**»* [318, с. 122] – “to be an equivocator with lechery” набуває властивостей “equivocate”, себто «дворушничати», а оригінальне “equivocates him in sleep” в перекладі не містить еквівалента-дієслова зі значенням “equivocate” й опосередковано компенсується українським «*приспати*» в значенні «приспати пильність» («обдурити»). Таким чином, Ю. Корецькому вдалося зберегти стилістичну цілісність всіх уривків на контрасті способу вираження одного й того ж відповідника (дворушник/дворушничати).

Сценічне в текстовому (театральний код)

Потужний зв'язок драми як літературного жанру з театром зумовлює наявність у ній кодів орієнтованих суто на сценічне втілення, переклад яких

потребує засобів, які б апелювали не тільки до текстово-візуального сприйняття читача, а залучали й решту рецептивних каналів. Так, неодноразове використання лексії “*knocking*”, аудіальний характер якої підвищує рівень напруженості сюжету, вимагає від перекладача звернення до прийому звуконаслідування на базі чого уможлиблюється імітація реальних явищ. Звуконаслідування в перекладі є своєрідною даниною театральному потенціалу й чим «сценічнішим» воно є, тим відчутнішим є ефект занурення в сценічну реальність: “*Here’s a knocking, indeed! Knock, knock, knock*”. В перекладі Б. Тена прямого звуконаслідування не відбувається, однак бачимо прийом смислового розвитку “*knock*” за якого наслідок (звук) замінено на процес «гупати»: (1) «*Оце так гупає. Гупай собі, гупай!*» [317, с. 352] – при цьому прийом смислового розвитку використано таким чином, що звуконаслідування в оригіналі перетворюється в перекладі на звертання до невідомого гостя («Гупай собі, гупай!»), як елемент сценічного в текстовому. В перекладі П. Куліша звуконаслідування втілюється у власноруч створеному перекладачем okazionalizmi на основі українських дієслів на позначення “*knock*”, однак з потужнішим відтінком дії («стукати», «грюкати»): «*Отсе як грукає! Стуку - груку, стуку-груку!*» [315, с.32]. В перекладах Т. Осьмачки вбачається пряме звуконаслідування на основі питомо українського дієслова «гуркотіти», в той час як Ю. Корецький компенсує звук дещо русифікованим «тук, тук, тук»: (3) «*Ну й стукім! Гур, гур, гур!*» [318, с. 122] / (4) «*Оце стукім, що й казати! Тук, тук, тук!*» [316, с. 242].

Цікавим фактом є те, що, ймовірно, знайомим нам виразом «Тук, тук – Хто там?» ми завдячуємо саме В. Шекспіру. 19 серпня 1936 року американська індустрія розваг зазнала справжнього буму на Шекспірівське жартівливе «Тук, тук – Хто там?», коли в журналі “*Variety*” було вперше опубліковано серію жартів з подібною зав’язкою (наприклад: *Knock! Knock! – Who’s there? – A broken pencil. A broken pencil who? – Never mind, it’s pointless*). Декількома місяцями по тому, радіоведучий на ім’я Ві Джордж Вуд просто зірвав американський радіоефір подібними каламбурами й відтоді формула жарту

(«Тук, тук – Хто там? + каламбур») стійко закріпилася в англомовному світі [255, с. 55]. Незважаючи на те, що ажіотаж навколо жарту давно спав і наразі він викликає більше роздратування ніж сміх, його відлуння ми знаходимо саме в трагедії «Макбет».

Отже, продовжуючи думку про те, що пріоритетним завданням письменника є вплив на читача, автор буде послуговуватися тими семіотично навантаженими одиницями, які спрямовуються на просування авторських ідей. Так, ми схильні розглядати такі одиниці як функції (в терміносистемі Р. Барта) – каталізатори та кардинальні функції. Своєю появою відьми активують один з яскравих проявів прагматичного використання В. Шекспіром *кардинальних функцій – відчуження*, що в текстовому просторі знаходить своє безпосереднє вираження в *лексичній або семантичній неоднозначності мовлення* героїв. В перекладі важливо відтворювати таку неоднозначність, оскільки вона є джерелом додаткової інформації й знаменує собою переламний момент, в результаті чого мовлення героїв, які проживають трагедію, змінюється й продукує низку додаткових значень.

Водночас, мовлення відьом є неоднозначним не лише в силу того, що вони є надприродними істотами. В художній свідомості В. Шекспіра зло постає як категорія одвічних опозицій, коли одна й та ж річ може означати як щось одне, так і бути її цілковитою протилежністю, а тому будь-який герой в мовленні якого починають з'являтися прояви неоднозначності та протиріч, певною мірою перетягує на себе ознаки зла. Ймовірно, це ще один зі способів маркування надприродного в межах тексту. Повторне використання В. Шекспіром однієї й тієї ж лексично чи семантично неоднозначної одиниці за різних синтаксично-стилістичних обставин (в різних частинах тексту) є прагматично виваженим рішенням автора на основі чого він встановлює логіко-семантичні зв'язки між мовленням героїв. Так, сказане відьмами “*Fair is foul, and foul is fair*” впродовж твору двічі дублюється в мовленні Макбета як на основі використання ідентичних лексичних одиниць (“*So foul and fair a day I have not seen*”), так і засобами семантично наближених до них одиниць (“*This supernatural soliciting*

cannot be ill, cannot be good”). Такі випадки потребують особливого маркування в перекладі, як-то використання однакових відповідників в усіх трьох випадках для збереження семантико-стилістичного зв’язку між ними в різних частинах тексту. Одностайність у виборі відповідників дозволяє за допомогою лексичних засобів наголосити на не випадковості повторень одного й того ж повідомлення й підкреслити його прагматичну функцію на рівні всього твору.

Неоднозначність мовлення відьом також зумовлює активацію в межах трагедії ще одного коду – *герменевтичного*, на основі якого формулюється загадка тексту (“...when the **battle’s lost and won**”), а згодом і його розгадка (“...what **he hath lost, noble Macbeth hath won**”), що також потребує уваги до вибору відповідників в перекладі задля збереження семантико-стилістичного зв’язку між ними.

Серед інших функцій використаних В. Шекспіром виділяються каталізатори, які слугують показниками потенційних сюжетних поворотів. В якості каталізаторів драматург неодноразово використовує постаті другорядних персонажів в ролі коментаторів та інтерпретаторів подій. Сцена з Воротарем активує невідому для сучасного читача асоціацію на середньовічні містерії, фабули яких будувалися навколо перемоги Христа над Сатаною, в чому простежується паралель до майбутньої перемоги Макдуфа над Макбетом, що також слугує *гномічним кодом* трагедії.

Біблійний підтекст є ключем до перекладу часто використовуваних Воротарем слів “*equivocate*” та “*equivocator*” для яких складність підбору відповідників в українському перекладі зумовлена великою кількістю відтінків лексичних одиниць на позначення вищезазначених понять. Зазвичай, різниця синтаксично-стилістичних обставин, за яких використовуються ці поняття визначає множину відтінків значень, що свідчить про високу семантичну полівалентність понять в перекладі.

Будучи «п’есою в п’есі», сцена з Воротарем містить в собі і коди, орієнтовані суто на сценічне втілення, реалізуючи тим самим сценічне в текстовому. Аудіальний характер лексії “*knocking*” є не тільки даниною

театральному потенціалу, а й сигналом, що «активує» алюзії на середньовічні містерії, де стукіт символізував прихід Христа до пекельної брами й перемогу над Сатаною (в контексті трагедії перемогу Макдуфа над Макбетом), а тому також потребує маркування в перекладі шляхом звуконаслідування.

3.6. Відтворення евфемістичних субституцій як каталізаторів авторського художнього коду

В. Шекспір як ніхто інший знається на силі слова, але якщо одне влучно використане ним в текстовому просторі трагедії слово здатне вразити лише на мить, то неодноразове повторення його в різних модифікаціях з певною прагматичною метою здатне справити надзвичайно потужний ефект на свідомість людини, формуючи певний тип повідомлення й підштовхуючи людину до мислення в необхідному автору руслі.

Ми в жодному разі не беремося стверджувати, що В. Шекспір знався на прийомах нейролінгвістичного програмування, однак деякі елементи такої техніки переконання присутні в трагедії «Отелло». Основною темою, що проходить червоною ниткою через всю трагедію є, безперечно, тема подружньої невірності, й навіть поверхневого зрізу семіотично навантажених одиниць в текстовому просторі твору достатньо, аби зрозуміти, що драматург подекуди «програмує» реципієнта на бажані образи за допомогою використання особливого типу лексики, відтінки значень якої наштовхують на певні, так би мовити, «неоднозначні» думки. До такого прошарку лексики можна віднести слова, які асоціативно відносяться до ряду понять на позначення “adultery” – тема, розвиток якої підкріплюється відповідною сюжетною дією і призводить до трагедії [95].

Зазначений тип лексики функціонально не відіграє ключової ролі в зміні сюжету, однак є маркером прихованих мотивів, передвісником потенційних сюжетних поворотів, тобто слугує *каталізатором* трагедії. Незважаючи на те, що лексика, асоціативні ряди якої об’єднуються в сукупному значенні поняття

“adultery”, є неприйнятною для художньої літератури, автори все ж не відмовляються від контекстно виправданої лайки.

Кожна мова містить в собі слова, які інстинктивно замовчуються, вважаються нетактовними чи недоречними, а тому предмети чи явища, які вони позначають, часто описують за допомогою субститутів відомих як евфемізми. Евфемізми, як стилістичний троп є нерідким явищем в літературних текстах й використовуються авторами одночасно як для того, щоб згладити непристойність відтінку значення слова, так і зберегти його на рівні фону. Таким чином, приховане повідомлення «витає» в повітрі й не нівелюється опосередкованістю форми вираження [95].

Так, В. Шекспір «програмує» читача на незриму, нав’язливу ідею подружньої невірності, наситивши мовлення практичного кожного з героїв такими евфемістичними субституціями: **“And I’le warrant her, full of game”** (Act II, Scene III) [330] – де **“game”** (sexual) використовується в його незвичному, однак в контексті теми “adultery”, досить промовистому значенні. Так, однією з нетривіальних варіацій на тему перекладу іменника **“game”** є «жінка, що займається проституцією, в той час як дієслівна його форма **“to game”** позначає не тільки нейтральне **“to want”**, як просто «хотіти» (**“Is anybody game for pizza?”**), але й бажання «зайнятися чимось сумнівним», «залицятися» (**“He finds himself gaming her”**). В контексті розмови Яго про Дездемону, яка нібито очікуватиме Кассіо, будучи **“full of game”**, перелічені варіанти значення слова натякають на її потенційну невірність. В перекладах не спостерігається дослівного розуміння фрази як «повна гри», а здебільшого вбачаються компенсації, зумовлені контекстом.

В перекладі В. Щербаненко це: (1) **«I, ручуся вам, повна вогню»** [319, с. 202] – в значенні «любовного вогню», що метафорично наближує його до значення **“game”** як «чогось хотіти». Зіставлення перекладу уривку П. Кулішем та В. Щербаненко говорить про співпадіння перекладацьких кодів в плані лексичного вираження асоціацій перекладачів на образ, що постав від декодування **“full of game”**: (2) **«I, я ручуся, повна вогню»** [322, с. 302].

І. Стешенко так само послуговується компенсацією в тому ж ключі («повна вогню»), однак з іншим відповідником «жар»: (3) «І, ручаюсь вам, *повна жару*» [320, с. 502]. В усіх трьох перекладах бачимо підміну оригінального образу «гри» (любовної) на образ вогню, що символізує «пристрасть», таким чином код В. Шекспіра реконструйовано за аналогією.

Наступна евфемістична субституція несе маскулінний характер, описуючи того, хто став жертвою подружньої невірності: **“A horned man’s a monster, and a beast”** (Act IV, Scene I) [330] – так, означаюче **“horned”** («ороговілий», «рогатий» в прямому значенні) натякає на цілковито інше означаюче поза межами свого прямого значення, зокрема, **“cuckolded”** від **“cuckold”** – «рогатий чоловік». Евфемізм не викликає труднощів в перекладі, оскільки в українській мові також існує метафора «рогатий чоловік», тобто той, кому зраджують: (1) *«Рогатий муж – потвора то і звір»* [319, с. 120] (В. Щербаненко); (2) *«Рогатий муж – чудовище, звіряка»* [322, с. 304] (П. Куліш); (3) *«Рогатий чоловік – почвара то і звір»* [320, с. 452] (І. Стешенко) [95].

Розпачливий діалог Отелло та Дездемони також містить яскравий евфемізм, де герой дорікає дружині, сказавши, що її вчинок знищив його щире кохання, перетворивши його з чистого джерела в болото, в якому розмножуються жаби, такі ж огидні, як і її зрада: **“The fountain from the which my current runs or else dries up – to be discarded thence! Or keep it as a cistern for foul toads. To knot and gender in!”** (Act IV, Scene II) [330] – дієслова **“to knot”** («зв’язуватись», «зав’язати у вузол») та **“to gender”** («породжувати», «розмножуватись») опосередковано вказують на інші означаючі, що варто розуміти як **“copulate”**. Так, в перекладі І. Стешенко бачимо: *«Де джерело, з якого б’є життя і без якого висохло б воно, – тоді його чи викинь, чи лиши багниськом, щоб у ній плодились жаби»* [320, с. 460] – перекладачка скористалася відповідником «плодитись», що за контекстом логічно пов’язане з «жаби» і містить в собі значення як **“to gender”**, так і **“to knot”**. Цікавим також видається принагідний відповідник до **“cistern for foul toads”** (дослівно

«резервуар для огидних жаб»), що в перекладі реалізується як «багно» і є смисловим розвитком поняття «резервуар», як місця, де проживають жаби. І. Стешенко відтворює емоційність слів Отелло, імітуючи розлюченість героя суфіксальним способом, підвищивши ознаку «багно» до «багнисько», де суфікс **-иськ** покликаний передати відтінок відрази, яку Отелло відчуває по відношенню до Дездемони на той момент. Переклад П. Куліша зазнав більших перетворень: (2) *«Живий поток мій, чи де він іссякне, досталась іншому, чи сталась грязю, калюжею для жаб'ячого плоду»* [322, с. 152] – вбачається контекстна заміна “cistern” (образ неодмінно пов'язаний з “toads”) на старорусизм «грязь» з додаванням «калюжа», як протиставлення образу кохання Отелло («живий потік») та зради Дездемони («грязь», «калюжа»). Сукупні значення дієслів як “to gender”, так і “to knot” зазнали смислового розвитку в іменниковій формі – «жаб'ячий плід», що жодним чином не нівелює образ, а, навпаки, за рахунок такої форми вираження, відтінок огиди, що міститься в словах Отелло, посилюється в рази. В. Щербаненко вдається до експлікативних технік в перекладі: (3) *«Джерело, що з нього тече моє життя й без нього висихає, коли це одразу зникає або стає багном і там огидні гади звиваються і плодяться»* [319, с. 141] – бачимо співпадиння асоціацій на “cistern”, що також, як і в попередніх прикладах постає як “багно”, в той час як значення to “gender” і “to knot” розкриваються повною мірою в узагальненому відповіднику «плодитись» з додаванням «звиватись» (стилістично покликане реконструювати образ чогось гидкого та викликати почуття відрази) та за допомогою генералізації «гади» (знову ж таки, насичене образами слово, оскільки включає в себе як земноводних, так і комах) на позначення “toads” («жаби») [99].

Інтриганські наміри Яго, що проступають в наступному уривку, покликані заплутати те тільки Отелло, але й Родріго, оскільки герой неоднозначно натякає вже на невірність (вдавану, звичайно) Емілії, дружини Яго, з сумнозвісним Мікеле Кассіо: *“I'll have our Michael Cassio on the hip, abuse him to the Moor in the rank garb (for I fear Cassio with my nightcap too), make the Moor thank me, love me, and reward me”* (Act I, Scene I) [330] – оскільки герої поперемінно

обговорюють то Дездемону, то кепське ставлення Яго до Отелло, інтриган намагається напустити ще більшого туману, приплівши до своїх вигадок додаткову причину, яку він нібито має для того, щоб ненавидіти мавра: **“For I fear Cassio with my nightcap too”**, що дослівно звучить як «Боюся, Кассіо і в моєму нічному ковпаку побував». Тут значення **“nightcap”** («нічний ковпак») як предмет одягу, який вдягають лише принагідно до ліжка натякає на інше означаюче поза межами прямого, зокрема на **“cuckoldry”** або на положення Яго, висловлюючись поняттями В. Шекспіра, **“of a horned man”**, з чого стає зрозуміло, що Емілія зрадила Яго, дозволивши йому примірити нічний ковпак Яго. Так, евфемістична субституція в перекладі В. Щербаненко виглядає особливо колоритно: (1) *«Я злапаю Мікеле Кассіо за барки, його знеславлю перед Мавром якнайкраще – боюсь, що Кассіо теж мені допомагав в постелі, примушу Мавра дякувать мені, любити й винагородити мене»* [319, с. 138] – перекладач вдається до смислового розвитку **“nightcap”** замінивши причину процесом («допомагав в постелі»), таким чином, Шекспірівський евфемізм знайшов аналогічну й образно наповнену субституцію, яка прекрасно «працює» в мові перекладу. У випадку з перекладом П. Куліша, образ евфемізму дещо втрачається, зокрема, в силу використаного перекладачем прийому цілісного перетворення, однак не образного і не ідіоматичного, а нейтрального: (2) *«Змалюю Муринові Кассія ледачим, (бо й сей, боюсь, мою шляфмицю знає) і буде Мурин дякувать, любити і награвдять мене за те»* [322, с. 227] – як бачимо, в реченні «бо й сей, боюсь, мою шляфмицю знає» мало що залишилося від **“Cassio with my nightcap too”**. Припустимо, переклад відбувається на рівні ідей, а не лексичних відповідників, де «мою шляфмицю знає» є контекстним до попередньої розмови Яго про походеньки Кассіо з багатьма жінками, однак, на наш погляд, образ частково втрачено. Ймовірно, емоційна насиченість слова «шляфмиця», (**«женицина з ухватком мужчини»**) в типовій для П. Куліша схильності до «варваризмів» і запозичень з польської, німецької та інших мов, покликана реконструювати призириливо-насмішливе ставлення Яго до Емілії, в якому і втілюється його досада. В перекладі І. Стешенко бачимо майже дослівне

відтворення оригінальної евфемістичної субституції: (3) *«Мікеле Кассіо візьму на повід і так його знеслаблю перед мавром, – бо щось мені здається, ніби й він з ковпаком моїм нічним знайомий, – що дякують мені ще буде мавр, мене любитиме і нагородить»* [320, с. 461] – стилістична спрямованість перекладу на імітацію сумнівів і підозр в мовленні Яго органічно втілюється в додаванні «бо щось мені здається». Однак, дозволимо собі зауважити, що в умовах сценічності глядач, зокрема, сучасний, навряд чи миттєво пов'яже примірювання нічного ковпака з адюльтером, оскільки наразі їх просто не носять, на відміну від читача перекладу, в якого є час подумки зануритися в епоху і пригадати, так би мовити, реквізит, притаманний XVI століттю. Так, на нашу думку, варіант перекладу В. Щербаненко містить як миттєву рецептивність, яка підійде для сценічного втілення, так і Шекспірівську образність, глибину якої залишається час обдумати на сторінках друкованої версії перекладу [95].

