

ФИЛОЛОГИЯ*(специальность: 10.02.19)*

УДК 81

Р.С. Ильясова*Чеченский государственный университет**г. Грозный, Россия*

redaction-el@mail.ru

**К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ТРАГЕДИИ «ГАМЛЕТ» УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА****[*Raisa S. Ilyasova* On the problem of interpreting
the tragedy "Hamlet" by William Shakespeare]**

A theoretical analysis of Hamlet tends to support the usual intuitions of retelling and commentary. Paraphrase and commentary are ways of experiencing literary discourse; consequently, the task of analyzing experience arises. The procedures supporting such an analysis can be taken from sociolinguistics and pragmatics. It is argued that these studies are conveniently focused on describing literary works in which dialogue plays a prominent role, and can often shed light on the dual function of such a dialogue, on the one hand, as a reflex of "ordinary" conversation, and on the other hand, as a literary trick, an aesthetic structure, nothing more than superficial claims to naturalistic status.

Key words: "Hamlet", Shakespeare, interpretation, commentary, paraphrase, meaning, language, text, dialogue, status, aesthetics, character, character.

Левин Ю.Д. рассматривает очень знакомый фрагмент текста, начало «Гамлета», используя три взаимодополняющих метода изложения. Первый из них – парафраз, второй – комментарий или построчное изложение, третий – синопсис, составленный в терминах прагматики и дискурсивного анализа. Левин Ю.Д. представляет краткое исследование транзакционной структуры диалога, его составляющих дискурсивных актов и свидетельств власти и почтительности в управлении языком в формальных ситуациях. Из этого исследования он делает вывод, что три метода – парафраз, комментарий и аналитический синопсис – поддерживают друг друга; далее, что дискурс-анализ в довольно простых формах может фактически улучшить интерпретацию текста, привлекая в резкий фокус элементы литературной картины, не столь чет-

ко определенные другими методами. То, что таким образом раскрывается в «микротексте», может иметь особое отношение к интерпретации [3].

Перефразирование диалогов разговора персонажей может свести к современной банальности. Конечно, парафраза – это не просто перевод сцены на современный разговорный английский язык, но и интерпретация, или, точнее, тесная последовательность интерпретаций, от предложения к предложению, от акцента к акценту, от интонации к интонации. Парафраза просто делает то, что должен делать любой продюсер пьесы – он отражает решения о контексте и мотиве, которые приводят к глубинным смыслам стилистической связности сцены. Но любой читатель драмы является продюсером для аудитории из одного человека. Читать – значит мысленно строить образ исполнения.

Первый момент для комментария очевиден: «Гамлет» начинается с неудачного обмена репликами: часовой получает вызов от незванного гостя. Смена караула в Эльсиноре представляет собой беспорядочную импровизацию. Это равносильно чему-то не очень близкому к панике или, по крайней мере, близкому к границам контролируемого страха. Она действительно устанавливает настроение пьесы, которое повсюду смущено и полно опасений.

Анализ первых двенадцати строк «Гамлета» позволил бы, таким образом, объяснить структуру транзакции, построить схему обмена и определить составные акты. Однако некоторые из этих действий вполне могут оказаться излишними. Рассмотрим параллели строк: 1. Франсиско: «Нет, ответь мне; встань и раскройся». 2. Бернардо: «Да здравствует король!» 3. Франсиско: «Бернардо?» 4. Бернардо: «Он» 5. Франсиско: «Ты очень осторожно подходишь к своему часу». 6. Бернардо: «Уже пробило двенадцать; ложись спать, Франсиско». 7. Франсиско: «За это облегчение большое спасибо»; «Очень холодно, и у меня болит сердце». 9. Бернардо: «У вас была тихая охрана?» 10. Франсиско: «Ни одна мышь не шевелится» 11. Бернардо: «Ну, спокойной ночи, если ты встретишь Горация и Марцелла, соперников моих стражников, прикажи им поспешить». 12. Франсиско: «Мне кажется, я их слышу...» [6, с. 34].

