

ЗВУКО-СМЫСЛОВЫЕ СРЕДСТВА ОБРАЗНОСТИ СОНЕТОВ У. ШЕКСПИРА И ИХ ВОССОЗДАНИЕ В ПОЭТИЧЕСКОМ ПЕРЕВОДЕ

SOUND-SEMANTIC MEANS OF FIGURATIVENESS OF W. SHAKESPEARE'S SONNETS AND THEIR RECREATION IN POETIC TRANSLATION

**M. Tsaturyan
M. Sarkisyan**

Summary: The relevance of the issue stated in the article is due to the fact that with the dominant role in Shakespeare's sonnets of lexico-semantic figurative means, a huge role in them is also played by phonetic, rhythmic-intonational, i.e. sound-semantic means. These components of the poetic form act as essential elements of the figurative structure of the sonnets. Form and content appear in Shakespeare in an inseparable unity. An analysis of the sound-semantic figurativeness of the original and its transfer in translation showed that the preservation of sounds, sound combinations from which alliteration is built and the transfer of emotions is higher than a fundamental translation. The translator must convey the smell of the fire, the light of the sun, the ringing of the stream, which leads to the loss of repetitions of the consonances of the original. The reproduction of alliterations should be felt by the translator.

Keywords: sound-semantic means of figurativeness, stylistic and semantic substitutions in translation, the relationship between the meaning and sound of a word, the reproduction of sound images in poetic translation.

Цатурян Марина Мартирововна

Д.филол.н., профессор, Кубанский государственный
университет, г. Краснодар
tsaturyan.mm@mail.ru

Саркисян Мариам Ашотовна

К.филол.н., преподаватель, Кубанский государственный
университет, г. Краснодар
ts.m-smile@mail.ru

Аннотация: Актуальность заявленного в статье вопроса обусловлена тем, что при главенствующей роли в сонетах Шекспира средств лексико-семантической образности, огромную роль в них выполняют также фонетические, ритмико-интонационные, звуко-смысловые средства. Указанные компоненты поэтической формы выступают как существенные элементы образной структуры сонетов. Форма и содержание выступают у У. Шекспира в неразрывном единстве. Анализ звуко – смысловой образности оригинала и ее передача в переводе показал, что сохранение звуков, звукокомбинаций из которых выстроена аллитерация и передача эмоций стоит выше принципиального перевода. Переводчик должен передать запах костра, свет солнца, звон ручья, что ведет к потере повторов созвучий оригинала.

Ключевые слова: звуко-смысловые средства образности, стилистические и смысловые замены в переводе, соотношение между значением и звучанием слова, воспроизведение звуковых образов в поэтическом переводе.

Сонеты У. Шекспира долгое время оставались в тени, их слушали и читали определенных круг людей. Широкой публике сонеты У. Шекспира открылись много позже, одно произведение за другим постепенно завоевывало литературный и сценический миры. В России продолжительное время большой популярностью пользовались переводы шекспировских трагедий. Сонеты оставались в тени вплоть до времени, когда известный русский поэт и переводчик С.Я. Маршак не начал воспроизводить шедевры У. Шекспира на русском языке. Впервые почти все сонеты У. Шекспира были переведены на русский язык пятистопным ямбом в 1914 году Модестом Чайковским. Но являясь двуязычным изданием, на суд публики были представлены переводы в сравнении с оригиналом. Максимальная точность и отсутствие высокого уровня поэтической культуры, сделали эти переводы очень "тяжелыми" и весьма неуклюжими, что сразу настроило читателей против сонетов У. Шекспира. Первый сонет № 32 появился в переводе С.Я. Маршака [5, с.105] в журнале "Знамя" в 1943 году. Это была первая

проба перевода шекспировского пера, здесь поэт вымещал, рифмовал, заменял, используя различные стилистические средства, здесь он напивался шекспировской музыкой стиха, становился ее частью, но еще просматривались нечеткости и шероховатости. Но спустя всего 2 года можно наблюдать строгость и отточенность в стихах, от прежней размытости не осталось ничего. С.Я. Маршак смог представить сонеты У. Шекспира во всей их красе и неподражаемости, выстраивая сюжет и ловко используя стилистические и семантические замены при переводе.