Наклепи на Кассіо та Дездемону продовжуються, однак вже вустами Отелло, який підпавши під шаленство ревності, говорить Емілії: *“Cassio did top her, ask thy husband else”* (Act V, Scene II) [330] – де значення *“top”* («перевершувати», «очолювати», «вивищуватися», «покривати зверху») апелює до побічного означаючого *“to have sex”*. Так, в усіх трьох перекладах вбачається заміна оригінального евфемізму на евфемістичні субституції з аналогічними семантичними властивостями. В переважній більшості вони представлені лексичними відповідниками з експліцитно негативним забарвленням (зі значенням «вести неморальний спосіб життя, мати інтимні стосунки з ким-небудь»), які за емоційним забарвленням подекуди перевищують насиченість оригінального *“top”*. Так, в перекладі І. Стешенко, П. Куліша та В. Щербаненко маємо: (1) *«Вона тягалась з Кассіо, спитай у чоловіка* [320, с. 461]; (2) *«Спозналась з Кассієм, спитай у мужа»* [322, с. 227]; (3) *«Волочилась з Кассіо, спитай у чоловіка»* [319, с. 138].

Дещо гумористичного відтінку набуває знак-імітатор в словах Мікеле Кассіо, коли йому на очі потрапляє закохана в нього Б'янка і використання ним евфемізму пояснюється його скептичним ставленням до неї: *“'Tis such another*

fitchew though a perfumed one” (Act IV, Scene I) [330] – так слово “*fitchew*” (архаїчна форма на позначення “*polecat*” («тхір»)), використовується як евфемістична субституція для “loose woman”, “prostitute”. Гумористичний ефект побудований на тому, що тхір є надзвичайно смердючою та, як це було прийнято вважати за часів В. Шекспіра, надзвичайно блудливою твариною, звідки й аналогія з жіночою розпущістю (дослівно: «Ось ще один тхір, але з парфумами», тобто розпусниця, яка приховує свою справжню природу). В перекладі І. Стешенко бачимо надзвичайно емоційну стилістичну компенсацію: (1) «Ця жінка справжня **видра**! Сто чортів! Справжня видра, тільки напарфумована» [320, с. 469] – емоційності надає додавання лайливого вигуку «Сто чортів!», а також повторів «**справжня видра**» за різних, створених синтаксичним способом, інтонаційних обставин в перекладі. Вибір відповідника «видра» на позначення “*fitchew*” надає дещо іншої образності, оскільки радше є метафоричною назвою для сварливої, неприємної жінки, ніж розпусниці. У випадку з “*though a perfumed one*” бачимо нульову трансформацію «напарфумований» (“perfumed” – такий, що має сильний, приємний запах, ароматний, пахучий»). Переклад П. Куліша майже дослівний й зневажливе ставлення Кассіо до Б’янки, ймовірно, втілюється в образливому «тхір»: (2) «Се другий **тхір**, та ще й пахучий» [322, с. 301] – як бачимо, на відміну від оригінального евфемізму, за яким стоїть образ непутящої жінки, лексичний відповідник в перекладі апелює скоріш до прямого значення слова для того, щоб зіграти на оксюмороні «пахучий тхір», тобто «той, хто видає себе не за того, ким є насправді». Перекладацькі коди В. Щербаненко сягають тієї ж образності, що й в попередньому прикладі, однак, дещо емоційніше: (3) «Немов яка **тхорина**, тільки що пахуща» [319, с. 148] – В. Щербаненко досягає бажаного відтінку зневажливості в перекладі суфіксальним способом, зокрема за допомогою суфіксу **-ина** для посилення негативної ознаки слова «тхір» («тхорина») [99].

Ще один цікавий евфемізм зустрічається в тому ж таки діалозі Отелло з Дездемоною, де ревнивець вже не має жодних сумнівів щодо невірності дружини: “*What committed! Committed! O, thou public **commoner**!*”(Act IV,

Scene II) [330] – уваги заслуговує знак-імітатор **“commoner”** означуване якого не обмежується лише прямим значенням *«простолюдин, людина не знатного походження»*, а вказує на дещо інше значення, що почерпується з прикметника **“common”** («загальнодоступний», «публічний», «суспільний», а також «вульгарний») й, з огляду на контекст, використовується на позначення *«жінка легкої поведінки»*. Емоційно-оцінне забарвлення слова **“commoner”** посилюється за рахунок додавання **“public”** (в значенні «суспільний», «доступний всім», «публічний»). Так, евфемістична субституція **“public commoner”** постає як досить серйозна образа. Цікаво, що перекладачі не намагаються згладити непристойний натяк Отелло, а навпаки, для того, щоб відтворити емоційність його мовлення, послуговуються лексичними відповідниками стилістична забарвленість яких балансує між евфемізмом та обсценною лексикою, як от, наприклад, у версії перекладу І. Стешенко: (1) *«Що ти вчинила? Що вчинила! О! Ти сміття людське, вулична ти дівка!»* [320, с. 471] – як бачимо, перекладачка скористалася одночасно двома розповсюдженими в українській мові відповідниками на позначення **“whore”** («людське сміття», «вулична дівка») з метою відтворення як **“commoner”** так і підсилювального **“public”**. Часткове співпадіння лексичних відповідників бачимо й в В. Щербаненко: (2) *«Що вчинила ти? Вчинила! О, ти вуличне дівчисько!»* [319, с. 189]. Напрочуд яскраві, підкреслимо, евфемістичні субституції, а не безпосередньо лайливі слова, знаходимо в перекладі П. Куліша: (3) *«В чім грішна? О, ти займаницино, спільня!»* [322, с. 289] – на наш погляд, напрочуд вдалі, промовисті відповідники як для **“commoner”** («займаницина» – вочевидь, навіяне зі звичаєвого права, яке давало змогу на підставі «займу» володіти чи користуватися землею, що точно відповідає **“common”** («загальнодоступний», «публічний», «суспільний»), так і для підсилювального **“public”** («спільня» – в типовому для П. Куліша народно-розмовному стилі, що узагальнює в собі значення «суспільний», «такий, що належить всім», «спільний») [95].

Проекції на «доступність» поведінки тієї чи іншої людини через лексику з відтінками **“public”**, **“common”**, **“widely available”** вбачаються в іще одному

прикладі евфемії, який знаходимо в словах Мікеле Кассіо, знову ж таки, про Б'янку: *“I marry her! What? A customer?”* (Act IV, Scene I) [330] – інтерес викликає слово *“customer”*, яке, здавалося б, охоплює значення на кшталт «клієнт», «замовник», «постійний покупець». Опосередковано слово апелює до іншого означаючого, що почерпується зі значення «гість», «постоялець», тобто такий, хто приходить лише не деякий час. В контексті попередніх негативних реплік Кассіо по відношенню до Б'янки, вона постає в образі «гості» на декілька годин. Так, в перекладі не збережено евфемістичних форм вираження (в усіх трьох перекладах це безпосередньо лайливі відповідники для слова “prostitute”), однак реконструйовано закладений в оригінальному евфемізмі образ: (1) *«Я одружусь з нею? Що? З гулящою дівкою?»* (І. Стешенко) [320, с. 472]; (2) *«Я женитись із нею? З потаскушкою?»* (П. Куліш) [322, с. 354]; (3) *«Я одружусь! Я, на повії?»* (В. Щербаненко) [319, с. 186].

Отже, як бачимо, семіотично навантажені одиниці, що виконують роль каталізаторів в текстовому просторі трагедії «Отелло» реалізують у вигляді *евфемістичних субституцій* – використаних автором лексичних одиниць, які асоціативно відносяться до ряду негативних понять на позначення “adultery” – стрижневої теми трагедії. Евфемістичні субституції на тему подружньої невірності функціонально не відіграють ключової ролі в зміні сюжету, однак слугують В. Шекспіру *каталізаторами*, тобто маркерами потенційних сюжетних поворотів, що, за рахунок частотності використання в різних модифікаціях, опосередковано «навіюють» читачеві ідею про можливість зради в хитросплетіннях сюжетних ліній [95].

З метою відтворення евфемістичних субституцій, в межах своїх індивідуально-перекладацьких кодів, перекладачі послуговувалися компенсаціями, прийомами смислового розвитку оригінальних евфемізмів в перекладі, вилученням евфемізмів, замінами евфемізму в оригіналі на аналогічну евфемістичну субституцію засобами мови перекладу.

3.7. Реконструкція образу сну та магічного в перекладі

Легкий і невимушений, на перший погляд, характер комедії, здається, не пропонує читачеві типової для В.Шекспіра глибини, однак глибина ця ближче ніж здається в самій назві п'єси, адже як писав Великий Бард: «Усі ми створені з тієї ж субстанції, що й наші сні, і сном огорнуте все наше життя» [102]. І дійсно, за доби Відродження та й, власне, дотепер людство пов'язувало сновидіння з містичним досвідом, а образ сну нерідко використовувався драматургами як сценічний засіб зображення таємничого, невловимого зв'язку людини з потойбічними силами.

Сновидіння у В. Шекспіра майже нічим не відрізняються від дійсності завдяки тому, що драматург майстерно змішує хід сюжетних подій, де через часту зміну сцен сплітаються два світи – світ фізичний, земний, матеріальний та астральний – невидимий світ тонких матерій. Як відомо, астральний план не підкорюється законам тривимірного простору, а тому одночасно містить інформацію як з минулого, так і з майбутнього, а сон є лише межею переходу одного світу в інший. Саме уві сні можливе майже все й не даремно його називають «світом бажань» – тут з персонажами відбуваються дивовижні метаморфози, що, перетікаючи в реальність, змінюють їхню долю. Тому, сон нібито ходить поміж героїв п'єси як повноцінний протагоніст, таємно керуючи ходом подій, адже без його втручання не відбулося б і половини того, що звеселяє читача вже протягом стількох століть – знаменитої шекспірівської комедії ситуації, де джерелом комічного є те, що герої постійно потрапляють в комічні, непередбачувані ситуації. Відтак, можна припустити, що образ сну введено драматургом з прагматичною метою – прокласти траєкторію руху сюжету й спрямувати глядачів в необхідному напрямку, звернути увагу на хитросплетіння подій та в той же час розсмішити [102].

Саме з незримою появою сну та його витівок над людьми та лісовими духами дія насичується напруженням, через що можемо ідентифікувати появу *кардинальної функції* в дії п'єси: ***“My Oberon! What visions have I seen!***

Methought I was enamored of an ass” (Act IV, Scene I) [328] – «Ох, Обероне, що за **сон** чудний! Неначе в вілюка я закохалась!» [321, с. 430] – як бачимо, для В. Шекспіра сон – це перш за все “visions”– «видіння», які насичують й доповнюють те, що загалом зветься “dream”. В перекладі таку конкретну деталь Ю. Лісняк генералізує як «сон», значення якого вже включає «видіння». Здається, залучення генералізації зумовлено колізіями тлумачень відповідників “dream” та “vision”, коли вони поєднуються, скажімо, в одному уривку: *“I have had a most rare vision! I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was: man is but an ass, if he go about to expound this dream. Methought I was, there is no man can tell what. Methought I was, and methought I had, but man is but a patched fool if he will offer to say what methought I had. The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man’s hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report what my dream was”* (Act IV, Scene I) [328] – в перекладі Ю. Лісняка бачимо наступне: «А мені приснився такий чудовий сон! Наснилося таке, що людським розумом і збагнути годі. Осел ослом станеш, як почнеш цей сон тлумачити. Мені примарилось, наче я був... ну, хтозна й чим. Приснилось, наче я був... наче я мав... та це треба дурнем заплішеним бути, щоб сказати, що я мав у тому сні. Ще людські очі такого не чули, людські вуха такого не бачили, людські руки такого не торкалися, людський язик не може збагнути і людський розум не може вимовити того, що мені приверзлося» [321, с. 430]. Враження Ніка Навія з точністю описують стан просторового переміщення з матеріального в астральний план: цілий спектр емоцій, який охоплює героя, приголомшують його, звідси й неспроможність висловити все те, що спадає йому на думку. Таким чином, наочно бачимо, що сон, як повноправний протагоніст, здатен впливати на інших персонажів, зокрема ми бачимо це в мовленні героїв.

Однак, якщо в тексті В. Шекспіра розгубленість ця втілена лексико-граматичними засобами, то Ю. Лісняк намагається відтворити її, перш за все, стилістичними засобами, імітуючи стиль мовлення людини, яка нещодавно прокинулася й частково перебуває ще в світі сну: (1) *“I have had a most rare*

vision!” – вбачається генералізація до «сон», хоча прикметник “rare” («дивний») підкреслює, що це саме «**видіння**», а не «сон», оскільки конотація «видіння» більш негативна, ніж нейтральна, а Нік Навій, здається, не дуже приємно здивований тим, що він побачив. «Чудовий сон» на позначення “*rare vision*” в даному випадку є лише частковим еквівалентом і більше відображає бачення образу сну перекладачем, аніж автором оригіналу; (2) “*I have had a dream, past the wit of man to say what dream it was: man is but an ass, if he go about to expound this dream*” – членування пропозиції та комплексні заміни Ю. Лісняка спрямовані відтворити емоційність, приховану в словах Ніка. “*I have had a dream*” – модуляція («наснилося таке») не нівелює оригінальне значення, а навпаки посилює його й наближує до питомо українського вигуку здивування «І станеться же таке!» “*Past the wit of man to say what dream it was*” – емоційно-насичене за допомогою додавання «годі» в значенні «неможливо» семантична трансформація («людським розумом і збагнути годі»). “*Man is but an ass, if he go about to expound this dream*” – оригінальну порівняльну конструкцію «компарат» + but + «компаратор» перекладач вилучає, й послуговується контекстною заміною «осел ослом». Значення “*dream*” так само як і випадку з “*vision*” відтворено відповідником «сон»; (3) “*Methought I was, there is no man can tell what*” – Ю. Ліснюк реконструює відтінок значення “*vision*” в наступній репліці Ніка, де відносно нейтральне “*methought*” (past of “*methinks*”), тобто «мені здалося», постає у формі стилістичної компенсації «мені примарилось». Водночас, перекладач імітує розгубленість графічними засобами на кшталт використання трьох крапок, а також порівняльної конструкції «компарат» + наче + «компаратор» («мені примарилось, наче я був...»), якої немає в оригіналі (“*methought I was*”) задля дотримання необхідного за контекстом стилю; (4) “*Methought I was, and methought I had, but man is but a patched fool if he will offer to say what methought I had*” – в цьому випадку Ю. Ліснюк заміняє “*methought*” на «приснилось», семантично пов’язуючи його із темою сну [102].

“*Patched fool*” («латаний-перелатаний», «вдягнений в старий одяг») є алюзивним посиленням на старого шекспірівського знайомого – блазня. Однак,

в тому, що один з найдурніших героїв комедії згадує такого ж дурня, криється не тільки іронічний натяк на те, що Нік нічим не відрізняється від сільського блазня, а ще й пояснюється розгубленість стилю мовлення Навія, яка, на думку героя, притаманна лише дурневі. Таким чином, суть комічної ситуації полягає в тому, що один блазень глузує над іншим дурнем, хоча насправді нічим від нього не відрізняється, але при цьому списує незв'язність свого мовлення на чудернацький вплив сну.

«Заплішений дурень» – влучність і семантична густота відповідника, обраного Ю. Лісняком, вже змушує сміятися навіть тих, хто не знайомий з таким питомо українським виразом на позначення дуже дурної людини; (5) *“The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man’s hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report what my dream was”* – вочевидь, інтелект – не найсильніша сторона Ніка Навія, оскільки він постійно щось плутає, хоч і намагається щосили виглядати розумним. Так і в цьому випадку, щоб скинутись за інтелектуала, Нік спробував процитувати рядок з біблійного послання до Коринфян 9:2, в якому говориться про те, що людина не здатна в силу недосконалості тіла та гріховності душі відчувати та зрозуміти те, що для нього готує Господь: *“What no eye has seen, nor ear heard, nor the heart of man imagined, what God has prepared for those who love him”* [328] – «Ніхто не бачив, ніхто не чув, і ні в кого не було в думці того, що приготував Бог тим, хто любить його» [321, с. 438].

