



DOI: 10.22363/2313-2299-2024-15-1-262-275

EDN: FOGHCU

УДК 81'255.2:81'42

Научная статья / Research article

«Сверхтекст» как форма существования «сильного» художественного текста

В.А. Разумовская

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Российская Федерация

✉ veronica_raz@hotmail.com

Аннотация. Рассматривается возникновение и существование системно-структурного объединения текстов, определяемого как центр переводной аттракции и формируемого «сильным» текстом художественной литературы и его вторичными версиями различной семиотической природы. Исследование обращено к гипотезе формирования в границах указанного центра «сверхтекста», обладающего параметрами полилингвальности, поликодовости, мультимодальности, а также полиавторства. Являясь многомерным информационным объектом, «сверхтекст» объединяет варианты передачи информации оригинала в переводе, увеличивая границы его переводимости и степень переведенности. Формирование и функционирование центра и соответствующего «сверхтекста» определяется как пролонгированный, непрерывный и безграничный семиозис, описываемый, прежде всего, через понятия интерпретации и адаптации. Как сложный семиотический объект, «сверхтекст» формируется как континуум интерпретаций информационного потенциала «сильного» оригинала, что позволяет раскрыть его эстетические ресурсы и способствовать сохранению в пространственно-временных координатах культуры. Гипотеза «сверхтекста» рассматривается на материале «сильного» текста трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц датский», являющегося достоянием мировой культуры, и его многочисленных вторичных версий, генерируемых в течение более 400 лет. В соответствии с якобсонианскими видами перевода основное внимание уделяется межъязыковым и межсемиотическим версиям оригинала. Приводится краткая история переводов пьесы на русский язык, охватывающая период XVIII—XXI в. Как один из самых экранизируемых текстов, «Гамлет» имеет многочисленные киноверсии и обнаруживает тесную связь с историей мирового кинематографа. Отмечаются случаи повторного перевода (в широком понимании процесса повторной интерпретации оригинальной информации средствами одного иностранного языка или одной семиотической системы) шекспировского текста, а также отмечаются сдвиги онтологических категорий первичности и вторичности у вербальных, невербальных и не только вербальных вторичных текстов, принадлежащих центру переводной аттракции. Анализ «Гамлета» как «сверхтекста» предполагает его рассмотрение в траекториях дескрипции и прескрипции и может способствовать появлению истории и теории «сверхтекста» как объекта семиотики перевода.

Ключевые слова: «сильный» текст, неисчерпаемость художественного оригинала, бифуркация информации, переводная множественность, центр переводной аттракции, перевод, мультимодальный «сверхтекст»

© Разумовская В.А., 2024

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

История статьи:

Дата поступления: 15.09.2023

Дата приема в печать: 15.12.2023

Для цитирования:

Разумовская В.А. «Сверхтекст» как форма существования «сильного» художественного текста // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2024. Т. 15. № 1. С. 262–275. <https://doi.org/10.22363/2313-2299-2024-15-1-262-275>

“Supertext” as a Form of a “Strong” Fiction Text Existence

Veronica A. Razumovskaya 

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russian Federation

✉ veronica_raz@hotmail.com

Abstract. The emergence and existence of a systemic-structural texts’ unity, defined as a center of translation attraction and formed by a “strong” text of fiction and its secondary versions of various semiotic nature, are considered in the article. The study is addressed to the hypothesis of formation of a “supertext” within the boundaries of the above mentioned center, which has polylingual, polycode, multimodal and polyauthorial parameters. Being a multidimensional information object, a “supertext” unites the variations of the original information in translation, which increases the limits of its translatability and degree of its translatedness. The formation and functioning of a center and the corresponding “supertext” are defined as a prolonged, continuous and limitless semiosis, described primarily through the interpretation and adaptation. As a complex semiotic object, a “supertext” is formed as interpretations continuum of a “strong” original information potential, which makes it possible to reveal its aesthetic resources and contribute to its preservation in spatio-temporal coordinates of culture. The hypothesis of “supertext” is considered on the material of a “strong” text of W. Shakespeare’s tragedy “Hamlet, Prince of Denmark”, which is world culture heritage, and its numerous secondary versions generated for more than 400 years. In accordance with the Jakobsonian types of translation, main attention is paid to the interlingual and intersemiotic versions of the original. A brief history of play’s Russian translations covering the period of the 18th—21st centuries is given. As one of the most filmed literary texts, “Hamlet” has numerous screen adaptations, revealing their close connection with the world cinema history. There are cases of the Shakespeare’s text retranslation (In the broad sense of the process of original information reinterpretation by means of one foreign language or one semiotic system), as well as shifts in the ontological categories of primacy and secondarity related to verbal, nonverbal and not only verbal secondary texts belonging to the center of translation attraction. The analysis of “Hamlet” as a “supertext” presupposes its consideration in the trajectories of description and prescription and can contribute to the emergence of the history and theory of “supertext” as an object of translation semiotics.

