

Попова Юлия Константиновна

СПЕЦИФИКА ПЕРЕВОДА ГИПЕРТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ КИНОТЕКСТА ФИЛЬМА Т. БЕРТОНА "АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС" И ЕГО ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК)

Статья посвящена рассмотрению гипертекстуальности - одного из типов межтекстовых отношений, выделенных Ж. Женеттом. Анализируются отношения между текстами, один из которых (гипертекст) основывается на другом (гипотексте), а также между гипертекстом и его переводом. Как показал анализ, при переводе гипертекста его связи с гипотекстом трансформируются, что ведет к смысловому сдвигу переводимого произведения. Рассматриваемая стратегия позволяет снизить степень смыслового расхождения между гипертекстом и его переводом.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2017/1-2/48.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 1(67): в 2-х ч. Ч. 2. С. 168-171. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2017/1-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 80

Статья посвящена рассмотрению гипертекстуальности – одного из типов межтекстовых отношений, выделенных Ж. Женеттом. Анализируются отношения между текстами, один из которых (гипертекст) основывается на другом (гипотексте), а также между гипертекстом и его переводом. Как показал анализ, при переводе гипертекста его связи с гипотекстом трансформируются, что ведет к смысловому сдвигу переводимого произведения. Рассматриваемая стратегия позволяет снизить степень смыслового расхождения между гипертекстом и его переводом.

Ключевые слова и фразы: интертекстуальность; гипертекст; гипотекст; перевод; смысловой сдвиг.

Попова Юлия Константиновна

*Пермский национальный исследовательский политехнический университет
juliaropova12@yandex.ru*

СПЕЦИФИКА ПЕРЕВОДА ГИПЕРТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ КИНОТЕКСТА ФИЛЬМА Т. БЕРТОНА «АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС» И ЕГО ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК)

Как известно, «гипертекст» является одним из ключевых понятий как в области информационных технологий, так и в области литературоведения, в частности в теории интертекстуальности, и имеет различные толкования в зависимости от сферы его применения. Напомним, что первым, кто ввел термин «гипертекст» и описал его, считается В. Буш, научный советник президента США Ф. Д. Рузвельта [11, с. 106]. Однако непосредственным создателем концепции гипертекста стал ученый, работавший в области информационных технологий, – Т. Нельсон [Там же]. Гипертекстом они назвали модель электронного текста, которая предлагала механизм ссылок, позволяющий гибко увязать различные блоки информации в едином функциональном контексте. Переходы между блоками информации устанавливались автором, а пользователь, следуя по ссылкам, выстраивал композицию, соответствующую собственным интенциям. Таким образом, изначально термин «гипертекст» рассматривался исключительно как модель электронного текста. Вместе с тем, многие ученые отмечали связь гипертекста с постструктуралистскими принципами [1; 11, с. 107; 15]. Сам Т. Нельсон признавался, что, работая над своей моделью, он руководствовался идеями, которые носят не технический, а литературный характер [14]. Позднее термин «гипертекст» стал упоминаться в работах постструктуралистов, которые трактуют его двояко. В широком смысле слова, гипертекст, с точки зрения постструктуралистов, – это глобальное текстовое пространство, вобравшее в себя все множество текстов, которые вступают друг с другом во взаимодействие с помощью различных интертекстуальных явлений (цитат, аллюзий, реминисценций и пр.) [11, с. 107; 15]. В узком понимании, это литературный прием, который позволяет создать текст, напоминающий своей структурой ризому (корневище): отдельные элементы текста соединяются между собой ссылками и могут читаться в любом порядке.

Практически параллельно с Т. Нельсоном французский литературовед Ж. Женетт предложил свое определение понятий гипертекста и гипертекстуальности. Под гипертекстуальностью Ж. Женетт понимает любые отношения производности («отпочкования») одного текста (гипотекста) от другого (гипертекста), при этом исследователь различает гипертекстовые феномены в соответствии с двумя критериями – характер связи (имитация или трансформация гипотекста) и ее модальность (игровой, сатирический, серьезный) [17, р. 3]. Исходя из этого, Ж. Женетт выделяет две группы гипертекстов. Первая группа образована посредством трансформации гипотекста, к ней Ж. Женетт относит такие жанры как пародия (игровая модальность), трагедия (сатирическая модальность), транспозиция (серьезная модальность). Во вторую группу исследователь включает гипертексты, созданные путем имитации гипотекста: пастиш (игровая модальность), карикатура (сатирическая модальность), продолжение (серьезная модальность) [Ibidem].

