

8

15

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР

Институт литературы имени М.Абегяна

A 10.01.03
M-254

На правах рукописи

Маргуни Рузан Вагинаковна

ТРАГЕДИЯ ШЕКСПИРА "АНТОНИЙ И КЛЕОПАТРА"

В АРМЯНСКИХ ПЕРЕВОДАХ

10.01.03 - Литература народов СССР

(Армянская литература)

А в т о р е ф е р а т
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Е Р Е В А Н 1977

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР

Институт литературы имени М.Абегамяна

На правах рукописи

Мергуни Рузан Вагиняковна

ТРАГЕДИЯ ШЕКСПИРА "АНТОНИЙ И КЛЕОПАТРА"

В АРМЯНСКИХ ПЕРЕВОДАХ

Ю.01.03 - Литература народов СССР

(Армянская литература)

А в т о р е ф е р а т
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Е Р Е В А Н 1977

Работа выполнена в Армянском центре шекспироведения при Институте искусств АН Армянской ССР.

Научный руководитель: член-корреспондент АН Арм. ССР, доктор искусствоведения Р.Е.Зарян

Официальные оппоненты:

1. Профессор, доктор филологических наук С.Н. Саринян
2. Кандидат филологических наук А.М. Арутюнян

Будущее предприятие - кафедры зарубежной и армянской литературы Армянского государственного педагогического института им. Х. Абовяна.

Защита состоится "24" марта 1977г. на заседании специализированного Совета Д005.10.01 по присуждению ученой степени кандидата филологических наук при Институте литературы им. М. Абегамяна АН Армянской ССР (375015, Ереван - 15, ул. Кармир Банаки, 15).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Сектора научной информации АН Армянской ССР по общественным наукам (ул. Абовяна, 15).

Автореферат разослан "24" февраля 1977 г.

Ученый секретарь специализированного Совета

А.М.Кендерян



В настоящее время перед переводчиками Армении стоит сложная и ответственная задача - полностью представить армянскому народу Шекспира.

Опыт предшествующих переводчиков, внесших достойный вклад в развитие армянской переводческой литературы, приобретает в этом смысле особо важное значение и требует для своего освоения тщательного научного изучения.

Предлагаемая диссертация представляет собой опыт сравнительно-сопоставительного изучения переводов с целью выявления возможностей раскрытия художественного своеобразия произведения в переводе.

Конкретное сопоставление четырех армянских переводов трагедии Шекспира "Антоний и Клеопатра" друг с другом и каждого из них с подлинником позволяет показать принципиальную возможность адекватного перевода Шекспира на армянский язык, выявить нескончаемые ресурсы армянского языка, предоставляющие переводчику богатые возможности творческого подхода к задачам перевода, изыскать удачные пути разрешения ряда проблем перевода Шекспира, разобрать ошибки, выявить причины их возникновения.

Диссертация состоит из введения, двух глав и заключения.

Во "Введении" определяется основная задача работы, освещается круг, поставленных в ней проблем, даются краткие сведения об анализируемых переводах, а также общее представление о переводческой культуре в Армении. В русле одной из узловых проблем теории перевода - вопроса о переводимости и непереводимости художественного произведения - рассматривается историческое изменение взглядов на перевод, дается современное состояние разработки этой проблемы, определяются критерии оценки переводов, обосновывается избранный в работе принцип анализа.

В первой главе ("Идейно-образная структура трагедии "Антоний и Клеопатра" как проблема переводчика") на основе общих принципов поэтики Шекспира и выявления идейно-образной структуры рассматриваемой трагедии выделяются и сопоставляются функционально значимые, конструктивно важные языковые элементы и стилистические приемы в оригинале и в четырех армянских переводах.

Эта глава проливает свет на необходимое звено творчества переводчика – проникновение в структуру оригинала, в которой кристаллизуется построенная автором художественная действительность. Правильное, соответствующее авторскому замыслу, видение основного в подлиннике, учет существенных взаимосвязей главных компонентов и, наконец, их такое воспроизведение, которое не нарушает единства элементов и их связей как определенной структуры – вот путь, по которому должны следовать и следуют армянские переводчики, стремящиеся к созданию действительно переводов, а не переложений или переосмысленных вариантов подлинника.

Во второй главе ("Пути преодоления ряда специфических трудностей перевода Шекспира") подвергаются анализу армянские переводы трагедии "Антоний и Клеопатра" с точки зрения художественной полноценности, освещается и оценивается различный подход переводчиков к ряду частных задач перевода, вводится в понимание второй, не менее существенный критерий оценки переводческих работ – художественность языка.

В "Заключении" подводятся общие итоги, уточняется избранный в работе принцип анализа переводов, отмечается значение и ценность переводческих принципов видного армянского переводчика Шекспира – Ованеса Масеяна – для дальнейшего развития армянской переводческой культуры.

Введение. По свидетельству Арама Раффи интерес к Шекспиру у армян пробудился еще в конце 17 века. В начале XIX века этот интерес разросся в своеобразный культ. К этому же времени относится появление первых переводов отдельных отрывков из произведений Шекспира. В середине XIX века переводятся на армянский язык уже целые пьесы Шекспира, осуществленные, правда, не с подлинника, а с существующих уже французских и немецких вариантов. Переводы этого периода имеют сейчас лишь историческое значение и не удовлетворяют требованиям сегодняшнего дня, особенно возросшим после высококачественных переводов Ованеса Масеяна с подлинника.