В своих "Замечаниях к переводам из У. Шекспира" Б.Л. Пастернак подчеркивал, что "дословная точность и соответствие формы не обеспечивают переводу истинной близости, сходство перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка. Наравне с оригинальными писателями переводчик должен избегать словаря, не свойственного ему в обиходе, и литературного притворства, заключающегося в стилизации. Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление

чатление жизни, а не словесности". И в справедливости этих замечаний никто не может сомневаться [2, с. 54]. Но, нельзя не отметить, что труд переводчика – поэт имеет свои специфические трудности, поэтический язык имеет сложный синтаксис, множественные инверсии, обилие выражений и слов, вышедших из употребления или изменивших свой смысл. Многие слова в сонетах У. Шекспира, которые на первый взгляд нам покажутся знакомыми, обретают вовсе другой смысл. Затем нужно учесть, что при сравнении в качестве примера русского и английского языков можно увидеть определенную закономерность: русские слова длиннее английских, а уложить в их в строку, не всегда получается точно передать смысл первоисточника. Размеры ямбической строки – пятистопной вмещают всего 10-11 слогов. Очень легко подсчитать количество слов в сонете оригинале и сравнить их с сонетом в русском изложении. Почти все сонеты У. Шекспира имеют 100-110 слов, в то время как у С.Я. Маршака их 70-80. Только теперь мы можем представить сколько теряется при переводе метафор, эпитетов, сравнений и других средств художественной выразительности языка. Как же передать всю красоту произведения при этом сохранить весь оркестр художественных наборов? Здесь выступает на первое место талант, находчивость, словарный запас и другие способности переводчика. Таким образом, первые работы по переводу шекспировских произведений являют собой непреувеличенную ценность, т.к. именно они открыли выдающегося поэта эпохи Возрождения У. Шекспира широкому кругу читателей, именно они своими переводами подвигли следующие поколения поэтов и переводчиков.

В сонете № 10 У. Шекспира «По совести скажи: кого ты любишь?» поднимается вечная тема живых – тема о смысле жизни. Сонет № 10 – это письмо-крик, обращенное к близкому другу. Здесь У. Шекспир выступает философом наставником и одновременно проповедником Иисуса Христа, который доносит 10 заповедей. В своем коротком сонете автор желает внушить своему другу, а по сути, всем людям, что любовь ко всему окружающему и есть путь жизни, идя по которому необходимо нести любовь и счастье окружающему миру. Вот дословный перевод сонета:

Стыдись! Неправда, что у тебя есть любовь к кому-то – у тебя, который в отношении себя так неразумен [4].

Начало сонета сразу отмечает лицемерие и ставит адресата в положение послушного слушателя, который должен сделать вывод. Далее автор указывает на очевидное: его все любят, а он – никого. Имея ввиду кров, автор говорит о душе, которую беспечно разрушает друг и здесь мы понимаем, что великолепную жизнь, полную красоты и свое будущее друг "тайно, день за днем" уничтожает, не понимая этого, о чем говорят слова "не останавливаешься перед тем, чтобы строить козни са-

мому себе". В данном сонете много упреков о беспечной жизни, через которые автор пытается остановить своего друга, заставить его задуматься, остепениться, сонет содержит мольбу: "Переменись". Лирический герой очень искренен и равнодушен к судьбе молодого человека, автор полон желания протянуть руку помощи своему другу и помочь стать на путь истинной любви. Автор указывает на физическую красоту друга, он дает совет быть таким же внутри себя: "Будь, как само твое присутствие, милостивым и добрым или к себе по крайней мере прояви добросердечие". В сонете в последних строках возникает образ ребенка, того, что должно остаться после и здесь просматривается стремление автора еще раз воздействовать на друга, еще раз дать понять, что мы должны передать все светлое, что есть у нас своим детям. И вся беспечность жизни не имеет смысла, поэтому от нее требуется отказаться. Сравним подстрочный перевод сонета с его несколькими поэтическими переводами: С.Я. Маршака, А.М. Финкеля, М.И. Чайковского и Д.С. Лихачева [1], можно увидеть, что ближе всего к оригиналу является перевод Д.С. Лихачева, а меньше всего – перевод М.И. Чайковского. Перевод А.М. Финкеля является наиболее простым с точки зрения использования выразительных средств языка. Перевод С.Я. Маршака является самым удачным, как в близости к оригиналу, так при этом являясь отдельным художественным произведением, сохранившим эпитеты, метафоры, олицетворения и другие выразительные средства языка, примененные автором. Каждый из переводов является самостоятельным высокохудожественным поэтическим произведением и раскрывает по-своему божественный дар великого поэта и философа У. Шекспира.