Як бачимо, Нік знову пошився в дурні, викрививши рядки зі Святого Письма, що звучать з його вуст як типові «перли» блазня на кшталт *“eye of man hath not heard”* («людське **око ніколи не чуло**»), *“ear of man hath not seen”* («людське **вухо ніколи не бачило**»), *“man’s hand is not able to taste”* («людська **рука не здатна спробувати**») та *“his tongue to conceive”* («людський **язик не здатен зрозуміти**»). Ю. Лісник не намагається виправити логічні помилки Ніка в перекладі й загалом дуже близький до оригіналу у виборі відповідників, однак у випадку з *“man’s hand is not able to taste”* компенсує значення того, що насправді мав на увазі блазень, однак не спромігся висловити,

переклавши «людські *руки такого не торкалися*» (прийом смислового розвитку слова “taste”, «спробувати» руками, тобто «торкнутись»). Цікаво вплетена тема сну в переклад фрази “*his heart to report what my dream was*”, де оригінальне “heart”, цілком ймовірно, використовується Ніком на позначення «внутрішнє я», «почуття», однак Ю. Лісняк йде шляхом генералізації «розум», який за логікою перекладача «промовляє», в той час як слово “*dream*” зазнало лексико-семантичної трансформації й втілюється вже в формі дієслова в зниженому стилі «приверзлося» (як смисловий розвиток “*dream*” – “*vision*” (видіння); «неприємне видіння» – «приверзлося») [102].

Як бачимо, сон є не тільки порталом у світ фантазій, де уможлиблюється неможливе, а й інструментом, за допомогою якого В. Шекспір викриває істинну природу героїв, зриває маску з тих, хто видає себе не за того, ким є насправді. Так, Нік Навій уві сні перетворюється на іще більшого дурня, якого в реальному світі намагається приховати за вдаваною освіченістю.

Зриваючи маски удаваних чеснот, сон дражниться з героями, дратує їх, але не карає. Відверте роздратування витівками сну, як непроголошеного героя-інтригана комедії, що немов маріонетками грає долями протагоністів як збитошна дитина, відчувається й в словах Оберона, який хоч і король фей та ельфів, також дещо втопився від комічної плутанини й бажає повернутися до звичного порядку речей: “*May all to Athens back again repair and think no more of this night’s accidents but as the fierce vexation of a dream*” (Act IV, Scene I) [328] – «Щоб він, проснувшись разом з усіма, міг повернутись, як вони, в Афіни і думав би, що вся нічна пригода йому наснилась у чудному сні» [321, с. 440] – шкідницька природа сну розкривається безпосередньо в такому його описі – “fierce vexation of a dream” (“vexation” – «неприємність», «зло», «докучливість»), що, безперечно, несе негативний відтінок, однак перекладач не відтінює його, хоча варіанти «жорстока насмішка» або «жорстока примха сну», на наш погляд, могли б зберегти нотки роздратування в мовленні Оберона [102].

Незважаючи на примхи і витівки, сон – вірний друг нещасливих коханців, що поринають в його теплі обійми в пошуках втіхи та спокою в моменти розпачу

й любовних невдач: ***“And sleep, that sometime shuts up sorrow's eye, steal me awhile from mine own company”*** (Act III, Scene II) [328] – *«А сон, що смутку очі закриває, мене від мене поки що сховає»* [321, с. 438].

Але сон ніколи не з'являється сам, а завжди у тісній зв'язці зі ще одним елементом фантастичного – магією. Однак, на відміну від відьомських заклять трагедії «Макбет», магія фей не несе загрози, а лише доповнює веселу фантазмагорію витівок й слугує найвищому благу комедії – радісному хвилюванню від очікування чудернацьких перепитій.

Фокус уваги Шекспірівської магії завжди спрямований на ефект реальності, оскільки драматург намагається реконструювати засобами мовлення героїв справжні магічні закляття (ми не схильні з усією впевненістю стверджувати, на відміну від деяких літературних критиків, що використані В. Шекспіром магічні рядки є автентичними закляттями, почерпнутими зі стародавніх ритуалів, хоча щонайменше три закляття відьом з трагедії «Макбет» можна знайти в переліку сучасної енциклопедії Демонології та Відьомства (*“The Encyclopedia of Witchcraft Demonology”* [220, с. 89]). Як би там не було, чарівні промовки завжди відрізняються тим, що вони віршовані, часто анафоричні, мають чіткий ритм, який надає висловлюванню лаконічної інформативності й зовсім не нівелює експресивності, а навпаки, за рахунок емоційно-насиченої лексики лаконічність дає поштовх до так званого «додумування» образів (залишає простір для множинного тлумачення знаку), тобто неоднозначності [102].

В залежності від типу закляття лексика набуває своєї конотаційної густоти (позитивної чи негативної), однак каркас з рими та ритму, зазвичай, не змінюється. Так, в тому ж таки «Макбеті» лексичні одиниці-складники заклять несуть виражене негативне забарвлення й асоціативно пов'язуються з концептами підступності, злості, огиди, бруду, включно з особами чи істотами, які викликають відразу, а найголовніше – страх: (1) ***“Double, double toil and trouble fire burn and caldron bubble, fillet of a fenny snake in the caldron boil and bake; eye of newt and toe of frog, wool of bat and tongue of dog, adder's fork and blind-worm's sting, lizard's leg and howlet's wing, for a charm of powerful trouble”***

(Act IV, Scene I) [329] – поверхневого аналізу перших рядків достатньо аби пересвідчитись, що магічні рядки сповнені лексикою на позначення усілякого роду відразливих атрибутів відьомства, як тваринного походження (fillet of a fenny snake, eye of newt, toe of frog, wool of bat, adder's fork, “blind-worm's sting, lizard's leg, howlet's wing), так і предметів для проведення магічних ритуалів (fire, “caldron bubble”, “caldron boil”, “caldron bake”), включно з негативними абстрактними поняттями (powerful trouble, charm). Такий тип Шекспірівських заклять технічно можна віднести до *ритуальних*, в яких описуються самі механізми породження магічного (як негативного, так і позитивного); (2) **“Show his eyes and grieve his heart. Come like shadows, so depart”** (Act IV, Scene I) [239] / **“By the pricking of my thumbs, something wicked this way comes. Open, locks, whoever knocks!”** (Act IV, Scene I) [239] – в обох випадках магічні римовки насичені лексикою на позначення негативних абстрактних понять на кшталт “grieve”, “something wicked”, “shadows” (в значенні «духи»). За семантичним навантаженням такий тип магічної поезії можна віднести до *закляття-дії*, що виглядає як інструкція для певної вищої сили (доброї чи злої) до конкретних дій; (3) **“Fair is foul and foulds is fair: Hover through the fog and filthy air”** (Act I, Scene I) [239] – на відміну від усіх попередніх для цього типу магічних віршувальних вирішальну роль відіграє їх яскрава неоднозначність, оскільки тлумачення їх може сприйматися по-різному, тому їх можна віднести до *заклять-маятників*, які схиляються то в бік одного значення, то іншого. Так, сумнозвісні сестри, як втілення темних сил, використовують неоднозначність для того, щоб обдурити людину, скориставшись безліччю тлумачень, яка поринає з неоднозначності й обманом схилити її на бік зла [102].

Виявлені в тексті комедії поетизовані магічні закляття в переважній більшості належать до так званих *заклять-дій*, оскільки їх характер передбачає виконання конкретних завдань тим, на кого воно спрямовується. Так, закляття є семіотично-навантаженими одиницями твору, які впливають на подальший рух сюжету комедії, тобто є її *кардинальною функцією*, адже одразу після того, як закляття вступає в дію в магічному світі все йде шкереберть або ж навпаки

відновлюється втрачена рівновага: *“What thou seest when thou dost wake, do it for thy true love take. Love and languish for his sake. Be it ounce or cat or bear, pard or boar with bristled hair, in thy eye that shall appear, when thou wakest, it is thy dear. Wake when some vile thing is near”* (Act II, Scene II) [328] – як бачимо, образна насиченість лексики апелює до найвищих і найпрекрасніших почуттів, тому магії в комедії страшитись не потрібно. Навіть таких, з першого погляду, страшних диких звірів як “bear, pard or boar” буде підкорено безмежною силою любові: *«Що побачиш ти в ту мить, як зі сну проснешся, враз до серця прикипить, і не схаменешся. Чи ведмідь, чи вепр, чи рись – до тієї почвари ти коханням загорись. Хай же діють чари!* [321, с. 453]. Коментувати переклад поетичних рядків досить важко, оскільки неможливо оцінити творче обдарування перекладача, обмежившись лише декількома прикладами, однак, та легкість, з якою звучить закликання в перекладі Ю. Лісняка, говорить про його безперечний талант як талановитого перекладача, адже перекласти поезію поезією вимагає титанічних зусиль [102].

Як бачимо, образ сну та елементів поетичного коду (у вигляді римованих заклять) слугують кардинальними функціями комедіями. Будучи практично повноцінним героєм п'єси, здатним впливати на сюжет, сон здатен повніше розкрити образи решти героїв, в першу чергу через їх мовлення, особливості якого реконструйовано Ю. Лісняком переважно стилістичними засобами. Поетизовані магичні закляття, репрезентовані неоднозначністю, покликані імітувати «ефект реальності», зокрема використаного В. Шекспіром драматичного прийому поперемінного переключення дії зі світу магичного в світ людський.

3.8. Переклад малапропізмів як знаків неінтенціональної неоднозначності

В основу незабутньої образності п'єси «Сон літньої ночі» покладено колоритне мовлення її персонажів, де яскраві контрасти між витонченими, поетичними метафорами Пака та недолугими, а від цього іще комічнішими,

коментарями Ніка Навія, створюють неповторну фестивальну атмосферу комедійної ситуації.

Метафоричність мовлення ельфа аж ніяк не звичайна прихильність драматурга до кмітливих лісових духів, а прагматична функція: мовлення Пака магічне, його слова складаються в цілі заклання, що мають силу впливати на хід подій у п'єсі на противагу нісенітницям Навія, чиє мовлення позбавлене тієї «правильної» образності, яка чудернацьким чином здатна змінювати мікро-реальність світу героїв. Віршовані репліки протагоністів, як і сам поетичний код, не позбавлені неоднозначності, яку В. Шекспір майстерно використовує для того, щоб створити вербалізовані «межі» між світом чудернацьких створінь та людською буденністю.

В. Емпсон, характеризуючи неоднозначність поетичного коду В. Шекспіра, зауважує, що «висловлюючись у віршований спосіб, герой здатен несвідомо продукувати неоднозначні повідомлення» [324, с. 225]. Ймовірно, перед нами ще одна семіотично навантажена одиниця, в основі якої покладено символічний знак, що характеризується *неінтенціональною неоднозначністю*.

Несвідома маячня, що лине з вуст Ніка Навія слугує джерелом комічного в тексті п'єси. З огляду на повну відсутність дару красномовства, герой постійно говорить те, чого насправді ніколи не хотів, замінюючи одні слова на схожі за звучанням, але вкрай недоречними за значенням, іншими, тобто, продукує *малапропізми*. До прикладу: ***“And he himself must speak through, saying thus or to the same defect”*** (Act III, Scene I) [328] – *«І хай він сам промовить до них отак ось»* [321, с. 462] – зрозуміло, що Навій плутає ідіоматичне “to the effect that”, бовкнувши “defect” («недолік», помилка», «недолік»), що в контексті звернення до дам (“Ladies,” or “Fair ladies,” “I would wish you” or “I would request you” or “I would entreat”) в імпровізованій п'єсі про Пірама, створює комічний ефект, оскільки за такого звернення п'єса приречена на провал. Можемо вважати, що Ю. Лісняк вилучає малапропізм в перекладі, оскільки використана одиниця мови перекладу взагалі не відповідає смисловій навантаженості одиниці мови оригіналу. Ще одним прикладом «обмовки» є: ***“I have an exposition of sleep***

come upon me” (Act IV, Scene I) [328] – *Тільки, прошу вас, хай ваші слуги дадуть мені спокій. Бо мене чогось сон бере*» [321, с. 462] – замість “exposition” Нік має на увазі “disposition” («охоту», «настрій»). Малапропізм вилучено в перекладі.

Наступний приклад малапропізму вкидатиметься в око й сучасному читачеві тексту XVI століття: **“Thisbe, the flowers of odious savours sweet”** (Act III, Scene I) [328] – *«О, Тізбо! Дух від квітки замашної...»* [321, с. 456] – зрозуміло, що ткач плутає “odours” («запахи») з “odious” («ненависний»), про що йому одразу повідомляє Клинець і виправляє його. В перекладі Ю. Лісняк вигадує власний малапропізм «замашний», однак, за звучанням він нагадує відтінок значення оригінальної неоднозначної одиниці, а тому є зрозумілим та смішним.

Насамкінець, **“Methinks I have a great desire to a bottle of hay: Good hay, sweet hay, hath no fellow”** (Act IV, Scene I) [328] – *«Та й від жмутика сіна не відмовився б. Нема краще, як запашне, солодке сінце»* [321, с. 467] – вочевидь, Навій плутає “bottle” з “bundle of hay” («куна сіна»). Ю. Лісняк повністю відтворює оригінальне значення малапропізму.

Отже, в текстовому просторі комедії «Сон літньої ночі» семіотично навантажені одиниці, в основу яких покладено символічний знак, реалізується у вигляді неінтенціональної форми неоднозначності. Покликана забезпечувати високий рівень образності, неоднозначність слугує джерелом комічного, реалізуючись в тексті у вигляді *малапропізмів*, засилля яких в мовленні протагоніста Ніка Навія описує його образ – ремісника з передмістя. Така мовна поведінка героя різко контрастує з вишуканою манерою висловлювань Пака, що додає бажаного комізму сценам за їх участі. Ю. Лісняк, в межах власного індивідуально-перекладацького коду, з метою відтворення малапропізмів, вдається до таких стратегій як вилучення малапропізму, контекстної заміни, дослівного перекладу малапропізму.

Висновки до Розділу 3

Автор, як творча мовна особистість, через характерну для нього мовну поведінку, окрім естетики мовних засобів, транслює читачеві літературного твору власні світоглядні установки, сформовані під впливом культури до якої він належить. В. Шекспір – не тільки беззаперечний майстер слова, але й продукт своєї епохи, власне тому ми розглядаємо особливості його мовної поведінки саме в контексті *авторського художнього коду* як вербалізованого коду культури. Авторський художній код постає як сукупність вербалізованих одиниць культурного коду автора (*семіотично навантажених одиниць*), здебільшого мовних одиниць, яким автор надає особливих значень та через які він комунікує важливі для нього смисли.

За будь-яким літературним твором стоїть нехитра прагматика – вплинути на читача, спрямувати його фокус уваги в бік тих образів, що якнайкраще ілюструють творчий задум автора. Для цього текстовий простір твору повинен містити в собі одиниці, які є носіями такої образності. Відтак, оперуючи поняттям семіотично навантаженої одиниці, як одиниці покликаній нести авторські смисли, ми схильні вважати, що найбільшій образності автори досягають використовуючи в текстах семіотично навантажені одиниці в основі яких закладено знаки високого рівня абстрактності (референційні знаки за Ч. Пірсом), а, отже, і образності.

З перекладацької точки зору, чим вищим є рівень абстрактності знака, тим ширшим є простір для можливих інтерпретацій його текстових реалізацій. Відтак, критеріями, за якими можна розпізнати семіотично навантажену одиницю є, звичайно, (i) наявність референційної основи, що забезпечує образність трансльованих автором ідей, а також (ii) так звана «функціональність» (згідно ідей Р. Барта про функції одиниць тексту) семіотично навантажених одиниць, зокрема коли їх безпосередня функція полягає в тому, щоб направляти читача в його розумінні тексту в необхідному

автору напрямку; автор прагматично використовує такі одиниці задля активації необхідних сфер знань реципієнта.

Ту ж саму логіку нами було застосовано по відношенню до творчого доробку В. Шекспіра, де в спробі відстежити шляхи формування його художнього коду ми зосередили свою увагу на виявленні одиниць означування в які автор вкладає особливі смисли. Це також вказує на те, що такі одиниці є носіями власного культурного коду автора, належать його унікальному культурному мікро-простору, адже є маркованими його світоглядними установками, відтак, в них є «дещо» від самого В.Шекспіра. Вбачаємо це підставою для умовної назви сукупності семіотично навантажених одиниць автора – художній код В. Шекспіра.

Так, структура художнього коду В. Шекспіра вміщує в себе семіотично навантажені одиниці в основі яких лежать референційні знаки, серед яких: (і) *індексальні знаки* – виражені інтертекстуальними одиницями, зокрема біблійними алюзіями в трагедії «Макбет». Образність таких семіотично навантажених одиниць використовується автором з метою конкретизації характерів та внутрішніх мотивацій героїв трагедії та водночас фрагментарно відображає особливості Єлизаветинського світогляду, зокрема невіддільної від нього християнської догми. Стратегії перекладачів по відтворенню біблійних алюзій в межах їх індивідуально-перекладацьких кодів включають *експлікацію смислу алюзії шляхом перифрази, внутрішнє маркування алюзії, вилучення алюзії, смисловий розвиток, стилістичне маркування алюзії за допомогою лексики в розмовно-зниженому стилі, компенсацію*.

Водночас, додаткової уваги заслуговує той факт, що інтертекстуальність є стрижневою характеристикою шекспірівських п'єс принаймні тому, що переважна більшість його сюжетів є запозиченням, скажімо з «Хронік Англії, Шотландії та Ірландії» Р. Холіншеда (трагедія «Макбет»), фрагментарно – з трагедій Л. Сенеки (трагедія «Макбет»), включно із запозиченнями імен та заголовків давнішніх текстів – трагедія «Отелло» (новела «Венеціанський мавр» Д. Чінтіо) і т.і. На перший план тут виходить смислотворча функція

інтертекстуальності – автор спрямовує читача (перекладача) в напрямку осмислення конкретних ідей за допомогою *маркерів інтертекстуальності* (це можуть бути протагоністи, текстові форми, окремі лексичні одиниці, запозичені з інших текстів, які автор робить «видимими» для читача (перекладача), що визначають подальшу інтерпретацію тексту читачем (перекладачем).