Первые переводы Ованеса Масеяна относятся к девяностым

годам прошлого столетия. По настоящим данным им переведены 18 пьес Шекспира. Некоторые из своих первых переводов он в дальнейшем подверг основательным изменениям, фактически создав новые переводы (у нас есть два в корне различных варианта переводов трех пьес Шекспира: "Гамлет", "Венецианский купец", "Ромео и Джульетта"). Судя по письмам Масеяна, работа над переводом трагедии "Антоний и Клеопатра" была начата в 1893 году и завершена в 1915 году. Необычный для Масеяна столь долгий период работы над этим переводом, особенности слога его позволяют предполагать, что этот перевод, если и был завершён где-то в 90-ых годах, к 1915 году был пересмотрен и окончательно отшлифован согласно тому новому подходу к принципам перевода Шекспира, которым отмечены все его переводы 20-ых годов.

Эта трагедия в переводе Масеяна впервые вышла в свет лишь в 1967 году в Бейруте. Позднее издание ее определило самостоятельность и независимость последующих переводов этой трагедии, осуществленных значительно позже такими различными творческими индивидуальностями, как Гарник Фитцгян (1909), Баан Тотоненц (1936), Хачик Даштенц (1955).

Рассмотрение переводов мы производим в синхронном плане, то есть основываемся на методах осуществления и критериях оценки перевода, существующих на данном историческом этапе его практики и теории, а не в диахронном плане, то есть в плане историческом, в аспекте развития художественного перевода.

Это выдвигает необходимость освещения современных конкретных методов постижения искусства перевода, конкретных критериев оценки его качества сегодня. Рассматривая исторические изменения взглядов на перевод в свете проблемы переводимости и непереводимости, в работе попутно вскрываются различные истоки теории непереводимости, теории, приведшей на практике к колебанию между двумя крайними принципами: 1. дословно точный перевод, но художественно неполноценный и 2. перевод, основанный на стремлении отразить дух, смысл подлинника, но тяготеющий к вольному переводу. Эти два принципа связывались, прежде всего, с представлениями о структуре художественного слова, как о таинственной сумме непередаваемых ни порознь, ни в своей совокупности формальных элементов, а также с представлением о языке,

как о выражении мистического "народного духа", непроницаемого для носителей других языков. Подобным взглядам, восходящим к философии языка Вильгельма фон Гумбольдта, приводившим к идее о фатальной невозможности полноценного художественного перевода, современная теория и критика перевода противопоставляет совсем иной взгляд. Взгляд этот основан, во-первых, на понимании языка как "непосредственной действительности мысли", во-вторых, на отношении к произведению не как к сумме элементов, а как к сложной структуре, в которой все взаимообусловлено и где отдельные элементы важны не сами по себе, а по той эстетической функции, которую они получают именно в системе всех взаимосвязей. И если очень часто эти элементы не могут быть воссозданы как таковые, то их эстетические функции как раз и поддаются воссозданию на другом языке — зачастую с помощью иных формальных средств.

Вместе со многими современными теоретиками перевода мы считаем художественный перевод возможным, поскольку конечная цель перевода — не создание слежка языка оригинала, а творческое воссоздание художественного целого в единстве формы-содержания.

Такой подход к постановке и разрешению проблем художественного перевода определяется сегодня часто как реалистический. Но термин "реалистический перевод" еще не определяет качества перевода, его художественной полноценности. Перевод может быть реалистическим по методу, по стремлению художника верно отразить "вторичную действительность", но и быть в то же время более или менее "хорошим", более или менее "удачным".

Каковы же критерии оценки перевода?

Теоретически нет ничего легче, как синтезировать два крайних принципа (вольный и буквальный), существующие в истории перевода, и объявить идеальным предельно точный и художественно полноценный перевод. Но на практике такой синтез невозможен, прежде всего потому, что языковые системы никогда не могут быть идентичны. Из-за различия языковых систем вольности лингвистического порядка неизбежны в любом переводе. Теоретику и практику художественного перевода часто предлагаются в помощь услуги такой науки, как сопоставительная стилистика, сравнивающая стилистические пласты различных пар языков. Но сопоставительная

стилистика не может разрешить всех теоретических и практических задач художественного перевода, она в состоянии помочь переводчикам и исследователям переводов лишь в плане разрешения чисто языковых вопросов: насколько язык оригинала разнится от языка перевода, какие отклонения от текста оригинала вынуждены, объективно необходимы, какие нет. Если в качестве основы критериев оценки перевода принять результаты сопоставительной стилистики, мы лишим художественный перевод характерных для него проблем, которые далеко выступают за рамки стилистики и лингвистики. Если художественный перевод — прежде всего творчество, и переводчик на другом языковом материале воссоздает аналогичное подлиннику художественное произведение в единстве содержания и формы, то языковые универсалии, то есть элементы, общие для данной пары языков, — это лишь тот материал, которым должен руководствоваться каждый переводчик, однако, изучение и статистическое измерение этого материала никак не может служить критерием ни определения перевода как такового, ни художественной его полноценности.

