

УДК 801.313: 804.0

ЛИНГВОСИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА
Б. Л. ПАСТЕРНАКА – ПЕРЕВОДЧИКА ТРАГЕДИИ
У. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ»

С. В. Моташкова

Воронежский государственный педагогический университет

Поступила в редакцию 27 июня 2016 г.

Аннотация: *статья посвящена поискам новых подходов к исследованию переводческой деятельности, в частности междисциплинарному синергетическому анализу, который позволяет всесторонне рассмотреть проблемы перевода и особое место творческой интерпретации трагедии У. Шекспира «Гамлет», осуществленной Б. Л. Пастернаком, в контексте русской переводческой традиции.*

Ключевые слова: *междисциплинарный синергетический анализ, проблемы перевода, творческая интерпретация, перевод трагедии У. Шекспира «Гамлет», русская переводческая традиция.*

Abstract: *the article is devoted to the new approaches to the studying of translation process, in particular, a synergistic interdisciplinary analysis which allows for comprehensive consideration of the problems of translation. In the paper, the synergetic analysis is applied to B. L. Pasternak's creative interpretation of the W. Shakespeare's tragedy "Hamlet" in the context of Russian tradition of translation.*

Key words: *synergetic interdisciplinary analysis, problems of translation, creative interpretation, W. Shakespeare's tragedy "Hamlet", Russian tradition of translation.*

Проблемы перевода, особенно художественного, всегда были и остаются в зоне повышенного внимания, находясь на очень оживленном перекрестке культур и языков, как в российской [1], так и в зарубежной [2; 3] лингвокультурах. Возрастающая роль переводов художественной литературы в контексте расширяющейся и обновляющейся межкультурной коммуникации возвысила эту отрасль интеллектуальной деятельности до статуса одной из самых влиятельных в формировании культурного взаимовлияния народов, их мышления, мировоззрения и языкового развития.

Соответственно, эволюционирует сама система переводческой деятельности и ее осмысление. Так, процесс и результаты перевода – идеальный экспериментальный материал для лингвосинергетического анализа, прежде всего в его динамических аспектах.

Творчество Шекспира, его вершинное произведение «Гамлет», образ заглавного героя, вся система русских переводов этой трагедии в целом и один из ее эталонов – перевод Б. Л. Пастернака – не менее идеально могут быть исследованы и при желании, описаны средствами, инструментами и терминами междисциплинарной синергетики: «хаос», «порядок»

(Космос), «самоорганизация», «флуктуации» и «бифуркации», «нелинейные открытые системы», фактор «наблюдателя» (интерпретатора) и т.п.

Однако мы считаем более перспективным для лингвосинергетики использовать интегративную терминосистему, включающую специфические лингвистические термины и понятия, сопоставимые с естественнонаучными, а также тропеические ресурсы языка научного описания.

Синергетика как междисциплинарный метод познания истины – это результат естественно-эволюционной параболы в ее движении от первобытного мифологического синкретизма, объединявшего в себе искусство слова, науку, память, религию, дидактику, аксиологические представления, социальную иерархию и т.д. – к цельности, прошедшей трудный путь самопознания человека, познания им окружающего мира и культурного строительства. В сущности, это путь от интуитивного ощущения «золотого сечения» до его послеаналитического синтеза.

Современная теория перевода, накопив богатейший материал эмпирического, теоретического и методологического характера, испытала необходимость перехода на более высокие уровни интегративного, междисциплинарного перехода к его осмыслению. М. М. Бахтин, как основоположник теории диалога культур, утверждал: «Втиснуть в Елизаветинскую

эпоху нашего Шекспира никак нельзя» [4, с. 331–332]. А Ю. М. Лотман напоминал, что «сегодня “Гамлет”, “Король Лир” <... > не только тексты Шекспира, но и “память обо всех интерпретациях”» этих произведений [5, с. 163].

Еще продолжают и развиваются поиски углубленного и, безусловно, продуктивного исследования отдельных самостоятельных линий лингвистической и переводческой деятельности (прогностика, теория реалий, а также когнитивные, дискурсивные, онтологические, людические, лингвокультурологические, лингвоэстетические аспекты перевода), но уже П. А. Флоренский полагал, что необходима «синергия» научных дисциплин как гуманитарного, так и естественнонаучного характера (будущая синергетика) [6, с. 37].

