

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-10-74-45>

УДК 811.111'81-116

Радчук В.Д., Лебедева Г.В.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

СЕМІОСФЕРА В. ШЕКСПІРА ЯК СИСТЕМА АВТОРСЬКИХ ХУДОЖНІХ КОДІВ

Анотація. В статті висвітлено особливості драм В. Шекспіра через призму семіотики. Будучи дисципліною, що вивчає природу та властивості знаків та кодів, семіотика є ефективним знаряддям аналізу драматичних перекладів. Релевантність семіотики для драматичного перекладу зумовлена тим, що драма як жанр поєднує в собі щонайменше два коди – літературний та сценічний, однак в межах шекспірівської драми семіотичний метод дозволяє говорити про присутність ще одного коду – власне шекспірівського, розуміння та ідентифікація імпліцитних значень якого відіграє важливу роль в перекладі п'єс цільовою мовою. Так, з множини характерних для автора мовних одиниць складається семіосфера драматурга, а кожен його окремий твір є міні-репрезентацією цієї семіосфери, що розглядається як умовна система авторських художніх кодів.

Ключові слова: драматичний переклад, семіотика, авторський художній код, семіосфера, Шекспір.

Radchuk Vitalyi, Lebedeva Hanna

Taras Shevchenko National University of Kyiv

W. SHAKESPEARE'S SEMIOSPHERE AS A SYSTEM OF THE PLAYWRIGHT'S LITERARY CODES

Summary. The article is devoted to drama translation as a multilevel process unfolding in between two disciplines – semiotics and translation studies. It also attempts to provide an insight into W. Shakespeare's legacy through the lens of semiotics. Semiotics is considered as an effective tool for analyzing texts, dramatic in particular. The relevance of semiotics for drama translation can be explained by the fact that drama as a genre combines at least two different codes – literary and theatrical. However, the use of semiotic methods enables to identify brand new types of codes in Shakespeare's dramas – the playwright's own literary codes. Identification of implicit meanings of such codes is crucial when rendering plays into target languages, while the ability to discern shades of meanings of codes in different contexts gives impetus to new interpretations of conventional linguistic units, and, consequently, to the emergence of new translations. It is assumed that the playwright's semiosphere consists of a series of typical for the author language units – the author's literary codes, while each play is a mini representation of his semiosphere. The use of R. Barthes's principles of textual analysis in search of W. Shakespeare's literary codes allows to observe a full-fledged code structure in the text of drama, particularly helps translators perceive the dramatic text as a multilevel system of literary codes. At the same time, the article focuses on certain principles that predetermine distribution of literary codes at different levels of the system such as semantic and narrative. The semantic level is characterized by the use of ambiguity (lexical, semantic, intentional, implicit) and "floating signifiers" (signs-images, signs-derivatives (allusions), signs-imitators). At the level of plot Shakespeare's literary codes are spotted in the form of "catalysts" and "dramatic functions" (according to R. Barthes). Finally, Shakespearean drama along with other literary works comprises a uniform set of semiotic codes common for all genres and all authors such as hermeneutic, semic, symbolic, gnomic.

Keywords: drama translation, semiotics, author's literary codes, semiosphere, Shakespeare.

Постановка проблеми. Семіотична теорія пропонує розглядати текст як простір знакової реальності в якому кожен з її складників (мовних знаків) репрезентує і наповнює те, що провідний теоретик семіології Ю. Лотман, називає семіосферою – поняття, що отожднюється ним з поняттям культури [5, с. 202]. Так, будь-який текст є, перш за все, текстом культури, а «знаки, з якої складається такий текст вбирають в себе всі типи вже баченого, вже прочитаного, вже здійсненого людством [1]».

Здатність до художньої творчості, зокрема літературної, є частиною когнітивної діяльності людини, а тому варто говорити про існування особливих структур свідомості автора, які дозволяють йому осмислювати мовні знаки кризь призму його власної семіосфери, зокрема надавати їм цілковито нових значень.

Відомо, що структура літературного тексту корелює зі структурами індивідуальної семіосфери творчої особистості, реалізуючись в формі індивідуальної, характерної лише для конкретного автора вербальної поведінки. Йдеться про такі одиниці означування як авторські художні

коди – набір характерних для певного автора мовних одиниць, що використовуються ним для репрезентації суб'єктивної реальності твору, містять важливе для автора смислове навантаження й з множини яких складається ідіолект та ідіостиль автора.

