

Лукинова М. Ю.

СЕМАНТИЧЕСКОЕ БОГАТСТВО ЯЗЫКА В. ШЕКСПИРА: ВОЗМОЖНОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Ведущей концепцией в художественной и социальной жизни нашего времени является интерес к становлению личности человека, его взаимодействию с окружающим миром, обретение духовных и нравственных ориентиров. Непреходящее значение в этой связи имеют классические произведения, сочетающие эстетические и общественные проблемы, не утратившие актуальности в наши дни. Неисчерпаемость интереса к классике объясняется тем, что каждая новая эпоха и каждое новое произведение классического репертуара вносит в жизнь нечто самобытное и свое, вопрос лишь в способах переосмысления классического наследия.

Творчество В. Шекспира, представляя заметное явление в истории английской и мировой литературы, является ценным материалом для исследования художественного своеобразия классической драмы. Это подтверждается многократными интерпретациями пьес Шекспира, в стремлении переводчиков одновременно максимально приблизиться к оригиналу и вскрыть его наиболее существенные для современного общества стороны.

Одна из наиболее популярных интеллектуальных западных газет “International Herald Tribune” после выхода в свет фильма “Влюбленный Шекспир” задается на своих страницах вопросом, почему весь мир до сих пор остается влюбленным в Шекспира. Он самый популярный драматург в Америке конца 90-х годов и по недавно проведенному в Великобритании опросу общественного мнения на Би-Би-Си, назван “британцем миллениума”. Существует определенная скрытая власть в его работах, позволяющая сменяющимся поколениям режиссеров, переводчиков, критиков и актеров постоянно воссоздавать его образы, пропуская их через современное видение. Критики эпохи Реставрации подчеркивали роль В. Шекспира как драматурга, обращающегося к общественным и политическим проблемам, романтики изображали его как поэта любви и меланхолии, а модернисты обращали внимание на трудность пьес, на скрытый и противоречивый подтекст значений.

В обычном диапазоне причин величия драматурга приводится богатство и величие языка, глубина характеров, живость воображения. Мы ежедневно упоминаем фразы, привнесенные Шекспиром: “Alas, poor Yorick!”, “to be or not to be”, “the primrose path”. И даже те из нас, кто не видел или не читал бессмертных пьес, безошибочно ассоциируют Ромео и Джульетту с идеей обреченной любви, а Гамлета — с извечным вопросом о смысле жизни [1, с. 20].

Стиль пьес, смешение и комбинация разных жанров, объединяющих высокое искусство и развлечение публики, герои с их извечными романтическими и житейскими диспутами, попытки преодолеть случайности любви и здравого смысла — все это делает пьесы В. Шекспира необычайно современными.

Семантическое богатство языка В. Шекспира заключается в огромном количестве значений и оттенков, в которых употребляется слово. Так, например, простое слово “free” употребляется в значениях: свободный, добровольный, независимый, готовый что-либо сделать, откровенный, несдержанный, щедрый, здоровый, счастливый, беззаботный, невинный, безвредный, благородный, изящный и др. Глагол “to breathe” является в значениях: дышать, отдыхать, жить, говорить, обсу-

дать, заниматься физическими упражнениями, танцевать, вейть (о ветре). Прилагательное "gross" употребляется в значениях: большой, массивный, грубый, непристойный, осязаемый, явный, целый, глупый. Одно и то же слово можно встретить множество раз в одном и том же произведении, и каждый раз Шекспир придает ему особый смысловой оттенок, а то и наделяет его новым значением.

Точно решить, в каком значении употреблено то или слово в данном контексте далеко не всегда возможно и представляет сложность для переводчиков с одной стороны, а с другой стороны, дает возможность для варьирования, поскольку автор широко черпал семантику из живой народной речи своей эпохи.

Овладение семантикой языка позволило Шекспиру широко применять "игру слов". Наиболее очевидно этот дар автора проявляется в трагедиях "Отелло" и "Гамлет". Ядовитые реплики Яго сплошь полны двусмыслиц. Так, например, он в начале трагедии рассказывает Кассио, что Отелло взял на бордаж "сухопутное судно" (land carrack, Oth., 1,2). Кассио не понимает этой игры слов. "Сухопутным судном" в ту эпоху называли женщину легкого поведения (эта деталь показывает, что Яго уже с самого начала ненавидит Дездемону).