Звуко-смысловая образность создавалась в результате сочетания таких сущностей как семантика и фонетика, как формальность и содержательность, как материя и форма. Проблемы мотивации языковых знаков имеет очень древнюю историю и рождается во времена античности. Если вспомнить философов древней Греции, то мы увидим, что одним из их размышлений было соответствие имени и содержания человека, названия и предназначения вещей и предметов. Именно в те времена произошло разделение школ на "линию Демокрита" и "линию Гераклита". Согласно первой версии, связь слов и предметов не зависит от природы, а согласно второй – между названиями и предметами существует связь, т.е. словами поговорки: "Как корабль назовёшь, так он и поплывет". Но у Платона существовала и своя версия данной теории, согласно которой основополагающим фактором значения слов есть сам факт их использования в человеческом сообществе. Немного позже, в средние века вышеуказанные линии делились и исследовались "реалистами" и "номиналистами". Первые ратовали за зависимость значения и предмета, а вторые выступали за безусловную произвольность и немотивированность речи. В эпоху Ренессанса языковые особенности речи

рассматриваются как искусственное наложение, как шкура у животного, как выражение мыслей и идей. И в эти времена У. Шекспир как прирожденный философ не может не рассуждать над этими процессами. Вот что он пишет в комедии сон в летнюю ночь.

Перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник:

Поэта взор в возвышенном безумье
Блуждает между небом и землей.
Когда творит воображение формы
Неведомых вещей, перо поэта,
Их воплотив, воздушному «ничто»
Дает и обиталище, и имя [1, с.103].
Что значит имя? Как бы восклицает автор, изыски-
вая связь между значением и звучанием слова.

И ниже сам отвечает на свой вопрос, рассуждая о взаимосвязи:

Что есть Монтекки? Разве так зовут
Лицо и плечи, ноги, грудь и руки?
Неужто больше нет других имен?
Что значит имя? Роза пахнет розой,
Хоть розой назови ее, хоть нет,
Ромео под любым названьем был бы
Тем верхом совершенств, какой он есть [1, с. 105].

Можно сделать вывод, что У. Шекспир отрицает любую связь между именем и предметом, роза – есть роза, в голове человека отражается аромат, боль укола колючкой, шелк лепестков, но не как не само название растения. Ромео как его не назови, все равно остается тем, кто он есть. Т.е. мы видим, что У. Шекспир остается на стороне Демокрита и не видит связи между названием и природой вещей. Эту его точку зрения можно увидеть в трагедии «Юлий Цезарь», где У. Шекспир описывает убийство на площади гражданами Рима поэта Цинны, вина которого была только в том, что его имя совпадало с именем одного из заговорщиков против Юлия Цезаря. Здесь автор символизирует отсталость мышления лекалами, его знаковую и не гуманность. Но, как отмечалось выше, были два направления развития языка, а это значит, что другая версия тоже имеет право существовать и развиваться. Услышав название «роза» мы не представляем её шипы, и арфу мы не спутаем с гитарой или скрипкой. Развитие языковых форм шло вместе с этими двумя направлениями, и благодаря им У. Шекспир мог творить свои шедевры, вкладывая в слова звуки, порывы ветра и запахи.

В настоящее время выделены три основополагающие мотивации слова: фонетическая, морфологическая и семантическая. Семантическая мотивированность была рассмотрена выше. Далее разберем фонетическую и морфологическую мотивации звучания. Художественная окраска стиха, его звучание, придание ему звуков природы, запаха любви, синевы неба и ужаса шторма это

все и есть фонетическая и морфологическая мотивация слова. Это то, чем так виртуозно владел У. Шекспир – великий поэт и драматург. Шекспировское чувство звуко-ряда, его талант располагать и повторять звуки отличаются от нормы и поэтому его стихи сладки для уха и легки для восприятия. У. Шекспир использовал звуковые повторы, или, другими словами, аллитерации, очень тонко. У. Шекспир поражает нас в своих творениях очень сложными, яркими рисунками звуковых аллитераций, добиваясь этим большой сложности художественного выражения. К ним в первую очередь можно отнести очень редкие в то время примеры так называемой полной аллитерации, представляющей собой бой барабана. Каждое ударное слово в строке начинается одним и тем же звуком:

O blessed bond of board and bed;
The blind bow-boy's buttshaft;
They bore him barefaced on the bier;
Frighted with false fire forest of feathers;
Helen and Hero, hildings and harlots...
No word without Verona's walls [5, с. 62].