Водночас, такі одиниці означування об'єктивно визначають комунікативні наміри художника слова, його орієнтованість на естетичний вплив, стимуляцію читача до співпереживання та пошуку власних смислів прочитаного. Дослідниця Н. Моспан слушно називає елементи тексту, яким автор надає особливих емоційно-смислових та прагматичних функцій, «семіотично навантаженими» [6, с. 75].

Аналіз творчого доробку В. Шекспіра через призму семіотики значно розширює інтерпретаційне поле його літературного матеріалу й, відповідно, простір для перекладознавчих студій Великого Барда. Пошук художніх кодів передбачає не скільки ідентифікацію семіотично навантажених одиниць в текстовому просторі авторського доробку, скільки розкриття їх нових значень в межах існуючих, на базі чого форму-

ється гносеологічне підґрунтя для написання сучасних перекладів, модерний характер яких дозволив би по-новому розкрити індивідуальність семіосфери В. Шекспіра.

Текст – це завжди середовище означаючого, а тому доречно говорити про семіотичні коди, спираючись на які можна встановити відповідність між текстом та реальністю, й, в контексті перекладу, інтерпретувати його. Неприпустимою, здається думка про те, що семіосферу автора можна обмежити якоюсь моделлю чи системою – знакова реальність будь-якого автора надто вже неосяжна. Тим не менш, кожен автор все ж має певний набір кодів, які, можливо, і не є чіткою системою, але неодноразово простежуються від твору до твору, роблячи його миттєво впізнаваним серед тисяч інших.

Ідентифікація та дешифрування художніх кодів автора в процесі перекладу є надскладним завданням для перекладача будь-якого рівня, адже він має справу, перш за все, не з мовними структурами, а з ідеями закладеними в них, ідеями, які позначають не лише самих себе, але й дещо концептуально важливе для конкретного автора з чого, власне, й складається його семіосфера.

Попри моду на семіотику, базові поняття якої було розроблено Ф. де Соссюром, а згодом поглиблено Ч. Пірсом, представниками московсько-тартуської семіотичної школи (Ю. Лотман, Б. Гаспаров, Ю. Левін, П. Тороп, І. Ревзін), французької школи семіотики (Р. Барт, Р. Якобсон, Е. Бенвеніст), італійськими структуралістами, зокрема, У. Еко, її потенціал все ще недостатньо розвідано.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Незалежний статус України зумовив активне зростання інтересу до індивідуальних особливостей мовлення авторів українських перекладів, їх перекладацького стилю, чому за останні 30 років було присвячено цілу низку праць, зокрема роботи Г. Кочура, М. Лукаша, В. Коптілова. В контексті творів В. Шекспіра, власне, перекладацького стилю українських перекладачів, то їм присвячено оригінальні праці Л. Коломієць: «Українські перекладачі «Гамлета» В. Шекспіра: П. Куліш, Ю. Клен, Л. Гребінка, М. Рудницький, І. Костецький, Г. Кочур, Ю. Андрухович» (1997); «Втілення романтичної моделі перекладу в перекладацькій школі П. Куліша» (2006); «Діалог титанів: Трагедія «Макбета» В. Шекспіра в українському перекладі Т. Осмачки» (1999); «Мовно-стильові виміри творчого методу перекладача: на матеріалі українських перекладів Шекспірових сонетів» (2000).

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Однак, на вітчизняному просторі практично немає робіт присвячених дослідженню семіосфери В. Шекспіра, розуміння особливостей якої, зокрема смислового навантаження її складників, дало б поштовх до нових перекладацьких спроб розкриття автора не тільки на сторінках друкованих п'єс (на жаль, серед сучасних перекладів можна виділити лише переклади Ю. Андруховича), але й на сцені (сучасних постав також вкрай мало, не враховуючи класичний репертуар по типу «Гамлет», «Сон літньої ночі» та вкрай нечастих постав «Макбет»), адже призначенням будь-якої п'єси є перш за все сцена, що і визначає актуальність цієї наукової розвідки.