Общие ситуативные и вербальные параллели строк функционируют как дискурсивные дорожки. Таким образом, сцена, которая на уровне драматической репрезентации представляет собой путаницу, подвижность, недисциплинированность, на уровне текстуального оформления является незначительным искусством, речевые акты и импликации паттерн взаимодей-

ствия включают в себя игру высказываний, которые в целом не являются утверждениями или описаниями, но выполняют другие функции в дискурсивном процессе. Мы знаем, что формирование пропозиций и передача «посланий» – далеко не единственная функция языка, и что дискурс, особенно разговорный дискурс, действует в очень большой степени через вербальные акты, которые являются знаками социальных отношений, ритуальными выступлениями, разговорными знаками, прагматическими индикаторами, указывающими на результат, действие, ответ.

Пропозициональное высказывание (утверждение, описание) может быть объявлено истинным или ложным, но это не относится к высказываниям, которые каким-то образом влияют на форму и управление дискурсом (например, вопросы, директивы, смена караула в Эльсиноре, сигналы продолжения, прерывания, возобновления, закрытия), или к так называемым иллокуциям, то есть формам слов, обозначающих исполнение, объявление, соглашение, обещание, контракт, вердикт и т. д. Существует различие между «дискурсивными актами» и «речевыми актами» в иллокутивном смысле, но общим свойством этих интерактивных стратегий является то, что они функционально отличаются от пропозиций и выражают или подразумевают различные виды значений [1]. Открытие «Гамлета» коротко по информации и долго по взаимодействию. В первых одиннадцати строках пьесы содержится около двадцати трех дискурсивных актов, то есть вопросов, вызовов, номинаций, признаний, указаний, выражений вежливости, приветствий, прощаний. Они такие: 1 (Бернардо) «Кто там?» (бросает вызов); 2 (Франсиско) «Нет, ответь мне» (прерывает, перенаправляет); 3 (Франсиско) «Встань и развернись» (вызовы); 4 (Бернардо) «Да здравствует король!» (пароль); 5 (Франсиско) «Бернардо?» (выдвигает); 6 (Бернардо) «Он» (признает); 7 (Бернардо) «Ложись спать» (направляет); 8 (Франсиско) «За это облегчение большое спасибо» (спасибо); 9 (Бернардо) «У вас была тихая охрана?» (вопросы); 10 (Бернардо) «Ну, спокойной ночи» (уходит); 11 (Бернардо) «Если вы встретите Горация и Марцелла, соперников моих часов, прикажите им поторопиться» (направляет) [6, с. 39].

Из перечисленных здесь пунктов четыре относятся к категории «вопросы», а четыре являются директивами, оставляя в остальных категориях «вызов», «пароль», «назначить», «подтвердить», «поблагодарить», «попривет-

ствовать», «откланяться». Речь Горацио может быть истолкована как компромисс между паролем и предложением, например: «Мы твои друзья». Это первое высказывание Горацио, и его двойственный статус – сам факт, что мы не знаем, пытается ли он ввести пароль или отвечает на вежливый вопрос, – выделяет его. В противоположность этой полноте дискурсивных актов существует не более девяти высказываний, которые могут быть истолкованы как пропозициональные, т.е.), например: (Бернардо) «Сейчас пробило двенадцать»; (Франсиско) «Очень холодно»; (Франсиско) «Ни одна мышь не шевельнулась»; (Бернардо) «Я ничего не видел» [6, с. 45].

Печально-ироническое впечатление, которое ему удастся здесь передать, по-видимому, истекает из смешного смешения речевых функций. Вопрос Бернардо фактически «выдвигает» Горацио, вместо этого Горацио предпочитает отвечать так, как будто обмен мнениями требует реализации пропозиционального ответа. Их высказывания одновременно скрывают и передают импликации [2].

