

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Основные положения теории интертекстуальности.	5
1.1. Основные понятия интертекстуальности	5
1.2. Классификации интертекстуальных элементов и связей.	11
Выводы по главе 1.	23
Глава 2. Межтекстовые отношения литературного произведения и киноадаптации в переводе кинодиалога.	24
2.1. Интертекстуальность как проблема в переводе кинотекста.	24
2.2. Анализ интертекстуальности между литературным художественным произведением и его киноадаптацией: переводческий аспект	27
Выводы по главе 2	41
Заключение.	43
Список литературы.	44

Введение

Тема нашей контрольно-выпускной работы – «Трансляция межтекстовых отношений литературного произведения и киноадаптации в переводе кинодиалога»

Актуальность данной темы обусловлена наличием нескольких проблем, возникающих у переводчика при работе с современными экранизациями популярных книжных произведений. Во-первых, подбор адекватных соответствий при переводе. Во-вторых, определение грамотных стратегий перевода, основанных на определении уровня интертекстуальности экранизации и книжного оригинала. На данный момент исследований, направленных на решение этих проблем, крайне мало.

Предметом исследования выступает литературное художественное произведение и его экранизация.

Объект исследования – интертекстуальность между литературным художественным текстом и кинотекстом при переводе.

Целью исследования является выявление особенностей реализации межтекстовых отношений литературного произведения и киноадаптации в процессе перевода.

В связи с этим поставлены следующие *задачи*:

- 1) рассмотреть понятие интертекстуальности и различные подходы к ее изучению, а также виды её языковой реализации в тексте;
- 2) изучить источники и функциональную специфику интертекстов в художественных текстах;
- 3) обозначить уровни интертекстуальных связей между литературным произведением и киноадаптацией и способы их определения;
- 4) проанализировать интертекстуальность, встречающуюся в фильмах, экранизирующих художественные произведения, и способы трансляции данных межтекстовых отношений в работе с кинотекстом.

Для решения поставленных задач, помимо общенаучных методов исследования, были использованы следующие *методы*: сопоставительный и контекстуальный анализ художественных произведений в оригинале и в официальном переводе, киноадаптаций в оригинале и официальном переводе, художественных произведений в оригинале и их киноадаптаций.

В качестве *материала* исследования были использованы следующие книжные художественные произведения: «Гарри Поттер и философский камень», «Harry Potter and the Philosopher's Stone», «Песнь Льда и Огня», «Song of Ice and Fire» и такие кинотексты как «Гарри Поттер и философский камень», «Harry Potter and the Philosopher's Stone», «Темная башня», «Game of thrones» season 1, «Игра престолов» 1 сезон.

Практическая значимость исследования заключается в предложенной градации уровней интертекстуальных связей между книжным оригиналом и экранизацией, а также в предлагаемых стратегиях работы с экранизациями, которые помогут обеспечить качественный перевод кинотекста.

ГЛАВА 1. Основные положения теории интертекстуальности

1.1. Основные понятия интертекстуальности

Можно начать с того, что последние лингвистические исследования свидетельствуют, что интертекстуальность присутствует в каждом тексте, и каждый текст, в свою очередь, является интертекстом. По природе своей текст является неоднородным, нецелостным и уже сами термины интертекстуальности и интертекста демонстрируют нам это. Он существует в окружении других текстов, взаимодействует с ними, включает в себя следы предшествующих произведений и накладывает свой отпечаток на произведения других авторов по их воле или неосознанно с их стороны. Помимо этого, текст обладает динамическим характером - это непрерывно движущаяся, развивающаяся система, которая направлена на динамическую реализацию замысла автора и на установление отношений между адресантом и реципиентом.

В основном, теория интертекстуальности складывалась в ходе исследования интертекстуальных связей в художественной литературе. На самом же деле она охватывает более широкие сферы бытования. Во-первых, интертекстуальность характерна абсолютно для всех словесных жанров, помимо изящной словесности. Во-вторых, интертекстуальность характерна не только для текстов в узком смысле, т.е. словесных (вербальных), но для текстов, которые построены иными средствами знаковых систем, нежели естественный язык. Другими словами, интертекстуальные связи можно наблюдать не только между книжными произведениями, но и творениями архитектуры, музыки, изобразительного искусства театра, кинематографа.

Можно говорить о визуальной и звуковой интертекстуальности. Отнюдь не редкость музыкальные, изобразительные, сюжетные, балетные и прочие цитаты и аллюзии и т.д.

Интертекстуальность может быть описана и изучена с двух позиций – читательской и авторской. С читательской точки зрения, способность выявления в том или ином тексте интертекстуальных ссылок напрямую связана с установкой на более углубленное понимание текста или предотвращение его недопонимания за счет выявления его многообразных связей с другими текстами.

С точки зрения автора, интертекстуальность – это в первую очередь установление отношений с читателем, а также способ создания собственного текста и утверждения своей творческой индивидуальности путем выстраивания комплексной системы отношений с произведениями других авторов.

В 1967 году теоретик постструктурализма Юлия Кристева ввела термин интертекстуальность. Основной идеей введенного понятия было обозначение общих свойств текстов, которые выражаются в связях между ними и при помощи которых тексты (или их части) имеют возможность множеством различных способов явно или неявно ссылаться один на другой [12, с. 142].

В последнее время проблемы интертекстуальности приобретают все большее значение в рамках филологических исследований. Берущая свое начало с середины 20го века, и получившая столь глубокое развитие в работах как зарубежных, так и отечественных исследователей, теория интертекстуальности представляет собой чрезвычайно продуктивный метод интерпретации текста. В тексте интертекстуальность проявляется чаще всего через цитаты, аллюзии, афоризмы, реминисценции и пародии [20, с. 128].

Несмотря на то, что интертекстуальность в разных ее проявлениях была известна с давних времен, соответствующий термин и теория возникли лишь в конце 20го века и это неслучайно. Многие причины привели к заметной семиотизации человеческой жизни: значительно возросла доступность произведений искусства и образование для различных слоев

населения, средства массовой коммуникации и массовая культура развивались как никогда.

В то время выделили некоторые составляющие значения термина интертекстуальность [3, с. 247]:

- взаимодействие текстов, включенность одного текста в другой, диалогичность;
- всеобщность, универсальность;
- многоуровневость;
- бессознательность;
- структурообразование;
- приращение смысла, переосмысление.

При изучении определенного текста с точки зрения интертекстуальности существуют два способа анализа произведений: каждое произведение считается полем для интертекстуальных взаимодействий, а, если взглянуть немного иначе, само порождает интертекстуальность в последующих произведениях.

Феноменом толкования текста как знаковой системы занимается герменевтика – «наука не о формальной, а о духовной интерпретации текста». Интертекстуальность представляет собой одну из ведущих категорий герменевтики как науки толкования. Согласно Ю.Лотману, понятие интертекстуальность понимается как «проблема текста в тексте» [14, с. 196].

Термины «*интертекст*» и «*интертекстуальность*» оказались весьма подходящими с точки зрения требования термину, так как они обладают аккуратностью, однозначностью, краткостью и резонностью. Они вытеснили такие описательные наименования как влияния, источники, заимствования, реминисценции, схождения, отталкивания, традиция, отказ от традиции, следование образцу – все они очень расплывчаты согласно своей семантике и зачастую употребляются с какой-либо коннотацией (оттенком оценочности).

Но, также, у терминов «интертекст» и «интертекстуальность» есть один крупный изъян – это их взаимозаменяемость при использовании, что говорит о том, что эти термины еще не устоялись [10, с. 191].

Вышеприведенные формулировки появились при попытке языковедов – структуралистов и постструктуралистов, установить границы текста. В трудах Ю.М. Лотмана сказано о неустойчивости и размытости границ уже напечатанного текста, так как для того, чтобы их установить, необходимо привлечь неисчислимы аспекты и категории, начиная от авторских установок и концептов до эстетико-философских пристрастий эпохи, которые не всегда обретают словесное выражение в тексте. Следовательно, концептуальные границы текста имеют склонность к расширению и к построению бесчисленных связей. По мнению Ю.М. Лотмана, обособленный текст не может быть разграничен от литературного, исторического и культурного контекстов, что приводит его к подключению к различным знаковым системам и кодам. Склонность отдельно взятого текста существовать исключительно во взаимосвязи с другими «разномедийными» текстами привела к появлению «теории интертекстуальности». Её основателями являются французские структуралисты Юлия Кристева, Ролан Барт, Жак Деррида и др.