Мета статті. Мета роботи полягає в тому, щоб продемонструвати продуктивність застосування семіотичного методу до аналізу шекспірівської драми, розглянути її текстовий простір як умовну багаторівневу систему художніх кодів автора, а кожен твір – як віддзеркалення його семіосфери на мікрорівні. Предметом дослідження є художні коди В. Шекспіра та рівні їх реалізації в тексті. Мета та предмет, перш за все, зумовлені проблемами перекладності, зокрема проблематикою розуміння перекладачем структури створеного автором оригіналу та її подальшого відтворення засобами мови перекладу. Водночас, це стає поштовхом до дискусії з приводу: «Чи можна відтворити всі рівні такої системи чи лише окремі її складники?», а навіть якщо і можна, то «Про чию систему художніх кодів йтиметься, автора чи перекладача?». Задля досягнення поставленої мети необхідно вирішити низку завдань, зокрема: (1) проаналізувати принципи, що лягають в основу семіотичного методу, зокрема принципи текстуального аналізу Р. Барта, які дозволяють дослідити текст з позиції структури; (2) розглянути семіосферу В. Шекспіра як умовну багаторівневу систему, що складається з художніх кодів автора, а кожен його окремий твір – як її міні-відображення; (3) проаналізувати рівні реалізації художніх кодів В. Шекспіра в текстовому просторі, а також визначити характерні для В. Шекспіра художні коди.

Методи та методики дослідження. З огляду на те, що семіотичний метод, застосований по відношенню до аналізу літературних текстів (з метою систематизації та дешифрування наявних в них художніх кодів) спирається на дослідження знакових вимірів, можна скористатися умовною системою (а радше переліком) кодів виявлених Р. Бартом (зауважимо, що вибір моделі Р. Барта є цілком виправданим, оскільки вона є підкреслено умовною, враховуючи той факт, що будь-який автор – джерело необмеженого семіозису, масштаби якого навряд чи вкладаються в поняття «система» чи «модель») внаслідок проведення ним текстуально-аналізу оповідання Е. По «Вальдемар» [1].

Так, у процесі даної розвідки було використано структуралістські методи семіотики і поетики для виявлення значень мовних одиниць драматичних творів з урахуванням позамовної реальності; теоретичні та дедуктивні методи, що дозволяють окреслити паралелі між соціально-історичними обставинами в яких було написано твір та відтінками значень художніх кодів В. Шекспіра.

Викладення основного матеріалу. На думку Р. Барта, будь-який автор кодує свій літературний твір в межах узагальненої системи кодів, як от: *герменевтичного* – коду, на базі якого формулюється питання, проблема або загадка тексту, а згодом і її рішення; *семічного коду*, що визначає характер одиниць змісту тексту, тобто конотативних означувань, а також дозволяє виявляти в тексті його істинних персонажів, справжніх героїв, прихованих демонів; *символічного коду*, що окреслює поле асоціацій викликаних тими чи іншими риторичними фігурами або поняттями; *гномічного коду* – культурного коду, коду колективного знання та мудрості, в якому міститься посилення на текст – першоджерело чи будь-який інший згаданий текст, написаний значно раніше за аналізований літературний твір [1].

Якщо припустити, що семіосферу автора ж можна умовно представити у формі системи, складовими якої є художні коди автора, то вони будуть реалізуватися в тексті на тих же рівнях, що й використані автором мовні засоби – *словесно-семантичному та сюжетному*.

Оскільки мова є дзеркальним відображенням образу мислення людини, а кожна людина – передусім, продуктивного часу, то будь-що сказане нею чи написане, якоюсь мірою описує і її реальність, а також її реакцію на обставини і події цієї реальності.

Доба В. Шекспіра ознаменувалася грандіозними соціальними змінами, драматизмом було просякнуте саме життя епохи, що породила велику драму та великого драматурга. На момент правління королеви Єлизавети I В. Шекспір пише дев'ять історичних п'єс, кожна з яких тією чи іншою мірою торкається проблем корупційності влади та її згубного впливу на людину. Сучасний англійський історик та шекспірознавець Майкл Вуд слушно зазначає: *«Шекспір досить скептичний по відношенню до влади та релігії, принаймні тієї релігії, яку було продиктовано тогочасною владою й скепсис його розповсюджувався майже на всіх, кому коли-небудь довелося стикнутися з його п'єсами»* [7].

Чи є В. Шекспір літописцем свого часу? Чи пише він про Єлизавету? Навряд чи. Він надто обережний, надто розумний аби наражатися на королівський гнів. Він літописець не сьогодення, а минулого, і якщо комусь заманеться тлумачити написане про минуле як натяк на теперішнє – це, так би мовити, його проблема. Якщо уважно придивитися до його п'єс, хронік і не тільки, можна помітити, що В. Шекспір ніколи не описує конкретно того, що відбувається в його час, а завжди події, які відбувалися набагато раніше або в іншій країні.