Перевод Ж. Женетт определяет как вид формальной транспозиции. Формальная транспозиция – это трансформация текста путем изменения его формы, в данном случае его языка, что, в свою очередь, ведет к частичному смещению смыслов, изначально заложенных в гипотексте. При этом Ж. Женетт подчеркивает, что переводчик не ставит перед собой цели трансформировать смысл текст оригинала, наоборот, он, как правило, пытается создать текст, который был бы максимально близок подлиннику [Ibidem].

В данной статье понятия «гипертекст» рассматривается с позиции Ж. Женетта, и наряду с ним применяется понятие «гипотекст». В частности, анализируются отношения, возникающие между гипертекстом и гипотекстом, а также отношения между гипертекстом и его переводом. Очевидно, что качественный перевод гипертекста требует опоры на его гипотекст. Таким образом, текст, возникающий в результате перевода гипертекста, вступает во взаимоотношения не только с гипертекстом, но также с гипотекстом и с существующими текстами его перевода.

Важно отметить, что гипертекстуальные отношения проявляются в тексте не только посредством интекстовых включений, но также с помощью более сложных и неопределенных форм интертекстуальности – «цитат структур» (термин О. Е. Романовской), к которым относятся сюжетные и композиционные схемы, жанровые модели, нарративные формы, стили и пр. [10]. Следовательно, для сохранения гипертекстуальных связей текста оригинала от переводчика требуется, прежде всего, распознать и правильно интерпретировать

простые интексты, а также «цитаты структур», отсылающие к гипотексту, определить сам гипотекст и по возможности передать интексты и «цитаты структур» при переводе.

Материалом для анализа послужили кинотекст фильма современного американского режиссера Т. Бертон «Алиса в стране чудес» («Alice in Wonderland» [13]), созданного на основе сказок об Алисе Л. Кэрролла, и его перевод на русский язык [12].

Прежде чем перейти к анализу, отметим, что, вслед за Р. Якобсоном, понятие «перевод» мы трактуем предельно широко, понимая под ним не только межъязыковой, но и межсемиотический перевод [16]. Последний представляет собой перевод произведения из одной семиотической системы, например, из системы вербальных знаков, в любую другую семиотическую систему, использующую как вербальные, так и невербальные коды. Мы попытались определить, как трансформируется вербальный код кинотекста «Алиса в стране чудес» в ходе его межсемиотического и межъязыкового перевода.

Как видим, своим названием фильм отсылает зрителей к одноименному произведению Л. Кэрролла. Однако, по заявлению режиссера, этот фильм нельзя назвать киноадаптацией кэрролловской сказки, скорее он является ее продолжением. В фильме повзрослевшая Алиса возвращается в волшебную страну (*Underland*, буквально – страна под землей), где ей предстоит сразиться с драконом Бармаглотом и освободить подземное королевство от террора Красной королевы. Фильм содержит множество сцен и диалогов из книг Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» («Alice's adventures in Wonderland») и «Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье» («Through the looking glass and what Alice found there»): например, падение Алисы в кроличью нору, встреча с гусеницей, с чеширским котом, безумное чаепитие, королевский крокет и пр. Однако в фильме кэрролловские персонажи преобразуются, а происходящие с ними события приобретают совершенно иной смысл в новом контексте. В частности, Шляпник, Мышь-соня и Мартовский Заяц становятся мятежниками и активными участниками восстания против Красной Королевы. Отметим при этом, что, несмотря на смещение акцентов, Т. Бертон сохраняет основные черты кэрролловских героев: например, Шляпник все также безумен, но его безумство – это необходимое условие свободы от социальных норм, которые навязываются ему верхушкой общества.

Кинотекст содержит множество скрытых цитат и реминисценций из кэрролловских сказок. Т. Бертон часто обращается к таким излюбленным приемам писателя как нонсенс и неологизм, однако они вводятся в диалоги героя не ради развлечения, на их основе строится секретный язык, на котором периодически говорят между собой заговорщики. Это древний язык *Outlandish* (чужеземный язык) (*здесь и далее перевод автора статьи – Ю. П.*), язык мятежников из области *Outlands* (Чужая земля) на окраине королевства *Underland* (Поземелье). Временами он звучит совершенно непонятно, временами напоминает язык, на котором была написана поэма о Бармаглоте: *Twas brillig, and the slithy toves did gyre and gimble in the wabe* [13]. / *Уж подночь... Стайки брыскачков снукают средь высоких мрав* [12]; или в переводе Д. Орловской: *Варкалось. Хливкие шорьки пырялись по наве...* [8].