Ступінь маркованості тексту, тобто частотність використання автором інтертекстуальних одиниць, визначається інтенцією автора, зокрема його бажанням/небажанням залишити читачеві (перекладачеві) простір для додаткових інтерпретацій. Важливим спостереженням щодо В. Шекспіра, зокрема в контексті використання ним інтертекстуальності як інструменту множення смислів є те, що письменник окрім сторонніх джерел, звертається й до власних текстів, фрагменти яких проходять крізь різні п'єси. Так, аналіз трагедій «Макбет» та «Отелло» підтверджує наявність повторів одних і тих само лексичних одиниць в межах одразу декількох п'єс (згідно словника Н. Блейка “Shakespeare’s non-standard English. A dictionary of his informal language”, 39 лексичних одиниць з трагедії «Макбет» повторюються ще в 30 інших п'єсах драматурга, в той час як в трагедії «Отелло» – 37 лексичних співпадінь з 32 іншими п'єсами В. Шекспіра).

В межах цієї науково-практичної розвідки, ми називаємо такі одиниці – «посилання» *маркерами автоінтертекстуальності* й припускаємо, що вони спорадично «подорожують» з тексту в текст драматурга, в чому також вбачається смислотворча функція. Однак, автоінтертекстуальні одиниці В.Шекспіра, на наш погляд, заслуговують на окреме дослідження, зокрема в контексті способу їх відтворення в перекладах з огляду на форму їх реалізації в оригіналі, а також аналізу їх потенційних значень з огляду на їх текстуальне оточення.

Таким чином, маркери інтертекстуальності та автоінтертекстуальності також належать до семіотично навантажених одиниць художнього коду драматурга.

Водночас, до структури художнього коду В. Шекспіра варто віднести й семіотично навантажені одиниці в основі яких лежать (ii) *іконічні знаки* – виражені метафорою/метонімією, що використовуються як засіб конкретизації образу, ідентифікації героя через його мовлення, де образність, зокрема, реалізується через асоціації викликані тропами. Так, стратегії перекладачів по відтворенню метафор в межах їх індивідуально-перекладацьких кодів включають зміну *структури оригінальної метафори в перекладі, операції додавання/вилучення* в залежності від характеру інтерпретації перекладачем оригіналу метафори, *цілісні заміни оригінальних метафор, використання традиційних відповідників*. Відтворюючи метонімічні конструкції, перекладачі вдавались до використання *дослівних еквівалентів цільової мови, стилістичних компенсацій, прийомів конкретизації, лексико-семантичних і лексико-граматичних трансформацій*.

Насамкінець, структура художнього коду В. Шекспіра сформована наявними в ній семіотично навантаженими одиницями з (iii) *символічним знаком* в основі, що виражені неоднозначністю (лексичною чи семантичною) й використовуються задля створення образів найвищого ступеня абстрактності.

З огляду на характерний для В. Шекспіра поетичний код (нерідко тексти драм містять й віршовані частини) для якого притаманна неабияка абстрактність, й, відповідно, неоднозначність, ми схильні, вслід за В. Емпсоном визначати її як «знаки, означувані яких мають різні означаючі» [234, с. 127]. Так, в тексті трагедії «Отелло» неоднозначність реалізується у вигляді поширених порівнянь. В межах своїх індивідуально-перекладацьких кодів, перекладачі використовують по відношенню до поширених порівнянь *дослівний переклад порівняльних конструкцій оригінала зі збереженням їх форми (як то «компарат + as + компаратор» / «компарат + than + компаратор» / «компарат» + like + компаратор)*, *вилучення та реорганізацію оригінальних компаративних конструкцій, заміну порівняльних конструкцій мови оригіналу на конструкції мови перекладу, додавання до порівняльних конструкцій мови*

перекладу, експлікацію порівняльних конструкцій, парафраз й контекстні заміни, часткову або повну заміну образу, покладеного в основу порівняння.

В межах комедії «Сон літньої ночі» символічні знаки реалізуються у вигляді неінтенціональної неоднозначності представленої малапропізмами, які перекладач відтворює через такі стратегії як *вилучення малапропізму, контекстної заміни, дослівного перекладу малапропізму.*

Принагідно варто зазначити, що шекспірівська неоднозначність є не лише формальною оцінкою його поетичного мовлення, покликаного справляти естетичний вплив на читача, вона також є невід'ємною частиною світоглядних конструктів драматурга, зокрема в контексті тогочасної політичної ситуації та свободи слова зокрема.

Ще одним критерієм, який зазначався нами раніше є так звана «функціональність» семіотично навантажених одиниць (згідно ідей Р. Барта про функції одиниць тексту), що розподіляє їх на *каталізатори* (елементи сюжету чи лексичні одиниці, які є лише маркерами, передвісниками потенційних сюжетних поворотів твору) та *кардинальні функції* (елементи сюжету чи лексичні одиниці, що здатні визначати сюжетні траєкторії, бути поворотними пунктами, які створюють або нейтралізують напружену ситуацію в тексті.

Так, в межах трагедії «Макбет», поява відьом становить один із яскравих прикладів прагматичного використання В. Шекспіром *кардинальних функцій* – *трагічного відчуження (традиції, характерної для римської трагедії), що знаходить своє безпосереднє вираження в лексичній або семантичній неоднозначності мовлення* героїв. В перекладі важливо відтворювати таку неоднозначність, оскільки вона є джерелом додаткової інформації й знаменує собою переламний момент, в результаті чого мовлення героїв, які проживають трагедію, змінюється й продукує низку додаткових значень.

Серед інших функцій використаних В. Шекспіром виділяються каталізатори, які слугують показниками потенційних сюжетних поворотів. В якості каталізаторів драматург неодноразово використовує постаті другорядних персонажів в ролі коментаторів та інтерпретаторів подій. Сцена з Воротарем

активує невідому для сучасного читача асоціацію на середньовічні містерії. Щодо трагедії «Отелло», то в якості каталізаторів нами було виділено семіотично навантажені одиниці виражені евфемістичними субституціями. Задля відтворення останніх, в межах своїх індивідуально-перекладацьких кодів, перекладачі послуговувалися компенсацією, прийомами смислового розвитку оригінальних евфемізмів в перекладі, вилученням евфемізмів, замінами евфемізму оригіналу на аналогічну евфемістичну субституцію мовою перекладу. В комедії «Сон літньої ночі» кардинальні функції покладено на образ сну, поява якого визначає хід сюжетних подій, а також відзначається впливом на персонажів, зокрема на їх мовлення, що додатково розкриває їх характери. Так, перекладач реконструює в перекладі образи персонажів, які знаходяться під впливом сну, послуговуючись прийомами стилізації.

Не можна не додати, що в якості додаткового інструменту пошуку конотацій семіотично навантажених одиниць ми послуговувалися класифікацією семіотичних кодів Р. Барта й визначали такі конотації на основі властивостей *гномічного, семічного, референційного, герменевтичного, семантичного кодів*.

Насамкінець, потрібно зазначити, що ще однією типовою ознакою шекспірівської драми є так звана «дифузія жанрів», під якою розуміють взаємопроникність епосу й драми в межах єдиного текстового простору п'єси. Виходячи з думки про те, що «жанр та жанрові характеристики організовують сприйняття тексту як *коду*» [124, с. 114], цілком природньо, що в текстах, які містять вкраплення декількох жанрів, кількість таких кодів збільшиться, що потребуватиме додаткових перекладацьких рішень. До прикладу, для В. Шекспіра типовим є змішування категорій комічного та трагічного, що також має своє прагматичне значення – *за рахунок дифузійності текст набуває бажаної реалістичності, й, відповідно, шекспірівська драма протиставляється решті класичних творів – вона набуває притаманної реалізму правдоподібності і, відповідно, нових перекладацьких рішень*.

Отже, як бачимо, проаналізовані нами семіотично навантажені одиниці, що використовуються В. Шекспіром та решта характерних особливостей його мовної поведінки в своїй сукупності дають нам деяке уявлення про те, що ми можемо назвати шекспірівським кодом.

Ми схильні вважати, що саме використання семіотичного інструментарію дозволило нам побачити нові грані творчого доробку В. Шекспіра. Звичайно, охопити всі категорії смислів окреслених драматургом видається колосально важким завданням, однак використаний нами семіотичний підхід дозволив безпосередньо побачити як особистість автора, його картина світу, переконання здатні втілитися в конкретній формі – семіотично навантаженій одиниці, яка належить одночасно як мовному простору, так і простору культури.

Нас безмежно захоплює ідея того, що за однією єдиною мовною одиницею можуть стояти значні обсяги інформації, образної, емоційної й навпаки – цілі товщі знаків та асоціацій на них символічно вміщуються одну єдину мовну одиницю. Не менш захопливою є ідея трансферу таких одиниць в інші культури. Знову ж таки, ми не можемо говорити, що шекспірівський код «перекладається», ми лише можемо зауважити, що принаймні його складові частини «піддаються перекладу», відтак трансфер його коду в інші культури більш ніж можливий, про що свідчать тисячі існуючих перекладів. Однак інтерес до В. Шекспіра не вщухає й по сей день, ймовірно, тому, що віднайдено не всі складові його коду.

Основні положення третього розділу знайшли відображення у наступних публікаціях автора [95; 97; 98; 99; 100; 102; 103; 104; 150].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Переклад драматичного твору – складний за своєю природою процес семіотичного перетворення перекладачем оригінального тексту в текст мови перекладу. Складність його зумовлена, перш за все, потребою відтворити засобами цільової мови подвійний код, прихований в драматичному тексті. Специфіка семіотики полягає в тому, що текст (в тому числі й драматичний) в світлі цієї дисципліни постає як сповнений знаками простір, відповідно, будь-який елемент такого простору – також знак.

Природньою властивістю знака є його інтерпретативність, а тому текст, як знакове утворення, автоматично перетворюється на предмет дослідження перекладознавства з огляду на перспективи множинності потенційних версій перекладу. Таким чином, між цими двома дисциплінами виникає тісний зв'язок: перша – займається вивченням знаків та кодів (насамперед, мовних), інтерпретація яких є предметом дослідження другої.

Категорія значення відіграє ключову роль в аналізі перекладів драматичних творів, де домінувальним є літературний код з власним об'єктом аналізу – безпосереднім «сміслом» тексту, який необхідно адекватно відтворити для іншомовного реципієнта. Тому обраний нами семіотичний підхід базується на потрактовуванні поняття «знак» як інструмента аналізу значень мовних одиниць оригіналу.

В свою чергу, концепція значення опановується нами через контекстний аналіз драматичних творів референційний потенціал знака – чим нижчим є його ступінь, тим більшого заряду абстрактності набуває знак. Аналіз знака через призму його референційності (ступеня абстрактності) дозволяє врахувати образну множинність знакової основи драми, тим самим акцентує увагу на високій інтерпретативності, плюральності значень одиниць драматичного тексту, що слугує джерелом множинності потенційних версій перекладу драматичного твору.

Автори художніх творів оперують знаками саме найвищого ступеня абстрактності, що робить їх важчими для репрезентації, інтерпретації й, відповідно, перекладу. В межах цієї науково-практичної розвідки, ми приділяли особливу увагу знакам найвищого ступеня абстрактності. Інтерпретуючи або аналізуючи переклади мовних одиниць, яким автор надає особливих значень в тексті, ми відштовхувалися від властивостей індексальних, іконічних та символічних знаків (за Ч. Пірсом) з огляду на їх референційність (що збільшує варіативність образів до яких апелює автор). Розуміння перекладачем наявності такої варіативності, готовність перекладача до пошуку засобів її втілення в перекладі, розширює спектр вибору відповідників для відтворення відтінків значень закладених автором в таку одиницю.

Оскільки ця науково-практична розвідка має на меті розкрити поняття авторського художнього коду, референційні властивості знака слугують орієнтирами для пошуку такої системи кодів, яка також спиралася б на знаковий потенціал (категорії абстрактності /конкретності) та референцію як основу генерування образності в межах твору, в якому вона знаходить своє застосування.

Поняття коду, розглянуте нами паралельно з поняттям знака, традиційно потрактовується в наукових колах як утворення з регулятивними та системоформувальними властивостями, що прирівнюється до поняття «мова» (Ф. де Соссюр, А. Усманова, Р. Якобсон, Г. Мельніков). Однак, говорити про тотожність або взаємозамінності понять «код» та «мова», на наш погляд, — означає суттєво спрощувати саму концепцію таких понять, тобто обмежувати знакову систему лише її кодом й тим самим нехтувати позамовною складовою коду. Так само і мова, будучи первинною мовною системою, що послуговується лінгвістичними кодами, не може сприйматися виключно як код.

Мова, як первинна семіотична система, структурує обсяги інформації взяті нею з *культури*, перетворюючи таким чином вербальні знаки первинної

семіотичної системи на *вербальні знаки культури*. На наше переконання, культура (що, реалізується в кодах культури, які транслюють архетипічні

патерни світогляду, специфічні зводи цінностей, правила колективного співіснування цілих націй) – є достатньо об'ємним та одночасно надто абстрактним поняттям для того, щоб ефективно «транспортуватись» в іншу систему культури (під «ефективністю» ми маємо на увазі як «зрозумілість», так, і, принаймні, відносну еквівалентність). Саме тому таку абстракцію варто втілити в конкретній формі, у нашому випадку – вербалізованій, що має потенційно спростити її трансфер в перекладі (адже логічно конвертувати вербалізований культурний код вихідної мови по спільному каналу в ідентичний вербалізований код цільової культури).

Говорячи про переклад драми як про культурний трансфер (наслідуючи Е. Фішер-Ліхте), ми звертаємо увагу на те, що *безпосередньо переклад* (як процес) буде розгортатися здебільшого в межах літературного коду. Що вкотре наштовхує на думку: *код культури – це одночасно як область культури*, так і *набір мовних засобів, здатних вербалізувати картину світу* (що, власне і є основною метою перекладу, якщо розглядати його як культурний трансфер).

Ми схильні вважати (погоджуючись з Д. Гудковим), що в процесі аналізу текстів (в тому числі й драматичних) мовою оригіналу з метою перекладу, варто брати до уваги ті мовні одиниці, особливі значення яких привнесені в них саме культурним кодом до якого вони належать (одиниці «марковані» культурним кодом). Такі *вербалізовані одиниці культурного коду* (незважаючи на свою приналежність до природної мови) формують відмінну систему значень від тої, з якою вони зазвичай асоціюються в традиційних тлумачних словниках. Найчастіше, таке «відмінне» значення формується через метафору, метонімію або набуває символічного значення, в якому елемент, що несе інформацію про культурний компонент, міститься в *конотативному значенні* такої одиниці.

Провідним методом в межах цієї науково-практичної розвідки є *семіотичний метод*, що спирається на класифікацію знаків за Ч.Пірсом та типологію семіотичних кодів за Р. Бартом й дозволяє відслідкувати механізм творення конотативних аспектів мовних одиниць, які забезпечують бажаний рівень образності драматичного тексту. З огляду на наявність в драмі ще й

культурного коду, в нагоді нам стали класифікації культурних кодів С. Толстої та В. Красних, що дають уявлення про потенційну архетипічну природу конотацій семіотично навантажених одиниць.

Так, розглянутий через призму семіотики твір характеризуватиметься не лише типовими для тексту ознаками, а й полікодовістю – окрім літературного та сценічного кодів, він міститиме ще й культурний код, що реалізується в тексті у вигляді вербалізованих одиниць культурного коду конкретного автора, наділених ним особливими значеннями/конотаціями.

В межах цієї науково-практичної розвідки, сукупність вербалізованих одиниць культурного коду конкретного автора позначається терміном *авторський художній код*. Це поняття було сформоване нами внаслідок сукупного аналізу тлумачень окремих понять: код, літературний код, культурний код. Відтак, його визначення сформувалося на перетині первинної та вторинної семіотичної систем й увібрало в себе деякі характерні для них риси. Авторський художній код не визначається нами як чітка система (на відміну від визначення коду природної мови), а лише як *форма опису певного змісту*. Іншими словами, авторський художній код *є лише формою, що описує сукупність його складових*.

Попередній аналіз культурного та літературного кодів змістив наш фокус уваги в бік вербалізованих одиниць культурного коду, що реалізуються в текстах як мовні одиниці з особливими значенням (метафоричним/метонімічним, символічним або одиниці, що містять особливі конотації). Відомо, що через такі одиниці автори здатні привносити в текст компоненти власної культури, тобто «навантажувати» твір власними смислами з метою емоційно-естетичного впливу на читача. Ми дозволимо собі скористатися терміном *семіотично навантажена одиниця* (Н. Мосьпан) на позначення одиниць, що реалізуються в тексті як «лінгвістичні одиниці, що використовуються автором як носії важливих для нього смислів й покликані справляти експресивно-емоційний вплив на читача».

Характерною ознакою семіотично навантаженої одиниці є її висока образність. На наше переконання, автор, для забезпечення цієї образності в текстовому просторі, послуговується тими семіотично навантаженими одиницями, в основі яких закладено знаки високого ступеня абстрактності (іконічні, індексальні, символічні знаки за Ч. Пірсом).

За аналогією з текстуальним аналізом Р. Барта, де вчений зосередився на пошуку «лексій» (одиниць тексту, які дозволяють здійснити аналіз їх конотативних значень), ми спрямували увагу на пошук конотацій семіотично навантажених одиниць з метою їх ефективного відтворення засобами цільової мови. Критерії пошуку визначалися на основі ознак, характерних для референційних знаків (іконічних, індексальних, символічних знаків за Ч.Пірсом), оскільки саме вони лежать в основі семіотично навантажених одиниць й забезпечують їх образність.