В итоге целесообразно понимать под интертекстуальностью и интертекстом следующее:

Интертекстуальность – специфичный диалог между текстами, при котором элементы претекста (прототекста) имеют соответствия с элементами воспроизводящего текста, и они могут быть замечены на разных его уровнях (структурном, стилистическом, содержательном, лексическом и т.д.) и, кроме того, содействовать более полному восприятию текста [23, с. 13].

Интертекст - соотношение одного текста с другим, диалогическое взаимодействие текстов, обеспечивающее преобразование смысла.

Согласно Ю. Кристевой: «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – впитывание и трансформация какого-либо другого текста» [12, с. 163].

При раскрытии данного термина Ю. Кристева повторяет интерпретацию Р. Барта. Он подмечал, что любой текст состоит из отсылок, отзвуков и цитат. Все это является языками самой культуры, старыми и новыми, которые проходят сквозь текст и создают внушительную стереофонию. «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не стоит понимать так, что у текста есть какое-то происхождение. Всякие поиски «источников» и «влияний» соответствуют мифу о филиации (развитии) произведения, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат».

В данный момент имеется две интерпретации термина «*интертекстуальность*» - широкая и узкая. Многие ученые следуют узкой интерпретации этого термина, - они сводят интертекстуальность к формальным признакам связей между текстами. Р. Лахманн, к примеру, под интертекстуальностью понимает взаимодействия между текстами, которые маркируют особые формальные средства [18, с. 100]. И.В. Арнольд обозначает интертекстуальность, как «включение в текст либо целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий» [4, с. 53]. И.В. Арнольд начала склоняться к более широкому пониманию этого термина в ходе своего исследования и начала рассматривать в строении этого понятия взаимоотношения между произведениями, которые определены не только текстовыми вербальными включениями, но, кроме того, представляют диалогичность между культурами. Такими взаимоотношениями И.В. Арнольд считает, прежде всего, влияния одних писателей или целых национальных литературных течений на другие, а также бродячие сюжеты сказок и эпоса.

Некоторые исследователи обсуждают интертекстуальность исключительно в рамках постмодернистского текста. В частности, М.Н. Липовецкий придерживается мнения, что интертекстуальность «имеет прямое отношение к постмодернизму, в котором это свойство стало осознанным приемом», и подвергает сомнению то, что почти любой литературный текст обладает интертекстуальными связями как универсальным признаком [11, с. 69].

Не лишним будет обозначить, что понятие интертекстуальности в постмодернистском тексте часто соотнесено с понятиями «готовых текстов» или «найденных вещей». Готовые тексты – это тексты из исторических источников, которые включены в произведение. Примерами могут послужить тексты из средств массовой коммуникации, афиш, почтовых открыток, уличных лозунгов и т.п. Такое применение готовой языковой основы, а также стертых выражений, клише в художественном тексте создает то, что Ю. Кристева назвала мозаикой цитат. При чтении таких текстов читатель и текст обращаются в единое бесконечное поле для игры письма.

Широкий подход к этому понятию, несомненно, строится именно на восприятии категории интертекстуальности французскими постструктуралистами. Ю. Кристева полагает, что интертекстуальность - это теория бесконечного и безграничного текста. Также, следует упомянуть высказывание Р. Барта о том, что каждый текст является интертекстом [5, с. 254].

Согласно данному мнению, интертекстуальность любого произведения основана не только на комплексе конкретных предшествующих текстов, которые понимаются в широком семиотическом смысле, но и на совокупности общих кодов и смысловых систем. Заново созданный текст и предшествующие текстопорождающие единицы создают интертекстуальный участок, который вбирает в себя весь культурно-исторический опыт автора текста [16, с. 202].

Многоаспектность данного понятия обуславливает богатое обилие определений термина «интертекстуальность». Соответственно, дать исчерпывающую и детальную формулировку данной категории представляет собой непростую задачу. В наше время исследователи предпочитают использовать определения, которые соответствуют решаемым задачам их научных исследований.

1.2 Классификации интертекстуальных элементов и связей

Несмотря на то, что интертекстуальность изучается уже несколько десятилетий, классификация интертекстуальных элементов и объединяющих их межтекстовых связей по-прежнему остаётся проблемной задачей. Наиболее консеквентными исследователями в вопросах типологизации интертекстуальных составляющих являются зарубежные исследователи П.Х. Тороп и Ж. Женетт. Н.А. Фатеева предложила свою типологию интертекстуальных связей и элементов.

Стоит начать с наиболее существенной систематизации межтекстовых взаимодействий, которая принадлежит французскому литературоведу Жерару Женетту. В его труде «Палимпсесты: литература во второй степени» *палимпсестом* называется рукопись, написанная поверх другого текста, счищенного для повторного использования писчего материала, обычно пергамента, элементы старого текста иногда проступают в новом; отсюда – эта известная метафора для обозначения интертекстуальных отношений) предлагается пятичленная классификация разных типов взаимодействия текстов [3, с. 225]:

- 1) интертекстуальность как соприсутствие в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.);
- 2) паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу;

- 3) метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой претекст;
- 4) гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого;
- 5) архитекстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов.

Н.А. Фатеева ввела классификацию, в которой интертекстуальные элементы разделены схоже с предположениями Ж. Женетта:

- собственно интертекстуальные, образующие конструкцию «текст в тексте»;
- паратекстуальные;
- метатекстуальные;
- гипертекстуальные;
- архитекстуальные [22, с. 13].

Цитаты и аллюзии являются одними из интертекстуальных элементов, образующих конструкции «текст в тексте». Понятие «цитата» подходит для обозначения воспроизведения в тексте одного и более компонентов precedentного текста [22, с. 13]. Цитата активно нацелена на распознавание. Поэтому цитаты можно типологизировать по степени их отношения к исходному тексту, а именно по тому, оказывается ли интертекстуальная связь выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста или нет. В наибольшей степени ясной формой такой цитации можно считать цитаты с точной атрибуцией и тождественным воссозданием образца. Например, в стихотворных строках С. Парнок, где однозначно указан автор цитируемых строк, а precedentное высказывание заключено в кавычки:

«В земле бесплодной не взойти зерну,
Но кто не верил чуду в час жестокий? -
Что возвестят мне Пушкинские строки?
Страницы милые я разверну.
Опять, опять «Ненастный день потух»,
Оборванный пронзительным «но если»!
Не вся ль душа моя, мой мир не весь ли
В словах теперь трепещет двух?»

Второй тип интертекстуальности выражается *цитатами с точной атрибуцией*, но нетождественным воспроизведением образца. Так, строки А. Ахматовой: «Стала б я богаче всех в Египте, /Как говаривал Кузмин покойный», - точно воспроизводят источник заимствования - поэзия М. Кузмина, но в самом тексте Ахматовой происходит сокращение исходного текста, изменение порядка слов и категории рода действующего лица.

Следующей группой цитат являются *атрибутированные переводные цитаты*. Цитата в переводе никогда не может быть дословной копией оригинального текста. Переводные цитаты могут выявляться ссылкой автора в тексте примечаний или комментария, таким образом, из собственно текста они переводятся в ранг метатекста [22, с. 14].

Возможны также цитаты, атрибуция которых напоминает загадку и предполагает звуковую расшифровку. Классический пример подобных цитат находится в стихотворении А. Вознесенского «Догадка»:

«Ну почему он столько раз про ос,
сосущих ось земную, произносит?
Он, не осознавая, произнес: «Ося»...
Поэты любят имя повторять -
«Сергей», «Владимир» - сквозь земную осыпь.

Он имя позабыл, что он хотел сказать.
Он по себе вздохнул на тыщу лет назад:
«Ох, Осип...».

В прозе и поэзии Вознесенский обращается к одному и тому же интертексту.

Так, в эссе «О» в строках о поэзии Мандельштама огласовка на –ос- /-со- со звонким вариантом -оз-, заданная поэтическим вертикальным контекстом, сохраняется: «Меня мучают осы из классических сот исчезнувшего поэта: «Вооруженный зреньем узким ос...», «осы заползают в розу в кабине ролс-ройса», «осы тяжелую розу сосут...», осы, в которых просвечивает имя поэта. Особенно много ос этой осенью».

Интертекстуальность стирает границу между формальным проявлением текстов по оси «стих-проза». Любой художественный текст обнаруживает стремление стать «текстом в тексте» или «текстом о тексте», то есть рождается на основе творческого слияния элементов предшествующих текстов, как «своих», так и «чужих» [19, с. 156].