Keywords: “strong” text, fiction original inexhaustibility, information bifurcation, translation multiplicity, center of translation attraction, retranslation, multimodal “supertext”

Article history:

Received: 15.09.2023

Accepted: 15.12.2023

For citation:

Razumovskaya, V.A. (2024). “Supertext” as a Form of a “Strong” Fiction Text Existence. *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*, 15(1), 262–275. <https://doi.org/10.22363/2313-2299-2024-15-1-262-275>

Введение

В соответствии с областями научных знаний и возможными основами классификации вербальные тексты относятся к различным типам. Типологическая принадлежность текста определяется исходя из формальных, функциональных, стилевых и других параметров. В отношении ряда текстов художественной литературы в современном научном дискурсе активно используется понятие «сильного» текста. «Сильные» художественные тексты обладают ценными культурно-эстетическими характеристиками, формируют ядро национальных и мировой литератур и являются междисциплинарными научными объектами. «Сильные» тексты известны большинству носителей «своей» и нередко мировой культур, включены в национальные образовательные каноны и связаны с понятием информационной энергии, которая усиливается за счет резонанса, возникающего при их взаимодействии с другими «сильными» объектами культуры [1]. Важнейшим свойством «сильных» текстов считается их высокая степень реинтерпретативности — переводимости на другие формы «своего» языка, а также иностранные языки и «языки» видов искусств. Обращаясь к выдающимся литературным текстам («сильным» текстам у Н.А. Кузьминой), Е.Г. Эткинд подчеркивает их «бесконечную смысловую перспективу», что в итоге и определяет высокую вероятность появления не одного переводческого решения при их переводе, а бесконечного множества таких решений [2. С. 395–396].

В исследовании используется понятие центра переводной аттракции, генерируемого «сильным» художественным текстом, и предлагается гипотеза формирования «сверхтекста», объединяющего оригинал и вторичные версии, имеющие различную семиотическую природу и являющиеся результатом процессов интерпретации и адаптации. Адаптация понимается как семиотический процесс (семиозис), предполагающий преобразование вербального текста оригинала во вторичный вербальный, невербальный и не только вербальный вторичный текст, что позволяет читателю (или зрителю) предельно адекватно воспринять информацию оригинального текста, с которым он знакомится в его вторичной форме.

Для достижения цели и задач исследования использованы традиционные научные методы — сравнительный, структурный и описательный, комплементарно примененные в контексте герменевтического подхода. Анализ межъязыковых и межсемиотических версий «сильного» текста, представленных в пространстве обширного центра переводной аттракции, основан на понятиях центра и периферии и предполагает эмпирическое наблюдение и анализ научной литературы. Шекспировский текст анализируется через его воплощения в формах иноязычных текстов, а также интерпретаций на «языках» различных семиотических систем и художественных форм. Исследование имеет дескриптивную и прескриптивную

траектории, итогом которых стала гипотеза образования «сверхтекста» в границах центра переводной аттракции «сильного» текста литературы и культуры.