Кроме того, создатели фильма придумали новые необычные имена для героев фильма: Мышь-соню зовут Мальямкин (Mallymkun), Шляпника – Таррант Цилиндр (Tarrant Hightopp), Гусеницу – Абsoleм (Absolem), Красную Королеву – Ирацебета фон Кримс (Iracebeth of Crims), Белого кролика – МакТвисп (McTwhisp) и т.д.

В фильме также звучат необычные названия различных частей подземного королевства: Бредшир (Witzend), Угрюмый брег (Trotter's Bottom), Сикурс-Накурс, Зюйдо-Сикурс, Нордо-Накурс (Queast Snud) и пр.

Вместе с тем, в отличие от книг Л. Кэрролла, кинотекст фильма Т. Бертон практически не содержит стихотворных пародий, за исключением песни «Светит звездочка с небес...» («Twinkle Twinkle little bat...»), которую распевали герои книги «Алиса в Стране Чудес» Шляпник и Мартовский Заяц, а также упомянутой выше поэмы о Бармаглоте.

Интересно посмотреть, каким образом переводятся встретившиеся в фильме интертекстуальные явления (скрытые цитаты, реминисценции, аллюзии на произведения Л. Кэрролла), а также приемы, отражающие стиль писателя (неологизмы, каламбуры, нонсенсы), используются ли при этом ранее выполненные переводы книг об Алисе на русский язык.

Как известно, существует множество переводов книг Л. Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье» на русский язык, в которых по-разному передаются имена героев, стихотворения и фигуры речи. Например, имя героя *Hatter* переводится и как Болванщик (Н. М. Демурова) [Там же], и как Сапожник (А. Кононенко) [5], и как Шляпа (Б. Заходер) [4, с. 82], и как Шляпник (В. Набоков, Ю. Нестеренко, Н. Стариков) [6; 7; 9]. Переводчики фильма остановились на последнем варианте и назвали своего героя Шляпником. Имена чудовищ Бармаглот и Брандашмыг переводчики кинотекста заимствовали из перевода Д. Орловской [8]. Перевод фразы «*Curiouser and curiouser*» («Все страньше и страньше») был, возможно, заимствован из текста перевода Ю. Нестеренко [6]. Однако другие фразы из книг Л. Кэрролла, которые встречаются в диалогах героев фильма, переводчики фильма переводят по-своему. Например, они предложили свой вариант перевода стихотворения «*Twinkle Twinkle little bat...*»:

*Twinkle Twinkle little bat
How I wonder where you're at
Up above the world you fly
Like a tea tray in the sky* [13].

*Светит звездочка с небес,
Непонятно на кой бес
В завтрак, в ужин и в обед
Глазки режет ясный свет* [12].

В своей книге Л. Кэрролл пародирует стихотворение Дж. Тейлор «Звезда», заменяя звездочку летучей мышью, которая парит в небесах, как чайный поднос, что звучит одновременно нелепо, смешно и бессмысленно [8]. Переводчики фильма возвращают в стихотворение образ звезды, высмеивая в стихотворении Красную королеву. Таким образом, переводчики обращаются к первоисточнику кэрролловской пародии и пародируют его на свой лад.

Как уже говорилось, герои фильма часто переходят на секретный язык. Странные слова и фразы часто переводятся в фильме неологизмами, как правило, в тех случаях, когда они употребляются героями фильма неоднократно: *Gribblig Day* – *Дивнодень*, *Frabjous Day* – *Бравный день*, *squimberry juice* – *улыбничный сиропчик*; *Upekuchen* – *Растибулка*; *Pishsalver* – *микстурка уменьшунька*; *Futterwacken* – *танец жигадрыга* [12; 13].

Нередко фразы на древнем языке жителей Королевства заменяются нейтральными фразами на русском языке: *Downal wyth Bluddy Behg Hid!* / *Долой Кровавую ведьму!* [Там же]. В этих случаях не совсем ясно, почему Алиса (не владеющая древним языком) просит пояснить своих друзей, о чем те говорят. Иногда слова на древнем языке транслитерируются, как правило, это имена собственные: *Oraculum* – *Оракулум*, *Mramorea* – *Мрамория*. Интересно, что название страны *Underland* (страна под землей), созвучное названию выдуманной Л. Кэрроллом страны *Wonderland* (страна чудес), в переводе фильма всегда либо опускается, либо заменяется словом «королевство», хотя в англоязычной версии фильма Гусеница поясняет, что название «Страна Чудес» было выдумано самой Алисой, которая так называла подземное королевство, когда впервые попала туда.