Цитатам с точной атрибуцией противопоставляют *цитаты с расширенной атрибуцией*. Расширению часто сопутствует неопределенность атрибуции [22, с. 14]: так, у Е. Баратынского знаменитая фраза французского философа Декарта «Мыслю, следовательно, существую» присваивается «чудаку»:

«Меж мудрецами был чудака:
«Я мыслю, - пишет он, - итак,
Я, несомненно, существую».
Нет! любишь ты, и потому
Ты существуешь, - я пойму
Скорее истину такую».

Большая часть цитат, эксплуатируемых в художественных текстах, не атрибутированы. Наипростейшим способом зашифровать цитату является присоединение частицы отрицания «не» к широко известным цитатам из школьной программы, например из Лермонтова: «В доме ужинали. На ужин была ни рыба, ни мясо. Не выхожу не один не на дорогу, не впереди не туманный путь не блестит, ночь не тиха, душа не внемлет богу...». Неотъемлемость перехода задается двойным повторением отрицания в общеязыковом фразеологическом обороте [23, с. 26].

Одним из способов маркировки цитаты является «закавычивание». Взятая в кавычки цитата легко опознается, а ее значение разрастается и выходит только за рамки определенного стиля.

В художественных текстах рассказчик или персонаж могут использовать цитату как элемент словаря. В этом случае неатрибутированная цитата используется как первичное средство коммуникации. Например, у Л. Толстого в «Анне Карениной» используются цитаты-реплики. Так, Облонский и Левин за обедом обмениваются пушкинскими строками: «Облонский - Левину: «Узнаю коней ретивых по каким-то их таврам, юношей влюбленных узнаю по их глазам». Левин - Облонскому: «...все-таки «с отвращением читая жизнь мою», я трепещу и проклиная, и горько жалуюсь...». Частично искаженные цитаты-реплики имитируют у Толстого разговорную речь образованных людей и воспроизводят акт припоминания.

К интертекстуальным элементам, формирующим конструкции «текст в тексте», относятся и *аллюзии*. *Аллюзия* – заимствование некоторых элементов прецедентного текста, по которым исходит их узнавание в интертексте, где и осуществляется их предикация [18, с. 83]. Возьмем, к примеру, аллюзию, ориентированную на «школьные цитаты» у В. Нарбиковой в повести «План первого лица. И второго»: «Я говорил, что в красоте жить нельзя, что ничего не получится», - это слова героя, который носит знаменательную фамилию

Достоевский. Из элементов «красота» и части фамилии героя «Достоевский» складываем классические слова Достоевского «красота спасет мир», которые в общем хаосе цитат и аллюзий нарбиковской прозы сразу снижаются на несколько регистров, получая общий признак «наоборот», так как далее следует: «Она указала туда, где была красота. В том месте, где все было для красоты, красоты не было».

Отличие цитаты от аллюзии заключается в том, что заимствование элементов происходит выборочно, а целое высказывание или строка прецедентного текста, соотносимая с новым текстом, присутствуют в нем как бы «за текстом» [9, с. 65]. В случае цитации автор преимущественно эксплуатирует реконструктивную интертекстуальность, регистрируя общность «своего» и «чужого» текстов, а в случае аллюзии на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, назначение которой - организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказывались связующими частями семантико-композиционной структуры текста. Подобное происходит, например, когда поэт повторяет строки своих предшественников, как бы создавая иллюзию продолжения их стиля. Например, в стихотворение Б. Ахмадулиной «Я завидую ей - молодой ... понад невской водой» вписаны (с коммуникативным переносом и перестановками) части строк Ахматовой: «Где статуи помнят меня молодой,/ А я их под невскою помню водой». Восстановление предикативного отношения в новом тексте происходит на основании «памяти слова»: комбинаторной, звуковой и ритмико-синтаксической.

Сознательная аллюзия представляет собой такое включение элемента «чужого» текста в «свой», которое должно модифицировать семантику последнего за счет ассоциаций, связанных с прецедентным текстом; если же при таких изменениях смысла не обнаруживается, то имеет место бессознательное заимствование [18, с. 84].

Аллюзии, как и цитаты, могут быть атрибутированными или неатрибутированными. Атрибуция, как в случае «Достоевского», бывает не прямой, а «зашифрованной»; неатрибутированность же может не ощущаться как таковая при значительной содержательности цитат данного автора в тексте.

Существует два типа аллюзий [9, с. 66]:

- 1) аллюзии с атрибуцией;
- 2) неатрибутированные аллюзии.

Аллюзии с атрибуцией, принимая во внимание внутреннюю форму этого слова (от латинского «allusion» - шутка, намек) не могут быть распространенными [9, с. 66]. Можно встретить атрибутированную аллюзию чистого вида в тексте Л. Губанова «Зеркальные осколки»: «Но заказал мне белые стихи стукач Есенина - человек черный». Однако и здесь аллюзия, по крайней мере, двойная: она отсылает не только к тексту Есенина «Черный человек», но и «Моцарту и Сальери» Пушкина; есенинская тема при этом более выразительна, поскольку «Черный человек» Есенина заканчивается словами: «Я один... И разбитое зеркало...», коррелирующими с заглавием стихотворения Губанова.

Аллюзии могут организовывать и перечислительный ряд, обобщающим словом в котором будет имя автора всех текстов, к которым имеется отсылка: «Москва и лик Петра победный. Деревня, Моцарт и Жуан, И мрачный Герман, Всадник Медный. И наше солнце, наш туман! Романтик, классик, старый, новый? Он Пушкин, - и бессмертен он!» (М. Кузмин).

Подобные, представляющие собой имена собственные, аллюзии, обладают повышенной узнаваемостью даже без упоминания имени их автора. Именная аллюзия иногда выступает как реминисценция. Под реминисценцией следует понимать отсылку не к тексту, а к событию из жизни другого автора, которое, безусловно, узнаваемо.

Примером реминисценции служит введение имени Гумилева в стихотворение Л. Губанова «На смерть Бориса Пастернака»: «В награду за подземный бой он был освистан и оплеван. Тащи́лась первая любовь в кровавой майке Гумилева».

Нередко атрибуция представляет собой загадку. С подобным явлением встречаемся в тексте «Памяти Демона» Б. Пастернака. Текст Пастернака полон аллюзий к «Демону» Лермонтова. Здесь "интертекстуальный объект" атрибутируется при помощи аллюзий, в том числе и интермедийных: «Фаусту прикидывался пуделем,/ Женщиной к пустынно́му входил./ Простирал над сумасшедшим Врубелем /Острый угол демоновских крыл». Такие же бесподлежащие конструкции есть и у Пастернака: «Приходил по ночам/ В синеве ледника от Тамары,/ Парой крыл намечал./ Где гудеть, где кончаться кошмару». Таким образом, свойством нести аллюзивный смысл обладают как единицы лексического уровня так и грамматического, а иногда даже словообразовательного [9, с. 67].

Атрибуция может иметь и предельно широкий характер - на уровне всего стиля поэта и писателя, когда само его имя и есть максимально широкая аллюзия. К таким аллюзиям принадлежат строки Ахматовой из «Северных элегий»: «Россия Достоевского. Луна / Почти на четверть скрыта колокольной».

Неатрибутированные аллюзии встречаются гораздо чаще. Они хорошо выполняют функцию открытия нового в старом по своей внутренней структуре построения межтекстового взаимодействия. Открытие требует усилий со стороны читателя, что порождает дополнительный стилистический эффект [9, с. 69]. Интересен в этом отношении «мистифицированный перевод» в «Подвиге» Набокова. Герой романа в эмиграции размышляет об отношении иностранцев к русской литературе: «Ему льстила влюбленность англичан в Чехова, влюбленность немцев в Достоевского. Как-то в Кембридже он нашел в номере местного журнала шестидесятых годов

стихотворение, хладнокровно подписанное «А. Джемсон»: «Я иду по дороге один, мой каменистый путь простирается далеко, тиха ночь и холоден камень, и ведется разговор между звездой и звездой». Слова англичанина, переданные В. Набоковым в прозе по-русски, воспроизводят стихотворные строки Лермонтова. Всякий, кто знаком с русской поэзией, их узнает. И все же при полной их узнаваемости видно, насколько прозаический перевод далек от оригинала. На этом и играет Набоков: прозаический вариант намеренно «снижает» высокий смысл поэтического подлинника и делает текст «безликим» - в нем ничего не остается от собственно «лермонтовского» стиля поэтического выражения.