Центр переводной аттракции как результат интерпретации и адаптации «сильного» художественного текста

А. Лефевр, обращаясь к проблемам перевода в культурологической парадигме, выделил среди объектов художественного перевода особый тип текстов, определив его как национальное и мировое культурное достояние («cultural capital»), что в значительной мере соответствует понятию «сильного» текста. Теоретик перевода считал, что именно тексты-достояния располагаются в узлах текстовых решеток культур, обеспечивая их структурную «жесткость» и способствуя устойчивости и сохраняемости культур [3. С. 5].

В силу культурной ценности объекта понятие «сильного» текста имеет очевидное сходство с понятием «абсолютной» картины, предложенном московской концептуальной школой для обозначения живописных полотен, которые неотделимы от истории мирового изобразительного искусства [4]. Вслед за Ю.М. Лотманом, определившего культуру как совокупность ненаследственной информации [5], можно утверждать, что «сильные» тексты и «абсолютные» картины образуют наиболее важную и, соответственно, устойчивую часть такой информации. Также в развитие плодотворной лотмановской идеи о текстах как генераторах смысла отметим, что и «сильные» тексты не только аккумулируют и пассивно хранят важную культурную информацию и память, но и активно их генерируют. Эволюция информации «сильного» художественного текста имеет своим результатом появление новых объектов культуры, которые онтологически вторичны по отношению к оригиналу. Количество уже созданных или гипотетически возможных вторичных версий определяется рядом факторов. Информационные особенности оригинала, его эстетическая «сила» и культурная ценность относятся к внутренним факторам, тогда как к внешним факторам принадлежат факты и обстоятельства «жизни» оригинала и вторичных версий. Успешная «судьба» произведения зависит также от восприятия и отзывов читателей и критиков оригинала и вторичных версий, известности автора, интереса к культуре и литературе оригинала в культуре перевода и многих других факторов.

«Сильные» тексты обладают ингерентной способностью к реинтерпретативности, что увеличивает переводимости и переведенности значимых объектов литературы и культуры. Особенности информации «сильного» оригинала обеспечивают возможность его регулярных и многочисленных интерпретаций. Генерирование нескольких переводов «сильных» текстов (прежде всего на иностранные языки) порождает переводную множественность [6], уже ставшую неокатегорией теории перевода и «онтологической реальностью переводчиков-практиков» [7. С. 241]. Художественный текст

с доминирующей эстетической информацией исходно неоднозначен, что и обеспечивает вероятность множества вариантов его понимания и интерпретации на этапах восприятия, декодирования и перекодирования как в рамках родного языка и культуры, так и средствами других языков и культур, а также других семиотических систем. Можно с уверенностью утверждать, что неоднозначный «сильный» оригинал гипотетически является информационно неисчерпаемым.

«Сильный» текст художественной литературы образует обширный (многомерный и многокомпонентный) центр переводной аттракции, в котором оригинал представляет собой аттрактор перевода, а вторичные версии — поле переводимости [8]. Структура поля формируется на основе универсального принципа центра и периферии и включает в себя как уже выполненные и используемые переводы — центральная часть поля, так и переводы потенциальные (существующие гипотетически), а также переводы, вышедшие из употребления в силу различных причин — периферийная часть.

Повторный перевод (переперевод) и «судьба» сильного текста

Обращаясь к семиотической вариативности вторичных версий «сильного» оригинала, отметим, что его иноязычные версии как «продукт» межъязыкового перевода (перевода в его традиционном понимании) наиболее широко изучены, хотя взаимодействие и взаимовлияние иноязычных версий в рамках центра переводной аттракции еще ждет своего исследования. Остается зоной неопределенности и проблематика вторичных текстов, созданных средствами одной языковой системы. В журнале «Иностранная литература», специализирующимся на публикации переводной литературы, представлена рубрика «Переперевод», посвященная практическим и теоретическим аспектам повторных русских переводов выдающихся произведений мировой литературы. Имея опыт переперевода, главный редактор журнала А.Я. Ливергант делится взглядами на явления переперевода и считает, что для его появления должны быть весомые причины. Отмечается следующий парадокс: чаще перепереводятся художественные тексты, которые уже успешно переведены ранее и стали классикой перевода и фактом литературы принимающей культуры. Ливергант отмечает причины переперевода: экономические, вызванные невозможностью получения права на переиздание перевода; временные, обусловленные естественным устареванием созданных переводов; творческие, предполагающие стремление переводчика создать версию, которая будет превосходить более раннюю; идеологические, связанные с задачами устранения цензурных сокращений и адаптаций [9].