Майкл Бойд, режисер знаменитого Королівського шекспірівського театру, з цього приводу зазначає: *«Як на мене, головним поясненням цьому є банальне бажання уникнути срету (іронічно посміхається). Шекспірівська поетика, його потужні метафори, порівняння, його вражаюча образність, його фундаментальна невичерпна риторика, сама ДНК антитези – результат того, що драматург працював в середовищі далекому від свободи, в якому переважну більшість його колег переслідували, катували, ув'язнювали, спалювали їх книги»* [7].

Як відомо, Крістофера Марлоу, геніального поета та драматурга, сучасника В. Шекспіра, було вбито. Бена Джонсона, талановитого актора та драматурга, – тричі ув'язнено. Яким же чином В. Шекспіру вдалося уникнути подібної долі? На думку англійського історика та журналіста Майкла Вуда: *«Шекспір розумів, що робить, коли писав не про сьогодення, а про минуле. Він не висловлює власних думок, не повчає, він лише говорить: ну ось така історія і я розпові її для Вашого задоволення. Шекспір у ній ніби сторонній, лише спостерігає, а тому залишається неушкодженим, жодного разу не оступившись»* [7]. Та все ж було декілька випадків.

За словами Майкла Вуда, в епоху правління Єлизавети I всі театральні п'єси проходили перевірку цензора. Формально цензуру очолював розпорядник королівського дозвілля Едмунд Тінлі в обов'язки якого входив контроль за тим аби п'єси,

представлені при дворі були ідеологічно прийнятними. Так, коли Тінлі представили п'єсу «Сер Томас Мор», він звернув увагу на те, що на її початку розповідається про повстання лондонських ремісників, що було досить частим явищем впродовж правління королеви Єлизавети I. Цензор розпорядився аби бунтарські епізоди було підкореговано, звернувшись з цим саме до В. Шекспіра. Про те, що таке «редагування» відбулося вже після того, як п'єсу було написано свідчить сам рукопис, три сторінки якого є пізніми вставками до оригінального тексту. Шекспір зробив все можливе аби вилучити політично гострі епізоди, вклавши в репліки Томаса Мора цілком вірогідні слова. Здавалося, було зроблено все для того, щоб запевнити цензора в «безпечності» п'єси, однак Тінлі так і не полишив своїх підозр і поправки В. Шекспіра його не влаштували. Розсудивши, що на цих питаннях він розуміється більше за всіх драматургів разом узятих (нагадаємо, що в написанні «Сера Томаса Мора» взяла участь Е. Манді, Т. Декер, Г. Четл, Т. Хейвуд та В. Шекспір – цвіт тогочасної англійської драматургії), Тінлі зробив власний допис на першій сторінці п'єси: *«Виключити повністю повстання та його причини; почати з того, як Томас Мор отримав посаду мера, далі про його заслуги як шерифа, коли він допоміг придушити повстання проти ломбардців; розповідати стисло і ніяк інакше, в протилежному випадку, відповідатимете головою»* [7].

Інший випадок стосується історичної хроніки В. Шекспіра «Річард II» зі сценою, в якій короля позбавляють корони. За часів Єлизавети I п'єсу ніколи не показували, а ось граф Есекс, таємно готуючи повстання, звелів аби п'єсу поставили для того, щоб підбурити своїх прибічників усунути монарха. Есекс не випадково обрав саме цю п'єсу, оскільки в ній недвозначно виражається сумнів щодо божественного права короля (більш того, короля за сюжетом вбивають). Тим не менш, задум Есекса було розкрито, а його самого страчено, що, зрештою, послужило театралам достатньою пересторогою на майбутнє [7].

Так, в роботах спрямованих на дослідження особливостей мовлення В. Шекспіра часто йдеться не лише про сюжетні хитросплетіння, за допомогою яких автор безпечно натякає на реальних прототипів героїв п'єс, а й про використання автором мовних засобів (лексичних, граматичних, синтаксичних), значення яких підібрано в особливий спосіб і які дозволяють йому імпліцитно висловити все, що йому потрібно, при цьому не наражаючись на небезпеку, тобто неоднозначно.