Художественный перевод, аналогично оригинальному творчеству, требует определенного эстетического критерия. Поэтому вопрос о языковых соответствиях мы считаем второстепенным по сравнению с художественностью текста. Художественность текста перевода как такового предполагает, прежде всего, сохранение идейно-образной структуры оригинала, как конкретного, неповторимого единства формы и содержания. Собственно переводом может считаться лишь та работа, которая сохраняет эту структуру оригинала, несмотря на более или менее частые отступления от подлинника. И наоборот, нарушение структуры оригинала не может искупить никакая верность в деталях. Однако, идейно-образная структура оригинала имеет конкретную форму воплощения, а именно, язык произведения. Различным языковым элементам, воплощающим структуру оригинала, могут соответствовать на другом языке множество вариантов. Отсюда объективная возможность существования нескольких переводов одного и того же произведения. Один и тот же элемент структуры подлинника может соотноситься со многими своими конкретными воплощениями в текстах переводов. Причем, эти варианты могут лингвистически и соответ-

ветствовать и не соответствовать языку подлинника. Не лингвистическое соответствие решает правомерность выбора того или иного варианта, а функциональная однозначность языковых элементов или стилистических приемов переводов и оригинала. А реализация последнего должна производиться, прежде всего, в рамках норм общепринятого языка.

Глава I. Идеино-образная структура трагедии "Антоний и Клеопатра" как проблема переводчика. Глава состоит из двух частей. В первой части освещается конкретное языковое воплощение общего драматургического метода Шекспира, общих принципов его поэтики в интересующей нас трагедии. В качестве основной структурной особенности драматургического метода Шекспира выдвигается полифоничность, понятая не как "множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания", а как "множественность равноправных и неслиянных сознаний с их мирами", когда главные герои в самом творческом замысле драматурга являются "не только объектами авторского сознания, но и субъектами собственного непосредственного значащего слова" (М. Бахтин). Эта особенность художественного метода Шекспира неоднократно отмечалась в обширной литературе о нем. В работе мы ссылаемся на соответствующие высказывания ряда исследователей поэтики Шекспира (А. Луначарский, Г. Прайс, Б. Клемен).

Драматургический метод Шекспира был адекватным художественным выражением той концепции личности и мира, которая была характерна для гуманистов эпохи Возрождения, когда с разрушением замкнутого и прочного средневекового цельного мира пришли в столкновение различные миропонимания, когда выведенная из своего равновесия индивидуальность проявлялась особенно полно и ярко.

Провозглашение ценности личности и его взгляда на жизнь было характерно для драматургов и поэтов эпохи Возрождения. Новаторское своеобразие Шекспира в объективном изображении этой личности, а не в ее однозначной героической, лирической или романтической интерпретации.

Это не означает, что драма Шекспира была лишена авторской позиции. "Тяготение к объективности и разные приемы "объективного" построения - все это лишь особые, но соотносительные принципы конструкции образа автора" (Б. Виноградов). Новое художественное видение Шекспира означало не отсутствие, а радикальное изменение авторской позиции. Авторское сознание постоянно и повсюду присутствует в его драмах и в высшей степени активно в них, но функции этой активности здесь совершенно иные. Шекспир не превращает своих героев в объекты, не "закрывает" их, не дает им завершающих характеристик, но постоянно чувствует рядом с собой равноправных личностей, не сливая с ними своего голоса.

Без должного внимания к этой особенности Шекспира не может быть раскрыт художественный и идейный смысл ни одной его драмы, не может быть полностью понят ни один из его героев.

Действительно, какой тезис защищает Шекспир в рассматриваемой нами трагедии? Утверждает ли он своей трагедией, что любовь не может служить прогрессу и закономерно завершается гибелью, если любящий противопоставляет себя обществу и его требованиям? Или, напротив, смерть приходит к любящим как необходимое завершение жизни людей, сумевших героически противопоставить прозе жизни свою свободную волю, свои романтические устремления? Кто такая Клеопатра - романтическая возлюбленная Антония, воплощение любви и красоты, или же безнравственная "змея-ка-Нила", ставшая причиной гибели слабовольного, беспринципного Антония? И так уж слаб и беспринципен Антоний или же это трагический и "гениальный сын своего времени или скорее безвременья"? (А. Смирнов).

Это вопросы, встающие перед теми интерпретаторами трагедии, которые имеют тенденцию читать Шекспира глазами его героев. Отсутствие единого мнения у них объясняется тем, что вне поля зрения остается как раз новаторское своеобразие художественного мышления Шекспира.

Новое художественное видение Шекспира сказывается на всех элементах структуры его драм. Поскольку нас интересуют вопросы перевода Шекспира, важно обнаружить его отражение в языке. Художественное задание Шекспира требовало, прежде всего, изоляции

авторского голоса от голосов своих героев. Эта особая постановка голоса автора или "образа автора" в трагедии "Антоний и Клеопатра" выражена и в композиционном построении ее. Так, все существенно важные обстоятельства в жизни главных действующих лиц трагедии не являются преимуществом сознания автора, все более или менее важные события входят в сознание героев, взаимоотражаются и взаимоосвещаются диалогически. Достаточно отметить, что даже смерть Клеопатры, которая по фабуле трагедии наступает после смерти Антония, не остается вне поля зрения последнего. До трагической гибели Антония мы становимся свидетелями его реакции на мнимую смерть Клеопатры.

В языке трагедии Шекспир достигает изоляции авторского голоса тем, что не допускает резкой языковой дифференциации различных персонажей, в частности, территориальных и социальных диалектов, характеризующих тот или иной персонаж.