Відповідно до виділених критеріїв: (i) в основу семіотично навантажених одиниць покладено референційні знаки, що завдяки своїй абстрактності транслують закладені автором ідеї та забезпечують бажаний рівень образності тексту (*індексальні знаки* – реалізуються в тексті у вигляді *інтертекстуальних посилань* на інші тексти; *іконічні знаки* – реалізуються у вигляді *метафори/метонімії*; *символічні знаки* – *лексична/семантична неоднозначність* (за В. Емпсоном); (ii) семіотично навантажені одиниці прагматично використовується автором задля «активації» необхідних сфер знань реципієнта, пілотують розуміння тексту в необхідному автору напрямку («*функції*» в терміносистемі Р. Барта – *каталізатори та кардинальні функції*).

На основі всього вищезазначеного, ми надаємо уточнене визначення *авторського художнього коду як вербалізованого культурного коду певного автора, що реалізується в текстовому просторі твору через сукупність семіотично навантажених одиниць – мовних одиниць означування, використаних автором для репрезентації певних явищ в межах суб'єктивної дійсності написаного ним твору та відображення цих явищ у свідомості реципієнта.*

Спираючись на вищезазначене визначення, ми схильні вважати, що авторський художній код піддається трансферу в цільову культуру, оскільки його складові частини – семіотично навантажені одиниці в формі метафор, метонімії, неоднозначності, інтертекстуальних одиниць, цілком піддаються перекладу. Насамкінець, ми скористалися класифікацією кодів за Р.Бартом (герменевтичний, семантичний, семічний, символічний, референційний), якою він послуговувався для пошуку конотацій лексій, як додатковим інструментом пошуку конотацій семіотично навантажених одиниць.

Паралельно з визначенням авторського художнього коду, ми можемо говорити про *індивідуально-перекладацький код – вербалізований культурний код певного перекладача, що реалізується в текстовому просторі перекладу через набір сталих, характерних лише для нього мовно-стильових засобів та перекладацьких стратегій, які вирізняють його манеру перекладу від решти перекладачів, роблять миттєво впізнаваним*. Надаючи таке визначення, ми виходимо з думки про те, що переклад – продукт взаємодії творчої мовної особистості перекладача (носія індивідуально-перекладацького коду) з художнім кодом автора. Результатом такої взаємодії є дешифрування смислів семіотично навантажених одиниць автора та їх відтворення цільовою мовою через мовно-стильові засоби перекладача з використанням його власних перекладацьких стратегій. Спрямованість і характер мовно-стильових засобів та перекладацьких стратегій, що формують індивідуально-перекладацький код конкретного перекладача різняться в залежності від його *домінанти, орієнтованості на потреби читача, його індивідуальних асоціацій на конкретну одиницю відтворення, діалогічного характеру взаємодії автора і перекладача*.

В спробі відстежити шляхи формування художнього коду В. Шекспіра ми зосередили свою увагу на виявленні одиниць означування, які автор наділяв особливими смислами. Водночас, такі одиниці є носіями власного культурного коду автора, оскільки належать його унікальному культурному мікро-простору, є маркованими його світоглядними установками, а тому, на наше переконання,

«вербалізують» особистість самого В.Шекспіра в тексті. Оперуючи поняттям семіотично навантаженої одиниці, як одиниці покликаній нести авторські смисли, ми схильні вважати, що найбільшій образності автори досягають використовуючи в текстах семіотично навантажені одиниці в основу яких покладено знаки високого ступеня абстрактності (референційні). Попередньо було визначено, що критеріями, за якими можна ідентифікувати семіотично навантажену одиницю в текстовому просторі є: (i) наявність референційної основи, що забезпечує образність комунікованих автором ідей, а також (ii) так звана «функціональність» семіотично навантажених одиниць, зокрема, коли їх безпосередня функція в тексті полягає в тому, щоб направляти читача в його розумінні тексту в необхідному автору напрямку.

Цю ж таки логіку було нами було застосовано по відношенню до аналізу п'єс «Отелло», «Макбет» і «Сон літньої ночі». Вибір нами для аналізу таких «класичних», на перший погляд, п'єс виправдовується тим, що ми мали на меті переконатися, що виділені нами критерії пошуку семіотично навантажених одиниць в тексті є однаково ефективними як для жанру трагедії, так і комедії. Останнє видається напрочуд важливим, оскільки типовою ознакою шекспірівської драми є так звана «дифузія жанрів», під якою розуміють змішування категорій комічного та трагічного. Виходячи з думки про те, що «жанр та жанрові характеристики організовують сприйняття тексту як коду», цілком природньо, що в текстах, які містять вкраплення декількох жанрів, кількість таких кодів збільшиться, що потребуватиме додаткових перекладацьких рішень.

По-друге, в основу зазначених п'єс покладено *існуючі* сюжети, зокрема історичної хроніки («Макбет»), новели Д. Чінтіо («Отелло»), традиції давньоримського трагедійного канону («Макбет»/«Отелло»), античної, кельтської та германо-скандинавської міфології («Сон літньої ночі»), які було *оброблено* та майстерно адаптовано В.Шекспіром під потреби його культурного та мовного простору. Саме такі творчі «обробки» існуючих сюжетів несуть найбільше авторських нашарувань, безпосередньо відображають акценти,

розставлені автором. До того ж, наявність достатньої кількості україномовних перекладів трагедій «Макбет» та «Отелло» дає широкий простір для зіставного перекладознавчого аналізу, в той час як увага до особливостей єдиного перекладу п'єси «Сон літньої ночі» за авторством Ю.Лісняка, зокрема аналіз її засобами семіотичного інструментарію, пояснюється баченням перспектив для створення нових версій перекладів комедії.

Таким чином, структура художнього коду В. Шекспіра вміщує в себе семіотично навантажені одиниці в основу яких покладено референційні знаки, серед яких:

(і) *Індексальні знаки* – виражені інтертекстуальними одиницями, зокрема біблійними алюзіями в трагедії «Макбет». Стратегії перекладачів по відтворенню біблійних алюзій в межах їх індивідуально-перекладацьких кодів включають *експлікацію смислу алюзії шляхом перифрази, внутрішнє маркування алюзії, вилучення алюзії, смисловий розвиток, стилістичне маркування алюзії за допомогою лексики в розмовно-зниженому стилі, компенсацію*.

Додаткової уваги заслуговує той факт, що інтертекстуальність є стрижневою характеристикою шекспірівських п'єс принаймні тому, що переважна більшість його сюжетів є запозиченням, скажімо з «Хронік Англії, Шотландії та Ірландії» Р. Холіншеда (трагедія «Макбет»), фрагментарно – з трагедій Л. Сенеки (трагедія «Макбет»), включно із запозиченнями імен та заголовків давнішніх текстів – трагедія «Отелло» (новела «Венеціанський мавр» Д. Чінтіо) і т.д. На перший план тут виходить смислотворча функція інтертекстуальності – автор спрямовує читача (перекладача) в напрямку осмислення конкретних ідей за допомогою *маркерів інтертекстуальності* (це можуть бути протагоністи, текстові форми, окремі лексичні одиниці, запозичені з інших текстів).

(іі) *Іконічні знаки* – виражені метафорою/метонімією, що використовуються як засіб конкретизації образу, ідентифікації героя через його мовлення, де образність реалізується через асоціації викликані тропами. Так, стратегії перекладачів по відтворенню метафор в межах їх індивідуально-

перекладацьких кодів включають зміну *структури оригінальної метафори в перекладі, операції додавання/вилучення в залежності від характеру інтерпретації перекладачем оригіналу метафори, цілісні заміни оригінальних метафор, використання традиційних відповідників*. Відтворюючи метонімічні конструкції, перекладачі вдавались до використання *дослівних еквівалентів цільової мови, стилістичних компенсацій, прийомів конкретизації, лексико-семантичних і лексико-граматичних трансформацій*.

(iii) *Символічні знаки* – виражені неоднозначністю (лексичною чи семантичною за В.Емпсоном), що використовуються задля створення образів найвищого ступеня абстрактності. З огляду на характерний для В. Шекспіра поетичний код для якого притаманна неабияка абстрактність (нерідко тексти драм містять й віршовані частини), й, відповідно, неоднозначність, ми схильні, вслід за В. Емпсоном визначати її як «знаки, означувані яких мають різні означаючі». Принагідно варто зазначити, що шекспірівська неоднозначність є не лише формальною оцінкою його поетичного мовлення, покликаного справляти естетичний вплив на читача, вона також є невід’ємною частиною світоглядних конструктів драматурга, зокрема в контексті тогочасної політичної ситуації та свободи слова зокрема. Так, в тексті трагедії «Отелло» неоднозначність реалізується у вигляді поширених порівнянь.

В межах своїх індивідуально-перекладацьких кодів, перекладачі використовують по відношенню до поширених порівнянь *дослівний переклад порівняльних конструкцій оригінала зі збереженням їх форми (як то «компарат + as + компаратор» / «компарат + than + компаратор» / «компарат» + like + компаратор)*, вилучення та реорганізацію оригінальних компаративних конструкцій, заміну порівняльних конструкцій мови оригіналу на конструкції мови перекладу, додавання до порівняльних конструкцій мови перекладу, експлікацію порівняльних конструкцій, парафраз й контекстні заміни, часткову або повну заміну образу, покладеного в основу порівняння.

В межах комедії «Сон літньої ночі» символічні знаки реалізуються у вигляді неінтенціональної неоднозначності (за В. Емпсоном) представленої

малапропізмами, які перекладач відтворює через такі стратегії як вилучення малапропізму, контекстної заміни, дослівного перекладу малапропізму.

Ще одним критерієм, який зазначався нами раніше є так звана «функціональність» семіотично навантажених одиниць (згідно ідей Р. Барта про функції одиниць тексту), що розподіляє їх на *каталізатори* (елементи сюжету чи лексичні одиниці, які є лише маркерами, передвісниками потенційних сюжетних поворотів твору) та *кардинальні функції* (елементи сюжету чи лексичні одиниці, що здатні визначати сюжетні траєкторії, бути поворотними пунктами, які створюють або нейтралізують напружену ситуацію в тексті).

Так, в межах трагедії «Макбет», поява відьом становить один із яскравих прикладів прагматичного використання В. Шекспіром *кардинальних функцій* – *трагічного відчуження (традиції, характерної для римської трагедії)*, що знаходить своє безпосереднє вираження в *лексичній або семантичній неоднозначності мовлення* героїв. В перекладі важливо відтворювати таку неоднозначність, оскільки вона є джерелом додаткової інформації й знаменує собою переламний момент, в результаті чого мовлення героїв, які проживають трагедію, змінюється й продукує низку додаткових значень. Серед інших функцій використаних В. Шекспіром виділяються каталізатори, які слугують показниками потенційних сюжетних поворотів. В якості каталізаторів драматург неодноразово використовує постаті другорядних персонажів в ролі коментаторів та інтерпретаторів подій. Сцена з Воротарем активує невідому для сучасного читача асоціацію на середньовічні містерії.

Щодо трагедії «Отелло», то в якості каталізаторів нами було виділено семіотично навантажені одиниці виражені евфемістичними субституціями. Задля відтворення останніх, в межах своїх індивідуально-перекладацьких кодів, перекладачі послуговувалися компенсацією, прийомами смислового розвитку оригінальних евфемізмів в перекладі, вилученням евфемізмів, замінами евфемізму оригіналу на аналогічну евфемістичну субституцію мовою перекладу. В комедії «Сон літньої ночі» кардинальні функції покладено на образ сну, поява якого визначає хід сюжетних подій, а також відзначається впливом

на персонажів, зокрема на їх мовлення, що додатково розкриває їх характери. Так, перекладач реконструює в перекладі образи персонажів, які знаходяться під впливом сну, послуговуючись прийомами стилізації.

Не можна не додати, що в якості додаткового інструменту пошуку конотацій семіотично навантажених одиниць ми послуговувалися класифікацією семіотичних кодів Р. Барта й визначали такі конотації на основі властивостей *гномічного, семічного, референційного, герменевтичного, семантичного кодів*.

В процесі цієї науково-практичної розвідки ми дійшли думки, що критерії за якими ми визначали семіотично навантажені одиниці В. Шекспіра, є, вочевидь, універсальними, відтак, можуть застосовуватись й по відношенню до семіотично навантажених одиниць художніх кодів інших авторів (на основі наявності в них референційних знаків). Себто умовна структура авторського художнього коду є універсальною, але одночасно й унікальною за рахунок своєї наповненості неповторними, притаманними лише для конкретного автора семіотично навантаженими одиницями. Іншими словами, художній код автора може бути універсальним з позиції структури (форма), однак унікальним за своєю наповненістю (зміст) з огляду на індивідуальність картин світу кожного окремого автора.

Вибірковий характер світосприйняття, індивідуальний фокус уваги на тих чи інших деталях навколишньої дійсності формує різнобарв'я авторських картин світу. Власне цим і відрізняється один автор від решти. Власне тому ми приділяємо увагу пошуку додаткових конотацій семіотично навантажених одиниць – це розширює простір для їх перекладацької інтерпретації, а отже дозволяє розрізняти різні «голоси» письменників в текстовому просторі (знову ж таки, все ще залишається місце для дискусії з приводу того, чий голос лунає безпосередньо в перекладі, авторський чи йдеться про особливості мовної поведінки окремого перекладача).

Наші спостереження з цього приводу говорять про змішаність підходів перекладачів в плані позиціонування себе як творчої мовної особистості в

процесі взаємодії з художнім кодом автора. Перш за все, це пояснюється індивідуальним характером сприйняття перекладачем складових художнього коду автора як знаків. Варіативність картин світу перекладачів зумовлює варіативність інтерпритацій таких знаків, що вкотре відсилає нас до ідеї нескінченного семіозису.

В межах своїх індивідуально-перекладацьких кодів, деякі перекладачі інтерпретують елементи художнього коду В. Шекспіра суто через призму власної *домінанти*, тобто спрямовуючи свій фокус уваги на відтворення тих семіотично навантажених одиниць, які вони вважають найважливішими в текстовому просторі оригіналу. Зокрема, це вбачається в наявності перекладацьких ремарок, скажімо, в перекладах П. Куліша, який вмотивовує вибір власних мовно-стильових засобів орієнтацією, перш за все, на максимальну наближеність мовно-стильовим засобам самого В. Шекспіра з огляду на біографічні чи соціально зумовлені обставини творчості автора (таким чином, авторський «голос» превалює в перекладі на рівні стилю).

З іншого боку, перекладацька ремарка може слугувати додатковим поясненням *індивідуальних асоціацій* перекладача на конкретну одиницю відтворення, тобто своєрідним «припущенням» з приводу того, яке власне значення закладає автор в ту чи іншу одиницю («голос» перекладача переважає в перекладі на рівні смислів), що характерно для перекладів В.Щербаненко. На наш погляд, діалогічність взаємодії П. Куліша та В. Щербаненко з автором реалізується в межах перекладу-метафори.

Деякі перекладачі, зокрема Т. Осьмачка та Леся Українка, орієнтуються на потенційного читача, вдаючись до знайомих йому мовних форм, стилістичних та естетико-зображувальних засобів, тим самим виправдовуючи «очікування» читача від перекладу. Іншими словами, в таких перекладах форма переважає над предметно-змістовним компонентом тексту, де перекладач не наслідує рабськи форму мови оригіналу, а надихаючись нею, обирає її форму в мові перекладу для того, щоб справити аналогічне враження на читача. Так, перекладачі слідують основному правилу драматичного мистецтва —

продукуванню вражень, вдаючись до прийомів смислового розвитку, перифраз, чуттєвих лексичних відповідників, творчого переосмислення оригіналу та додавань. Діалогічність взаємодії Т.Осьмачки та Лесі Українки з автором в перекладі реалізується в межах перекладу-гіперболи, де перекладачі не тільки відтворюють інтенцію інтенція автора, але й самі беруть участь в творенні смислів, «покрощують» текст оригіналу, втілюючи в ньому власне бачення тексту.

Подекуди перекладачі вдаються до стратегій, за яких мовна творча особистість перекладача «розчиняється» в перекладі, що супроводжується нейтральністю мови перекладу без яскраво-забарвлених відповідників, нетривіальних творчих перекладацьких рішень чи будь-яких інших проявів індивідуальної мовної поведінки перекладача, при цьому на мовно-стильовому рівні «голос» автора звучить так само нейтрально. Фактично, діалог перекладача та автора розгортається в межах перекладу-металепсису, де категорія часу впливає на нейтральність і сучасність звучання мови перекладу для потенційного читача (“introjective translation” – модернізація), що характерно для перекладів І.Стешенко, Ю. Корецького, Б. Тена, Ю. Лісняка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ажнюк М. Т. Стилiстичний синтаксис шекспiрiвського «Гамлета» i переклад. *Особливостi розвитку сучасних германських i романських мов* : навч. посiб. Ужгород : Ужгород. держ. ун-т, 1974. С. 27–32.
2. Аймермахер К. Знак. Текст. Культура. Москва : Дом интеллектуальной книги, 1998. 260 с.
3. Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга. Москва : Сов. писатель, 1974. 607 с.
4. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования) : учеб. пособие. Изд. 3-е. Москва : Просвещение, 1990. 300 с.
5. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : сб. ст. / науч. ред. Бухаркин П. Е. Санкт-Петербург : С.Петербург. ун-т, 1999. 444 с.
6. Арто А. Театр и его двойник. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2000. 440 с.
7. Арутюнова Н. Д., Журина М. А. (ред.) Теория метафоры : сборник статей : пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой. Москва : Прогресс, 1990. 512 с.
8. Базылев В. Н. Семиотическая модель перевода. *Политическая лингвистика*. Екатеринбург, 2008. Вып. 1 (24). С. 115–118.
9. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе*. Москва : Московский университет, 1987. С. 387–422.
10. Барт Р. Від твору до тексту. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доп. Львів : Літопис, 2001. С. 378–384.
11. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
12. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред.