Любит "игру слов" и скрытный Гамлет:

King: How is it that the clouds still hang on you?

Hamlet: Not so, my lord; I am too much i' the sun. (Ham., 1,2) [2]

Итак, Клавдий обращается к Гамлету:

"Все еще висят над тобой тучи?"

"Нет, милорд; — отвечает Гамлет, — я под слишком ярким солнцем".

Эти слова Гамлета, по-видимому, значат: с меня довольно всей этой пышности, всего этого придворного блеска". Но в его словах содержится еще и намек на народную поговорку той эпохи "out of heaven's blessing into the warm sun" — из благословенного уголка да на теплое солнышко, то есть "остаться без кола и двора". Гамлет намекает, что он лишился отцовского наследства — престола. Только добравшись до этого последнего смысла можно понять, что ответ Гамлета — резкий выпад против короля.

В некоторых случаях игра слов, которой так увлекается Гамлет, понятна только ему одному. Так Шекспир раскрывает скрытный характер героя и предупреждает о его таинственном замысле. Гамлет отказывается рассказать друзьям, о чем он говорил с призраком и извиняется, понимая, что это может их обидеть. На что Горацио отвечает, что никакой обиды нет:

Horatio: There's no offence, my lord.

Hamlet: Yes, by Saint Patrick, but there is, Horatio

And much offence too. (Ham., 1,5) [2]

Можно предполагать, что Гамлет настаивает на том, что он обидел своих друзей. Однако игра слов в этом отрывке в том и состоит, что Горацио использует слово offence в значении "обида", а Гамлет в значении "преступление".

Есть основание думать, что игра словами была одной из развлечений для жителей Эльсинора. Так, Гамлет задает вопрос могильщику: "Upon what ground?" (Ham. 5,1) [2] в значении "по какой причине?", а шут играет значением слова ground, отвечая: "Why, here in Denmark", толкуя ground как "страна".

Семантике Шекспира принадлежит своеобразная черта, генетически восходящая к каламбуру, но ничего общего с каламбуром уже не имеющая. Она заключа-

ется в том, что одно слово употребляется в двух или нескольких значениях одновременно. Второе значение при этом помогает разгадать образы действующих лиц.

Francisco: Nay, answer me; stand and unfold yourself.

Bernardo: Long live the king. (Ham., 1, 1) [2].

Франсиско, стоящий на часах, обращается к подходящему в темноте Бернардо: “Стой и объяви себя”, на что Бернардо отвечает: “Да здравствует король!” Этот ответ не может быть паролем, так как несколькими строками ниже Горацио и Марцелл отвечают по-иному на оклик Франсиско:

Francisco: Stand, ho! Who is there?

Horatio: Friends to this ground.

Marcellus: And liegemen to the Dane. (Ham., 1, 1) [2].

“Unfold yourself” помимо переносного значения (объяви себя — назови себя) также употреблено в более прямом значении (открой себя, друг ты или враг). Франсиско сторожит замок, где находится король. Успокоительный ответ Бернардо является раскрытием его политического “лица”. Если сопоставить все три ответа на оклик Франсиско, то лингвистический анализ раскроет существование трех образов: воина Бернардо, служащего королю и не рассуждающего (“Да здравствует король!”); вольнодумца Горацио (“друзья страны”) и Марцелла, оборот которого (“Вассалы Датчанина”), обнаруживают в нем дворянина, служащего своему сюзерену.

Оценивая лексические обороты шекспировских пьес нужно помнить, что Шекспир писал не для ученых знатоков, (или не только для ученых знатоков) и не с той целью, чтобы его книги хранились в “шкатулке знатной дамы”, а для пестрой толпы “театра широкой публики” (public theatre), партер которого заполнялся народным зрителем. Из народного языка своей эпохи Шекспир черпал богатство семантических оттенков и игру слов, которые представляют сложность для любой интерпретации и одновременно предоставляют возможность многократного и многогранного прочтения.

Та же насыщенность, многозначность и метафоричность шекспировского языка позволяет варьировать и межсемиотическую интерпретацию (интерпретацию средствами других искусств) произведений Шекспира.