Понятие переперевода появилось в теории и философии перевода. Одной из первых теорий стала гипотеза повторного перевода («retranslation hypothesis») А. Бермана, который считал, что каждый новый перевод становится более удачным и по сравнению с предшествующими версиями в большей

мере соответствует оригиналу. Интересен (хотя и не бесспорен) известный тезис Бермана о том, что первые переводы никогда не будут великими [10; 11].

В переводоведении представлен ряд трактовок явления переперевода и, прежде всего, в контексте упомянутого выше понятия переводной множественности, которую можно определить как гипероним (перевод понимается в широком значении, включающим три его якобсонианских вида), а переперевод (как повторный перевод оригинала на иностранный язык, где уже существуют версии) понимается как гипоним переводной множественности. При различиях критериев выделения переперевода и переводная множественность имеют в своей основе свойство реинтерпретативности художественного текста, что свидетельствуют об его ингерентной «силе». «Повторные переводы добавляют значимости исходному тексту, свидетельствуя о неугасающем интересе к иноязычному оригиналу как читательской аудитории, так и принимающей культуры вообще» [12. С. 100].

«Гамлет» как уникальное явление культуры и объект перевода

Трагедия «Гамлет, принц датский», написанная в 1599–1601 г., является одной из самых известных пьес У. Шекспира и с полным правом принадлежит к разряду наиболее знаменитых пьес мировой драматургии. Образ шекспировского протагониста стал одним из главных («вечных») и при этом загадочных в мировой литературе. Пьеса обладает всеми требуемым свойствами «сильного» текста, о чем свидетельствует его включение в рейтинги выдающихся произведений литературы всех времен и народов: «Всемирную библиотеку» — серию из 100 наиболее значимых произведений мировой литературы из разных стран (список составлен в 2002 г. Норвежским книжным клубом совместно с Норвежским институтом имени А. Нобеля); в 2020 г. — в рейтинг журнала «Newsweek» «100 лучших книг всех времен и народов»; в 2021 г. — в рейтинг из 100 книг по версии пользователей портала «Goodreads» (глобальной сети любителей чтения) и т.д. При этом следует отметить, что рейтинговые позиции пьесы не служат единственными индикаторами ее «силы».

Являясь традиционным объектом исследований, рассматриваемый шекспировский текст традиционно остается в фокусе научных интересов литературоведов, лингвистов, переводоведов и представителей многих других разделов гуманитарных знаний [13; 14], что выделило гамлетистику в специальную область шекспировских штудий [15; 16]. В Индии с 1979 г. издается журнал «Hamlet Studies», публикующий исследования трагедии в различных аспектах и подходах.

Используя понятие бифуркации, определим создание шекспировского оригинала как последовательность интерпретаций мотива и сюжета мести средневековой скандинавской легенды об Амледе, включенной в хроники XIII в. «Деяния данов» Саксона Грамматика. Среди исследователей нет единого мнения в том, что Амлед стал единственным прототипом шекспировского Гамлета. Отмечается

вероятность существования и других прецедентных текстов, представленных в более ранних фольклорных и художественных текстах и даже в творческом наследии драматурга [17]. Тексту трагедии вероятно предшествовала утраченная пьеса, обозначаемая исследователями как «Пра-Гамлет» («Пред-Гамлет») и ставшая основой более позднего текста, дошедшего до наших дней. Существует несколько версий шекспировского текста, напечатанных как отдельными изданиями (Quarto 1 1603 г. и Quarto 2 1604 г.), так и в посмертном собрании сочинений (Folio 1 1623 г.) и имеющих очевидные расхождения. Традиционно считается, что в современных изданиях представлен некий сводный текст, характеризующийся большей полнотой охвата описанной истории [18].