Симптоматично в этом смысле стремление рассмотреть некоторые попутные аспекты интерпретационно-переводческого сознания в контексте физико-математической модели психологии человеческой личности со стороны американского ученого (русского происхождения) В. А. Лефевра в его книгах «Формула человека: Контуры фундаментальной психологии» (1991) и «Космический субъект» (2005). В первой из книг он объясняет понятие рефракции, преломления (refraction), применимое, по его мнению, к таким производным художественного текста, как перевод, критика, комментарии, продолжения, интерпретации [7]. Во второй он математически, физически и психологически доказывает неизбежность появления в Космосе человека как субъекта осознания системной целостности жизни и возможности ответного влияния на нее (Наблюдатель, Интерпретатор, Креатор) [8]. Всё это имеет принципиальное отношение и к трагедии У. Шекспира «Гамлет», и к ее переводам.

Произведения Шекспира не утрачивают своей актуальности и не выходят из сферы интерпретаций, трансформаций, реформирования, модернизации, дискуссий, особенно в русской принимающей культуре, хотя интерес к ним может носить волнообразный характер, то обостряясь, то затихая в системе флуктуаций, т.е. разнонаправленных движений – возмущений хаоса, порождающих после бифуркаций (точек выбора и развития) новое качество порядка. Это путь любого шедевра искусства как высшей формы самоорганизации и креативности.

В русской культуре одной из самых «горячих точек» в дискуссиях о переводческой деятельности остаются интерпретации трагедии Шекспира «Гамлет», их двухсотлетняя история и современное состояние.

Уточним: мы воспринимаем творчество Шекспира как архетипическое (каноническое, эталонное) и открытое в бесконечность для последующих поколе-

ний интерпретаторов-переводчиков, как своего рода величественное здание, не подлежащее повторению, но необходимое в обучении молодых архитекторов.

И хотя после Пастернака в русской переводческой традиции не было создано равноценного перевода, консенсус по поводу созданного им варианта трагедии «Гамлет» так и не сложился. Диапазон бесчисленного множества откликов на перевод Пастернака включает в себя подчас прямо противоположные мнения, разведенные между полюсами таких оценок, как «непревзойденный» и «непрофессиональный» (или, по мнению А. П. Цветкова, «недобросовестный») [9, с. 121–122].

История инволюции трагедии «Гамлет» в русскую культуру насчитывает почти два столетия активного и всестороннего обращения к всемирно значимому английскому источнику и большое количество его переводов: более 30 – от Сумарокова (1748) до Ананьина (2010).

Они прошли свой путь эволюционных нелинейных изменений, достижений, отступлений, трансформаций.

Основываясь на предшествующей традиции и хорошо освоив ее, Пастернак совершил прорыв к свободе от оригинала, не отказавшись от главного в нем как системы и продемонстрировав эталонный баланс между полярными полюсами: традицией и инновацией, современностью и вечностью, микромиром личности и макромиром социума, мировой и национальной культурой, оригиналом и переводом и т.п.

Сам Пастернак, создав первый вариант перевода, ужаснулся почти полному совпадению с трудами предшественников, о чем сообщил М. Л. Лозинскому: «На собственной неудаче убедился я, как трудно разойтись с ними, пока остаешься в пределах первой дословности» [10, с. 385–386] и, по его признанию, готов был навсегда отказаться от этого замысла. «Было время... когда под влиянием обнаруженных с Вами совпадений я собирался признать попытку неудавшейся, сложить оружие и письменно поздравить Вас с моим поражением...» [11, с. 382–383].

Однако после глубоких размышлений и поисков он нашел свой путь: глубоко вобрав в себя архетип оригинала, освободился от буквализма, от творческой зависимости. Он создал собственное неповторимое произведение, но даже после 12 вынужденных редакций, утратив представление, где его самый правильный текст перевода, он не отступил от шекспировского архетипа в его главных измерениях. «Перед лицом таких трудов, всегда остающихся к услугам желающих, можно было с легким сердцем пожертвовать неоправдавшейся попыткой и взяться за более далекую задачу, с самого начала поставленную театрами» [10, с. 385–386].

Пройденный русской переводческой мыслью путь, с одной стороны, достаточно прямолинеен и носит поступательный характер. Если за точку отсчета принимать на одном полюсе анархический, «вольный» подход Сумарокова, а на другом – интегративную (синергетическую), высокохудожественную и адекватную трансформацию Пастернака, то мы получим, очевидно, восходящую линию.

