

К вопросу о взаимодействии семиотических систем: перевод
литературного текста на язык хореографии

Балет как самостоятельное искусство всегда опирался на тот или иной литературный текст. Предлагаем взглянуть на хореографическое воплощение литературного произведения как на один из типов перевода, а именно межсемиотический тип перевода, по классификации известного лингвиста Романа Jakobsona. В современной лингвистике вслед за Р. Jakobsonом принято выделять три способа интерпретации вербального знака: он может быть переведён в другие знаки того же языка, на другой язык или же в другую невербальную систему символов [1, с.16]. Наряду с межъязыковым, или собственно переводом, а также внутриязыковым переводом, или переформулированием, выделяется межсемиотический перевод, представляющий собой интерпретацию вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем. Речь идёт о переводе из одной семиотической системы (в рассматриваемом случае ею является литература как система, знаком которой является слово) в другую – искусство танца, языком (или – в другой терминологии - кодом) которой выступает движение, пластика, человеческое тело как таковое. Из трёх выделенных Jakobsonом типов перевода межсемиотический, являющийся объектом нашего внимания, оказывается менее всего описанным. Сфера применения данного типа перевода была кратко охарактеризована Р. Jakobsonом как транспозиция «из вербального искусства в музыку, танец, кино, живопись» [2, с. 24].

В качестве исходной позиции нами признаётся семиотический подход, описанный в лингвистических работах Ю.М. Лотмана. Известно, что рамки семиотики давно вышли за пределы лингвистики, и сегодня она стала применяться к анализу всех областей культуры. В изучении танца понятие семиотики используется последние полвека. При этом необходимо заметить, что понимание того, как функционирует естественный язык,используемый для общения, чрезвычайно важно для того, чтобы определить базовые особенности семиотики для дальнейшего рассмотрения определённой области культуры (в предлагаемом случае – хореографии), поскольку семиотика как наука возникла из лингвистики. Задача провести параллель между балетом и лингвистикой в данном случае

не ставится. Хореографическая составляющая балетной постановки¹ интересует нас как особая семиотическая система, имеющая собственный язык, как некое знаковое образование, построенное по языковому принципу.

Уже первые этапы развития балета как самостоятельного искусства демонстрировали его связь с литературой: балетные постановки так или иначе опирались на разного рода литературные тексты. При этом на ранних этапах развития балета литературная классика оказывалась практически недоступной для хореографического воплощения. Известно, что попытки поднять балетные постановки до уровня большой литературы предпринимались в 30-е годы прошлого века. Балетные постановки на основе значительных произведений литературы обогатили балетный театр. Однако, при переводе серьёзных литературных текстов на хореографические тексты нередко происходило обеднение языка танца, так как стремление приобщить балет к образному миру классической литературы приводило к тому, что балетная постановка зачастую слишком приближалась к драматическому театру, подменяя собственно хореографический язык пантомимой и полутанцевальными сценами. Таким образом, можно говорить о не самых удачных примерах перевода текста из одной семиотической системы в другую, поскольку при этом страдает художественная, эмоционально-эстетическая составляющая первичного художественного текста, в то время как именно она определяет его особую ценность.

В связи с проблемой перевода литературного текста на хореографический язык возникает вопрос: любой ли литературный текст поддаётся переводу на язык танца. С одной стороны, пластическим языком легче передаются чувства, поскольку именно чувство вызывает движение, определяет его пластический рисунок, темп и ритм. Считается даже, что танец способен выразить те оттенки чувства, которые недоступны слову. Эту особенность хореографического языка отметил ещё М. Фокин: « ... иногда танец может выразить то, что бессильно сказать слово» [3, с. 214]. С другой стороны, хореографический образ – это не только выражение чувства, настроения, состояния с помощью движения или жеста, но и танцевально-пластическое воплощение жизненного содержания действий и поступков, наполненных мыслью. Балет способен воплотить глубокую мысль, хотя и косвенно, опосредованно [4, с. 12], используя для этого свой

¹ В балете как синтетическом искусстве объединяется несколько видов художественного творчества, одним из которых и является хореография (наряду с музыкой и изобразительным искусством).