История появления вторичных версий пьесы (по траекториям внутриязыкового, межъязыкового и межсемиотического якобсонских видов перевода) также обнаруживает бифуркационные характеристики.

В результате внутриязыкового перевода созданы вторичные английские версии, предназначенные для театра и кино и англофонных читателей различных возрастов. Межъязыковой перевод предполагает вторичные иноязычные версии. По информации базы данных переводов UNESCO автор «Гамлета» занимает 3 место (4396 упоминаний) в списке наиболее часто переводимых авторов, пропустив вперед только А. Кристи и Ж. Верна. Автору «Гамлета» принадлежит почетное 2 место (после А. Кристи) в списке из 10 наиболее переводимых англоязычных писателей (4283 упоминания) [19]. История переводов пьесы на иностранные языки и их изданий еще ждет своего осмысления, чему может способствовать современная технология Big Data, разрабатываемая в рамках европейского проекта Big Translation History (BTH) и позволяющая собрать и интерпретировать данные о «судьбе» переводов в глобальном контексте и в течение продолжительного периода [20].

Примечательно, что создатели первых переводов часто обращались не ко всему тексту «сильного» текста пьесы, а к ее «сильному» фрагменту — к монологу Гамлета. Так, первому знакомству с текстом пьесы французы обязаны Вольтеру, который перевел монолог в 1734 г. С монолога в 1739 г. произошла встреча и итальянских читателей с трагедией, когда был опубликован знаменитый текст Гамлета в переводе П. Ролли [21].

Свою историю имеют переводы на восточные языки. Прежде всего, они являются хронологически более поздними, чем версии, созданные на европейских языках, и часто создавались не с английского оригинала, а опосредованно с англоязычных вторичных текстов. Так, китайские читатели познакомились с «Гамлетом» только в начале 1900-х гг. через перевод синопсиса прозаического и значительно упрощенного для детей пересказа пьесы («*Tales from Shakespeare*» / «Сказки Шекспира», Ч. и М. Лэм, 1807). За последующее столетие пьеса стала восприниматься в Китае как величайший литературный шедевр, чему, бесспорно, способствовало появление переводов. С 1922 г. опубликовано не менее двенадцати различных китайских переводов, начиная

с полнотекстового перевода Тяня, предназначенного для современного китайского театра хуаджу (разговорная драма) [22].

В Турции первые фрагментарные версии пьесы появились немного ранее китайских версий, что произошло во второй половине XIX в. и стало возможным в только в эпоху вестернизации страны. Первый известный полнотекстовый перевод на турецкий язык (более точно, на новоосманский язык, имеющий арабский алфавит и большое количество арабских и персидских слов) осуществлен А. Джевдетом в 1908 г. и напечатан в Каире, который был частью Османской Империи [23]. История собственно турецких переводов «Гамлета» начинается в 1941 г. (авторы перевода Х. Эдиб и В. Турхан). Два последних переводов пьесы были опубликованы в 2013 г. (переводчики Б. Бозкурт и О. Нутку).

Русские перепереводы «Гамлета»