Кроме того, чувство у Уильяма Шекспира имеет своеобразную симметричность, как в математике и регулярное повторение создает эффект особенного звучания:

Are made already mothers;
Our dreadful marches to delightful measures...
The sheep for fodder follow the shepherd...
To catch the conscience of the king;
The congregated college have concluded;
That lived, that loved, that liked, that look'd with cheer [5, с.98].

Звуковые повторы стиха, как рождаются автором в зависимости от его индивидуальности, его стиля, его уровня мышления с степени интеллекта, далее в своей жизни эти повторы обретают свои чувства и эмоции в зависимости от читателя, который их воспроизводит. Кроме этого, не стоит забывать, что невозможно в переводе передать все краски первоисточника. У. Шекспир мог в своей деятельности скоплением согласных звуков передать стон или плач, как это можно слышать в сонете № 90. В этом сонете, который входит в группу посвященных другу, мы можем видеть, что первый катрен обыгрывает состояние души лирического героя и раскрывает внешние события, которые и потребовали этого поэтического обращения к другу. Второй катрен излагает причины противостояния скорби, он описывает все беды мира – ветряная ночь, а потеря друга – дождливое утро, которое явится продолжением изматывающих событий. В данном сонете основная и печальная мысль в том, что если оскалится настоящее и ужасное горе, то на его фоне все текущие проблемы обесценятся. Стих пропит стонами согласных звуков, которые никак невозможно передать в переводе. В данном случае мы должны учитывать тот факт, что передача эмоций гласными звуками в стихе и создает этот эффект стоны и что бы передать его не-

обходимо чествовать произношение эпохи У. Шекспира.

Переводчик в таких случаях должен понимать, что звучание не связано со значением в повторении, здесь не может быть никакого артикуляционного момента и, соответственно, выбор определенного звукового материала у переводчика может быть огромен. Вчитываясь в сонет, мы можем на подсознательном уровне почувствовать какие звуки при переводе напрашиваются. Как пример можно привести сонет У. Шекспира № 2, где вначале описывается образ воина Судьбы:

When forty winters shall besiege thy brow,
And dig deep trenches in thy beauty's field,
Thy youth's proud livery, so gaz'd on now,
Will be a tatter'd weed, of small worth held [5, с. 20].

В этом катрене чувствуются ударения на согласные звуки, которые усиливают фон стихотворной рифмы и заставляют сильнее биться сердце в такт шекспировской барабанной дроби. И совсем на другие звуки делает ударение А.М. Финкель в своем переводе, что не уменьшает эмоциональной составляющей катрена:

Когда тебя осадят сорок зим,
На лбу твоём траншей пророят ряд,
Истреплется, метелями гоним,
Твоей весны пленительный наряд [1, с. 24].

Данный пример авторского звучания нам может показать, как время безжалостно изменяет фонетические особенности звучания, и некоторые звуковые повторы уже не могут быть воспроизведены как ранее. В этих примерах мы видим, что сохранение звуков, звуко сочетаний из которых выстроена аллитерация и передача эмоций стоит выше принципиального перевода. Работа поэта – переводчика строится на сохранении именно тех же или хотя бы примерно тех же звуков, что находятся в оригинале. Переводчик работает для читателя, не знающего оригинал и не могущего прочувствовать силу строк автора. Поэтому он должен передать запах костра, свет солнца, звон ручья, что ведет к потере повторов созвучий оригинала. Воспроизведение аллитераций должно чувствоваться переводчиком. Повторы требуют щепетильного подхода, так как их избыток может нагрузить катрен, а его недостаток – сделать его сухим. Как пример рассмотрим катрен сонета У. Шекспира № 115 и его переводы разными авторами:

Those lines that I before have writ do lie,
Even those that said I could not love you dearer,
Yet then my judgment knew no reason why,
My most full flame should afterwards burn clearer... [5, с. 69].

Прочтем перевод А.М. Финкеля:

О, как я лгал, когда в стихах твердил,
Что не могу любить тебя нежнее.
Мой жалкий ум тогда не ведал сил,
Огонь любви взметающих сильнее [1, с. 15].

И перевод С.Я. Маршака:

О, как я лгал когда-то, говоря:
«Моя любовь не может быть сильнее».
Не знал я, полным пламенем горя,
Что я любить еще нежнее умею [1, с.103].

Перевод А.М. Финкеля звучит более сухо из-за подборки сходных по звучанию слов родного и неродного языков, а перевод С.Я. Маршака выполнен с точными воспроизведениями повторений хотя и в другом ритме. Кроме того, переводы У. Шекспира на русский язык наиболее созвучны из-за особенности славянской фонетики, которая менее восприимчива в повторении согласных звуков и воспринимается как особенное покрывало стиха.