Неоднозначність в її найширшому розумінні, зокрема в термінах англійського літературознавця В. Емпсона, визначається як характеристика мовних одиниць, які, з одного боку, позначають щось підкреслено очевидне але й разом із тим, щось оманливе й семантично двозначне [4, с. 82]. В тому ж таки широкому розумінні, в будь-якому висловлюванні можна знайти ознаки неоднозначності, як то в звичайному розповідному реченні: *“The brown cat sat on the red mat”*, якщо аналізувати його як таке, що повідомляє суто про *“cat”* або як твердження виключно про *“brown”* і т.д. за кількістю наявних в ньому одиниць значення.

Р. Барт зазначає, що «кількість можливих інтерпретацій однієї й тієї ж *лексії* (семіотично-навантаженої одиниці) є завжди індивідуальною,

оскільки множина ймовірних тлумачень безпосередньо залежить від характеру знань пов'язаних з повсякденною практикою, національною приналежністю, культурним та естетичним рівнем інтерпретатора (перекладача), що проектується ним на той чи інший знак» [1]. Звідси, одна й та ж семіотично навантажена одиниця може тлумачитися цілком по-різному двома різними суб'єктами, а тому здатна активізувати в них цілком різні асоціативні словники (в термінах Р. Барта «асоціативний словник» – сукупність усіх ймовірних лексичних одиниць (слів, тематично пов'язаних між собою понять, логічних ланцюжків або конотативних значень, яких набуває знак), що асоціюються в інтерпретатора з тим чи іншим знаком [1].

Таким чином, виходячи з попередніх міркувань, кожна з одиниць значення речення інтерпретується як семантично складніша за попередню, що включає в себе багато інших понять і передбачає потребу в додатковому тлумаченні слова “cat”, таким чином, кожне з тлумачень, з яких складається “cat”, буде мати певне просторове відношення до “mat” [4, с. 22]. При цьому тлумачення може спрямовуватись в будь-якому обраному інтерпретатором напрямку, породжуючи неоднозначність одних і тих самих понять.

Прагнення до свідомої неоднозначності в текстах, з огляду на соціальні і політичні фактори, є частиною семіосфери Шекспіра, а тому неоднозначність автоматично набуває статусу художнього коду драматурга й так само як і обрані автором мовні засоби реалізується на словесно-семантичному та сюжетному рівнях.

Найбільшій категоризації неоднозначності знаходить в роботі В. Емпсона «Сім типів неоднозначності». Спостереження В. Емпсона засвідчили особливу спрямованість англійських поетів на неоднозначність, корифеєм якої в англійській поезії літературознавець визнає саме В. Шекспіра [4]. Так, серед виділених В. Емпсоном різновидів неоднозначності, для **словесно-семантичного рівня** семіосфери В. Шекспіра найбільш характерними є: (1) **лексична неоднозначність** – виникає на базі лексичних одиниць, що мають більше ніж одне значення й посиляються більш ніж на один предмет; (2) **семантична неоднозначність** – суть поняття розкривається через сукупність значень кожного окремого слова чи словосполучення, яке його описує, а тому таке поняття може виконувати в реченні цілком різні ролі; (3) **інтенціональна vs. несвідомо неоднозначність** – в комунікативному процесі мовець здатен свідомо генерувати двозначні повідомлення з певною метою (інтенціонально), а також несвідомо (не здогадуючись про це). Так, одним із різновидів інтенціональної неоднозначності виступають **каламбури** [4, с. 35].

На **словесно-семантичному рівні** семіотично навантажені одиниці В. Шекспіра неодноразово реалізуються й у формі «пустих знаків», властивості яких наближують використані автором мовні засоби до «нульового означування», згаданого в контексті семіотичного підходу до перекладу драми («нульовий знак»). Сюди можна віднести лексичні одиниці використані В. Шекспіром в їх нестандартному значенні (“Shakespeare’s non-standard vocabulary”), а також лексику вперше застосовану саме В. Шекспіром в контексті того чи іншого твору (яка пізніше увійшла до стандартного

словникового складу англійської мови), переклад якої викликає труднощі як через часову віддаленість понять, складних для розуміння сучасників, так і відсутність відповідників.