В типологии выделяются *«цетонные тексты»*. «Цетонные тексты представляют собой целый комплекс аллюзий и цитат (в большинстве своем неатрибутированных) где речь идет не о введении отдельных «интертекстов», а о создании некоего сложного языка иносказания, внутри которого семантические связи определяются литературными ассоциациями» [21, с. 138]. Общая аллюзивная нагруженность текста характеризует текст стихотворения Л. Губанова «На смерть Бориса Пастернака», который, кроме вышеперечисленных интертекстуальных элементов, включает и элементы текста, созданные по методу скрещивания цитатных единиц разных поэтов: «То вбит не камень - вогнан гвоздь [Цветаева] и холодна разлуки шерсть [Мандельштам]. И пусто после Вас совсем - не соловьи, одни воробышки. А кто поет, так те в Воронеже [Мандельштам] иль на нейтральной полосе [Высоцкий]. Наш путь хоть голоден, но ясен [Мандельштам], и мы еще потреплем мир, как это делал рыжий Разин и хлебниковский говор лир».

Н.А. Фатеева предлагает классификацию, в которой выделяет паратекстуальность, или отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию. Так, существуют цитаты-заглавия. Заглавие содержит в себе состав литературного произведения и способ к его пониманию. Формально выделяясь из основной составляющей текста, заглавие может работать как в

составе полного текста, так и независимо - как его представитель и заместитель. Во внешнем проявлении заглавие предстает как метатекст по отношению к самому тексту. Во внутреннем проявлении заглавие предстает как субтекст единого целого текста. Поэтому, когда заглавие предстает как цитата в «чужом» тексте, она являет собой интертекст, способный к различным интерпретациям. Как всякая цитата, название может быть или не быть атрибутировано, но степень узнаваемости неатрибутированного заглавия всегда выше, чем просто цитаты, поскольку оно выделено из исходного текста графически [8, с. 29].

Писатель в готовом виде заимствует чужие заглавные формулы, конденсирующие художественный потенциал стоящего за ними текста, и наслаивает на них новый образный смысл [8, с. 30]. Например, в поэме Н. Асеева «Маяковский начинается» заглавия выполняют «рамочную» функцию по отношению к судьбе Маяковского: в самом начале встречаем заглавие его первой трагедии «Владимир Маяковский», в конце поэмы фигурирует монолог Маяковского «О дряни».

Также значимыми являются топонимы, выведенные в заглавие. Так, Евтушенко, откликаясь на смерть Ахматовой, очень точно играет на противопоставлении Ленинград/Петербург, заданном в стихотворении «Ленинград» Мандельштама (в тексте «Петербург, я еще не хочу умирать...»): «Она ушла, как будто бы навек /Вернулась в Петербург из Ленинграда». Образный потенциал строк Евтушенко раскрывается через соединительную функцию заглавий, которая образует «петербургский интертекст», проходящий через всю русскую литературу. В начале XX в. среди многочисленных «Петербургов», в том числе романа А. Белого, выделяется «Последняя петербургская сказка» Маяковского. Спецификация «Петербургский» задает кросс-жанровое единство многочисленных текстов русской литературы. Название же Мандельштама «Ленинград» несет в себе семантику «перерыва традиции», потерю памяти поэтического слова.

Следующая, после заглавия, ступень проникновения в текст, находящаяся над текстом и соизмеряемая с ним как с целым - *эпиграф*. Сама необязательность эпиграфа придает ему особое значение. Как композиционный прием эпиграф выполняет роль экспозиции после заглавия, но перед текстом, и предлагает разъяснения или загадки для прочтения текста в его отношении к заглавию. Через эпиграфы автор открывает внешнюю границу текста для интертекстуальных связей и литературно-языковых связей разных направлений эпох, наполняя и раскрывая внутренний мир своего текста.

Метатекстуальность, или создание конструкций «текст о тексте», характеризует любой случай интертекстуальных связей, поскольку, будь то цитата, аллюзия, заглавие или эпиграф, все они выполняют функцию представления собственного текста в «чужом» контексте. По контрасту с ними пересказ, вариация, дописывание чужого текста и интертекстуальная игра с прецедентными текстами представляют собой конструкции «текст в тексте о тексте» [15, с. 90].

В большинстве случаев «*интертекстуального пересказа*» происходит трансформация формы по оси «стих-проза» [25, с. 187]. Так, в самом начале «Реки Оккервиль» Т. Толстой можно увидеть своеобразное «толстовское» переложение «Медного всадника» Пушкина: «Когда знак зодиака менялся на Скорпиона, становилось совсем уже ветрено, темно и дождливо». Для сравнения, у Пушкина: «Над омраченным Петроградом / Дышал ноябрь осенним хладом».

Вариации на тему конкретного произведения, когда его строка или несколько строк становятся стимулом развертывания нового текста, выносят на поверхность то, что в прецедентном тексте, задающем тему, «вскрылись отчетливые формулы, пригодные для разных тематических измерений» [18, с. 99]. Классическим примером подобных вариаций можно считать «Тему с

вариацией» Б. Пастернака, особенно «Подражательную» вариацию, начало которой подобно началу «Медного всадника» А. Пушкина.

Мы встречаем еще одно проявление открытой интертекстуальности, когда речь идет о дописывании «чужого» текста. Хорошо известно, что В. Брюсов написал продолжение «Египетских ночей» А. Пушкина, к названию которых приписал два подзаголовка: «Поэма в 6-ти главах (Обработка и окончание поэмы А. Пушкина)».

Характерный тип интертекстуальной связи раскрывается при *языковой игре с прецедентными текстами и их представителями-спецификаторами*, по которым эти тексты узнаются [6, с. 4]. Так, у В. Нарбиковой в повести «Ад как Да ад как дА» в контексте «Попофф как лидер страны с пеной у рта полез на Трою, которая билась из-за Елены, уже рухнув на пол. Ангел как болгарин, как младший брат русского стал биться, как и Попофф, против Трои, и Троя была побеждена. Эти трое сцепились из-за Лены, из-за ее красоты» - так на языковом уровне обыгрывается история Трои, ввязавшейся в войну из-за Елены, при этом восстанавливаются варианты церковнославянской формы числительного трое: трои, троя». Таким образом, грамматические архаизмы в современной поэзии и прозе интертекстуальны по своей сущности [24, с. 69].

Согласно «Типологии интертекстуальных элементов» Н.А. Фатеевой, также существуют такие элементы, как *гипертекстуальность*, *архитекстуальность* и *интертекст* как троп. Гипертекстуальность является методом пародирования одним текстом другого. Архитекстуальность говорит о жанровой связи текстов. Кроме того, интертекст может рассматриваться как троп или стилистическая фигура. Интертекстуальная связь становится особенно выразительной, если ссылка на прецедентный текст входит в состав тропа или стилистического оборота [20, с. 35].

Таким образом, типологически выделяются шесть классов интертекстуальных элементов, обслуживающих различные виды межтекстовых связей [8, с. 84]:

- 1) собственно интертекстуальность, конструкция «текст в тексте», включающая цитаты и аллюзии;
- 2) паратекстуальность, характеризующаяся соотношениями «заглавие—текст», «эпиграф - текст»;
- 3) метатекстуальность, характеризующаяся созданием конструкций «текст о тексте»;
- 4) гипертекстуальность, характеризующаяся созданием пародий на прецедентные тексты;
- 5) архитекстуальность, характеризующаяся жанровой связью текстов;
- 6) интертекстуальные явления: интертекст как троп, интермедияльные тропы, заимствование приема, влияния в области стиля.

Выводы по главе 1

- 1) Интертекстуальность является сложным и неоднозначным термином. Были рассмотрены некоторые составляющие значения этого термина, такие как взаимодействие текстов, многоуровневость и универсальность. Были приведены широкие и узкие трактовки термина.
- 2) Рассмотрены трактовки термина *интертекстуальность* в работах таких лингвистов, как Ж. Женетт, Ю. Кристева, Р. Лахманн, И. Арнольд, Р. Барт, Ю. Лотман и др.
- 3) Были определены функции атрибутов интертекста, а так же изучена функциональная специфика аллюзий и цитат.
- 4) Были рассмотрены различные типы взаимодействия текстов и интертекстуальных элементов, такие как интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность и архитекстуальность.

ГЛАВА 2. Межтекстовые отношения литературного произведения и киноадаптации в переводе кинодиалога

2.1 Интертекстуальность как проблема в переводе кинотекста

Рассмотрим понятия, которыми будем оперировать далее.

Кинотекст. Кинотекст, вслед за Ю. Лотманом, Г.Г. Ефремовым и М.А. Слышкиной, рассматривается как связное, цельное и завершённое сообщение, выраженное при помощи вербальных и невербальных знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями [7, с. 216].