Анализируя в этом плане язык персонажей трагедии в оригинале и в переводах, мы приходим к выводу, что явно выраженный характерологический оттенок в основном отсутствует в языке персонажей и в переводах. Хотя налицо выбор разных путей в передаче общей тональности речей персонажей, разных лексический состав, синтаксически принципиально разные построения. В работе приводится характерный пример из речи Вентидия, солдата Антония, который не уступает своему полководцу велеречивостью и помпезностью высказываний. Сравнивая отрывок из речи Вентидия в оригинале с двумя армянскими вариантами в переводах Масеяна и Даштенца, мы приходим к заключению, что, если Масеян по своей лексике и структуре построения предложений ближе к тексту подлинника, Даштенц позволяет себе значительные лексические отклонения, пропускает эпитеты, достигая тем не менее адекватного впечатления синтаксическим построением фраз, внесением новых стилистически маркированных лексических единиц, компенсирующих пропуск эпитетов оригинального текста.

Отмеченную выше особенность языка Шекспира заметил еще Л.Н. Толстой, который упрекал его в однообразии языка, в отсутствии в языке персонажей его драм характерологичности. По Толстому это являлось нарушением одного из критериев реалистического искусства. В.Волькенштейн объяснял эту особенность

шекспировского языка трагедийным жанром, где, на его взгляд, "нет места характерной детализации речи" и где должен ощущаться "звучнейший и ярчайший язык" героев трагедии.

Однако, дело в том, что языковые дифференциации и резкие речевые характеристики имеют место и приобретают обычно первостепенное художественное значение в произведениях таких художников слова, которые сознательно или бессознательно выделяют свое отношение к изображаемому. А это в корне противоречило художественному методу Шекспира. Язык Т. Деккера, Б. Джонсона, Д. Флетчера и Ф. Бомонта и многих других поэтов и драматургов эпохи Возрождения изобилует такими языковыми элементами, функция которых ограничивается функцией речевой характеристики персонажа. У Шекспира, напротив, функция речевой характеристики отступает на задний план, что отнюдь не означает, что язык его персонажей мертв, безжизненен, а язык его драм одностилен, одноакцентен.

Полифоническое художественное мышление Шекспира требовало сочетания самых различных стилей и слогов, акцентов и тональностей. Приведенные в работе примеры из речей персонажей трагедии "Антоний и Клеопатра" подтверждают наличие этих различных стилей и акцентов. В качестве свидетельства разностильности приводятся также примеры неоднократного взаимного комментирования слогов и стилей самими персонажами трагедии. Показывается также, что язык ни одного персонажа не отмечен каким-либо определенным слогом. Тон и слог каждого персонажа меняется в зависимости от драматической ситуации, от широкого и узкого диалогического контекста. Так, реалистическое выражение страсти у Клеопатры в ее беседе с Чармианой (II,5) сменяется на романтическую возвышенность в другой ситуации, в беседе с другим персонажем (I,3).

Внешнее же впечатление стилистической одноплановости создается от того, что разные стили, ритмы и акценты выступают чаще всего не в параллельном сопоставлении и противопоставлении, а во взаимоперекрещивании и взаимопроникновении. В работе приводится диалог Энобарба и Агриппы (III,2), где это взаимоперекрещивание акцентов и стилей выступает наиболее ярко и выпукло. Такое построение диалогов, являясь своеобразным художественным

оформлением трагедии, пронизанной борьбой двух взаимодействующих миров (Рим - Египет), еще ярче оттеняет отношение этих миров и их представителей, служит оживлению диалога и не допускает однозначной трактовки каждого высказанного слова. Слово персонажа, включая в себя тон и акцент собеседника, перестает быть только "предметным" словом, оно становится "словом-обращением", которое в ожидании ответа или возражения словно преобразуется, становясь внутренне полемичным. Индивидуальная манера построения речей у героев Шекспира определяется именно свойственным им ощущением чужого слова, слога и способами реагировать на него. Вот почему язык персонажей, да и всей трагедии, приобретает жизненность не посредством диалектальных слов или слов разговорного стиля и, наоборот, не становится мертвым, безжизненным от различных троп и риторических приемов, а выступает живым и драматургически обоснованным благодаря тем функциям, которые придаются различным приемам в широком и узком диалогическом контексте, благодаря непосредственной, живой обращенности языка персонажей к себе самому и к другим, к данной драматургической ситуации и ко всей атмосфере пьесы. А поскольку каждое слово чаще всего включает в себя все моменты обращения, оно не может быть понято как только проявление характера или выражения авторского голоса. Тот или иной слог служит скорее выявлению отношений между персонажами, их симпатий или антипатий, чем характеристике персонажей или отношению автора к ним.

При сопоставлении переводов мы пытались не терять из виду эти функционально-стилевые особенности языкового оформления трагедии, чтобы придти к более или менее правильному представлению о том, насколько армянским переводчикам удалось сохранить их.

Сложное переплетение различных стилей и слогов требовало от переводчиков исключительной языковой чуткости, умения орудовать самым различным материалом и, что самое главное, правильно его размещать, чтобы не создалось впечатления разнотипа стиля и слогов, разрушающего целостность драмы, или же, наоборот, не привнеслась бы однообразие, разрушающая полифонический художественный мир трагедии. Армянские переводчики, поставившие се-

бе целью не переложение оригинала, а его перевод, в целом удовлетворяют этому требованию.

Ближайшее же рассмотрение переводов приводит нас к выводу, что наиболее близок в этом смысле к оригиналу О. Масеян. У трех других переводчиков замечается отклонение в сторону возвышенного слога, но это довольно существенное отклонение все же не приносит однообразности в язык этих переводов, хотя и несколько смягчает резкость языковых и стилистических различий, наличную в оригинале.