Децю алегоричний опис концепції «пустого знаку», як одиниці з невизначеними інтерпретаційними властивостями, знаходимо в трагедії «Макбет»: “...a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing” (Act V, Scene V) [9, с. 87] – «Це дурна казка, вся зі слів гучних і геть безглузда» (Ю. Корецький) [8, с. 102]. Так, вищезгадана одиниця може позначати що завгодно, і як зазначає Р. Барт: «...пусті знаки – одиниці настільки вільні в своїй інтерпретації, що, зрештою, мають «невизначену кількість означування» [1]. В контексті перекладу Шекспірівських драм «пусті знаки» подекуди викликають труднощі, оскільки містять імпліцитні повідомлення автора, еквіваленти яким знайти важко, про що свідчить значна кількість «темних плям» в примітках перекладачів. На переконання Л. Денсона, нульове означування у В. Шекспіра зводиться до використання ним трьох видів «пустих знаків»: а) **знаків – копій** – так зване «наслідування», коли між означуваним та означаючим залишається прямий зв'язок; б) **знаків-похідних (алюзії)** – коли між означуваним та означаючим існує непрямий зв'язок; в) **знаків-імітаторів** – означаюче вказує на геть інше означаюче поза межами свого прямого значення [3, с. 94].

На **сюжетному рівні**, семіотично навантажені одиниці семіосфери В. Шекспіра реалізуються в тексті за рахунок створених автором сюжетних ліній, які «активують» необхідні сфери знань реципієнта й пілотують розуміння тексту в необхідному автору напрямку. Для цього він включає в сюжет елементи функціонального просування власних ідей. З цього приводу Р. Барт зазначає: «Функція того чи іншого елемента в тексті (від слова, знака й до тексту в цілому) полягає в його здатності вступати в корелятивні зв'язки з іншими елементами або з усім твором загалом для просування конкретної ідеї. Ніщо в оповіданні не є випадковим, тому в ньому немає нічого окрім функцій» [1]. Серед категорій функцій розглянутих Р. Бартом, для В. Шекспіра найхарактернішим є вжиток каталізаторів та кардинальних функцій, як семіотично навантажених одиниць здатних на рівні сюжету нести повідомлення. **Каталізаторами** називають такі елементи сюжету чи лексичні одиниці, які є лише маркерами, передвісниками потенційних сюжетних поворотів, в той час як **кардинальні функції** представлені семіотично-навантаженими одиницями здатними визначати сюжетні траєкторії, бути поворотними пунктами, які створюють або нейтралізують напружену ситуацію в тексті.

Одним із яскравих проявів прагматичного використання кардинальних функцій у В. Шекспіра є те, що наразі зветься Шекспірівським **трагічним відчуженням**, як однієї зі складових частин Єлизаветинської драми успадкованої з драматичного канону Л. Сенеки [2]. Серед привнесеного Л. Сенекою до Єлизаветинської драми й увібраного В. Шекспіром, зокрема в трагедіях, варто пригадати не тільки особливу форму драматичного твору. Сенеківська традиція більшою мірою зумовила й зміст багатьох сценічних творів того часу,

наприклад, використання надприродних персонажів, як повноправних дійових осіб, а також вибір специфічних тем сюжетів, заснованих на категоріях жахливого та чуттєвого, тенденцію до імплементації риторичних та описових відступів у п'єсах, використання грецького гексаметру як одиниці виміру віршоскладання у прологах-мораліте, і, насамкінець, філософський фаталізм [2, с. 70].

Однак, найголовніше, що прийшло в Єлизаветинську драму з античного театру – це сам трагічний канон за якого герой, під впливом негативних подій змінюється, переміщується зі звичного світу в новий незнайомий йому (трагічний), відчужений світ: просторове переміщення (в обставини цілком не знайомі героєві; простір, в якому він знаходиться фізично трансформується в уяві в простір породжений його почуттями або бажаннями); часове переміщення (герой переміщується зі свого часового проміжку в інші виміри, які здаються йому чужими й не зрозумілими; час героя – це не той самий час, що для оточуючих, а категорія, яка для решти героїв є минулим, для головного героя є теперішнім або майбутнім); мовне відчуження (герой, після пережитих трагічних подій, говорить про речі, які часто є незрозумілими для тих, хто не розділяє його трагедії; мовлення героя вже ніяким чином не ріднить його з власним оточенням та суспільним середовищем: він розмовляє якоюсь власною, зрозумілою лише для нього мовою, власним ідіолектом, використовуючи звичні терміни для опису нового незнайомого світу) [2, с. 73].