Ирония, как правило, также опускается переводчиками фильма: например, фраза *I'm sorry. I don't mean to be the wrong Alice*, которую дословно можно перевести как *Извините, я ненамеренно оказалась не той Алисой*, в тексте звучит как *Извините. Я не нарочно*. Вместе с тем, переводчики стремятся сохранить игру слов, сравнения и такой прием нонсенса как соединение несоединимого.

What is the hatter with me? Hatter!

Her head is so small. It's tiny. It's a pimple of a head. But this... What I could do with this monument, this orb... Nay, this magnificently heroic globe.

Pishsalver. Let me think. A pinch of worm fat, urine of the horsefly, buttered fingers. Three coins from a dead man's pocket, two teaspoons of wishful thinking [13].

Прошлятил? Шляпник!

У неё ведь такая маленькая головка. Смех один. Нулевой размер. А тут... Что бы я мог сделать для этой громады, для этой сферы... Нет, это великолепный, горделивый шар.

Микстурка. Надо подумать. Капелька червячьего жира, моча слепня, засахаренные пальчики. Три монетки из кармана мертвеца, две чайные ложечки самообмана [12].

Как видим, переводчики фильма чаще прибегают к приемам замены (замена слов и фраз на древнем языке Королевства неологизмами или нейтральными фразами на русском языке), опущения и генерализации, реже – к краткому внутритекстовому комментарию. Это связано с особенностями перевода кинотекста: кинотекст подчинен видеоряду и воспринимается зрителем в режиме реального времени, что не позволяет переводчикам кино в значительной степени отклоняться от текста на иностранном языке, а также комментировать кинотекст и видеоряд. По этой причине переводчики кино часто вынуждены заменять появляющиеся в кинотексте лакуны их аналогами в принимающей культуре (если это не противоречит видеоряду) либо опускать их, особенно в тех случаях, когда эти лакуны визуализируются. Например, когда на экране появляются дерущиеся в воздухе летающие лошадка-качалка и пышущий огнем дракон с крыльями стрекозы, переводчики фильма не могут пояснить зрителю, что это персонажи сказок Л. Кэрролла, которые возникли из буквального понимания слов стрекоза (*dragonfly*, состоящее из слов *dragon* + *fly*, т.е. муха-дракон) и слепень (*horsefly*, состоящий из слов *horse* + *fly*, т.е. муха-лошадь).

Данный пример также иллюстрирует дополнительные возможности кино: кино позволяет полнее раскрыть образы героев и передать часть смыслов без слов. В частности, с помощью мультипликации в соединении с игровым кино Т. Бертон воплотил на экране самые сложные и странные трансформации мира под землей и создал необыкновенную фантастическую реальность, визуализировав многие образы кэрролловских сказок, которые хотя и не являются действующими лицами фильма, однако дополняют наше представление о подземном мире (например, странные растения (живые цветы и громадные разноцветные грибы), животные (джуджуб, брандашмыг), насекомые (стрекозел и муха-дракон)). Что касается главных героев, то их необычность также выражается в их странном внешнем виде, причем даже в большей степени, нежели в их разговоре. Так, А. В. Конева указывает на гипертрофированную телесность персонажей: огромную голову Красной королевы, вытянутое тело Валета Червей, увеличенные, меняющие цвет глаза Шляпника, а также телесность фантастических существ [3, с. 46]. Исследовательница также отмечает яркость костюмов героев, подчеркивающих их индивидуальность. Например, Шляпник не просто эксцентричен, он антимоден. Из данных примеров видно, что семантика цвета, костюма, пространства и т.п. играет в кинодискурсе роль стилистических приемов, которые в значительной степени расширяют возможности создателей кино и наряду с кинодиалогом выходят на первое место, в то время как роль автора-повествователя, на которого ложится основная смысловая нагрузка в художественном произведении, сводится к минимуму или полностью исключается из фильма [2].

Очевидно также, что художественное произведение значительно трансформируется в результате экранизации: сюжетные коллизии зачастую сгущаются и обостряются, сюжет выражается наиболее емким и лаконичным способом, герои рассматриваются в новом ракурсе. Как отмечает А. Зарецкая, киноадаптация никогда не является копией произведения, ее создатели всегда интерпретируют художественный материал по-своему [Там же]. Таким образом, киноадаптация отражает особенности восприятия художественного текста создателями кино, а кроме того, другими носителями культуры, которой они принадлежат, поскольку киноадаптация, как и любое произведение, создается в рамках определенного лингвокультурного пространства и демонстрирует специфику определенной культуры.

Подводя итог, отметим, что рассмотренный кинотекст представляет собой гипертекст, при создании которого, во-первых, меняется стиль первоисточника (детская сказка трансформируется в тематическую транспозицию), во-вторых, дискурс (из художественного дискурса произведение переходит в кинодискурс, из дискурса детской литературы – в дискурс литературы для подростков и взрослых), в-третьих, язык (кинотекст переводится с английского на русский), что становится причиной смысловых трансформаций, происходящих с текстом, и отражается в переводе кинотекста на русский язык.