Характерная особенность слова Шекспира, как слова - обращения, требовала от переводчиков не книжного, а легкого и плавного языка, характеризующегося наглядной очевидностью и предельной понятностью. В рассматриваемой части нашей работы это требование лишь выдвигается, характеристика же и оценка языка перевода в этом плане производится лишь в дальнейшем.

x
x x

Во второй части этой главы освещается как полифоническое задание Шекспира сказанное в выборе образной системы трагедии и конкретной конструкции языковых образов, служащих лейтмотивом в рассматриваемой трагедии. Под этим углом зрения выделяются функционально значимые языковые образы в оригинале и сопоставляются последние с вариантами переводов.

Для шекспировской вышеотмеченной новой постановки слова требовалось многофункциональное, многоакцентное слово, которым в трагедии "Антоний и Клеопатра" является образное слово. Образность была традиционной литературной нормой во времена Шекспира. Талант драматурга сказался в том, что он эту традиционную литературную норму преобразовал так, что она, органически включившись в словесную ткань его трагедии, стала одним из ее структурно-организующих средств.

Ее образная система композиционно многоплановой и фрагментарной трагедии, пространственно охватывающей весь известный мир классической древности, служит созданию единой атмосферы, единого настроения без разрушения при этом полифонической цельности трагедии. Образная перенасыщенность трагедии не делает также ее малосценичной, не замедляет действия, лишая ее

динамичности, в силу функциональной уместности содержательной формы лейтмотивных образов, их сжатой и лаконичной конструкции. Отсюда безусловная необходимость сохранения в перепадах как содержательной формы этих языковых образов, так и их конструкции.

Отмечая перенасыщенность трагедии "Антоний и Клеопатра" образными выражениями и относительную скудость их в двух других римских пьесах Шекспира ("Юлий Цезарь", "Кориолан"), английский исследователь Шекспира Каролина Сперджен пришла к неверному выводу о большей художественности текста "Антоний и Клеопатра". Между тем, мы пытаемся доказать, что сравнительная "депоэтизация" художественного текста двух других римских пьес также имеет определенную эстетико-образительную функцию. Тем самым отвергается тот неверный взгляд, что количество языковой образности прямо пропорционально понятию художественности, и вновь утверждается необходимость функциональной оправданности выбора тех, а не иных средств образного выражения. Так, если наглядная в "Юлии Цезаре" риторика согласно теме и характерам героев выразилась в своеобразном синтаксическом построении предложений, то в трагедии "Антоний и Клеопатра" она проявилась в большом количестве самых разнообразных стилистических фигур, отвечающих художественному заданию последней.

Тема трагедии "Антоний и Клеопатра" - противопоставление двух несовместимых миров (Рим - Египет). Чувство несовместимости, неслиянности их поддерживается характерным образным оформлением трагедии, где неслучайным представляется нам частое применение таких стилистических фигур, как оксиморон, антитеза, заостренность противопоставлений внутри которых граничит здесь с парадоксом. Парадоксальный элемент, доминирующий в этой трагедии, бросает свет как на основной конфликт пьесы, организующий внешний строй драмы, так и на поведение персонажей, характеризуя отношения между ними, степень их взаимной близости, отчуждения, степень их взаимопонимания. Этот элемент, проникая в отдельное слово, делает его многоакцентным, служа также развитием диалога, становясь его основой. Итак, взаимоперекрещивание и взаимопроникновение различных стилей, слогов и акцентов, пронизывающее, как мы видели, всю полифоническую структуру тра-

гедии, благодаря парадоксальному элементу проникает и внутрь почти каждого словесного образа, производя существенные изменения в нем, делая его внутренне событийным, освещая самый предмет по-новому, раскрывая в нем новые и новые стороны.

Внимание к этим элементам объясняет нам, почему страстная Клеопатра в первых трех актах, "triple-turn'd whore" становится "lass unparallel'd" в последних двух, почему Антоний, который был "strumpet's fool" для большей части пьесы, заслуживает в последней оценку сочувствие и слезы своего противника Октавия Цезаря. Это те моменты трагедии, которые служили поводом для незаслуженной критики пьесы, якобы лишенной композиционной целостности и единства содержания (Я. Шюкинг).

Несовместимостями, алогизмами особенно насыщена речь римлян: Энобарба, Филона, Лепида, Октавия Цезаря и др. Римские персонажи трагедии, живущие в строго легализованном и рациональном мире, столкнулись лицом к лицу с чуждой им культурой, с крайне необычными для них образом мышления и формой поведения, с такими странными для них явлениями как Египет и его загадочная царица Клеопатра. Многие в Египте недоступно пониманию римлян. Вот почему, характеризуя и описывая этот новый для них мир, они невольно влетают в свою речь несовместимые противопоставления, достигающие нередко границы парадокса.

В работе выделяется целая серия выражений типа "royal wench", "noble weakness", "noble ruin" или "choice of loss, than gain, which darkens him", которые комментируются и сравниваются с соответствующими выражениями в армянских переводах. Выбор такой линии сравнения оправдывается в работе сопоставлением текста источника трагедии и шекспировского оригинала. На основе сравнения знаменитой сцены описания Клеопатры и ее баржи Энобарбом у Плутарха и у Шекспира делается вывод о сознательном и преднамеренном выборе со стороны Шекспира именно этой, а не иной образной системы.

Известно, что в отношении языковой образности языки резко отличаются друг от друга. Это связано с языковой традицией, с расхождением в сочетаемости слов, с разными путями переосмысления слов, с различными внутренними законами лексической сто-

роны языка. Эти обстоятельства создают большие трудности при переводе, тем более, если принять во внимание и то обстоятельство, что каждое образное слово входит в язык целым рядом самых разнообразных отчетливых и смутных представлений и ассоциаций.