Г.Е. Григорьева и М.В. Дудина в своей статье отмечают, что кинотекст представляет собой поликодовое явление, специфика которого заключается в том, что его основу составляют постоянно взаимодействующие и генетически разнородные (вербальные и невербальные), но семантически связанные компоненты. Эти компоненты выполняют функцию контекста по отношению друг к другу и ни один из них не способен полностью сохранить семантику вне этого контекста [7, с. 216].

Важно отметить, что перед переводчиком стоит задача подбора адекватных соответствий именно вербальным компонентам, то есть, с одной стороны, он должен перевести именно диалог или монолог персонажей фильма. Но перевести диалог вне иконического контекста (композиция кадра, освещение, шумовые эффекты, мимика актёров и т.п.) практически невозможно. Элементы вербального кода, то есть речь в кинотексте, во многом замещены невербальными кодами, или иконическими знаками. Что же касается вербального кода – диалога персонажей – он воспроизводится в разговорном стиле. Равно как и диалоги в монокодовом художественном произведении, это диалоги стилизованной разговорной речи [13, с. 11-12].

Мы считаем возможным не разводить термины *киноадаптация* и *экранизация*, значение которых — интерпретация средствами кинопроизведений другого вида искусства, чаще всего, литературных произведений.

Далее обозначим *уровни интертекстуальности* между киноадаптацией и книжным оригиналом. Данную градацию мы провели самостоятельно на основе первичного анализа проникновения книжного текста в кинотекст. Выделено три уровня интертекстуальности: высокий, средний и низкий. Деление простое, при более тщательном анализе той или иной ступени может быть дополнено и доработано.

Высокий уровень интертекстуальности киноадаптации и книжного оригинала – экранизация этого типа воссоздает атмосферу первоисточника, практически переносит книгу на экран. Многие фрагменты книги полностью или с минимальными изменениями воспроизводятся в речи персонажей кино. Такая экранизация в большинстве случаев может повторять книгу, давая зрителю возможность еще раз, только уже в формате кино, соприкоснуться с источником.

Средний уровень интертекстуальности киноадаптации и книжного оригинала - экранизация этого типа не слишком строго соответствует первоисточнику, но передает основное и добавляет что-то новое. Некоторые ключевые фрагменты оригинального художественного произведения сохранены и воспроизводятся в речи персонажей кино, некоторые диалоги воспроизводятся полностью, без изменений. Таких экранизаций подавляющее большинство в современном кинематографе. Основная задача таких кинотекстов - показать знакомое произведение в новом ракурсе.

Низкий уровень интертекстуальности киноадаптации и книжного оригинала – экранизация, целью которой является не передать как можно точнее книгу, а создать на ее материале новое, самобытное произведение, которое, тем не менее, явно взаимосвязано с первоисточником и дополняет

его. Текст оригинального художественного произведения воспроизводится в минимальном объеме или не воспроизводится в речи персонажей фильма вообще.

Работая над переводом фильма, переводчик не может игнорировать интертекстуальность киноадаптации и книжного оригинала, задуманную режиссёром фильма. Это первый и основной вывод, который можно сделать, сопоставляя:

- а) оригинальное художественное произведение на языке оригинала;
- б) перевод художественного произведения (если таковой существует) на языке перевода;
- в) экранизацию художественного произведения на языке оригинала;
- г) перевод экранизации на языке перевода.

Этот вывод следует из того, что интертекстуальность между книжным литературным произведением и его экранизацией изначально задумывается режиссёром фильма, несёт систему смыслов, особенно если она задумана и воплощена на высоком или среднем уровне, т.е. создатели фильма ставят перед собой задачу воссоздать на экране художественное произведение.

Для переводчика понять и стратегически обработать эту связь художественного произведения и оригинальной версии фильма может оказаться непростой задачей.

Для начала, переводчику следует обратить внимание на то, в каком виде будет выпускаться произведение кинотекста: сериал длиной в несколько сезонов, один полнометражный фильм, несколько полнометражных фильмов, короткометражный фильм и т.д.

Далее, следует провести сравнение с книжным оригиналом. В случае если экранизация книги с крупным объемом страниц и несколькими частями осуществляется одним фильмом длиной приблизительно в 2 часа, то, вероятнее всего, уровень интертекстуальности будет от низкого, до среднего. Адекватно перенести содержание большой книги в малый хронометраж

одного фильма не представляется возможным. Соответственно, чем больший объем кинотекста задействован для экранизации книжного художественного произведения, тем выше вероятность наличия среднего или высокого уровня интертекстуальности.

Важным маркером того или иного уровня интертекстуальности будет служить соответствие сюжетной линии, а так же количество и имена главных героев. Для достоверного сравнения переводчику следует ознакомиться как минимум с кратким сюжетом художественного оригинала и экранизации. Также переводчику может помочь тщательная проверка интернет ресурсов, непосредственно связанных с книжным оригиналом и\или киноадаптацией. Стоит учитывать мнение как официальных источников, так и мнение фанатов.

Особую сложность представляют варианты работы над кинотекстом в случае, если оригинальное художественное произведение известно в культуре языка перевода, имеет известный и многими читателями любимый перевод, режиссёр задумал и реализовал киноадаптацию на высоком уровне соотнесённости с книгой и многие фрагменты книги воспроизводятся в кинодиалогах. Тогда если переводчик проигнорирует возможность *цитации* из уже устоявшегося, (пере-)изданного и всеми известного перевода этого художественного произведения, самостоятельно выполнит перевод кинодиалога, интертекстуальность будет полностью нарушена.

2.2 Анализ интертекстуальности между литературным художественным произведением и его киноадаптацией: переводческий аспект

Каждый анализируемый в дальнейшем кинотекст обладает архитекстуальной связью с соответствующим ему книжным оригиналом, т.к.

между этими двумя произведениями четко прослеживается жанровая идентичность. Соответствие заглавий говорит о наличии паратекстуальных элементов. Гипертекстуальных элементов замечено не было, т.к. анализируемые кинотексты не принадлежат к жанру комедии.

Мы начнем с разбора кинотекста с низким уровнем интертекстуальности, далее перейдем к подробному разбору кинотекста со средним уровнем и закончим кинотекстом с высоким. Данная последовательность была выбрана для того, что бы плавно показать рост уровня интертекстуальных связей, условия, в которых переводчику приходится работать и проблемы, с которыми он сталкивается.

Как пример низкого уровня интертекстуальности киноадаптации и книжного оригинала мы приведем кинотекст «Темная Башня», вышедший 3 августа 2017 года. Фильм принадлежит к жанрам «фэнтези» и «вестерн», он был снят в США под руководством режиссера Николая Арселя.

Для разбора среднего уровня интертекстуальности киноадаптации и книжного оригинала мы возьмем кинотекст «Игра престолов», относящийся к жанрам «фэнтези» и «драма». Сериал вышел на экраны 17 апреля 2011 года и снимается по настоящее время. Создатели – Дэвид Бэниофф и Д.Б. Уайсс, США.

Примером высокого уровня интертекстуальности киноадаптации и книжного оригинала послужит «Гарри Поттер и философский камень», принадлежащий к жанрам «фэнтези» и «приключения». Кинотекст был снят в 2001 году режиссером Крисом Коламбусом, Великобритания и США.

Перейдем к низкому уровню интертекстуальности киноадаптации и книжного оригинала. Основной ошибкой режиссера фильма Николая Арселя была попытка адаптировать цикл из 8 основных книг и более 15 других

произведений Стивена Кинга, так или иначе связанных с «Темной Башней» в один фильм длиной в 95 минут.

Кроме того, просматривая отклики фанатов на интернет-форумах, мы отметили, что многие зрители возмущены тем, что прообразом стрелка Роланда для Стивена Кинга послужил Клинт Иствуд в роли Блондина из фильма «Хороший, плохой, злой», а в экранизации «Тёмной башни» эту роль исполняет темнокожий актёр Идрис Эльба. Образ стрелка Роланда в цикле романов звучит следующим образом: Роланд выглядит как высокий и поджарый широкоплечий белый мужчина среднего возраста с выразительными чертами лица, чёрными волосами и голубыми глазами. Его лицо изрезано морщинами и потемнело от солнца. Он носит широкополую шляпу, рубашку, жилет, вылинявшие джинсы, сапоги на низком каблуке. Он заядлый курильщик со стажем, однако, без проблем может обходиться без курения, если у него нет табака. После длительного разговора с Уолтером его волосы поседели, а после нападения на него омаров на морском побережье он лишился указательного и среднего пальца на правой руке и большого пальца на правой ноге.