Рассматривая звуковые образы стиха, невозможно не обратиться к древнегреческому гениальному ученому, философу и мудрецу Пифагору, который стоит в истоках открытий звуков. Во времена У. Шекспира теория Пифагора о музыке небесных сфер рассматривалась разными учёными и звукоподражание стиха стояло на одной линии со звукоподражанием музыки. Пифагору принадлежит теория в музыке о длине струны или флейты, которая соответствует длине звука. Музыка, по теории Пифагора должна очищать душу от скверны и быть моральным и общественным делом. Может именно теория Пифагора о музыке небесных сфер натолкнула У. Шекспира на поиск своего принципа написания стихов и свою философию воззрения на жизнь. Звукоподражание стихов и сонет У. Шекспира схоже со звуками природы, причем со звуками прекрасными, будь то ливень или свет солнца, шквал ветра или аромат степи. Суть звукоподражания включает в себя и звукообразование, другими словами, все близлежащие слова окутывают основную идею катрена, имеют сходное звучание, каждое из которых создает эффект оркестра. Как именно У. Шекспир воссоздал и передал звуки, хорошо отражает один из катренов сонета № 71, где мы слышим звук колокола:

No longer mourn for me when I am dead,
Than you shall hear the surly sullen bell
Give warning to the world that I am fled
From this vile world with vilest worms to dwell... [5, с. 49].

Мы видим, как У. Шекспир воссоздал ритм и фонетику даров колокола:

"surly sullen bell" слова surly sullen удивительно точно передают звучание звукоподражательному "bell". С.Я. Маршак по-своему передает этот звук:

Ты погрусти, когда умрет поэт,
Покуда звон ближайшей из церквей
Не возвестит, что этот низкий свет
Я променял на низший мир червей [1, с.109].
М. Чайковский видит это так:
Когда умру, оплакивай меня

Не долее, чем перезвон печальный,
Что возвестит отход из мира зла
На пир червей, под камень погребальный [1, с.203].
А вот как слышит колокол Н.В. Гербель:
Когда умру, меня оплакивай не доле,
Чем будет лить свой звон наш колокол большой,
Который возвестит, что принят я землей,
Чтоб сделаться червей добычею - не боле [1, с. 204].

Большие трудности в переводе, а именно в передаче этой тройки слов "surly sullen bell", которая является ядром звукового образа в оригинале дословно: неприятливый угрюмый колокол. Каждый из переводчиков по-своему передал нам это звучание, но как мне кажется, у М.И. Чайковского это получилось наиболее близко к оригиналу. Еще одним интересным образом переданный У. Шекспиром является рисунок "Земли вдовы" и ее плач в сонете № 9:

Ah! if thou issueless shalt hap to die,

The world will wail thee like a makeless wife;
The world will be thy widow and still weep,
That thou no form of thee hast left behind...[3, с.18].

Семантический плач передан глаголами выражающие глубокое сожаление. Глаголы "wail" и "weep" как нельзя лучше усиливаются повторяющимися глаголами "will". А слово сравниваемое "world" усиливается созвучными вспомогательными глаголами "makeless wife" и "widow". Все это вместе образует одну грустную ноту, которая в дополнение проходит через повторяющийся звук "w".

Творчество У. Шекспира настолько многообразно и велико, что никакими словами нельзя проанализировать каждый звук, воссозданный великим художником, который творил словами. Его умение раскрывать звукообразные ресурсы языка в своей речи является проявлением высшей степени творческого подхода поэта его многоликостью философским строением ума.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брандес Г., Шекспир У. Жизнь и произведения: публицистика / Г. Брандес. – Москва: Наука, 1999. – 811 с.
2. Захаров В.А. Об историческом фоне английской «трагедии мести» на рубеже XVI -XVII вв.: публицистика / В. А. Захаров. – Москва: Наука, 1977. – 350 с.
3. Шекспириана [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sonnets-best.narod.ru>
4. Русский Шекспир [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rus-shake.ru/translations/sonnets/Gurevich/selection/>
5. Craig, W.J. Shakespeare Y. The complete works of... : publicism / W.J. Craig – Great Britain : Oxford univ. press, 1935. - VIII, 1352 p.

© Цатурян Марина Мартиросовна (tsaturyan.mm@mail.ru), Саркисян Мариам Ашотовна (ts.m-smile@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»