История русских переводов, как и версий на каждом иностранном языке, заслуживает отдельного изучения. Известно около 50 полнотекстовых русскоязычных версий «Гамлета». Первым переводом на русский язык, созданным через 150 лет после появления оригинала, стала версия-переложение А.П. Сумарокова — самостоятельное произведение, созданное в 1748 г. по мотивам шекспировской трагедии опосредованно через французский прозаический пересказ и обнаруживающее значительные расхождения с основой. Тем не менее, указанная версия имела большое значение для знакомства русских читателей с шедевром британской и мировой литературы. Л. Никитина отмечает, что появление сумароковского «Гамлета» было частью литературной трансплантации, происходившей в русской литературе XVIII века и являющейся сложным явлением, которое выходило далеко за рамки простой механической транспортировки (или перевода) определенных групп текстов [24]. Автором еще одного переложения трагедии (пьесы Ж.-Ф. Дюси, ставшей переделкой более раннего французского перевода пьесы), опубликованного в 1810 г., стал С.И. Висковатов. Уже в названии указывается, что перевод является подражанием Шекспиру. Исследуя историю переводов в России, Ю.Д. Левин отмечал, что на рубеже XVIII–XIX вв. шекспировские тексты (и, соответственно, «Гамлет») были представлены на русской сцене «в виде вольных переделок по французским и немецким образцам» [25. С. 10]. На звание первого дословного перевода пьесы претендует работа М.П. Вронченко 1828 года. В XIX веке появились версии Н.А. Полевого (1837), А.И. Кронеберга (1844), М.А. Загуляева (1861), Н.Х. Кетчера (1873), (А.М.) Г.П. Данилевского (с немецкого перевода, 1878), Н.В. Маклакова (около 1880 года), А.Л. Соколовского (прозаический перевод-объяснение, 1883), А. Месковского (1889), П.П. Гнедича (1891 — сокращенный перевод; 1892), П.А. Каншина (1893), Д.В. Аверкиева (1895) и К.Р. (члена Российского Императорского дома К.К. Романова, 1899). В плане соответствия оригинал Шекспира и русские переводы характеризуются различным типом организации художественной речи во вторичных текстах (поэтическим, прозаическим или иногда их комбинацией), степенью точности и полноты передачи

информации оригинала, изменениями сюжетной линии и композиции. В отношении работы переводчика, в роли которого мог выступать профессиональный литератор и переводчик или любитель, представлены прямые и опосредованные версии, а также варианты, созданные на основе версий шекспировского текста. Переводы получили различную оценку читателей и критиков. Несмотря на появление новых версий в последующие столетия некоторые из переводов XIX в. продолжают переиздаваться. Например, версия А.И. Кронеберга 1844 г. выдержала более двух десятков изданий. В 2014 г. вместе с версиями П.П. Гнедича и Б.Л. Пастернака она вошла в сборник «Великие трагедии в русских переводах. «Тамлет»», что стало убедительным свидетельством того, что перевод не устарел и входит в «золотой фонд» переводческой школы России. В 2018 г. версия Кронеберга была издана в серии «Библиотека мировой литературы».

История создания переводов «Гамлета» на русский язык продолжилась в XX–XXI вв. и включает ряд выдающихся переводческих работ. И, прежде всего, версии М.Л. Лозинского (1933) и Б.Л. Пастернака (1939–1941), которые не утратили актуальности в XXI веке. Данные переводы, ставшие классикой русского художественного перевода, при их огромном культурном значении и эстетической ценности, традиционно рассматриваются в оппозиции «буквализм vs вольность». Примечательно, что «вольность» перевода Пастернака отразилась в появлении более 12 версий, созданных поэтом и сведенных в единый текст в издании пьесы 2002 г. «„Гамлет“ Бориса Пастернака. Версии и варианты перевода шекспировской трагедии». Последним из известных русских переводов пьесы стала опубликованная в 2020 г. версия Н.Н. Самойлова. Известны и переводы отдельных фрагментов шекспировской трагедии (чаще всего монолога Гамлета) на русский язык, авторами которых стали: М.И. Плещеев, И.И. Шувалов, Н.А. Толстой, Н.П. Карабчевский, И.А. Аксенов, В.В. Набоков, А.И. Дейч и др. Среди русских переводов представлены версии, которые: (1) отражают ратлендианскую версию происхождения произведений (С.А. Степанов, 2008); (2) созданы на основе первых изданий оригинала, которые не считаются «каноническими» (А.Н. Баранов, 1985; А.А. Корчевский, 2015); (3) трансформировали трагедию в комедию (А.В. Застырец, 1998); (4) являются переводами-комментариями или разъяснениями (А.Л. Соколовский, 1883).