В данном случае, когда режиссер берет от книжного оригинала лишь название, имена персонажей и основную идею, переводчику не стоит заниматься чтением всех книжных оригиналов. Возможно, имеет смысл некоторое время провести в интернете, что бы свериться с мелкими деталями, типа имен персонажей. Главная мысль в том, что если режиссер создает своё кино, практически не опираясь на книжный оригинал, то и переводчику не следует заниматься этим.

Для примера среднего уровня интертекстуальности киноадаптации и книжного оригинала мы будем анализировать особенности адаптации и перевода современного сериала «Игра престолов», сюжет которого основан

на художественном произведении Джорджа Р.Р. Мартина «Песнь льда и Пламени».

Так как переводчик чаще всего будет сталкиваться с киноадаптацией книг, которые находятся приблизительно на среднем уровне интертекстуальности, к разбору этого произведения необходимо будет подойти более подробно. Далее будет приведено несколько таблиц, показывающих различные вербальные и невербальные случаи сходства и расхождения кинотекста.

Данный сериал можно назвать экранизацией по мотивам книги, которая плавно переходит в общую киноадаптацию. У этого мнения есть сильный аргумент, суть которого заключается в том, что на данный момент сюжет сериала успел пройти дальше сюжета книги. Получается, что сюжет шестого и седьмого сезонов уже не опираются на художественное произведение и являются общей киноадаптацией вселенной «Игры престолов», за создание которой отвечают сценаристы и режиссер.

Фанаты сериала утверждают, что первый сезон сериала наиболее приближен к художественному произведению как по сюжету, так и по духу, а каждый следующий сезон все дальше отходит от канона. Поэтому мы возьмемся за частичный анализ эпизода именно из этого сезона и посмотрим, как близко его содержание соответствует содержанию художественного произведения и как он был переведен на русский язык.

Мы возьмем 1 эпизод в переводе студии «lostFilm», т.к. эта студия широко известна и обладает хорошей репутацией.

27 минута. Встреча короля Баратеона и Владыки Севера Старка.

Текст художественного произведения на языке оригинала	Текст художественного произведения в официальном переводе	Цитата из сериала на языке оригинала	Цитата из сериала в переводе студии «LostFilm»
- Ned! Ah, but it is good to see that frozen face of yours. You have not changed at all - <u>Your Grace. Winterfell is yours</u>	-Нед! Ах, как я рад снова видеть твою ледяную физиономию! А ты вообще не переменялся. -Светлейший государь, <u>Винтерфелл к вашим услугам.</u>	-Your grace. -You've got fat. - Nine years... Why haven't I seen you? Where the hell have you been? - Guarding the North for you, your grace. <u>Winterfell is yours.</u>	-Ваша милость. -Ты растолстел. -9 лет я не видел тебя, куда ты пропал? - Охранял для вас север, ваша милость. <u>Винтерфелл к вашим услугам.</u>

Продолжение кинодиалога см. на стр. 31

На месте данного диалога Джордж Мартин в книжном произведении описал связывающую этих двух персонажей историю, состоящую, преимущественно, из битв, завоеваний и т.д. Из данного фрагмента в сериале очевидно, что режиссер сериала опустил большую часть истории и оставил лишь малую часть, выразив её в их диалоге. Так же мы видим, что в книге разговор этих персонажей происходит в более серьезной обстановке, где представители высоких чинов позволяют себе гораздо меньше фамильярностей, в то время как в киноадаптация демонстрирует скорее встречу старых друзей, чем должностных лиц.

Переводчиками студии «LostFilm» этот момент был передан не в полной мере. Возможно ими был не совсем учтен общий кинотекст, т.е. обстановка вокруг и игра актеров. Возможно, было бы более подходящим перевести фразу «Where the hell have you been?» как «Где тебя черти носили?». К этому располагают такие элементы кинотекста как фраза «You've got fat», широкая улыбка и смех короля Баратеона и их дружеские объятия.

Не исключено, что переводчик опустил некоторые детали диалога, ориентируюсь в первую очередь на литературное произведение, где представлена более серьезная атмосфера. Правильное ли это решение? Не известно. Возможно, по мнению переводчика, эмоции на лице актеров передавали достаточно информации. Так или иначе, на популярность сериала это не повлияло.

Текст художественного произведения на языке оригинала	Текст художественного произведения в официальном переводе	Цитата из сериала на языке оригинала	Цитата из сериала в переводе студии «LostFilm»
The queen had begun to protest. They had been riding since dawn, everyone was tired and cold, surely they should refresh themselves first. The dead would wait. She said no more than that; Robert had looked at her, and her twin brother Jaime had taken her quietly by the arm, and she had said no more.	Королева немедленно начала протестовать. Они ехали с самого рассвета, все устали и замерзли и, конечно, в первую очередь должны привести себя в порядок. Мертвые могут и подождать. Лишь только она начала ворчать, Роберт поглядел на нее, а брат-близнец Джейме сжал королеве руку. Ей пришлось замолчать.	-We've been riding for a month, my love. Surely the dead can wait	- Мы ехали целый месяц, любовь моя. Мертвые могут и подождать

Кроме того, на 28ой минуте в киноадаптацию была добавлена реплика королевы Серсеи. Первое предложение этой реплики было добавлено создателями сериала для описания предшествующих встрече событий. В книге же эти события были описаны автором без чьих либо реплик и все, что сказала Серсея, было «The dead would wait». В этом эпизоде так же не был воспроизведен момент с её братом-близнецом, сжимающим её руку, что практически никак не влияет на впечатление, созданное сценой.

Встреча Бена Старка и Джона Сноу. В книге действие происходило в праздничном зале во время пира, здесь же авторами сериала было решено оставить Джона Сноу снаружи. Получается немаловажная смена обстановки, влияющая на восприятие зрителем персонажа.

Текст художественного произведения на языке оригинала	Текст художественного произведения в официальном переводе	Цитата из сериала на языке оригинала	Цитата из сериала в переводе студии «LostFilm»
-Don't you usually eat at table with your brothers? -Most times,- Jon answered in a flat voice. -But tonight <u>Lady Stark thought it might give insult to the royal family to seat a bastard</u> among them.	-Разве ты обычно ешь не вместе со своими братьями? -Обычно да, - отвечал Джон ровным голосом, - но сегодня <u>леди Старк решила, что королевская семья</u> посчитает оскорблением общество бастарда.	-Why aren't you at the fest? - <u>Lady Stark thought it might insult the royal family to seat a bastard</u> in their midst.	- А ты почему не пируешь? -<u>Леди Старк решила, что королевскую семью</u> оскорбит присутствие бастарда за столом

Переводчиками и актерами озвучки проведена качественная работа. Учитывая весь контекст ситуации, такой как выражение лица Джона Сноу и место, где он находится в данный момент, было хорошим решением придать словам героя слегка насмешливый, пародирующий злость тон.

В художественном произведении этот диалог выглядел иначе. Ему предшествовал обмен репликами о лютноволках и о Стене. В данном случае важно правильно определить значение словосочетания «flat voice». Его можно перевести как «ровный голос», подразумевая, что вопрос ни капли не смутил Джона и, возможно, он привык к подобному. Или его можно перевести как «тихий голос» или «унылый голос», подразумевая обиду персонажа на сложившиеся обстоятельства. В литературном произведении это словосочетание было переведено как «ровный голос». Режиссер сериала обыграл это по своему, дав актеру указания сыграть уверенного персонажа без обид за душой.

Неизвестно, под влиянием каких факторов режиссер и сценаристы могли прийти к таким решениям о частичной смене обстановки и атмосферы. Возможно, создатели интерпретировали книгу таким образом под влиянием продюсеров и инвесторов. Может быть и так, что сам Мартин повлиял на становление подобной киноадаптации, т.к. в СМИ проскакивали новости о его заинтересованности в сериале. Это могло быть его переосмыслением собственной книги, а точнее некоторых моментов. Так же это может быть виденье создателя сериала напрямую. В переводе и адаптации такого рода материалов переводчику очень важно обращать внимание на весь кинотекст в целом. Консультация с создателями сериала тоже может очень помочь в адаптации.

Нед и Кейтлин Старк в постели ведут диалог о предложении короля Роберта. В таблице приведена лишь малая часть их диалога из литературного произведения.