В отличие от литературы кино имеет свой язык, основу которого составляет драматургическое действие, запечатленное движение. У кино есть своя логика, своя собственная система эстетических средств, в которой отражается понимание задач этого искусства. Специалисты говорят об особой “стилистике кино”, об экспрессии образов и эпизодов, но эта стилистика не имеет прямого отношения к литературному языку. В искусстве кино языку в целом отводится подчиненная роль. В кинофильмах функциональная нагрузка слова несколько иная по сравнению с языком художественной литературы. В языке кинодиалогов слово становится, по выражению искусствоведов, как бы более “плотным, густым и емким”, характеры обнаруживаются в поступках и столкновении героев, в диалогической речи персонажей [4, с. 33].

Обратимся к художественному переводу в экранизации пьесы “Ромео и Джульетта”. За основу были взяты два фильма, снятые в 1967 г. и в 1996 г. Второй фильм представляет современную версию пьесы, так называемый римейк. Персонажи этого фильма, тем не менее, говорят шекспировским языком, используя при этом современную атрибутику: вместо шпаг — пистолеты, современные костюмы, автомобили. Разница во времени между этими двумя фильмами состав-

ляет почти 30 лет. Меняются времена, меняется мировоззрение людей, но “вечные” вопросы остаются.

Рассмотрим те монологи и диалоги главных героев, которые выдержали испытание временем и вошли как в один, так и в другой фильмы, однако лексический контекст подвергается изменениям, продиктованным требованиями времени и ожиданиям аудитории.

Romeo: If I profane with my unworhiest hand
This holy shrine, the gentle sin is this;
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss. (1,5,26)

К/ф 1967: Когда рукою недостойной грубо
Я осквернил святой алтарь — прости.
Как два смиренных пилигрима, губы
Лобзаньем смогут след греха снести.

К/ф 1996: Я ваших рук рукой коснулся грубой
Чтоб смыть кощунство я даю обет
К угоднице сполонничают губы
И зацелуют святотатства след.

Что касается первого перевода, то мы видим, что он почти совпадает с оригиналом, а во втором варианте происходит целостное преобразование высказывания в последних 3 строках. Прилагательное “unworhiest” — “недостойной” заменено на “грубой”, тогда как “недостойной” является ближе по значению к “unworhiest”. То же снижение лексического значения произошло на примере глагола “to profane”. “Осквернил” в первом переводе точнее передает значение, чем “коснулся” во втором. Затем переводчик использует архаизмы “кощунство” и “обет” в качестве компенсации. Однако третья и четвертые строки снова возвращают нас к настроению современной версии, где Ромео и Джульетта, действительно, больше целуются.

Romeo: Have not saints lips and holy palmers too?
Jul.: Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer
Romeo: O! then, dear saint, let lips do what hands do,
They pray, grant thou, lest faith turn to despair. (1,5,26)

К/ф 1967: Р.: Даны ль уста святым и пилигримам?
Дж: Да, — для молитвы, добрый пилигрим.
Р.: Святая! Так позволь устам моим
Прильнуть к твоим — не будь неумолима.

К/ф 1996: Р.: Однако губы нам даны на что?
Дж.: Святой отец, молитвы воссылать.
Р.: Так вот молитвы, дайте им работу,
Клоните слух ко мне, святая мать.

В первом переводе присутствует переводческая дописка “пилигримам”, тогда как во втором — переводчик воспользовался генерализацией и антонимическим

переводом. Слово “pilgrim” переведено как “святой отец”, что в контексте современной версии более точно передает чувства Джульетты. В ответе Ромео в классической версии переводчик воспользовался приемом развития значения, при этом опуская четвертую строку. А в современном варианте мы наблюдаем целостное преобразование. В результате, в классическом варианте слова Ромео более романтичны, тогда как в современном — герой кажется более практичным, за счет выражения “дайте им работу”.

Jul.: Saints do not move, Though grant for prayers' sake.

Romeo: Then move not, while my prayers' effect I take.

Thus from my lips, by thine, my sin is purg'd. (1,5,27)

К/ф 1967: Дж.: Не двигаясь, святые внемлют нам.-

Р.: Недвижно дай ответ моим мольбам.

Твои уста с моих весь грех снимают.

К/ф 1996: Дж.: Я слух склоню, но двигаться не стану.

Р.: Не надо наклоняться, сам достану.

Вот, с губ моих весь грех теперь и снят.

Существительное “saints” во втором переводе заменено на личное местоимение “я”, что свидетельствует о том, что Джульетта приняла правила игры Ромео. Первая реплика Ромео в классической версии говорит в пользу его романтической природы, тогда как в современной версии настойчиво проявляется его практичность, продиктованная требованиями новой эпохи.