Армянских переводчиков трагедии объединяет одно существенное качество. В большинстве случаев они при передаче лейтмотивных образов не создают чуждых оригиналу языковых ассоциаций, выбирают из арсенала своего языка те слова, фразы, выделяют именно те грани слова, которые передают соответствующий оригиналу эмоциональный и образный смысл. Однако, наиболее последовательным в этом смысле оказывается только Масеян. Он не только сохраняет содержание и форму образов, но и их конструктивную лаконичность и сжатость. При этом не теряется художественная выразительность его перевода, поскольку выбор он производит каждый раз в рамках норм армянского языка. Даштениц при передаче лейтмотивных стилистических фигур в стремлении сохранить логико-понятийное их значение нарушает порой форму образного выражения, допуская описательность, что значительно снижает качество его перевода. Но этот недостаток компенсируется легким и плавным течением языка, его доступностью и понятностью, что не менее важно для пьесы, предназначенной для сцены. Переводы Тотовенца и Фиттляна именно с точки зрения сценичности и доступности кажутся нам менее удавшимися. Формально их переводы ближе к подлиннику, отклонения в них, особенно при передаче образных выражений, составляют незначительную долю. Несмотря на отдельные удавшиеся образцы образных выражений, свидетельствующих о богатстве и неисчерпаемых возможностях армянского языка, эти два перевода, однако, демонстрируют неправомерное понимание ряда вопросов перевода. В частности, во имя неверно понятой "верности" Шекспиру они порой изменяют своему родному языку, позволяя неловкости слога, что, естественно, затрудняет понимание смысла.

Сравнение делает очевидным, однако, что все четыре армянских переводчика стремятся к объективному пониманию и истолкованию подлинника. Отсюда и существенное достоинство переводов, определяемое тем, что в структуре трагедии Шекспира все функционально значимые языковые элементы и приемы с большей или

меньшей приближенностью адекватно переданы в них. Так мы утверждаем, что перед нами переводы, а не переложения или переосмысленные варианты подлинника.

Глава II. Пути преодоления ряда специфических трудностей языка Шекспира. Нахождение верного ключа к подлиннику, проникновение в его идейно-образную структуру – важный, но не единственный критерий при оценке перевода. В первой главе для нас было важно определить метод переводчиков, устремленный на создание действительно переводов, а не переосмысленных вариантов подлинника, поскольку от целеустановки переводчика зависят критерии оценки его работы.

Мы пришли к заключению, что перед нами переводы, претендующие на полноценность. Однако, полноценность художественного перевода во многом определяется тем, ориентируется ли переводчик в решении конкретных переводческих задач на закономерности своего родного языка, или остается в плену у языка оригинала. В конечном итоге от этого зависит художественность языка переводов. Для выявления этой стороны переводов выделяются, на наш взгляд, наиболее актуальные для перевода Шекспира проблемы – проблема исторической стилизации и проблема модернизации. Прослеживаются разные подходы в их решении, доказываемая эффективность тех из них, которые исходят как из функциональной значимости особенностей слога переводимого автора, так и из особенностей родного языка переводчика. В русле этих же проблем рассматриваются и подвергаются оценке разные решения таких сложных переводческих задач как передача архаизмов, элементов народности языка (пословицы, поговорки, каламбуры, игра слов, фразеологизмы), многозначности в широком смысле слова. Словом, освещаются специфические переводческие задачи, от правильного решения которых зависит успех работы переводчика.

Трудность перевода Шекспира связывается в немалой степени с особенностями языка его эпохи. Поэтому в этой главе мы останавливаемся, прежде всего, на вопросе передачи тех особенностей слога Шекспира, которые являются отражением тенденций общенародного языка его эпохи.

Язык Шекспира значительно отличается от современного английского языка. Из трагедии "Антоний и Клеопатра" выписывается целый ряд вышедших из употребления современного английского языка архаических слов и выражений, грамматических и синтаксических форм. Сравнение этих языковых фактов оригинала с их отражением в переводах свидетельствуют о том, что в большинстве случаев армянские переводчики переводили не только с языка на язык, но и с одной эпохи на другую, передавая текст Шекспира статистической лингвистической нормой XX века. Как результат этого подхода отмечается сравнительная модернизация слога Шекспира в переводах. В работе выявляются также некоторые нежелательные отклонения от этого в целом правильного принципа. Так, значение слова *competitor* в современном английском языке прямо противоположно его лексическому значению в ранненовоянглийском языке. Тогда он означал не "соперник", а "союзник". Во всех четырех переводах взято это его современное значение (У, I). Этот незначительный на первый взгляд промах ступеневает существенный штрих в характеристике одного из главных персонажей трагедии - Октавия Цезаря. Октавий Цезарь, будучи противником Антония в продолжение всей трагедии, лишь после смерти последнего признает в нем своего союзника. Подобные, хотя и редкие, отклонения, естественно, нежелательны, тем более, что они результат не незнания, а невнимательного прочтения текста оригинала.

Отмеченная в переводах модернизация языка Шекспира, вполне оправдана, поскольку и для языка Шекспира не были характерны архаизмы, старинные обороты с точки зрения уровня языкового развития его эпохи. Если такие и употреблял Шекспир, то он так их преобразовывал, согласуя с тенденциями развития английского общенародного языка, что они тут же воспринимались чутким слухом зрителя Шекспира, отличающегося в эпоху "языкового экспериментирования ... исключительной языковой активностью" (М. Лейнерт).