Текст художественного произведения на языке оригинала	Текст художественного произведения в официальном переводе	Цитата из сериала на языке оригинала	Цитата из сериала в переводе студии «LostFilm»
-I will refuse him. -You cannot. You <i>must</i> not. -My duties are here in the north. I have no wish to be Robert's Hand. -He will not understand that. He is a king now, and kings are not like the other men. If you refuse to serve him, he will wonder why, and sooner or later he will begin to suspect that you oppose him.	-Я откажу ему. -Ты не можешь этого сделать и не должен. -Мои обязанности здесь, на Севере. Я не хочу быть десницей Роберта. -Он этого не поймет. Теперь он король, а короли не похожи на простых людей. Если ты откажешься служить ему, он станет интересоваться причинами и рано или поздно решит, что ты втайне замышляешь какой-нибудь заговор.	-I'm a Northman. I belong here with you, not down south in that rats' nest they call a capital. -I won't let him take you. -The king takes what he wants. That's why he's king. -I'll say «Listen, fat man. You are not taking my husband anywhere. He belongs to me now»	-Я северянин. Моё место здесь, с тобой. А не на юге в этом крысином гнезде – их столице. -Я не позволю ему забрать тебя. -Король берёт то, что пожелает. Он ведь король. -А я скажу «Послушай, толстяк. Ты никуда не забереешь моего мужа. Он принадлежит мне»

Здесь мы видим полное расхождение литературного оригинала и сериальной адаптации. В книге Кейтлин спорит с Недом, пытаясь убедить его в том, что ему необходимо согласиться на предложение Роберта, в то время как Нед уже решил отказаться. В сериале же диалог и игра актёра показывают, что твердого решения еще нет. Нед как-бы рассуждает, что у него нет выбора, в то время как Кейтлин говорит, что не позволит этому произойти.

В книге далее по сюжету в комнату приходит мейстер с письмом, которое убеждает Кейтлин в том, что Неду так необходимо согласиться. Все заканчивается тем, что уже мейстер вместе с Кейтлин прилагают все усилия, что бы убедить Неда согласиться. В сериале напротив, письмо лишь усиливает беспокойство Кейтлин по поводу предложения короля. В итоге Нед стоит с обеспокоенным видом и усиленно обдумывает ситуацию, в то время как мейстер приводит доводы «за», а Кейтлин «против».

Чем обусловлено такое изменение? Возможно, все дело в красивом кадре, когда актёр Шон Бин обеспокоенно смотрит в камеру, а по правое и левое плечо стоят его жена и мейстер, словно ангел и демон, противостоящие друг-другу и нашептывающие главному герою.

В качестве примера высокого уровня интертекстуальности киноадаптации и книжного оригинала мы возьмем произведение Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер и философский камень». Данная работа считается очень близкой к книжному оригиналу - подбор актеров и съемки велись под чутким руководством Роулинг. Множество переводчиков работало над этим произведением. Мы рассмотрим перевод фильма студии С.Р.И. и перевод книги студией РОСМЭН. В этом случае будет приведено 2 таблицы, т.к. фильмы с данным уровнем связей встречаются не часто, соответственно нет нужды в подробном разборе.

Текст художественного произведения на языке оригинала	Цитата из фильма на языке оригинала	Текст художественного произведения в официальном переводе	Цитата из фильма в официальном переводе
-Harry – <u>yer a wizard</u> -<u>I'm a what?</u> -<u>A wizard</u>, o' course, <u>an' a thumpin good'un</u>, I'd say, <u>once</u> yeh've been <u>trained up</u> a bit.	-<u>You're a wizard</u>, Harry -<u>I'm a what?</u> -<u>A wizard</u>. And a <u>thumping good one</u>, I'd wager, <u>once</u> you're <u>trained up</u>.	-Короче так, <i>Гарри</i>, ты <i>волшебник</i>, понял? -Я кто? -Ну, ясное дело кто – <i>волшебник</i> ты. И еще какой! А будешь еще лучше... когда <i>немного..э-э... подучишься</i>, да.	-Ты <i>волшебник</i>, <i>Гарри</i> -Кто я? -<i>Волшебник</i>. И держу пари, отличный, надо только <i>немного подучиться</i>.

Текст художественного произведения на языке оригинала	Цитата из фильма на языке оригинала	Текст художественного произведения в официальном переводе	Цитата из фильма в официальном переводе
-<u>Welcome to Hogwarts</u>. The start-of-term banquet will begin shortly, <u>but before you take your seats in the Great Hall, you will be sorted into your Houses</u>. The Sorting is a very important ceremony because, while you are here, <u>your House will be something like your family</u> within Hogwats. You will have classes with the rest of your House, sleep in your House dormitory, and spend free time in your House common room. The four Houses are called <u>Gryffindor, Hufflepuff, Ravenclaw, and Slytherin</u>. While you are at Hogwarts, <u>your triumphs will earn you your House points, while any rule-breaking will lose House points</u>. <u>At the end of the year, the house with the most points is awarded the House cup, a great honor</u>.	-<u>Welcome to Hogwarts</u>. Now, in a few moments you will pass through these doors and join your classmates. <u>But before you take your seats</u> , you must <u>be sorted into your Houses</u>. They <u>are Gryffindor, Hufflepuff, Ravenclaw, and Slytherin</u>. While you're here, <u>your house will be like your family</u>. <u>Your triumphs will earn you points. Any rule-breaking and you will lose points</u>. <u>At the end of the year, the house with the most points wins the House Cup</u>.	-<i>Добро пожаловать в Хогвартс</i>. Скоро начнется банкет по случаю начала учебного года, но прежде чем вы сядете за столы, вас <i>разделят на факультеты</i>. Отбор – очень серьезная процедура, потому что с сегодняшнего дня и до окончания школы ваш факультет <i>станет для вас второй семьей</i>. Вы будете вместе учиться, спать в одной спальне и проводить свободное время в комнате, специально отведенной для вашего факультета. Факультетов в школе четыре – <i>Гриффиндор, Пуффендуй, Когтевран и Слизерин</i>. Пока вы будете учиться в Хогвартсе, <i>ваши успехи будут приносить вашему факультету призовые очки, а за каждое нарушение распорядка очки будут вычитаться</i>. В конце года <i>факультет, набравший больше очков, побеждает в соревновании между факультетами – это огромная честь</i>.	-<i>Добро пожаловать в Хогвартс</i>. Вы пройдете через эти двери и присоединитесь к вашим одноклассникам. Но сначала вас <i>распределят по факультетам</i>. Они называются - <i>Гриффиндор, Пуффендуй, Когтевран и Слизерин</i>. Пока вы находитесь здесь, этот факультет <i>будет вашей семьей</i>. <i>За успехи вам будут присуждаться очки. За любое нарушение правил очки будут сниматься. В конце года факультет, набравший наибольшее количество очков получит кубок</i>.

Как видно из приведенных таблиц, оригинальная книга и киноадаптация имеют высокий процент соответствий. На сайте «wikipedia» приведен список отличий книжного оригинала от киноадаптации, в котором всего 5 небольших пунктов, что только подтверждает вышеприведенный вывод.

Такие названия как «Когтевран», «Пуффендуй» были позаимствованы переводчиками из книги. Данное решение было весьма удачным, т.к. такие названия интересно звучат и хорошо держатся на слуху. Широкой массе людей, названия факультетов известны именно под этими названиями.

Очевидно, что режиссер Крис Коламбус полностью проникся атмосферой и идеями вселенной Гарри Поттера, т.к. по мнению многих фанатов книжного оригинала, ему удалось воссоздать всё в наилучшем виде. Серия книг и фильмов имеет большую популярность как в нашей стране, так и во всём мире. Во многом этого удалось достичь благодаря грамотной работе переводчиков. Сначала тех, кто переводил книги, затем тех, кто ответственно подошел к переводу фильма, заручившись книжным оригиналом.

Было бы ошибкой не упомянуть внешние тексты как один из факторов, влияющих на киноадаптацию и на её последующий перевод. Одним из главных постулатов постмодернизма является утверждение постструктуралиста Ж. Дерриды, что «мир есть текст». Как известно, постструктурализм, а вслед за ним постмодернизм пересматривают традиционный взгляд на соотношение реальности и текста, согласно которому реальность и текст, в котором отражается её фрагмент, - это суть разные вещи. Постструктуралисты и постмодернисты считают, что реальность и есть текст [20, с. 44].

Каждая киноадаптация пронизана интертекстуальными связями не только между книжным оригиналом и получившимся кинотекстом, но еще и той действительностью, т.е. теми текстами, в которые был погружен автор

киноадаптации и которые его окружали. Например, если режиссер экранизации занимается производством кинокартины в стране с главенствующей консервативной партией и, соответственно, в стране, где преобладают традиционные ценности, в его интересах будет адаптировать книжный оригинал, учитывая мнение и интересы основной аудитории, которая привыкла к главному герою мужского пола с сильным характером. Разумеется, возможны случаи, когда режиссер действительно ценит книжный оригинал и проникается сюжетом\духом произведения и, соответственно, не подвергнет сильным изменениям ключевые моменты из книги при переносе на экран.