собственный язык. При переводе текста из одной знаковой системы в другую интеллектуальное содержание воплощается не словом, но движением. Возникающее более сложное соотношение между двумя семиотическими системами неизбежно приводит к поиску новых знаков, т.е. к обогащению хореографического языка. Любой язык представляет собой живое явление, он постоянно изменяется, обогащается. Количество новой эстетической информации возрастает при переводе текста-источника (литературного текста), обладающего значительной философской, психологической, смысловой глубиной, что заставляет находить новые средства хореографического языка. Создание новых кодов и новых знаков, по мнению Умберто Эко [5, с.312], и определяет момент творчества с семиотической точки зрения.

В современном балетном пространстве развить язык хореографии, язык тела, движения таким образом, что стало возможным выразить самые глубокие, даже философские мысли писателя, удалось Борису Эйфману. Его межсемиотические переводы произведений русской литературы на язык танца Александр Генис называет самыми интересными прочтениями классики. Более того, А. Генис считает, что Б. Эйфман является сегодня лучшим критиком в русской литературе [6]. Можно согласиться с автором, имея в виду каким образом осуществляются переводы таких сложных, эпических произведений литературы, как «Анна Каренина», «Братья Карамазовы», «Идиот» и другие, на язык эйфмановской хореографии. Художественный текст обладает свойством амбивалентности, т.е. неоднозначностью, открытостью для нескольких, многих, возможно даже бесконечного количества прочтений . «Нередко художественный текст оказывается словно бы многослойным: за поверхностным уровнем фабулы могут проступать более глубокие уровни символов, образов, идей и т.п.» [7, с. 255]. Многослойность литературного текста позволяет хореографу не пересказывать сюжет романа, не переводить весь текст художественного произведения на язык другой семиотической системы, а исходить из того, что сюжет романа служит лишь отправной точкой для текста балета. Известно, что Ф.М. Достоевский считал невозможным превращение эпических форм в драматические. Однако отмечал, что «...если вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет» [8, с. 225], то вам, быть может, это удастся.

Новое пластическое прочтение романа рождается из идеи, возникающей при чтении литературного произведения. Оставаясь на высоте первоначального замысла писателя и следуя возникшей идее, Борис Эйфман позволяет себе достаточно вольное обращение с сюжетом, выдвигая на первый план некоторые не самые значительные сцены, вводя дополнительные сюжетные линии, производя свободный монтаж эпизодов и, наоборот, отказываясь от некоторых персонажей и сюжетных ходов. Всё это позволяет ему свести до минимума хрестоматийность и событийность и уйти вглубь романа. Таким образом, как не раз отмечал Б. Эйфман в своих интервью, возникает самодостаточное произведение искусства, обладающее оригинальной поэтикой и драматургией. В этом смысле можно сравнить рассматриваемый тип перевода с некоторыми случаями межъязыкового перевода, или собственно перевода (по классификации Р. Якобсона): переводы с английского языка С.Я. Маршака, а также переводы Б. Заходера, в частности перевод «Винни- Пуха» Милна, представляют собой вполне самостоятельные произведения литературы. Подобно Маршаку и Заходеру, которым удалось привлечь богатство русского языка для создания таких не уступающих, но, возможно, иногда даже превосходящих оригиналы текстов перевода, Борис Эйфман в своих балетных постановках сумел прикоснуться к самым сокровенным тайнам человеческой психики, выразить духовную жизнь, внутренний мир героев только при помощи языка тела.