- М. Зубрицької ; пер. Х. Сохоцької та М. Зубрицької. Вид. 2-ге, доп. Львів : Літопис, 2002. С. 497–521.
13. Барт Р. Эффект реальности. *Избранные работы: семиотика: поэтика*. Москва, 1994. С. 392–400.
 14. Бархударов Л. С. Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода. Москва : Междунар. отношения, 1975. 240 с.
 15. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької ; пер. Х. Сохоцької та М. Зубрицької. Вид. 2-ге, доп. Львів : Літопис, 2002. С. 416–421.
 16. Білоус О. М. Гра слів як перекладацька проблема. *Вісник Сумського державного університету. Філологічні науки*. Суми, 2005. № 5 (77). С. 35–41.
 17. Безрукова В. С. Педагогика. Проективная педагогика : учебное пособие для инженерно-педагогических институтов и индустриально-педагогических техникумов. Екатеринбург : Деловая книга, 1996. 344 с.
 18. Беленкова Ю. С. Стилистические аспекты хронологического перевода (на материале Памфлетов Джонатана Свифта). *Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика*. 2010. № 6. С. 81–85.
 19. Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 3 томах. Том 03. Статьи и рецензии (1843 – 1848) / Под общ. ред. Ф.М. Головенченко. Москва : ОГИЗ Гослитиздат, 1948. 928 с.
 20. Богачов А. Можливість перекладу. До герменевтичної феноменології перекладу. *Філософська думка*. Київ, 2010. № 3: Філософія перекладу. С. 5–21.
 21. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Москва : Добросвет, 2000. 387 с.
 22. Бразговская Е. Е. Референция и отображение (от философии языка к философии текста). Пермь : Пермский гос. пед. ун-т, 2006. 192 с.

23. Бразговская Е. Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры : учебное пособие. Пермь : Перм.гос.пед ун-т., 2008. 201 с.
24. Бузаджи Д. М. Векторы смысла. О функциональном подходе к переводу. *Мосты*. Москва, 2008. № 3 (19). С. 43–59.
25. Бурковська Л. Д. Проблеми перекладу стилістичного прийому алюзії. *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. Філологічні науки*. Житомир, 2008. № 39. С. 187–190.
26. Бухтояров С. И. Семиолингвистические аспекты переводов пьес Шекспира на русский и немецкий языки : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. Тюмень, 2004. 185 с.
27. Бюлер К. Теория языка: репрезентативная функция языка : пер. с нем. / общ. ред. и коммент. Т. В. Булыгиной ; вступ. ст. Т. В. Булыгиной и А. А. Леонтьева. 2-е изд. Москва : Прогресс, 2000. XXIII, 501 [1] с. : портр.; 21 см. (Филологи мира).
28. Васильченко А. Перекладання неперекладностей: семіотична проблема і філософський метод. *Філософська думка*. Київ, 2010. № 3: Філософія перекладу. С. 138–147.
29. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. 648 с.
30. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, речеповеденческих тактик и сапиентемы / под ред. Ю. С. Степанова. Москва : Индрик, 2005. 1040 с.
31. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) Москва : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.
32. Виноградов В. С. Перевод : общие и лексические вопросы. Москва : КДУ, 2006. 240 с.
33. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. Москва : Междунар. отношения, 1980. 341 с.

34. Воскобойник Г. Д. Тождество и когнитивный диссонанс в переводческой теории и практике. Москва : МГЛУ, 2004. 181 с.
35. Галь Н. Слово живое и мертвое. Москва : Книга, 1975. 196 с.
36. Гальперин И. С. Очерки по стилистике английского языка. Москва : Изд-во литературы на иностранных языках, 1958. 458 с.
37. Гаспаров М. Л. Избранные труды. Том IV: Лингвистика стиха. Анализ и интерпретации. Москва : Языки славянской культуры, 2012. 720 с.
38. Гарамян А. Особенности передачи субъективно-комического эффекта в переводах комедий У. Шекспира при отсутствии прямых языковых соответствий : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. Пятигорск, 2004. 169 с.
39. Гачечиладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. Изд. 2-е. Москва : Сов. писатель, 1980. 256 с.
40. Грабченко А. І., Федорович В. О., Гаращенко Я. М. Методи наукових досліджень : навч. посібник. Харків : НТУ «ХПІ», 2009. 142 с.
41. Греймас А. Ж. Структурная семантика: поиск метода. Москва : Академический проект, 2004. 368 с.
42. Григорьев В. П. Грамматика идиостиля: В. П. Хлебников. Москва : Наука 1983. 234 с.
43. Гудков Д. Единицы кодов культуры: проблемы семантики. *Язык. Сознание. Коммуникация*. Москва, 2004. Вып. 26. С. 39–50.
44. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию : пер. с нем. под ред., с предисл. и примеч. Г. В. Рамишвили. Москва : Прогресс, 1984. 397 с.
45. Демецька В. В. Адаптація як поняття перекладознавства й культурології. *Вісник Сумського державного університету. Серія Філологія*. 2007. Т 2, № 1. С. 96–102.
46. Демецька В. Адаптивна модель перекладу в психолінгвістичному вимірі / Adaptive Model in Translation: Psycholinguistic Dimension. *Psycholinguistics*. № 26(2). URL: <http://dSPACE.kmf.uz.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/337/1/3-Demecka.pdf> (дата звернення: 13.02.2020).

47. Денисова Г.В. Культурологически обусловленная лексика: возможности и пределы переводимости. Москва : МАЛП, 1999. 152 с.
48. Ділі Дж. Основи семіотики : пер. з англ. А. Карась. Львів : Арсенал, 2000. 252 с.
49. Драгоманов М. П. Література російська, великоруська, українська і галицька. *Літературно-публіцистичні праці*: у 2 т. Київ : Наукова думка, 1970. Т. 1. С. 80–220.
50. Дреева Д. М. Ключевые слова как фактор эволюции художественной системы. Синергетический подход. *Современные проблемы науки и образования*. 2014. № 6. URL: <http://www.science-education.ru/120-16066> (дата звернення: 12.03.2020).
51. Дубенко О. Ю. Сполучені Штати Америки : путівник перекладача. Вінниця : Нова Книга, 2007. 504 с.
52. Ержебет Ч. Й. Перевод и семиотика (мир Высоцкого в интерпретации и восприятии) // Национальные исследования русского языка и литературы в контексте европейской русистики : конференция русистов (Университет им. Палацкого, Оломоуц, 2003). URL: <https://wysotsky.com/0006/024.htm> (дата звернення: 12.03.2020).
53. Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. Москва : Наука, 1982. 159 с.
54. Жирмунский В. М. Стих и перевод (Из истории романтической поэмы). *Русско-европейские литературные связи* : сб. статей / АН СССР, Отделение лит-ры и языка, ИРЛИ ; отв. ред. Ю. Д. Левин. Москва ; Ленинград : Наука, 1966. С. 423–433.
55. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение : курс лекций / Под ред. Плавскина З. И., Жирмунской В. В. Санкт-Петербург : С.- Петербург. университет, 1996. 440 с.
56. Жлуктенко Н., Двухжилов О. В. Проблеми адекватності перекладу. *Теорія і практика перекладу*. Київ : Вища школа, 1981. Вип. 6. С. 85–91.

57. Зайцева В. З історії вивчення метонімії. *Український смисл*: журнал. 2014. № 1. URL: <https://ukrsense.dp.ua/index.php/USENSE/article/view/88> (дата звернення: 12.03.2020).
58. Зеров М. У справі віршованого перекладу: Нотатки. *Життя й революція*. 1928. № 9. С. 131–146.
59. Золян С. К основаниям теории междисциплинарного трансфера. Принцип переводческой относительности. *Метод. Московский ежегодник трудов из обществоведческих дисциплин. Методологические аспекты трансдисциплинарного трансфера знаний. Серия: Языкознание и литературоведение*. 2019. № 9. С. 193–232.
60. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози). Львів : Вид-во при Львівському ун-ті, 1989. 216 с.
61. Зубрицька М. Передмова. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької ; пер. Х. Сохоцької та М. Зубрицької. Вид. 2-ге, доп. Львів : Літопис, 2002. С. 15–31.
62. Зюко А. Г., Кловский Д. Д., Назаров М. В., Финк Л. М. Теория передачи сигналов : учебник для ВУЗов. Москва : Связь, 1980. 288 с.
63. Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. Москва : Наука, 1976. 298 с.
64. Иванова Н. Н. Метонимия. *Очерки истории языка русской поэзии ХХ века: Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке*. Москва : Наука, 1994. С. 191–255.
65. Карабан В. І. Теорія і практика перекладу з української мови на англійську – Theory and Practice of Translation from Ukrainian into English : навч. посібник-довідник. Вінниця : Нова Книга, 2003. 608 с.
66. Караванський С. Секрети української мови. Вид. 2-ге, розшир. Львів : БаК, 2009. 344 с.
67. Кермоуд Ф. Беспокойное бессмертие: 450 лет со дня рождения В. Шекспира. *Иностранная литература*. 2014. № 5. С. 48–68.

68. Кияк Т. Р. Форма і зміст мовного знака. *Вісник Харківського університету імені В. Н. Каразіна*. Харків, 2004. № 635. С. 75–79.
69. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від О. Потебні до гіпотези мовного релятивізму). Львів : Літопис, 2002. 304 с.
70. Коломієць Л. В. Діалог титанів : «Трагедія Макбета» Вільяма Шекспіра в українському перекладі Тодося Осьмачки. URL : <http://shakespeare.in.ua/uk/kolo> (дата звернення: 12.03.2020).
71. Коломієць Л. В. Концептуально методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії) : монографія. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2004. 522 с.
72. Коломієць Л. В. Мова перекладу як реалізація методологічної моделі тексту перекладу: на матеріалі українських перекладів історичної хроніки В. Шекспіра “Генріх IV”. URL: <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/kolomiiec> (дата звернення: 12.03.2020).
73. Коломієць Л. В. Мовно-стильові виміри творчого методу перекладача : на матеріалі українських перекладів Шекспірових сонетів. URL : <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/kolomiiec-l-v-movno-ctilovi-vimiri> (дата звернення: 12.03.2020).
74. Коломієць Л. В. Шекспірові драми в перекладах П. Куліша крізь призму романтичної перекладацької школи. URL : <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/kolomiiec-l-v-shekspirovi-drami-v-perekladah> (дата звернення: 12.03.2020).
75. Комиссаров В. Н. Теория перевода. Москва : Высшая школа, 1990. 253 с.
76. Комиссаров В.Н. Перевод и интерпретация. *Тетради переводчика* / Под ред Л. С. Бархударова. Москва : Высшая школа, 1982. Вып. 19. С. 3–20.
77. Копанев П. И. Вопросы истории и теории художественного перевода. Минск : БГУ, 1972. 295 с.

78. Копильна О. М. Алюзія як перекладознавча проблема. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. Київ, 2007. Вип. 12. С. 209–213.
79. Коптілов В. В. Актуальні питання українського художнього перекладу. Київ : Вид-во Київського університету, 1971. 181 с.
80. Корунець І. В. Вступ до перекладознавства : навч. посібник. Вінниця : Нова Книга, 2008. 512 с.
81. Кочур Г. Шекспир на Україні. *Мастерство перевода*. 1966 / ред. К. И. Чуковский. Москва : Советский писатель, 1968. С. 36–43.
82. Красных В. В. Этнопсихолінгвістика и лингвокультуро́логия : курс лекций. Москва : Гнозис, 2002. 284 с.
83. Красных В. В. Коды и эталоны культуры (приглашение к разговору). *Язык, сознание, коммуникация* : сб. статей. Москва, 2001. Вып. 19. С. 5–19.
84. Кристева Ю. Избранные труды : разрушение поэтики. Москва : «РОССМЭН», 2004. 656 с.
85. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Диалог. Карнавал. Хроно́топ*. 1993. № 4. С. 427–457.
86. Кузенко Г. М. Інформативно-семіотичний процес перекладу. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологія»*. Острог. 2018. Вип. 1 (69), Ч. 1. С. 232–236.
87. Кузнєцова Г. В. Алюзія як лінгвістичне явище. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса, 2014. Вип. № 9. С. 89–91.
88. Кузнецов А. М. От компонентного анализа к компонентному синтезу. Москва : Наука, 1986. 126 с.
89. Кундзіч О. Л. Творчі проблеми перекладу / упоряд. та приміт. К. А. Городецька-Кундзіч. Київ : Дніпро, 1973. 204 с.
90. Куницына Е. Ю. Лингвофилософские аспекты шекспировского переводческого дискурса // Наука о переводе сегодня : материалы

- международ. науч. конф. по проблемам перевода, 1–3 октября 2007 г. / под общ. ред. Н. К. Гарбовского. Москва : МГУ, 2007. С. 300.
91. Лав Н. Когниция и языковой миф. Язык и познание: методологические проблемы и перспективы (*Studia Linguistica Cognitiva*) / Кравченко А. В. (ред.). Москва : Гнозис, 2006. Вып. 1. С. 105–134.
 92. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. Москва : УРСС Эдиториал, 2004. 256 с.
 93. Лановик М. Б. Перекодування художнього тексту як семіотична проблема літературознавства. *Біблія і культура*. Чернівці, 2008. Вип. 10. С. 15–20.
 94. Ланчиков В. К. Историческая стилизация в синхроническом художественном переводе. *Вестник Московского государственного лингвистического университета*. 2002. Вып. 463: Перевод и дискурс. С. 115–122.
 95. Лебедева Г. В. Відтворення евфемістичних субституцій в українських перекладах трагедії В. Шекспіра «Отелло» (версії В. Щербаненка, П. Куліша, І. Стеценко). *Актуальні питання іноземної філології*. 2018. № 10. С. 188–193.
 96. Лебедева Г. В. Відтворення лексичної неоднозначності в українських перекладах трагедії В. Шекспіра «Отелло» (версії В. Щербаненка, П. Куліша, І. Стеценко). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мовознавство*. 2018. № 2(30). С. 40–44.
 97. Лебедева Г. В. Відтворення семантично неоднозначних одиниць в українських перекладах трагедії В. Шекспіра «Отелло» (версії В. Щербаненка, П. Куліша, І. Стеценко). *Актуальні питання іноземної філології*. 2018. № 9. С. 118–123.
 98. Лебедева Г. В. Відтворення символічного коду в українських перекладах трагедії «Макбет». *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2018. Vol. VI (52), Issue 177. P. 34–36.

99. Лебедева Г. В. Переклад евфемістичних субституцій (знаків-імітаторів) як каталізаторів трагедії В.Шекспіра «Отелло» // Perspectives of Science and Education. 6th International Youth Conference: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, США, Нью-Йорк, 14 грудня 2018 р. Нью-Йорк, 2018. С. 684–693.
100. Лебедева Г. В. Переклад семантично неоднозначних одиниць («склеювань») в трагедії В. Шекспіра «Отелло» // Science Progress in European Countries: New Concepts and Modern Solutions: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, Німеччина, Штутгарт, 23 листопада 2018 р. Штутгарт, 2018. С. 305–315.
101. Лебедева Г. В. Реалізація драматичного перекладу на межі перетину семіотики та перекладознавства // Perspectives of Science and Education. 3rd International Youth Conference: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, США, Нью-Йорк, 6 липня 2018. С. 402–413.
102. Лебедева Г. В. Реконструкція образу сну в перекладі комедії «Сон літньої ночі» Ю. Лісняка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мовознавство*. 2018. № 2(30). С. 45–49.
103. Лебедева Г. В. Символічний код в українських перекладах трагедії «Макбет» // Advances of Science. Proceedings of the international scientific conference: матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Чеська Республіка, Карлові Вари – Україна, Київ, 28 вересня 2018 р. Карлові Вари, Київ, 2018. С. 1811–1817.
104. Лебедева Г. В. Відтворення біблійних алюзій в українських перекладах трагедії В. Шекспіра «Макбет» (Б. Тена, П. Куліша, Т. Осьмачки, Ю. Корецького). *Мова і культура*. 2019. Вип. 22, Т. III (198). С. 370–376.
105. Лебедева Г. В. Переклад драми – процес на межі перетину семіотики й перекладознавства. *East European Scientific Journal*. 2019. No. 2(42). Р. 75–80.

106. Лебедева Г. В. Семіосфера перекладача та індивідуально-перекладацький код (на матеріалі порівняльного аналізу українських перекладів драм В. Шекспіра). *East European Scientific Journal*. 2019. No. 2(42). Р. 68–74.
107. Лебедев М., Черняк А. Онтологические проблемы референции. Москва : Праксис, 2001. 164 с.
108. Левин Ю. Русские переводы Шекспира. *Мастерство перевода* : сб. статей. Москва : Сов. писатель, 1973. Вып. 9. С. 5–25.
109. Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа. *Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму* : пер. с фр. и вступ. статья Г. К. Косикова. Москва : Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 121–152.
110. Левый И. Искусство перевода. Москва : Прогресс, 1974. 397 с.
111. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. Москва : Издательство Московского университета, 1982. 480 с.
112. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва : Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.
113. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
114. Лотман Ю. М. Семиосфера. Внутри мыслящих миров. Лотман. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2000. 704 с.
115. Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описания культуры. *Лотман Ю. М. Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство – СПб. 2000. С. 462–484.
116. Лотман Ю. М. Динамическая модель семиотической системы //История и типология русской культуры. Санкт-Петербург : Искусство – СПб, 2002. 768 с.
117. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. 543 с.
118. Лотман Ю. М., Гаспаров М. Л. О поэтах и поэзии: Анализ поэт. Текста. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1996. 846 с.