Краткая роль Бернардо любопытна и тоньше, чем мы склонны думать на первый взгляд. Он фокусирует клановость и мрачную тревогу солдата, точно так же, как Горацио фокусирует легкий скептицизм чужака. Это Бернардо так хочет прийти на дежурство; Бернардо, который (безрезультатно) выкачивает из Франсиско информацию; Бернардо, который, заняв «место» Франсиско, приветствует появление коллег и который в недоверчивом присутствии Горацио ухитряется намекнуть, что есть что-то, что нужно увидеть, хотя он этого не видел. Бернардо пользуется временной привилегией быть ответственным за ситуацию. (И фактически он остается ответственным за это – до тех пор, пока не появляется призрак, делаая его ненужным.) Он обладает своего рода властью, которая может быть определена в терминах территории, статуса и компетенции [1].

Крепостные стены – это пока его территория, которой он распоряжается (как учитель распоряжается своим классом, кухарка-своей кухней); смена караула наделила его статусом старшего офицера, который он будет сохранять до тех пор, пока не появится начальник или пока он не откажется от него в конце своего срока службы; и он компетентен в двойном смысле, как солдат, знающий военные порядки (сфера, в которой Горацио, например, явно некомпетентен), и как кто-то, очевидно, квалифицированный, чтобы говорить

об «этой вещи». Территория, статус и компетенция являются тремя необходимыми условиями власти или контроля в формальных ситуациях. Если один из них будет удален или уменьшен, случайно или намеренно, власть будет скомпрометирована и (при отсутствии каких-либо жестов извинения или соболезнования) произойдет некоторая потеря «лица». Бернардо до некоторой степени потерял бы лицо, если бы сказал что-нибудь, кроме «Я ничего не видел». Более откровенные формулировки – «Франсиско ничего не видел», «Я не могу сказать» – поставили бы под сомнение его компетентность и подорвали бы ту власть, которую он деловито приобретал от вступительного обмена (когда его ошибочный вызов был актом угрозы лицу Франсиско), вплоть до момента, когда Франсиско говорит: «Бернардо занял мое место».

Внимательное прочтение художественного текста не лишено опасностей абсурда; всегда существует риск того, что микроанализ интерпретатора с трудом обнаружит смыслы, едва ли предусмотренные автором и презрительно отвергнутые разумным читателем. Только по этой причине полезно оценивать процесс интерпретации, начиная с правдоподобных предположений здравого смысла (или чувственной чувствительности) и постепенно уточняя сетку, так сказать, чтобы обнаружить, сколько «здроваго смысла» остается в конечном анализе. Предложенная здесь градация как метод, пригодный для данного конкретного отрывка, состоит в том, чтобы сначала отретировать текст, перефразируя его; затем оценить парафразу, пытаясь более подробно описать совокупное психологическое воздействие отрывка; и, наконец, оценить парафразу и комментарий в свете некоторых теоретических принципов дискурса [1].

Парафразирование – это «грубый» метод, прямое взаимодействие с языком, своего рода перевод, который в данном случае, однако, несет свои собственные интерпретационные ноты в форме «сценических указаний», которые предлагают восприятие мотивов, скрывающихся под вербальной поверхностью. Анализ пьесы Шекспира приводит нас в более прохладный климат; здесь предлагается теоретический обзор, язык рассматривается через термины метаязыка, текст разделяется до деталей его компонентов. Может показаться, что это уводит нас от теплого здравого смысла и, возможно, ставит нас на путь холодного безумия, однако аналитический процесс, предусмотрительно управляемый, имеет по крайней мере два преимущества. Во-первых,

он может фактически подтвердить, с дополнительным акцентом и обострением фокуса, выводы здравого смысла; во-вторых, он может оказаться эвристическим, предоставляя нам некоторый способ восприятия того, что наше отвлеченное внимание изначально упустило [2].