Например, на материале перевода одного из самых значительных концептуальных мест трагедии можно увидеть, как «восходит» заглавный герой к вершинам самодостаточности и универсального чувства ответственности за близкий и дальний мир. У Шекспира “The time is out of joint – O cursed spite, That ever I was born to set it right!” (акт I, сцена 5) [12], а также в переводе М. Л. Лозинского, признанном наиболее точным, «И скверней всего, что я рожден восстановить его», – явственно ощущается сема вынужденности, принуждения. Более того, во всех русских переводах до Пастернака у Гамлета нет личного добровольного выбора [13]. У П. П. Гнедича и вовсе заглавный герой готов проклясть собственную жизнь из-за возложенного на него недобровольного жребия:

«...Наше время
Сорвалось съ петель. – Подлое коварство!
О, лучше бы мне вовсе не родиться,
Чемь исправлять тебя» [13].

И только у Пастернака появляется сема свободного, ответственного, хотя и трудного выбора: «Порвалась дней связующая нить, как мне обрывки их соединить» [14].

Однако, если мы обратимся к попытке нашего современника А. П. Цветкова аннигилировать достижения Пастернака своим переводом, то здесь восходящая линия обрывается. «Перевод Пастернака я бы, выразившись с предельной осторожностью, назвал недобросовестным – заявил он. – Другой, очень важный для меня упрек: отсутствие в его переводе того, что я бы назвал «священным ужасом», – ощущения разницы в масштабах между собой и объектом перевода. Гордыня в подобных случаях создает непреодолимое препятствие» [9, с. 49].

Цветков объявил своего рода крестовый поход против достижений самого успешного, на наш взгляд, создателя русской интерпретации «Гамлета». При этом он, упрекнув Пастернака в гордыне, скорее, «отзеркалил» собственные амбиции и, возможно, чрезмерную подавленность «священным ужасом» оригинального текста.

Сам Пастернак показал достойный пример уважения не только к исходному тексту, но и к своим предшественникам, наследие которых освоил очень основательно. Если он и подвергал их критике, то применительно к собственным творческим задачам.

Так, он отметил одну особенность эволюции русской переводческой мысли: чем переводчик профессиональнее, тем более зависим от оригинала.

Однако, анализируя его перевод, «главный по шекспироведению» (как называл Пастернак своего консультанта, редактора и критика М. М. Морозова) отметил, что «вольность» интерпретации поэта не отбрасывает его к начальным стадиям русской переводческой деятельности, а, напротив, становится новым этапом в системном и поступательном развитии русской «шекспировской» традиции [15, с. 48].

Маломерность замысла Цветкова сказалась на всех уровнях его перевода, выпавшего и из времени, и из пространства (насколько можно судить по отдельным отрывкам, вошедшим в полемическое пространство русской «шексперианы» после публикации в 2008 г. в журнале «Новый мир» отрывка из 5 акта, 2 сцены трагедии).

Хуже того, утрачено многообразие смехового начала, богатая палитра иронического и самоиронического речевыражения автора и героев, живая естественность разговорного дискурса, отказ от фактора адресата-зрителя, единство высокого белого стиха и прозы, карнавала и «кровавой драмы» и т.д.

В «дуэли» с Пастернаком он отказался от его завоеваний, возвратившись к более архаичным интерпретациям произведений Шекспира в русской культуре. Его перевод находится вне дисциплинирующего ритма самоорганизованной субъективности языковых личностей переводчика – интерпретатора и персонажей трагедии, борьбы хаоса и космоса, вне вербализованной эмотивности.

Сам отрывок в системе Шекспира и Пастернака чрезвычайно интересен: он являет собой опровержение мифа об органической нерешительности Гамлета: если ему ясна цель его действий, если он «договорился» с собой, то решительности и страстности в достижении цели ему не занимать.

Шекспир в этой сцене как мастер слова ренессансной эпохи, избыточен в языковой креативности, которая одновременно передает чрезвычайный динамизм происходящего, и предельно сближает мысль и действие героя, гармонию между которыми так мучительно искал Гамлет до этой сцены и будет искать позже, до финального возмездия Злу. «Языковые игры» Шекспира создают одновременно динамику «живородящего» хаоса с его бесконечностью «точек роста», и особый, не всегда и не всеми осознаваемый «порядок в форме беспорядка» (А. Карпентьер). Здесь и замена глагола на сдвоенный предлог (Up from my cabin), идиоматизация словосочетаний, экономящая большое количество слов (sea-gown scarf'd), активная частеречная и одновременно структурная трансформация (транспозиция) (Finger'd, forgetting manners, England's), не всегда очевидная логическая,

но ярко эмоциональная мотивированность тире [12].