Модернизация, однако, могла бы лишит оригинальный текст Шекспира его исторической окраски. В работах Масеяна, Даштенца, в некоторой степени, и Фитглияна отмечается наряду с ясностью и доступностью текста - как результат этой модернизации языка - и своеобразная историческая окраска, передающая чувство прошлого,

сохраняющая дистанцию и колорит времени. Названные переводчики достигают этого не засорением текста переводов малопонятными словами и выражениями, заимствованными из древнеармянского или среднеармянского языка, а крайне сдержанным и умеренным употреблением некоторых языковых элементов, малоупотребительных в современном армянском языке, выбором из его лексического состава таких слов и оборотов, которые так или иначе несут на себе печать прошлого. Подобные языковые элементы не затрудняют понимание текста, не делают слог Шекспира излишне книжным, возвышенным, риторичным и, что самое главное, во всех подобных случаях эти переводчики исходят из сущности драматической ситуации.

Приводятся примеры отклонений от норм армянского языка и в переводе Тотовенца. Но одновременно показывается, что здесь отклонения в основном немотивированы, необоснованы ни драматической ситуацией, ни диалогическим контекстом. Более того, они не укладываются в рамки ни современного литературного языка, ни какого-либо периода его развития. В тексте Тотовенца они лишь создают нескладный тяжеловесный слог, затрудняя понимание текста. Сказывается тенденция этого переводчика быть предельно близким английскому тексту, сохранить не только все слова и выражения подлинника, но даже синтаксическую и морфологическую структуру английского предложения. В частности, отмечается частое нарушение грамматических и синтаксических норм армянского языка, употребление в большом количестве ненужных связок, нарушающих афористичность и сжатость слога Шекспира.

Полагаем, что Б. Тотовенц, допуская подобные отклонения, старался учесть тот общеизвестный и неоднократно отмечаемый исследователями факт, что шекспировский языковой материал также изобилует нарушениями литературных форм английского языка. Армянский переводчик такими средствами пытался, по-видимому, воссоздать те черты слога Шекспира, которые осознаются сегодняшними английскими читателями по контрасту с современным языком, то есть стремился следовать принципу "исторической стилизации" литературного памятника для сохранения временной дистанции. Применение этого принципа, как справедливо заметил А. В. Федоров, может быть оправдано так же, как и применение принципа модер-

низации, если помнить "о двойной соотнесенности литературного произведения прошлого (т.е. соотнесенности с языком, современным ему, и с языком нашего времени)". В свою очередь на примере других переводов мы пытаемся показать, что оправдывает себя этот принцип лишь тогда, когда решается художественно оправданными средствами, когда путь по которому следует переводчик, не затрудняет для читателя понимание подлинника, не искажает представления о нем. Так, Масеян показал наиболее возможный путь соединения двух противоречивых принципов (модернизации и исторической стилизации). Этот переводчик далек от стилизации под старину: он понимал, что непреходящая сущность мироощущения Шекспира столько же принадлежит современности, сколько его эпохе. Естественно, что подобное восприятие делало для армянского переводчика историческую "материю" трагедии относительно условной. Соответственно с этим и не могла быть допущена им явная языковая архаика.

Трагедия Шекспира, действительно, написана в основном современном Шекспиру английским языком.

Приводимые в работе примеры отклонения от норм английского языка эпохи Шекспира в подлиннике имеют целью показать их совершенно иную роль - сближение языка трагедии с разговорным языком эпохи. Отклонения у Шекспира имеют целью сделать язык трагедии более доступным широкому народному зрителю, развить его языковое чувство, пробудить в нем творческую языковую активность. Воспроизведение в переводах подобных шекспировских языковых отклонений должно поэтому служить именно отражению этой народной стихии его языка, что требует исключительного мастерства и тонкого языкового чувства. С этой точки зрения показателен успех работы Масеяна. Народность языка Шекспира в его переводе определяется не копированием мелких языковых особенностей, как у Тотювенца, и не точной передачей шекспировских отклонений от норм английского языка в сторону живой разговорной речи, а верностью языковому мышлению своего народа. Встречаясь в переводе Масеяна и просторечные, диалектальные выражения (У, I), но их крайне умеренное и уместное употребление в целом не нарушает слога Шекспира. Тотювенц оправедливо избега-

ет подобных выражений, но все же от этого его слог не сближается со слогом Шекспира. Если Шекспир в переводе Масеяна выступает как писатель стихийной народности, у Тотювенца Шекспир выглядит несколько книжным, лишенным импровизационной непосредственности, живости.

Даштенц, Фиттлян так же, как и Тотювенц, не вводят в текст своих переводов диалектальных слов и грамматических форм, или почти не вводят их. Но в этих двух переводах от этого не страдает живость и народность языка Шекспира. Эти два переводчика вопрос народности языка Шекспира решают иным способом, в частности, введением таких языковых элементов, которые, делая язык живым, разговорным, более конкретным и вещественным, звучат, однако, вполне литературно. Приводятся примеры удачного в этом смысле применения ими несвободных устойчивых сочетаний, в основном типа глагол+существительное, находящихся на грани между свободными и фразеологическими сочетаниями. Далее в работе вскольз отмечается такой языковой факт, наличный в оригинале, как преднамеренное нарушение несвободных устойчивых сочетаний в различных стилистических целях. Предъявляется требование сохранения этого приема и в переводах. Несоблюдение его, в частности, в переводе Даштенца кажется нам неоправданным, поскольку армянский язык гибкостью своей лексики, с легкостью образующей подобного рода сочетания, представляет переводчикам большие возможности для передачи подобных стилистических приемов. Образцы удачного применения этого приема приводятся из текста Масеяна и Фиттляна.