Теоретический анализ «Гамлета» действительно склонен поддерживать обычные интуиции пересказа и комментария. Кроме того, выдвигаются на первый план моменты, которые размыты в парафразе и почти упущены в пошаговом продолжении комментария. Дискурсивные акты превосходят количество пропозиций в пропорции почти три к одному – и это не просто статистика, а вопрос серьезной интерпретационной значимости.

Парафраза и комментарий являются способами переживания литературного дискурса; и теперь возникает задача анализа опыта. Процедуры, поддерживающие такой анализ, могут быть свободно взяты из социолингвистики и прагматики. Эти исследования удобно ориентированы на описание литературных произведений, в которых диалог играет заметную роль, и часто могут пролить свет на двойственную функцию такого диалога, с одной стороны, как рефлекс «обычного» разговора, а с другой – как литературная уловка, эстетическая структура, не более чем поверхностные претензии на натуралистический статус [1].

Общеизвестно, что тщательный анализ коротких отрывков часто позволяет получить интересные сведения о тексте в целом. Эта тема по своей широте выходит за рамки настоящего очерка, но стоит отметить, что «Гамлет» начинается с военного речевого акта, вызова часового; он также заканчивается приказом генерала: «Иди и прикажи солдатам стрелять». Великая игра власти завершена [5].

Стремление воссоздать «чужое» доказало действенность единой для всех времен и народов закономерности: вспоминая – разрушать, повторять – не повторяя. Характерной приметой использования традиции в литературе последних нескольких веков является опосредованное обращение к тексту-первоисточнику. Такой прием реминисценции позволял вводить в художественный текст поликультурное пространство, свидетельствовал о процессах сосредоточения культурных ценностей и здоровом диалогизме литературных дискурсов [4, с. 802]. Изложенное, в итоге, позволило сделать вывод, что те проблемы и вопросы, которые были подняты Шекспиром, актуальны до сих пор и будут актуальны всегда.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. *Жирмунский В.М.* Из истории западноевропейских литератур. Л.: Наука, 1981. 303 с.
2. *Захаров Н.В.* Постановки «Гамлета» на постсоветской сцене [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http:// www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/4/Zakharov_Productions_of_Hamlet_on_the_Post-Soviet_Stage/#_ftnref4](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/4/Zakharov_Productions_of_Hamlet_on_the_Post-Soviet_Stage/#_ftnref4)
3. *Левин Ю.Д.* Шекспир и русская литература XIX века. Л.: Наука, 1988. 326 с.
4. *Лулудова Е.М.* «Гамлет» Шекспира как архетип, или писательские интерпретации готовых сюжетов. Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. Алматы, 2000. С. 802
5. *Оден У.Х.* Лекции о Шекспире / пер. М. Дадяна. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2008. 576 с.
6. *Шекспир У.* Полное собрание сочинений в 8 т. Т.6. М., 1960. С. 34-78

R E F E R E N C E S

1. *Zhirmunsky V.M.* From the history of Western European literature. L.: Nauka, 1981.303 p.
2. *Zakharov N.V.* Production of "Hamlet" on the post-Soviet stage [Electronic resource]. Access mode: [http:// www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/4/Zakharov_Productions_of_Hamlet_on_the_Post-Soviet_Stage/#_ftnref4](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/4/Zakharov_Productions_of_Hamlet_on_the_Post-Soviet_Stage/#_ftnref4)
3. *Levin Yu.D.* Shakespeare and Russian Literature of the 19th Century. L.: Nauka, 1988.326 p.
4. *Luludova E.M.* Shakespeare's "Hamlet" as an archetype, or writers' interpretations of finished plots. International Journal of Applied and Basic Research. Almaty, 2000.P. 802
5. *Auden W.H.* Lectures on Shakespeare / Trans. M. Dadyan. Moscow: Olga Morozova Publishing House, 2008.576 p.
6. *Shakespeare W.* Complete works in 8 volumes. Vol.6. M., 1960.P. 34-78.

30 октября 2020 г.