Очевидно, что для декодирования сложных гипертекстуальных связей, которые выстраивает в своем фильме Т. Бертон, и для считывания имплицитно заложенных в кинотексте смыслов необходимо знание сказок Л. Кэрролла. Задача переводчика в данном случае заключается в том, чтобы распознать все скрытые в кинотексте интертекстуальные явления (интексты и «цитаты структур») и по возможности передать их в тексте перевода.

Список литературы

1. Дедова О. В. Путеводитель по саду расходящихся троп [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2011. № 110. URL: <http://old.magazines.russ.ru/nlo/2011/110/d37-pr.html> (дата обращения: 22.10.2016).
2. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. дисс. ... к. филол. н. Челябинск, 2010. 21 с.
3. Конева А. В. Идентичность XXI в. в контексте популярной культуры (на материале фильма Т. Бертон «Алиса в Стране чудес») // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 361. С. 45-50.
4. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес [Электронный ресурс] / пер. с англ. Б. Заходера. URL: <http://www.wonderland-alice.ru/translations/zahoder/> (дата обращения: 22.10.2016).
5. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес [Электронный ресурс] / пер. с англ. А. Кононенко. URL: <http://www.wonderland-alice.ru/translations/kononenko/?curPos=7> (дата обращения: 20.04.2016).
6. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес [Электронный ресурс] / пер. с англ. Ю. Нестеренко. URL: <http://www.wonderland-alice.ru/translations/nesterenko/?curPos=8> (дата обращения: 20.04.2016).
7. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес [Электронный ресурс] / пер. с англ. Н. Старилова. URL: <http://www.wonderland-alice.ru/translations/starilov/> (дата обращения: 20.04.2016).
8. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в зазеркалье [Электронный ресурс] / пер. с англ. Н. М. Демуровой. СПб.: Кристалл, 1999. URL: http://www.lib.ru/CARROLL/carroll_2.txt (дата обращения: 20.04.2016).
9. Набоков В. Аня в стране чудес: повесть-сказка: на англ. и рус. яз. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.wonderland-alice.ru/translations/nabokov/> (дата обращения: 20.04.2016).
10. Романовская О. Е. «Чужое» слово в русской постмодернистской прозе. Астрахань: Астраханский государственный университет; издательский дом «Астраханский университет», 2012. 165 с.
11. Саяпин В. О. Смысловые реалии гипертекста в виртуальной коммуникации // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2012. № 3. С. 105-113.
12. Субтитры к фильму Т. Бертон «Алиса в Стране чудес» [Электронный ресурс]. URL: <http://subs.com.ru/page.php?id=17103> (дата обращения: 26.12.2016).
13. Субтитры к фильму Т. Бертон «Alice in Wonderland» [Электронный ресурс]. URL: <http://subs.com.ru/page.php?id=19673> (дата обращения: 26.12.2016).
14. Теодор Нельсон создает технологию гипертекста [Электронный ресурс]. URL: <http://vikent.ru/enc/676/> (дата обращения: 22.10.2016).
15. Худолей Н. В. Гипертекст как феномен информационной культуры и способ художественной коммуникации [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kgau.ru/new/all/konferenc/konferenc/2015/g31.pdf> (дата обращения: 22.10.2016).
16. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / ред. В. Н. Комиссаров. М.: Международные отношения, 1978. С. 16-25.
17. Genette G. Palimpsests: Literature in the Second Degree / trans. Ch. Newman, C. Doubinsky. Lincoln: U of Nebraska, 1997. 491 p.

SPECIFICITY OF HYPERTEXT TRANSLATION (BY THE MATERIAL OF CINEMATIC TEXT OF THE FILM BY T. BURTON “ALICE IN WONDERLAND” AND ITS TRANSLATION INTO RUSSIAN)

Popova Yuliya Konstantinovna
Perm National Research Polytechnic University
juliapopova12@yandex.ru

The article considers hypertextuality – one of the types of intertextual relations revealed by G. Genette. It examines the relationship between the texts, one of which (hypertext) is based on another (hypotext) and between the hypertext and its translation. The analysis shows that in the translation of the hypertext its connections with the hypotext are transformed, which leads to the semantic shift of the translated work. The strategy under study can reduce the degree of semantic differences between the hypertext and its translation.

Key words and phrases: intertextuality; hypertext; hypotext; translation; semantic shift.