119. Мазур О. В. Дослідження творчої особистості перекладача у світлі теорії контекстів. *Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки. Філологічні науки*. 2011. № 6, Ч. 2. С. 65–71.
120. Мамардашвили М. К. Символ и сознание. Пятигорский А. М. Москва : Фонд Мераба Мамардашвили, 2009. 288 с.
121. Мамардашвили М. К. Процессы анализа и синтеза. *Вопросы философии*. Москва, 1958. № 2. С. 52–55.
122. Маслова В. А. Лингвокультурология : учеб. пособие. Москва : Изд. центр «Академия», 2001. 208 с.
123. Маслова Ж. Н. Метафора, метонимия и символ в когнитивной поэтике. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия: Филологические науки*. 2009. № 2 (36). С. 130–134.
124. Масленникова Е. М. Фреймовое представление семантики текста. *Лингвистический вестник*. Ижевск, 2000. С. 113–125.
125. Мезенин С. М. Образные средства языка (на материале произведений Шекспира) : уч. пособие. Москва : МГПИ им. В. И. Ленина, 1984. 100 с.
126. Медведева А. В. Символическое значение как тип значения слова (на материале русских и английских обозначений обиходно-бытовых ситуаций, предметов и явлений материальной культуры) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.19. Воронеж, 2000. 190 с.
127. Мельников Г. П. Системология и языковые аспекты кибернетики / Под ред. Ю. Г. Косарева. Москва : Советское радио, 1978. 368 с.
128. Меркулов И. П. Гипотетико-дедуктивная модель и развитие научного знания. Проблемы и перспективы методологического анализа. Москва : Наука, 1980. 189 с.
129. Мечковская Н. Б. Семиотика. Язык, природа, культура. 2-е изд., испр. Москва : Академия, 2007. 432 с.
130. Михеев А. В. Семиотические уровни перевода. *Перевод как процесс и как результат: язык, культура, психология* : сб. науч. трудов / под. ред. Клюканова И. Э. Калинин : Калининский гос. ун-т, 1989. С. 43–51.

131. Морозов М. М. Комментарии. *Шекспир В. Трагедии*. Москва : Детская литература, 1981. С. 296–302.
132. Моррис Ч. У. Основания теории знаков. *Семиотика* : антология / сост. Ю. С. Степанов. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва : Академический Проект, 2001. С. 45–97.
133. Моррис Ч. У. Из книги «Значение и означивание». Знаки и действия. *Семиотика*: антология / Сост. Ю. С. Степанов. Москва : Академический проект, 2001. С. 129–143.
134. Мосьпан Н. В. Семіолінгвістичний аспект казок Р. Кіплінга в українських перекладах : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Київ, 2009. 250 с.
135. Новикова М. А. Проблемы индивидуального стиля в теории художественного перевода (стилистика переводчика): автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка». Ленинград, 1981. 41 с.
136. Паві П. Словник театру : пер. с фр. / наук. ред. Володимир Клековкин ; пер. Маркіян Васильович Якуб'як. Львів : Видавництво Львівського університету ім. І. Франка, 2006. 639 с.
137. Павич М. Интервью. *Павич М. Кровать для троих*. Москва : Азбука, 2005. С. 245–260.
138. Пастернак Б. Подлинность Шекспирова авторства. *Замечания к переводам из Шекспира* : полн. собр. соч. Москва : Слово / Slovo, 2004. Т. V. С. 82–84.
139. Пестова О. Г. Символическое значение слова как обычный объект лингвистической семантики (на материале русского и английского языков): дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. Воронеж, 1988. 184 с.
140. Перцов Н. В. О неоднозначности в поэтическом языке. *Вопросы языкознания*. 2000. № 3. С. 55–82.
141. Почепцов Г. Г. Семиотика. Москва : Рефл-бук; Киев : Ваклер, 2002. 431 с.
142. Пименова М. В. Код лингвокультуры: метаязык описания. *Термінологічний вісник*. 2017. Вип. 4. С. 274–281.

143. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения : пер. с англ. К. Голубовича, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. Москва : Логос, 2000. 448 с.
144. Пирс Ч. С. Логические основания теории знаков : пер. с англ. В. В. Кирющенко и М. В. Колопотина. Санкт-Петербург : Лаб. метафиз. исслед. при филос. фак. СПбГУ : Алетейя, 2000. 349 с.
145. Попович А. Проблемы художественного перевода. Москва : Высшая школа, 1980. 199 с.
146. Поплавский В. Р. Исторические сюжеты Шекспира: политический смысл. *Шекспировские чтения 2004*. Москва : Наука, 2006. С. 67–75.
147. Потебня А. Теоретическая поэтика : учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. Москва : Академия ; Санкт-Петербург : Филол. фак. СПбГУ, 2003. 373 с.
148. Пригодій С. М. Типологія української та американської літератур : зб. наук. пр. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2004. Ч. 1 : На порубіжжі XIX–XX ст. 148 с.
149. Радчук В. Д. Протей чи Янус? (Про різновиди перекладу). *Дивослово*. 2018. № 9. С. 36–46.
150. Радчук В. Д., Лебедева Г. В. Семіосфера В. Шекспіра як система авторських художніх кодів. *Молодий вчений*. 2019. № 10 (74). С. 194–198.
151. Райс К. Классификация текстов и методы перевода. *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. URL : <http://www.philology.ru/linguistics1/reiss-78.htm> (дата звернення: 12.03.2020).
152. Ребрій О. Когнітивна модель перекладацького семіозису. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. 2010. № 928. С. 213–219.
153. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 376 с.
154. Рильський М. Мистецтво перекладу: статті, вступи, нотатки / упоряд. і комент. Г. Колесникова. Київ : Радянський письменник, 1975. 344 с.
155. Рузавин Г. И. Методология научного познания. Москва : Юнити-Дана, 2012. 287 с.

156. Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка». Волгоград, 1999. 18 с.
157. Смирнов И. П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака). Изд. 2-е. Санкт-Петербург : СПбГУ, 1995. 189 с.
158. Степанова Н. Коды культуры: семиотический и культурологический аспекты. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kody-kultury-semioticheskiy-i-kulturologicheskiy-aspekty/viewer> (дата звернення: 12.03.2020).
159. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ : Факт – Наш Час, 2006. 344 с.
160. Сорока О. Загадки Шекспира (Вечера с Евсеем Луничем). *Шекспир У. Комедии и трагедии*. Москва : «Аграф», 2001. С. 784–857.
161. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики : пер. А. М. Сухотин ; под редакцией Р. О. Шор. Москва : Издательство Юрайт, 2019. 303 с.
162. Соссюр Ф. де. Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах. *Труды по языкознанию*. Москва : Прогресс, 1977. С. 639–645.
163. Степанов Ю. С. Семиотика. Изд. 2-е. Москва : URSS, 2014. 165 с.
164. Сумароков А. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Ч. 10. Москва, 1782. С. 117. (Цит. по: Горбунов А. Н. К истории русского «Гамлета» // Шекспир У. Гамлет. Избр. переводы. Москва : Радуга, 1985. С. 8)
165. Теля В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. Москва : Наука, 1986. 141 с.
166. Теля В. Н. (отв. ред.) Метафора в языке и тексте. Москва : Наука, 1988. 176 с.
167. Титянин К. А. Ролан Барт о правдоподобию в реалистическом произведении. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2013. Вип. 33. С. 322–326.

168. Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. Москва : Индрик, 1995. 262 с. (Традиционная культура славян).
169. Толстая С. М. Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. Москва : Индрик, 2008. 527 с.
170. Топоров В. Н. Исследования по этимологии и семантике. Том 2: Индоевропейские языки и индоевропеистика. Кн. 1. Москва : Языки славянских культур, 2006. 544 с.
171. Тороп П. Тотальный перевод. Тарту : Научный поиск, 1995. 256 с.
172. Троїцький В. Театр як маніфест. Театр як ритуал. URL: <http://teatre.ua/portrait/lad-rojtskyj-eatr-jakmanifest-eatr-jakrytual/> (дата звернення: 12.03.2020).
173. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Подгот. изд. и коммент. М. О. Чудаковой, Е. А. Тоддеса и А. П. Чудакова. Москва : Наука, 1977. С. 397–572.
174. Уразымбетов Д. Д. Семиотические коды сценических пространств. *Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. Серия: Компьютерные и информационные науки*. 2015. № 2 (24). С. 56–60.
175. Усманова А. Р. Код. *Постмодернизм: энциклопедия* / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск : Интерпрессервис; Книжный дом, 2001 С. 362.
176. Успенский Б. А. Семиотика искусства. Москва : Школа «Языки рус. культуры», 1995. 357 с.
177. Уэллс С. Шекспировская энциклопедия. Москва : Радуга, 2002. 272 с.
178. Фадеева Л., Сорокина С. Функционально-структурный метод П. Г. Богатырева в современных исследованиях фольклора : сборник статей и материалов. Москва : Государственный институт искусствознания, 2015. 456 с.
179. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. Москва : КомКнига, 2007. 282 с.

180. Филиппова А. К. Автоинтертекстуальность как составляющая концептуально-языковой картины мира писателя (на материале фиктивных и нефиктивных текстов Томаса Манна): автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04. «Германские языки». Санкт-Петербург, 2013. 16 с.
181. Фінкель О. Теорія й практика перекладу. Київ : Державне вид-во України, 1929. 167 с.
182. Франко І. Я. «Каменярі». Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання. *Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т.* Київ : Наукова думка, 1983. Т. 39: Літературно-критичні праці. 1919–1914. С. 7–21.
183. Фреге Г. Смысл и денотат. *Семиотика и информатика*. Москва, 1977. № 8. С. 181–210. URL: http://lpcs.math.msu.su/~uspensky/journals/siio/35/35_15FREGE.pdf (дата звернення: 12.03.2020).
184. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург : А–cad., 1994. 406 с.
185. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме. *Проблема человека в западной философии* : переводы / сост. и послесл. П. С. Гуревича ; общ. ред. Ю. Н. Попова. Москва : Прогресс, 1988. С. 314–356.
186. Хомский Н. Язык и проблема знания. *Вестник Московского университета. Серия: Филология*. 1995. № 4. С. 131–157.
187. Хохел Б. Время и пространство в переводе. *Поэтика перевода* : сб. статей / ред. С. Ф. Гончаренко. Москва : Радуга, 1988. С. 152–171.
188. Чередниченко О. Про мову і переклад. Київ : Либідь, 2007. 248 с.
189. Чернов Г. В. Коммуникативный контекст сообщения и смысловой вывод. Смысловая (субъективная) избыточность сообщения. *Основы синхронного перевода*. Москва : Высшая школа, 1987. С. 90–125.
190. Черноватий Л. М. Методика викладання перекладу як спеціальності : підручник для студ. вищих заклад, освіти за спеціальністю “Переклад”. Вінниця : Нова Книга, 2013. 376 с.

191. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность : учебное пособие. Москва : Либроком, 2009. 248 с.
192. Чеснокова М. С. Способы воссоздания метафорических тропов в автопереводе (на материале авторских переводов В. В. Набокова) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки». Санкт-Петербург, 2003. 20 с.
193. Шиманович Г. М. Метафора як когнітивний механізм номінації та її роль у мовній картині світу. *Культура народів Причорномор'я*. 2007. № 107. С. 35–38.
194. Шишкіна Є. К., Носирєв О. О. Методологія наукових досліджень. Харків : Діса плюс, 2014. 200 с.
195. Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Москва : Едиториал УРСС, 2004. 432 с.
196. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию : пер. с ит. В. Резник и А. Погоняйло. Санкт-Петербург : Symposium, 2004. 538 с.
197. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе : перев. с ит. А. Н. Коваль. Санкт-Петербург : Symposium, 2006. 574 с.
198. Эко У. Роль читателя : исследования по семиотике текста : пер. с англ. и итал. С. Серебряного. Санкт-Петербург : Symposium ; Москва : Изд-во РГГУ, 2007. 501 с.
199. Эйхенбаум Б. М. Основы текстологии. *Редактор и книга* : сб. ст. Москва : Искусство, 1962. Вып. 3. С. 41–98.
200. Эткинд Е. О поэтической верности. *Мастерство перевода* : сб. статей. Москва : Сов. писатель, 1962. Вып. 2. С. 97–150.
201. Якобсон Р. О. Избранные работы : пер. с англ., нем., фр. яз. Р. Якобсон ; сост. и общ. ред. В. А. Звегинцева. Москва : Прогресс, 1985. 455 с.
202. Aaltonen S. Retranslation in the finnish theatre. URL : https://www.researchgate.net/publication/242149248_Retranslation_In_The_Finnish_Theatre (last accessed: 12.03.2020).

203. Aaltonen S. Time–Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society. Topics in Translation 17. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney : Multilingual Matters, 2000. 121 p.
204. Alves F., Albir A. H. Translation as a cognitive activity. *The Routledge companion to translation studies* / ed. J. Munday. Abingdon : Routledge, 2009. P. 54–73.
205. Anderman G. Drama Translation. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* / ed. M. Baker. Shanghai, 2001. P. 71–74.
206. Badawi M. M. Background to Shakespeare. London and Basingstoke : Macmillan Press Ltd., 1981. 142 p.
207. Baker M. In other words: a coursebook on translation. 2nd ed. London ; New York : Routledge, 1992. 329 p.
208. Baker M. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London ; New York : Routledge, 1998. 654 p.
209. Baldry A., Thibault P. J. Multimodal Transcription and Text Analysis : A multimedia toolkit and coursebook. London ; New York : Equinox, 2006. 301 p.
210. Bassnett S. Translating spatial poetry. An examination of theatre texts in performance. *Literature and translation : new perspectives in literary studies with a basic bibliography of books on translation studies* / eds. J. S. Holmes, J. Lambert. Leuven : Acco, 1978. P. 161–176.
211. Bassnett S. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *Languages and Cultures in Translation Theories*. 1991. Vol. 4. No. 1. P. 99–111. DOI : <https://doi.org/10.7202/037084ar> (last accessed : 17.09.2018).
212. Bassnett S. Translation studies. 4th ed. London : Routledge, 2013. 185 p.
213. Bentley G. E. Shakespeare and his Theatre. Lincoln : Univ. of Nebraska Press, 1964. 128 p.
214. Berry R. Shakespearean Structures. New Jersey : Barnes & Noble, 1981. 51 p.
215. Birch D. The Language of Drama : Critical Theory and Practice. London : Macmillan Education, Limited, 1991. 175 p.

216. Bloom H. *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*. Oxford : Oxford Univ. Press, 1997. 157 p.
217. Booth W. C. Macbeth as Tragic Hero. *In Bloom*. P. 91–101.
218. Brook G. L. *The Language of Shakespeare*. London : Andre Deutsch, 1976. 231 p.
219. Brooke-Rose C. *A Grammar of Metaphor*. London : Secker &Warburg, 1958. 343 p.
220. Carter T. *Shakespeare and Holy Scripture (with the Version He Used)*. New York : E. P. Dutton & Co. ; London : Hodder and Stoughton. 1905. 490 p.
221. Catford J. C. *A Linguistic Theory of Translation : An Assay in Applied Linguistics*. London ; New York ; Toronto : Oxford University Press, 1974. 104 p.
222. Chandler D. 4 Challenging the Literal. *Semiotics: The Basics*. Abingdon, Oxon : Routledge, 2007. P. 352.
223. Che Suh J. Compounding Issues on the Translation of Drama / Theatre Texts. *Meta*. 2002. Vol. 47 (1). P. 51–57. DOI: <https://doi.org/10.7202/007991ar> (last accessed: 17.09.2018).
224. Cowan E. J. The Historical MacBeth. *Moray: Province and People* / ed. W. D. H. Sellar. Edinburgh : The Scottish Society for Northern Studies, 1993. P. 117–142.
225. Cronin M. Game theory and translation. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* / ed. M. Baker. London : Routledge. 1998. P. 91–93.
226. Crystal D. *The Cambridge encyclopedia of language*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 491 p.
227. Danson L. *Tragic Alphabet. Shakespeare's Drama of Language*. New Haven ; London : Yale Univ. Press, 1974. 200 p.
228. Delabastita D. Introduction. *The Translator*. 1996. Vol. 2. No. 2. P. 127–139. DOI: 10.1080/13556509.1996.10798970.

229. Delabastita D. There's a Double Tongue : An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet. Amsterdam : Rodopi, 1993. 522 p.
230. Derrida J. What Is a «Relevant» Translation? *Critical Inquiry*. 2001. Vol. 27, No. 2. P. 174–200.
231. Eco U. A theory of semiotics. Bloomington ; London : Indiana University Press, 1976. 365 p.
232. Elam K. The Semiotics of Theatre and Drama. London : Routledge, 2002. 272 p.
233. Emerson R. W. Shakespeare or the Poet. The Complete Works. Vol. IV. Representative Men: Seven Lectures. 1904. URL: <https://www.bartleby.com/90/0405.html> (last accessed: 12.03.2020).
234. Empson W. Seven Types of Ambiguity. Harmondsworth : Penguin, 1973. 256 p.
235. Evans B. I. The Language of Shakespeare's Plays. London : Methuen, 1965. 216 p.
236. Evans M. Signifying Nothing: Truth's True Contents in Shakespeare's Text. Brighton, Sussex : The Harvester Press, 1986. 291 p.
237. Fischer-Lichte E. The Semiotics of Theatre / trans. J. Gaines, D. L. Jones. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1992. 336 p.
238. Fokkema D. W. The semantic and syntactic organization of postmodernist text. *Approaching postmodernism*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1986. P. 81–98.
239. Floch J. Semiotics, Marketing and Communication: Beneath the Signs, the Strategies (International Marketing Series). Palgrave Macmillan UK, 2001. P. 225.
240. Friel B. Brian Friel: essays, diaries, interviews, 1964–1999 / ed. C. Murray. London : Faber & Faber, 1999. 202 p.
241. Gorer G. Exploring English Character. New York : Criterion Books, 1955. 347 p. URL: <https://archive.org/details/exploringenglish002763mbp> (last accessed: 12.03.2020).