В работе подробно освещается вопрос передачи пословиц, поговорок, игры слов, - тех языковых приемов, которые также относятся к народной стихии шекспировского языка, уходят своими корнями в национальное сознание, являются частью национального творчества, тем самым представляя особую трудность для их перевода на другой язык.

На приведенных примерах показывается важная роль этих языковых фактов в трагедии для характеристики отношений между персонажами, создания драматической ситуации, внесения двусмысленности в высказывания персонажей, оживления диалога. Рассматриваются различные приемы образования этих языковых явлений в

оригинале, формы их использования. Сравнение соответствующих отрывков оригинала и переводов демонстрирует ряд удачных приемов правильного решения этой труднейшей языковой проблемы со стороны армянских переводчиков. Однако, тот факт, что даже такой стилист, как Масеян, в ряде случаев отдает предпочтение логико-понятийному значению слов, а не самому приему, говорит нам о том, что эти языковые явления сравнительно трудно поддаются переводу, и переводчик порой вынужден выбирать между тем что говорится и как говорится. Отдавая предпочтение содержанию, а не приему, в лучших случаях все же сохраняется разговорно-речевая тональность, простота и непосредственность этих народных выражений. Явные неудачи возникают тогда, когда в подобных выражениях передается локальная точность содержания отдельных слов, что приводит порой к ничем некомпенсируемой бессмысленности.

В работе рассматривается также вопрос допустимости интерпретации текста оригинала переводчиком в самом переводе. Подобная интерпретация оригинального текста считается правомерной лишь в тех случаях, где шекспировский текст, с точностью скопированный, может представить семантическую трудность для современного читателя, где темнота и неясность Шекспира обусловлена театральными и языковыми условиями его времени. Таковыми, к примеру, считаются те места в тексте Шекспира, где применена индивидуальная шекспировская пунктуация, служащая в его время лишь своеобразным указанием актеру (II,6; III,4). В тех же случаях, когда та или иная трактовка текста в переводе обедняет многозначный текст Шекспира, интерпретация, естественно, нежелательна, и единственно верным путем представляется проникновение переводчиком в функцию и смысл кажущейся темноты и сохранение ее на переводимом языке, поскольку заложенная в тексте Шекспира возможность самых разных трактовок художественно оправдана. В работе приводится характерный пример подобного многозначного диалога между Антонием и Клеопатрой в начале пьесы (I,3). Отмечается необоснованность явной однозначности, привнесенной в текст переводов Масеяна, Даштенца. На примере более удачного перевода этого отрывка в работах Тотювенца и Фиттляна показывается возможность адекватной передачи много-

значного текста Шекспира на армянский язык.

Заключение. Избранный в работе принцип анализа восстанавливает как бы необходимые этапы работы переводчика: проникновение в художественную структуру оригинала, определение общей переводческой целеустановки – метода, конкретная реализация метода.

Разные пути осуществления в общем верного, отвечающего современным требованиям метода армянских переводчиков – свидетельство разного качества их работ с точки зрения их художественной полноценности.

Сопоставление различных по качеству художественных переводов одного и того же произведения продемонстрировало лучшие примеры решения труднейших задач перевода, принадлежащих как к сфере лингвистики, так и литературоведения, доказало их эффективность при последовательном их проведении, выявило на практике целую серию приемов, через посредство которых эти принципы могут успешно применяться.

Особенности перевода Масеяна дают право определить его переводческий принцип как наиболее верный – сохранение художественного своеобразия оригинала, суверенной целостности его идейно-образной структуры, с установкой на родной язык в переводе, с ориентацией на национально-специфические особенности своего родного языка, неосознаваемые, однако, в этом качестве при непосредственном читательском восприятии. Перевод Даштенца – верного последователя Масеяна – позволяет с уверенностью утверждать, что переводческие принципы Ованеса Масеяна, блестяще воплощенные в трагедии "Антоний и Клеопатра", нашли в лице Даштенца достойного продолжателя. Принципы, развитые этими двумя переводчиками, могут определить дальнейшие пути армянских переводчиков Шекспира.

15.05.2014

По теме диссертации автором опубликованы следующие работы (на арм. языке):

1. О некоторых трудностях перевода трагедии Шекспира "Антоний и Клеопатра". "Еженик общественных наук АН Арм.ССР", 1973, №3, стр. 77-85.
2. Проблема модернизации языка Шекспира в переводе. "Советакан граканутюн" ("Советская литература"), Орган Правления Союза писателей Арм. ССР, 1975, № 5, стр. 163-167.
3. "Антоний и Клеопатра". Вопросы перевода. "Советакан арвест" ("Советское искусство"), Орган министерства Культуры Арм. ССР, 1974, № 5, стр. 36-42.
4. Образная атмосфера трагедии "Антоний и Клеопатра" в армянских переводах. "Шекспиракан", кн. 5, Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1975, стр. 290-310.
5. Из переводческого опыта Ованеса Масаеяна. "Шекспиракан", кн. 6, Ереван, Изд. АН Арм. ССР, 1977, (принято к печати).

Заказ 98

Тираж 150

Сдано в производство 8.02.1977г., подписано к печати
31.01.1977г., печ.л.1,5л., изд.л.1,25л., бумага №1,60x84 1/16

Эчмиадзинская типография АН Армянской ССР