Romeo: I have night's cloak to hide me from their eyes,

And but thou love me. Let them find me here.

Jul.: Dost thou love me? I know thou wilt say “Ay”,

And I will take thy word, yet, if thou swear'st,

Thou mayst prove false, o gentle Romeo!

If thou dost love, pronounce it fait fully. (2,2,33)

К/ф 1967: Р.: Меня укроет ночь своим плащом.

Но коль не любишь — пусть меня увидят.

Дж.: Меня ты любишь? Знаю скажешь: “Да”.

Тебе я верю. Но, хоть поклявшись,

Ты можешь обмануть.

О, милый мой Ромео. Если любишь, —

Скажи мне честно.

К/ф 1996: Р.: Меня плащом укроет ночь,

Была б лишь ты тепла со мною.

Дж.: Ты любишь, ли, меня?

Я знаю, верю, что скажешь: “Да”.

Но ты не торопись, Ромео. Это ведь не шутка.

В современной версии Ромео немногословен, в его объяснении нет упоминания о любви, зато появляется двусмысленная игра слов: ночь укроет плащом — ты тепла со мною. В результате целостного преобразования наглядно меняется смысл оригинального текста. В оригинале Джульетта не дает Ромео много времени на

раздумье, но все же сомневается в честности своего возлюбленного, а в переводе просит его не торопиться и сомневается скорее в серьезности его намерений.

Даже знаменитая луна, являющаяся единственной свидетельницей объяснения влюбленных, получает различную трактовку в переводах. В оригинале луна представлена как “blessed moon”, в классической версии — “священная луна” и в современной версии — “сияющая луна”. Ромео для Джульетты в оригинале — “the god of my idolatry”, в классическом переводе — “души моей кумир”, в современном римейке — “высшее благо, которого достаточно для клятв”. Таким образом, в современном переводе наблюдается общее снижение оценочной коннотации, сцена лишена возвышенно-благоговейного ореола, а герои более самодостаточны и менее эмоциональны.

Итак, в результате анализа лексики, было выявлено, что в современном варианте кинофильма она менее пафосна и возвышенна, чем в классическом. Использование более сниженной лексики объясняется тем, что переводчик пытался приблизить оригинал к требованиям современной эпохи. Таким образом, на индивидуальный переводческий стиль накладывает печать социальный заказ общества. Следовательно, можно говорить о том, что переводческий стиль может быть представлен в виде следующих компонентов:

1. познание и понимание оригинала, выявление и детальное изучение семантических возможностей языка и авторской интерпретации.
2. оценка оригинала с точки зрения соотношения языка оригинала и перевода.
3. выработка собственной программы интерпретации.

В рамках проведенного анализа был сделан вывод о том, что при переводе киносценариев большее значение имеет адекватность, нежели эквивалентность. Адекватный перевод — это текст, исполняющий в родной культуре переводчика функцию аналогичную функции оригинала в исходной культуре. Эквивалентный перевод — это текст, верно воссоздающий содержательно-стилистическую систему оригинала [6, с. 144]. Иначе говоря, мерило эквивалентности перевода — авторский текст, мерило адекватности перевода — читательское или зрительское восприятие. Именно зрительское восприятие является главным критерием при переводе сценариев.

Изучение богатой семантики языка классических произведений, в частности шекспировского языка, дающей возможность для многократного прочтения произведений, приобретает возрастающее значение в контексте развивающегося диалога культур, где английский язык занимает лидирующее место.

Список литературы

1. All the World's in Love With Shakespeare. — International Herald Tribune, March 20-21, 1999. — p. 20.
2. Shakespeare W. Othello. The Moor of Venice. — М.: Иногиз, 1950.
3. Shakespeare W. Hamlet, Prince of Denmark. — М.: Издательство литературы на иностранном языке, 1939.
4. Культура речи на сцене и на экране. — М.: Наука, 1986. — 186 с.
5. Shakespeare W. Romeo and Juliet. — Higher School Publishing House, 1972. — 126 p.
6. Лукинова М. Ю. Жанровая специфика перевода классической драматургии. Диссертация на соискание ученой степени канд. филол. наук. — Одесса, 1989. — 150 с.

Поступило в редакцию 27.04.2002