242. Gorlee D. L. Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce. Leiden/Boston : Brill (formerly Amsterdam: Rodopi), 1994. 255 p.
243. Greimas A. J. Semiotics and Language. An analytical dictionary translated by Larry Christ and Daniel Patte, and others. Bloomington : Indiana University Press. 1982. 409 p.
244. Halliday M. A. K., Hasan R. Language, Context and Text. Oxford : Oxford Univ. Press, 1991. 126 p.
245. Hammond P. The Strangeness of Tragedy. Oxford : Oxford University Press, 2009. 224 p.
246. Hofmann N. Redundanz und Äquivalenz in der literarischen Übersetzung dargestellt an fünf deutschen Übersetzungen des «Hamlet». Tübingen : Max Niemeyer, 1980. 239 p.
247. Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation. *On Translation* / ed. R. A. Brower. New York ; Oxford : Oxford University Press, 1966. P. 232–239.
248. Jakobson R. Linguistics in its relations to other sciences. *Main trends of research in the social and human sciences*. Paris-The Hague, 1970. Vol. I. P. 419–463.
249. Joseph S. M. Shakespeare's Use of the Arts of Language. New York : Columbia Univ. Press, 1949. 423 p.
250. Laan T. F. van. The Idiom of Drama. Ithaca and London : Cornell Univ. Press, 1970. 374 p.
251. Leech G. N. Principles of Pragmatics. London ; New York : Longman, 1983. 250 p.
252. Levý J. Translation as a Decision Process". *To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of his 70th Birthday* II. Den Haag : Mouton, 1967. P. 1171–1182.
253. Lotman Y. On the semiosphere. *Sign systems studies*. 2005. Vol. 33 (1). P. 205–229.
254. Lotman Y. Universe of the mind. A semiotic theory of culture. London : Tauris, 1990. 305 p.

255. Magnusson L. Shakespeare and Social Dialogue: Dramatic Language and Elizabethan Letters by Lynne Magnusson. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 221 p.
256. Mathjissen J. W. The Breach and the Observance: Theatre Retranslation as a Strategy of Artistic Differentiation, with Special Reference to Retranslations of Shakespeare's Hamlet (1777–2001): dissertation / Utrecht University Repository. 2007. 240 p. URL: <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/22151> (last accessed: 12.03.2020).
257. Mounin G. Linguistique et traduction. Bruxelles : Dessart et Mardaga, 1976. 276 p.
258. Newmark P. Approaches to Translation. Oxford : Pergamon Press, 1981. 213 p.
259. Nida E. A., Taber C. R. The theory and practice of translation. Leiden : E. J. Brill, 1982. 219 p.
260. Nida E. Toward a Science of Translating : With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. Leiden, Boston ; Tokyo, 2003. 331 p.
261. Pavis P. Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre. New York : Performing Arts Journal Publications, 1982. 206 p.
262. Pavis P. Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post–Modern Theatre. *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture* / eds. H. Scolnicov and P. Holland. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1989. P. 25–44.
263. Peirce Ch.-S. Collected papers. Harvard : Harvard University Press, 1960. Vol. 1. 393 p.
264. Pfister M. Konzepte der Intertextualität. *Intertextualität. Formen. Funktionen, anglistische Fallstudien* (Herausgegeben von Ulrich Broich und Manfred Pfister). Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1985. URL: <https://docplayer.org/24754017-Intertextualitaet-formen-funktionen-anglistische-fallstudien-herausgegeben-von-ulrich-broich-und-manfred-pfister.html> (last accessed: 12.03.2020).

265. Pinto S. R. Theatrical Texts vs. Subtitling. Linguistic Variation in a Polymedial Context. URL: https://www.researchgate.net/publication/337631855_Theatrical_Texts_vs_Subtitling_Linguistic_Variation_in_a_polymedial_context (last accessed: 12.03.2020).
266. Reiss K. Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation. *The Translation Studies Reader* / ed. L. Venuti. New York ; London : Routledge, 2004. P. 168–179.
267. Richards I. A. The Philosophy of Rhetoric. New York ; London : Oxford University Press, 1936. 138 p.
268. Robinson D. The Translator's Turn. Baltimore ; London : The Johns Hopkins Univ. Press, 1991. 318 p.
269. Schleiermacher F. On the Different Methods of Translating. *The Translation Studies Reader* / ed. L. Venuti. New York ; London : Routledge, 2004. P. 43–63.
270. Schultze B. In Search of a Theory of Drama Translation: Problems of Translating Literature (Reading) and Theatre (Implied Performance) // *Associação Portuguesa de Literatura Comparada: Os Estudos Literários : Ciência e Hermeneutica. Proceedings of the 1st Congress of the PCLA in 1989*. Lisbon : Estudos de Tradução, 1990. P. 267–274.
271. Snell-Hornby M. The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints? Amsterdam : John Benjamins Publishing Company. 2006. 205 p.
272. Spurgeon C. F. E. The function of the imagery as background and undertone in Shakespeare's art. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge : Cambridge UP, 1935. URL: <https://ru.scribd.com/doc/118899965/Shakespeare-s-Imagery-and-What-it-Tells-Us-pdf> (last accessed: 12.03.2020).
273. Steiner G. After Babel: Aspects of Language and Translation. Oxford : Oxford Univ. Press, 1998. 538 p.
274. Torop P. Towards the semiotics of translation. *Semiotica*. 2000. No. 128(3–4). P. 597–609. DOI: 10.1515/semi.2000.128.3-4.597.
275. Totzeva S. Das theatrale Potential des dramatischen Textes: Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung. Tübingen : Narr, 1995. 284 S.

276. Toury G. In Search of a Theory of Translation / Meaning and Art. Tel–Aviv : Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel–Aviv University, 1980. 159 p.
277. Upton C. A. Moving target: theatre translation and cultural relocation. UK : St Jerome Publishing, 2000. 220 p.
278. Van den Broeck R. Report // European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age : Selected papers from the conference on Shakespeare Translation in the Romantic Age, Antwerp, 1990 / eds. D. Delabastita and L. D’Hulst. Amsterdam : John Benjamins, 1993. P. 105–109. <https://doi.org/10.1075/z.66.10bro>.
279. Vandaele J. Wordplay and translation. *Handbook of Translation Studies* / eds. Y. Gambier, L. van Doorslaer. Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins, 2011. Vol. 2. P. 180–183.
280. Venuti L. The Translator’s Invisibility. London and New York : Routledge, 2008. 319 p.
281. Vivis A. Dramatic translation: from the study to the stage and studio. *Lecture delivered at UEA, Norwich, in the series Literary Translation: Theory and Practice*. February 3rd 1992. P. 102–115.
282. Wachsmann M. Die Architektur der Worte. Überlegungen zur Übersetzung Shakespeares ins Deutsche. *Jahrbuch der Deutschen Shakespear-Gesellschaft West*. Heidelberg, 1988. S. 44–57.

СПИСОК ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ

283. Англо-український словник. Близько 120 000 слів : у 2 т. / укл. М. І. Балла. Київ : Освіта, 1996. Т. 1 : А – М. 752 с.
284. Англо-український словник. Близько 120 000 слів : у 2 т. / укл. М. І. Балла. Київ : Освіта, 1996. Т. 2. N – Z. 712 с.
285. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. Москва : Сов. Энциклопедия, 1969. 607 с.
286. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту : із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена : пер. І. Огієнко. Київ : Українське Біблійне товариство, 2002. 1376 с.
287. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2002. 1440 с.
288. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови. Вид. 2-ге, доп. і. опрац. бл. 20 000 синонімічних рядів. Київ : Українська книга, 2007. 446 с.
289. Квітка К. На роковини смерті Лесі Українки. *Спогади про Лесю Українку* / упоряд., вступ. стаття та коментарі А. І. Костенка. Вид. 2-ге, доп, Київ : Дніпро, 1971. С. 219–246.
290. Коваль А. П., Коптілов В. В. Крилаті вислови в українській літературній мові : афоризми, літературні цитати, образні вислови. Вид. 2-ге, перероб. і доп. Київ : ВО «Вища школа» при КДУ, 1975. 335 с.
291. Кропивницький М. Л. Листи до В. Лукича (В. Левицького) від 14.VII 1893 р. і від 18. X 1893 р. *Кропивницький М. Л. Твори* : у 6 т. Київ : Держ. вид. худ. літ., 1960. Т. 6. С. 424–430.
292. Куліш П. О. Лист до Т. Г. Шевченка від 25. VII 1846 р. *Листи до Шевченка: 1840–1861*. Київ : Наукова думка, 1952. С. 51–55.
293. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Г. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. Вид. 2-ге. Київ : Видавничий центр «Академія», 2007. 752 с.

294. Мудрость тысячелетий : энциклопедия / сост. В. Балязин. Москва : Олма-Пресс, 2004. 848 с.
295. Осьмачка Т. Думки (із шпитальних нотаток). *Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. (у 3 книгах)* / упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко. Київ : Рось, 1994. Кн. 2. С. 116–118.
296. Платон. Диалоги / сост. и авт. вступ. ст. А. Ф. Лосев. Москва : Мысль, 2000. 607 с.
297. Словник іншомовних слів / під ред. І. В. Льохіна і Ф. М. Петрова ; пер. з 4-го рос. вид. Київ : Держполітвидав УРСР, 1955. 826 с.
298. Словник іншомовних слів / уклад. : С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. Київ : Наукова думка, 2000. 680 с.
299. Словники України online. *Український лінгвістичний портал* : Словозміна. Синонімія. Фразеологія. URL : <http://lcorp.ulif.org.ua/dictua> (дата звернення : 12.03.2020).
300. Українка Л. Лист до брата Михайла 26–28. XI 1889 р. *Леся Українка. Зібрання творів* : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1978. Т. 10. С. 37–43.
301. Українка Л. Лист сестрі Ользі. Відень, 19.11.1891 р. *Леся Українка. Зібрання творів* : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1978. Т. 10. С. 79–80.
302. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди; редкол. : В. І. Шинкарук (голова) та ін. Київ : Абрис, 2002. 744 с.
303. Філософський енциклопедичний словник: URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Shynkaruk_Volodymyr/Filosofskyi_entsyklopedychnyi_slovnyk.pdf. (дата звернення: 12.03.2020).
304. Blake N. F. Shakespeare's non-standard English: A Dictionary of His Informal Language. United Kingdom : Bloomsbury Publishing PLC, 2006. 408 p.
305. Collins Dictionary. English Dictionary : англomовний тлумачний словник онлайн. URL : <http://www.collinsdictionary.com>. (дата звернення: 12.03.2020).

306. Sign: aliquid stat pro aliquo. Victoria College (Toronto, Ont.). Program in Semiotics and Communication Theory Toronto: University of Toronto, Victoria College, Program in Semiotics and Communication Theory, 2000.
307. Williams G. A. Glossary of Shakespeare's Sexual Language. New Jersey : Athlone Press, 1997. 352 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

308. Біблія. Євангеліє від Матея 23. URL: <https://bible-lessons.in.ua/bible/new/book01/gl23.html> (дата звернення: 12.03.2020).
309. Біблія. Євангеліє від св. Івана 13. URL: <https://bibleonline.ru/bible/ubio/jhn-13/> (дата звернення: 12.03.2020).
310. Біблія. Книга Буття 9.6. URL: http://pravoslavyya.sumy.ua/viewpage.php?page_id=58 (дата звернення : 12.03.2020).
311. Біблія. Старий Заповіт. Книга Еклезіаста гл. 4. URL : <http://www.patriarchia.ru/bible/eccl/4/> (дата звернення: 12.03.2020).
312. Біблія. Старий Заповіт. Книга Притч Соломонових. URL: <http://www.patriarchia.ua/bible/prov/> (дата звернення: 12.03.2020).
313. Макбет : пер. Л. Українка. *Леся Українка. Зібрання творів* : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1975. Т. 2 : Поеми та поетичні переклади. С. 318–328.
314. Макбет : пер. Л. Українка. *Леся Українка. Твори* : у 5 т. Київ : Держлітвидав України, 1954. Т. 4: Художні переклади. Статті: 1884–1910. С. 441–449.
315. Шекспір В. Макбет : пер. П. А. Куліша ; вид. з передм. і поясн. І. Франка. Львів : накл. Укр.-руської вид. спілки, 1900. XIX, 118 с.
316. Шекспір В. Макбет : пер. Т. Осьмачка. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : «Дніпро», 1986. Т. 5. С. 220–335.
317. Шекспір В. Макбет : перек. з англ. Б. Тен, за участю В. Гуменюка. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 344–426.
318. Шекспір В. Макбет : Трагедія на 5 дій : пер. з англ. Ю. Корецького ; ред. А. Гозенпуда. Київ : Мистецтво, 1940. 165 с.

319. Шекспір В. Отелло : пер. В. Щербаненко. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Харків : Державне видавництво України, 1927. Т. 1. С. 96 –202.
320. Шекспір В. Отелло : перек. з англ. І. Стешенко. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 427–532.
321. Шекспір В. Сон літньої ночі : перек. з англ. Ю. Лісняк. *Шекспір В. Зібрання творів* : у 6 т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 2. С. 414–476..
322. Шекспірові твори : пер. з британ. П. А. Куліш. Львів : Друкарня Товариства імені Шевченко, 1882. Т. 1: Отелло; Троїл та Крессида; Комедія помилок. 418 с.
323. Bible. John 13.27. URL : <http://bible.oremus.org/?ql=325826638> (last accessed: 12.03.2020).
324. Bible. Matthew 23.12. URL : <https://biblia.com/bible/matthew/23/12> (last accessed: 12.03.2020).
325. Bible. The Old Testament. Ecclesiastes 4.6. URL : <http://bible.oremus.org/?passage=Ecclesiastes+4> (last accessed: 12.03.2020).
326. Bible. The Old Testament. Genesis 9.6. URL : <http://bible.oremus.org/?ql=195954500> (last accessed: 12.03.2020).
327. Bible. The Old Testament. Proverbs 13.7. URL: <https://www.biblesociety.org.uk/explore-thebible/read/eng/KJV/Prov/13/7/> (last accessed: 12.03.2020).
328. Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream. URL: <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/a-midsummer-nights-dream/> (last accessed: 12.03.2020).
329. Shakespeare W. The Tragedy of Macbeth. URL: <http://shakespeare.mit.edu/macbeth/full.html> (last accessed: 12.03.2020).
330. Shakespeare W. Othello, the Moore of Venice. URL: <http://shakespeare.mit.edu/othello/full.html> (last accessed: 12.03.2020).

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

1. Лебедева Г. В. Відтворення лексичної неоднозначності в українських перекладах трагедії В. Шекспіра «Отелло» (версії В. Щербаненка, П. Куліша, І. Стеценко). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мовознавство*. 2018. № 2(30). С. 40–44.
2. Лебедева Г. В. Відтворення семантично неоднозначних одиниць в українських перекладах трагедії В. Шекспіра «Отелло» (версії В. Щербаненка, П. Куліша, І. Стеценко). *Актуальні питання іноземної філології*. 2018. № 9. С. 118–123.
3. Лебедева Г. В. Відтворення евфемістичних субституцій в українських перекладах трагедії В. Шекспіра «Отелло» (версії В. Щербаненка, П. Куліша, І. Стеценко). *Актуальні питання іноземної філології*. 2018. № 10. С. 188–193.
4. Лебедева Г. В. Відтворення біблійних алюзій в українських перекладах трагедії В. Шекспіра «Макбет» (Б. Тена, П. Куліша, Т. Осьмачки, Ю. Корецького). *Мова і культура*. 2019. Вип. 22, Т. III (198). С. 370–376.

Наукові праці в зарубіжних спеціалізованих виданнях

5. Лебедева Г. В. Відтворення символічного коду в українських перекладах трагедії «Макбет». *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2018. Vol. VI (52), Issue 177. P. 34–36.
6. Лебедева Г. В. Семіосфера перекладача та індивідуально-перекладацький код (на матеріалі порівняльного аналізу українських перекладів драм В. Шекспіра). *East European Scientific Journal*. 2019. No. 2(42). P. 68–74.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Лебедева Г. В. Реалізація драматичного перекладу на межі перетину семіотики та перекладознавства // *Perspectives of Science and Education*. 3rd

- International Youth Conference: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, США, Нью-Йорк, 6 липня 2018 р. Нью-Йорк, 2018. С. 402–413.
8. Лебедева Г. В. Символічний код в українських перекладах трагедії «Макбет» // *Advances of Science. Proceedings of the international scientific conference: матеріали міжнародної науково-практичної конференції*. Чеська Республіка, Карлові Вари – Україна, Київ, 28 вересня 2018 р. Карлові Вари, Київ, 2018. С. 1811–1817.
 9. Лебедева Г. В. Переклад семантично неоднозначних одиниць («склеювань») в трагедії В. Шекспіра «Отелло» // *Science Progress in European Countries: New Concepts and Modern Solutions: матеріали міжнародної науково-практичної конференції*, Німеччина, Штутгарт, 23 листопада 2018 р. Штутгарт, 2018. С. 305–315.
 10. Лебедева Г. В. Переклад евфемістичних субституцій (знаків-імітаторів) як каталізаторів трагедії В.Шекспіра «Отелло» // *Perspectives of Science and Education. 6th International Youth Conference: матеріали міжнародної науково-практичної конференції*, США, Нью-Йорк, 14 грудня 2018 р. Нью-Йорк, 2018. С. 684–693.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

11. Лебедева Г. В. Реконструкція образу сну в перекладі комедії «Сон літньої ночі» Ю. Лісняка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мовознавство*. 2018. № 2(30). С. 45–49.
12. Лебедева Г. В. Переклад драми – процес на межі перетину семіотики й перекладознавства. *East European Scientific Journal*. 2019. No. 2(42) P. 75–80.
13. Радчук В. Д., Лебедева Г. В. Семіосфера В. Шекспіра як система авторських художніх кодів. *Молодий вчений*. 2019. № 10 (74). С. 194 –198. (*Особистий внесок здобувача полягає у категоризації видів неоднозначності, притаманної п'єсам драматурга*).