З перекладознавчої точки зору найцікавішим для аналізу є, звичайно, саме *мовне відчуження трагічних героїв*, оскільки відтінки значень використаних ними мовних одиниць слугують інструментами за допомогою яких автор змальовує особливий стан героїв – трагедію руйнації звичного для них світу, біль від якої відображається на сторінках трагедії в мовленні героїв, на противагу сценічному втіленню, де все це відбувається репрезентативно (жести, міміка, рухи, освітлення). Мовне відчуження в перекладах часто нівелиюється парафразами перекладачів або редакторів, схильних до стандартизації та нормування мови трагедії, що часто знищує закладену в ньому автором образність. В. Шекспір прагматично використовує відчужене мовлення героїв (лінгвістичні протиріччя, неоднозначність, невідповідності) як маркер поворотних, подекуди переламний моментів сюжету, з яких починається їх рух в нових напрямках, який допоможе наблизитись

до розв'язання більш масштабної концептуальної дилеми, що міститься в понятті трагедія.

Отже, аналіз творчого доробку В. Шекспіра через призму семіотики значно розширює інтерпретаційне поле його літературного матеріалу, а також дає інструментарій для систематизації та дешифрування наявних в ньому художніх кодів автора. Систематизація ця більше умовна ніж чітка, оскільки семіосферу будь-якого письменника неможливо обмежити жодною моделлю. Умовними проявами такої систематизації можна назвати частотність появи одних і тих самих кодів в різних творах автора, що, зрештою, і вирізняє його з-поміж решти.

Художні коди конкретного автора систематизуються подібно до того, як використані автором мовні засоби реалізуються на всіх рівнях його тексту (словесно-семантичному, сюжетному) й вибірним тих чи інших мовних засобів продиктований як світоглядними установками автора, так і історичними обставинами, які не меншою мірою впливають на формування семіосфери автора. Окрім авторських кодів в творі завжди присутні не менш ніж чотири універсальні коди, притамані для будь-якого різновиду літературного твору, як от герменевтичний, семічний, символічний, гномічний.

Наслідуючи думку про те, що в тексті немає нічого окрім функцій, покликаних виконувати певну прагматичну роль, прагматичне використання автором тих чи інших семіотично навантажених одиниць з певною метою надає їм статусу авторського художнього коду. Так, під впливом тогочасного політичного становища В.Шекспіру доводилося свідомо вдаватися до використання неоднозначності, що характерна для його мовних одиниць словесно-семантичного рівня. Для цих же рівнів характерна й присутність «пустих знаків». На прагматичному рівні або на рівні сюжету, авторські художні коди В. Шекспіра постають як катализатори (одиниці-маркери потенційних сюжетних поворотів) та кардинальні функції (поворотні пункти сюжету), такі як, наприклад, Шекспірівське відчуження, втілене в мовленні трагічних героїв. Як бачимо, реалізація авторських художніх кодів В. Шекспіра відбувається практично на кожному рівні тексту, й процес перекладу, що відбувається одночасно на стількох рівнях, потребує від перекладача майже того ж статусу, що й постать автора: його роль полягає в «копіюванні» структури оригіналу за допомогою кодів власної семіосфери засобами цільової мови.

Список літератури:

1. Barthes, R. (1989). *Selected works. Semiotics. Poetics*. Moscow : Progress. (in Russian)
2. Birch, D. (1991). *The language of Drama: Critical Theory and Practice*. London: Macmillan Education, pp. 70–98. (in Ukrainian)
3. Danson, L. (1974). *Tragic Alphabet. Shakespeare's Drama of Language*. London. Yale University Press, pp. 45–102. (in Ukrainian)
4. Empson, W. (1974). *Seven Types of Ambiguity*. Yorkshire. Penguin, pp. 302–400. (in Ukrainian)
5. Lotman, Y. (2000). *Semiosphere. Worlds of ideas*. Translated from Russian by Vladislav Boleslavsky. Moscow : Mystetstvo, pp. 108–704. (in Ukrainian)
6. Mospan, N. (2009). *Sociolinguistic aspect of R. Kipling's fables in Ukrainian translations* (PhD Thesis). Kyiv : Taras Shevchenko National University of Kyiv.
7. Pozner, V. (2017). A warning to kings (documentary), series 13. Available at: <https://www.1tv.ru/doc/pro-zhizn-predosterezhenie> (accessed 28 October 2019).
8. Shakespeare, W. (1940). *Macbeth. The tragedy in 5 acts*. Translation from English by Y. Koretsky. Kyiv : Mystetstvo, pp. 99–168. (in Ukrainian)
9. Shakespeare, W. (1968). *Macbeth*. Hansmorth : Penguin, pp. 88–102.