У Цветкова бесстрастный, во всех направлениях дистанцированный, эпический пересказ событий, который на уровне картины и совокупного содержания – смысла производит противоречивое впечатление: как можно, например, одновременно «закутаться в свой плащ» и «пошарить» «у них в имуществе»?

У Цветкова доминируют глаголы и глагольные формы прошедшего времени, создающие дистанцию между временем рассказа и событием. В результате недостаточно точных, в известной степени своевольных слов перевода автор допускает серьезные ошибки, например усиливает официальное, бюрократическое звучание рассказа посредством слов «имущество», «врученный», «инструкциями», «приказ», «ссылками» [9, с. 49–54].

В такую дистиллированную лингвостетическую систему диссонансом вторгается идиоматический русизм: «с ушатом грязи». И тогда, при всей легкости скользящего стихотворного ритма, исчезает шекспировская разговорно-образительная экспрессия, которая создавалась в том числе напряженной лексико-семантической борьбой языкового хаоса, устремленного к порядку в условиях становления национального языка.

Не остается и следа от сверхактивной креативности великого драматурга, свободного от сложившихся языковых законов и правил и предлагающего целый каскад транспозиций, сложений, элиминаций, метафоризаций и т.д.

В качестве простейшего примера этой сложной языковой деятельности английского драматурга интересно рассмотреть словосочетание “*My fears forgetting manners*” (приблизительно «мои от страха забытые манеры»), которое можно охарактеризовать как идиоматический сложносоставный неологизм, основанный на доминировании неглагольных форм, заменивших глагольные. Это переносит рассказ о прошедших событиях и действиях в неглагольную сферу эмоциональных состояний [12].

Пастернак «снимает» шекспировский темпоральный, ритмический и языковой креативный хаос строгой, соразмерной, подконтрольной сознанию и ритму стилистикой, опирающейся на графически отчетливые глагольные формы и простые нераспространенные предложения, тем самым повышая степень экспрессии, органичности пережитого шока, гибкой естественности разговорного регистра: «Я вышел из каюты. Плащ накинул, Пошел искать их, шарю в темноте...». За строгой точностью слов-действий скрываются концептуальные пласты смыслов и значений, извлекаемых из всех продуманных, прошедших множество фильтров языковых ресурсов [14].

Встретившись с труднопереводимыми словосочетаниями (часто их можно перевести только аналитически, как это сделал Набоков в своей прозаической интерпретации романа в стихах «Евгений Онегин»), Цветков просто устраняет неудобные слова, легко расставаясь и с их семиотически-семантическим потенциалом.

Так, сложное сочетание “*My sea-gown scarf’d about me*” (приблизительно «мое морское платье, обвившееся вокруг меня») активно провоцирует переводческие алогизмы. И у Цветкова перевод «закутавшись в свой плащ» порождает вопросы: почему герою, переходя из одной каюты в другую, необходимо было надеть плащ, закутываться в него; насколько это удобно, закутавшись в плащ, «шарить» (у Шекспира “*Finger’d their packet*” – «наощупь, пальцами отыскивая их пакет»).

У Пастернака тоже, как и у Цветкова (точнее, наоборот), используются лексемы «плащ» и «шарю в темноте», безусловно, не идеальные по адекватности, но всё же воспроизводящие живую, синхронную картину поисков в темноте с элементами транслитерации.

Еще дальше расходятся переводческие стратегии и тактики Пастернака и его коллег в главном монологе трагедии Шекспира “*To be, or not to be...*”.

Это онтологическая, эмоциональная и духовная кульминация трагедии. Интонационно-ритмически у Шекспира и Пастернака – это восхождение к пределу выбора между жизнью и смертью, а затем, после сделанного выбора, плавное схождение к земным драмам и трагедиям, стоическое принятие их.

Кульминационная интеллектуальная, судьбоносная точка героя-философа разойдется с кульминационной вершиной самой трагедии, когда сойдутся все линии трагедии, кроме завершившейся раньше линии любви. Более того, здесь сойдутся жизнь и смерть, действие победит смятение мысли, решительность – сомнение, благородство – подлость и возмездие – месть.