Неоднократно обращаясь в своём творчестве к переводу серьёзных художественных текстов на хореографический язык при создании балетных постановок, Б. Эйфман не задаётся целью пересказать литературный текст, не создаёт иллюстрацию, подстрочник, а философски осмысляет и пластически интерпретирует крупные литературные формы. Следовательно, осуществляя межсемиотический перевод вербального текста в невербальный, хореограф обращается к тексту как к объекту интерпретации. По определению, данному П. Рикером, интерпретация представляет собой работу мышления, «которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключённых в буквальном значении» (9,с.624). Очевидно, рассматривая творчество Б. Эйфмана, можно говорить не просто о переводе, а о переводе-интерпретации литературного текста и создании на его основе особой хореографической версии произведения классической литературы. Балетные постановки Б. Эйфмана есть не что иное, как тексты, написанные на своём собственном, особом языке.

Принимая во внимание, что само слово «хореография» в переводе с греческого означает «писать танец», можно провести прямую параллель между хореографом и писателем: каждый из них создаёт тексты, но тексты, принадлежащие разным семиосистемам.

Современная эпоха ставит перед балетом определенные задачи. Балет прошлого отличался тем, что был призван, в основном, развлекать публику. Сегодня хореографы хотят, чтобы зритель задумался над теми вопросами, которые поставлены перед ими в балете. Балет, таким образом, превращается в искусство, наполненное глубоким содержанием и большими философскими идеями. Именно литературная классика предоставляет хореографу неисчерпаемые возможности для поиска этих идей. Выдающийся лингвист А.А. Потебня давно высказал идею о том, что содержание художественного произведения развивается в читателе, что «сущность и сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его понимании» [10, с.167].

Как явствует из последних интервью Б. Эйфмана, он многократно перечитывал произведения русской классики, всякий раз находя в них идеи, актуальные для него в данный исторический момент. Так, перевод текста романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» на хореографический язык сначала был осуществлён постановкой балета «Карамазовы». Однако, спустя 20 лет хореограф вновь обратился к этому глубочайшему художественному тексту и создал его новый межсемиотический перевод на язык танца. В результате нового перевода-интерпретации литературного текста появился новый хореографический текст. Стимулом к повторному обращению к тексту романа послужило изменение внутреннего состояния хореографа, потребность по-иному взглянуть на заложенные в нём идеи [11, с.8]. Кроме того, этого же требовало и изменившееся время. Время продиктовало новое прочтение, а затем и перевод-интерпретацию романа, поскольку для хореографа важно соответствие балетной постановки духу времени. Современные мысли пронизывают все балеты Эйфмана, основанные на классической литературе.

Своими балетными постановками Б. Эйфман ответил на вопрос о возможности перевода, по существу, любого художественного текста на текст невербальной семиосистемы. Можно предположить, что условием для осуществления такого

межсемиотического перевода оказывается то, что сближает художественный текст и искусство танца: танец представляет собой чрезвычайно экспрессивную семиосистему, а художественный текст характеризуется наличием эмоционально-эстетической информации.

«Весь культурный обмен включает в себя акт перевода, а посему перевод следует считать основным механизмом сознания» [12, с. 254].

Список использованной литературы

1. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16.
2. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 24.
3. Фокин М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 260 с.
4. Голейзовский К.Я. Образы русской народной хореографии. М., 1964. С.12.
5. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 1988. С. 117.
6. Генис А. Как снимать балет. Радио Свобода.
URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/24813170.html> (дата обращения 10.11.2013)
7. Тюленев С.В. теория перевода. М.: Гардарики, 2004. С. 255
8. Достоевский Ф.М. Полное собр. соч. в 30 томах. Л.: Наука, 1986. Т.29, кн. 1 (цитируем с. 225)
9. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Канон-Пресс-Ц, 2002. 624 с.
10. Потемня А.А. Мысль и язык. Слово и миф. М., 1989. С.167
11. Эйфман Б. Достоевский такого не предвидел // Метро, 1.10.2013 . С.8
12. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб, 2000. С. 254