Так или иначе, если переводчик и студия, которая его нанимает, заинтересованы в коммерческом успехе картины, то им следует обратить внимание на то, в каком месте происходила экранизация, и что могло повлиять на неё.

Выводы по главе 2

1. Были рассмотрены такие термины, как кинотекст и киноадаптация. Также были введены такие понятия, как низкий, средний и высокий уровни интертекстуальности, и был рассмотрен способ определения этих уровней.
2. Был произведен анализ 3 различных кинотекстов с таблицами, в которых были приведены сравнения текста художественного произведения на языке оригинала с цитатами из киноадаптаций.
3. Проанализировав все примеры были сделаны следующие выводы: В случае низкого уровня интертекстуальности киноадаптации и книжного оригинала, перед переводчиком не стоит задачи обратиться к книжному оригиналу, т.к. перед ним будет лишь произведение на основе, или, другими словами, вдохновленное книжным оригиналом. Если режиссер и сценарист уделяют мало внимания книжному оригиналу, позаимствовав

лишь некоторые детали, то и переводчику следует поступить тем же образом. Не исключено, что видение режиссера окажется не менее интересным и даже коммерчески успешным, так что не стоит насильно отстаивать книжный канон.

4. В случае среднего уровня перед переводчиком стоит непростая задача. Подобных адаптаций большинство и все они требуют очень тщательного подхода к переводу. В большинстве случаев происходит киноадаптация популярных книжных произведений, движимая желанием коммерческого успеха или просто страстью режиссера\продюсера к произведению, поэтому у подобных произведений всегда будет большая фанатская аудитория, наличие которой важно брать в расчет. Более того, чем больше фанатов у конкретного произведения, тем выше шанс вызвать недовольство тем или иным неверно переведенным термином. Поэтому переводчику следует обратиться к книжному оригиналу и его официальному переводу и внимательно их изучить. Возможно, следует так же изучить мнение фанатской аудитории, т.к. у книжного оригинала может быть несколько переводов. Так же обязательно держать контакт с режиссером\сценаристом, т.к. мы имеем дело со средним уровнем интертекстуальности и некоторые ключевые моменты могут быть изменены.
5. В случае высокого уровня интертекстуальности киноадаптации и книжного оригинала задача переводчика становится немного проще, т.к. целые диалоги переносятся с минимальными изменениями прямо из книжного произведения. В некоторых случаях переводчик сможет использовать официальный перевод книжного оригинала как финальный вариант своего перевода.

Заключение

В ходе данной работы мы выяснили, что различные интертекстуальные элементы служат для выполнения разных задач, но, как правило, цель состоит в том, чтобы придать тексту благозвучие, сослаться на авторитетное высказывание, создать отсылку к тексту (для того чтобы придать убедительности), добавить экспрессивности, намекнуть на определенное свойство персонажа или историческую обстановку или создать комический эффект. Интертекстуальность является хорошим инструментом для придания живости произведению, и также для создания разных слоев восприятия текста, т.е. искушенный читатель, который поймет большинство или практически все аллюзии и цитаты в тексте – воспримет его совсем по-другому, нежели неосведомленный человек.

Тексты разных авторов вступают во взаимодействие на различных уровнях. Явление скрещения, контаминации текстов двух и более авторов, зеркального отражения словесных выражений принято называть «интертекстом», а отношения заимствования «из текста в текст» получили название «интертекстуальные связи».

Любой текст может быть назван интертекстом. Существование некоторых литературных жанров невозможно без интертекстуальных связей. При использовании предложенных нами понятий, таких как высокий, средний и низкий уровни интертекстуальности перед переводчиком появляется возможность обозначить проблему трансляции межтекстовых отношений литературного произведения и киноадаптации более четко, а также выработать ту или иную стратегию перевода.

Данная выпускная представляет собой попытку проанализировать стратегию трансляции межтекстовых отношений литературного художественного произведения и киноадаптации в процессе перевода. Полученные результаты могут послужить основой для дальнейших исследований.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айзерман Л.С. На уроке литературы и в зале кинотеатра. М.: Бюро пропаганды киноискусства, 1987. – 65с.
2. Алпатов В.М. Вопросы лингвистики в работах М.М.Бахтина 40-60 годов // Вопросы языкознания. – 2001. - № 6.- С.3-15.
3. Арнольд И.В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика. Интертекстуальные связи в художественном тексте. Межвузовский сборник научных трудов. — СП., 1993, 474 с.
4. Арнольд И.В. Проблемы интертекстуальности // Вестник СПбУ. – 1992. - Сер.2.- Вып.4. - С. 53.
5. Барт Р. От произведения к тексту.// Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика.— М.: 489 с.
6. Гаспаров М.Л. Литературный интертекст и языковой интертекст // Известия АН. Сер. Литературы и языка.- 2002. –Т.61,№4.- С.3-9.
7. Григорьева Г.Е., Дудина М.В. Документальный кинодискурс: к вопросу о переводе. // Иностранные языки: лингвистические и методические аспекты. Межвуз. сборник научных трудов. – Вып. № 19. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2013. – С. 216-221.
8. Дедова О.В. Лингвистическая концепция гипертекста: основные понятия и терминологическая парадигма / Дедова О.В. // Вестник Московского ун-та. Сер. 9, Филология. – 2001.- №4. – С. 22-36.
9. Дронова Е.М. Интертекстуальность и аллюзия: проблема соотношения. – Язык, коммуникация и социальная среда. Вып.3. Воронеж: ВГУ, 2004. 107 с.
- 10.Ильин И.П. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики: Сборник научно-аналитических трудов. – М.: Наука, 1989. - С. 191.

11. Когнитивная база и прецедентные феномены в системе других единиц и в коммуникации /Красных В.В., Гудков Д.Б., Захаренко И.В., Багаева Д.В. //Вестник МГУ. – Сер.9. Филология. – 1997. - №3.- С.62-75.
12. Крестева Ю. Семиотика. – М.: Изд-во МГУ, 1970. – 218 с.
13. Курочкин А.К. Перевод юридических терминов в художественном кинотексте // ВКР по направлению подготовки «Лингвистика», ПГГПУ, Пермь, 2017. – 11-12с
14. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970.- 384 с.
15. Некоторые особенности функционирования прецедентных высказываний /Гудков Д.Б., Красных В.В, Захаренко И.В., Багаева Д.В. //Вестник МГУ. – Сер.9. Филология. – 1997. - №4.- С. 86-102.
16. Огданец М. Интертекстуальность // Словарь нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. С. 202-204.
17. Попова Ю.К. Межтекстовые отношения и их трансляция (на материале англоязычных постмодернистских художественных текстов и их переводов): дис. канд. филол. наук. – 2016. – 44с.
18. Прецедентное высказывание и прецедентное имя как символы прецедентных феноменов / Захаренко И.В., Красных В.В., Гудков Д.Б., Багаева Д.В.//Язык, сознание, коммуникация. Вып. 1. – М.: изд-во МГУ, 1997.- С. 82-103.
19. Смирнов И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. – СПб.: Питер, 1995.- 204 с.
20. Степанов Ю.С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект»: (к основаниям сравнительной концептологии) // Известия АН. Сер. Литературы и языка.- 2001. –Т.60, №1. – С.3-11.

21. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. — М., 2000, 270 с.
22. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия АН. Сер. Литературы и языка.- 1997. —Т.56, №5.- С. 12-21.
23. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи// Известия АН. Сер. Литературы и языка.- 1998. — Т.57, №5.- С.25-36.- С. 25-38.
24. Хартунг Ю. Гипертекст как объект лингвистического анализа / Ю. Хартунг, Е. Брейдо // Вестник Московского ун-та, Сер. 9, Филология. — 1996. - №3. — С. 61-77.
25. Эпштейн М. Парадоксы новизны. М.: 1988, 235 с.
26. Сайт www.lvi.ru - фильм «Гарри Поттер и философский камень»
27. Сайт www.netflix.com — фильм «Harry Potter and the Philosopher's Stone»
28. Сайт www.lvi.ru - фильм «Темная башня»
29. Сайт www.hbo.com — «Game of thrones» season 1
30. Сайт www.amediateka.ru - сериал «Игра престолов» 1 сезон
31. Сайт www.ozon.ru — книга «Гарри Поттер и философский камень»
32. Сайт www.ozon.ru — книга «Harry Potter and the Philosopher's Stone»
33. Сайт www.ozon.ru — книга «песнь Льда и Огня»
34. Сайт www.ozon.ru — книга «Song of Ice and Fire»