Гамлет Пастернака – не студент-недоучка, это сложившийся философ, он контролирует и оценивает с философской объективностью даже противоречивый хаос своих мыслей и эмоций. Переводчик сознательно освобождает язык своего текста от избыточности метафор и риторических фигур, доводя его до полной, строгой дисциплинированной ясности: «От перевода слов и метафор я обратился к переводу мыслей и сцен» [10, с. 385–386].

Пастернак создал не просто перевод как «отражение чужого света», но самостоятельное и самодостаточное произведение, наделенное большим потенциалом собственного развития и с безусловным пиететом перед оригиналом. Он выбрал путь соавтора оригинального текста, но обращенного к своему

национальному социокультурному и лингвокультурному пространству, своему времени в контексте Вечности и учитывающему прежде всего интересы и потребности своей читательской аудитории.

Он изменил философскую картину мира, концептосферу произведения, содержание контекста, параметры времени и пространства, характер заглавного героя, языковую и образную систему трагедии, ее стилевые и ритмические особенности, языковую личность переводчика, характер коммуникации между адресантом и адресатом (автором и читателем, драматургом и зрителем и т.д.).

«Кровавая» по жанру, выходящая из хаоса к свету мысли и мудрости жизни трагедия Шекспира под пером Пастернака трансформировалась в концептуально строгое, впечатляющее по богатству речевых регистров и языковых ресурсов самостоятельное произведение русской культуры, неотделимое от мировой традиции и современности. В целом преодолев жанровые признаки «кровавой драмы», Пастернак создал философско-онтологическое сочинение, где сама амбивалентность личности заглавного героя – источник продуктивных сомнений и размышлений о времени и о себе, о верности выбираемого пути, о природе человека и его назначении, о высоте и низости человеческого духа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Чужакин А. П.* Мир перевода, или Вечный поиск взаимопонимания / А. П. Чужакин., П. Р. Палажченко. – М. : Валент, 1999. – 192 с.

2. *Schleiermacher F.* On the Different Methods of Translating Text / F. Schleiermacher // *The Translation Studies Reader*. – New York and London : Routledge, 2004. – P. 43–63.

Воронежский государственный педагогический университет

Моташкова С. В., доктор филологических наук, профессор кафедры французского языка

E-mail: motashkova-svetlana@rambler.ru

Тел.: 8 (473) 239-32-48

3. *Gentzier E.* Contemporary Translation Theories Text / E. Gentzier. – London and New York : Routledge, 1993. – 224 p.

4. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

5. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. – 704 с.

6. *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли / П. А. Флоренский // Соч. : в 4 т. – М. : Мысль, 2000. – Т. 3 (1). – 622 с.

7. *Лефевр В. А.* Формула человека : Контуры фундаментальной психологии / В. А. Лефевр. – М. : Прогресс, 1991. – 108 с.

8. *Лефевр В. А.* Космический субъект / В. А. Лефевр. – М. : Когито-Центр, 2005. – 221 с.

9. *Цветков А. П.* Новые переводы : Уильям Шекспир «Гамлет» / А. П. Цветков // *Новый мир*. – 2008. – № 8. – С. 45–63.

10. *Пастернак Б. Л.* Собр. соч. : в 5 т. / Б. Л. Пастернак. – М. : Худ. лит., 1991. – Т. 4. – 910 с.

11. *Пастернак Б. Л.* Собр. соч. : в 5 т. / Б. Л. Пастернак. – М. : Худ. лит., 1991. – Т. 5. – 703 с.

12. *Shakespeare W.* The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark // *The Oxford Shakespeare : The Complete Works*. 2nd Edition / W. Shakespeare. – N. Y. : Oxford Univ, 2005. – P. 681–718.

13. *Шекспир У.* «Гамлет». Все русские переводы. Антология русских переводов. 1883–1917 / У. Шекспир. – М. : Совпадение, 2006. – 328 с.

14. *Поплавский В. Р.* «Гамлет» Бориса Пастернака : Версии и варианты перевода Шекспировской трагедии / В. Р. Поплавский. – М. : СПб. : Летний сад, 2002. – 255 с.

15. *Морозов М. М.* Шекспир, Бернс, Шоу / М. М. Морозов. – М. : Искусство, 1967. – 326 с.

Voronezh State Pedagogical University

Motashkova S. V., Doctor of Philology, Professor of the French Language Department

E-mail: motashkova-svetlana@rambler.ru

Tel.: 8 (473) 239-32-48