Ценный опыт межъязыковых переводов текстов Шекспира, мировой шекспировский переводческий дискурс, эксплицирующий требование сценичности к переводу творческого наследия драматурга, имеют большое значение для современного переводоведения. Е.Ю. Куницына отмечает, что сценичность как понятие, обозначающее качество, необходимое для драматического произведения, предназначенного для сценического представления, и обуславливающее его успех у публики, из дискурса театрального закономерно пришло в переводческий дискурс [26]. В соответствии с понятием сценичности среди многообразия переводов драм Шекспира представлены переводы для чтения и для

театра. Именно сценичность перевода драматического текста предполагает наличие определенных качеств у вторичных иноязычных текстов, что позволяет тексту драмы стать театральным текстом на языке перевода. Перевод для театра предназначен как для зрителей, так и для актеров. Требование сценичности перевода нашло отражение и в «судьбе» переводов «Гамлета». Например, среди переводов для русской сцены исходно предназначались версии Полевого, Загуляева, Гнедича, Пастернака, Месковского, Радловой.

Межсемиотический перевод как путь к «сверхтексту»

В силу драматургической природы оригинала Шекспира исследователи вторичных текстов обращаются к переводам на «языки» театра и кино, т.е. к межсемиотическому переводу. Так как оригинал предназначен для театральной сцены, то можно утверждать, что каждый его постановщик интерпретировал и адаптировал («переводил») шекспировский шедевр.

В ряде принимающих культур текст трагедии подвергся значительной доместикации. В 1994 г. в Китае «Гамлет» был адаптирован для оперной сцены и демонстрировался под названием «Мечь принца», обретя все характеристики китайской драмы: китайские имена, декорации, сценические костюмы [27]. Сценическая трансформация «чужого» культурного и исторического фона пьесы для китайской сцены и значительные изменения шекспировского повествования не отразились на значении творчества Шекспира для развития культурных контактов стран, а появление новых переводов «Гамлета» способствует развитию китайского переводоведения.

«Гамлет» является одним из самых экранизируемых произведений в мире. Известно около 150 киноадаптаций пьесы. Вероятно, что Сара Бернар первой воплотила на киноэкране образ датского принца в 1900 г. Французская актриса была не единственной женщиной, исполнившей роль Гамлета: в 2020 г. на телеэкраны вышла работа Й. Саймонса — последнее известное киновоплощение «Гамлета», где роль исполнила немецкая актриса С. Хюллер.

Используя понятие «сильного» текста, можно говорить, что и среди киноадаптаций представлены «сильные» кинотексты, одним из которых стала экранизация Г.М. Козинцева, вышедшая на экраны к 400-летию со дня рождения Шекспира в 1964 г. Главную роль исполнил И.М. Смоктуновский, автором музыки стал Д.Д. Шостакович. Для сценария был использован перевод Пастернака, но Козинцев в создании фильма обратился к нескольким пастернаковским версиям. Причем работа режиссера с текстом началась значительно раньше (поставка пьесы в 1954 г. в Ленинградском театре драмы им. А.С. Пушкина). Адаптация Козинцева получила высокую оценку не только в СССР, но и за рубежом, став объектом внимания зрителей, кинокритиков и исследователей [28]. Фильм неоднократно номинирован на отечественные и зарубежные премии; в 1964 г. награжден премией Венецианского кинофестиваля. «Сильным» кинотекстам стали и другие известные киноадаптации

(хотя и неоднозначно принятые зрителями и критиками): британские фильмы 1948 г. (режиссер Л. Оливье, премии «Оскар», «Золотой лев» и т.д.), 1969 г. (Т. Ричардсон, номинации и премии ряда киноконкурсов) и 1996 г. (К. Брана, несколько номинаций и призов) и американско-итальянский фильм Ф. Дзеффирелли 1990 г. (национальная кинопремия Италии).

Многочисленными иносемиотическими версиями «Гамлета» стали балеты, фильмы-балеты, оперы, мюзиклы, пастеши (например, постановка трагикомедии Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»), мультфильмы («Король Лев» 1994 г.), компьютерные игры, комиксы и т.д.

Сорок лет назад была опубликована статья Р.М. Истмана, к которой в дальнейшем неоднократно обращались исследователи наследия Шекспира [29]. Названием статьи стал вопрос «Is it Time to Translate Shakespeare? / Настало ли время для перевода Шекспира?». Несомненно, что многовековая история создания вторичных версий шекспировских текстов и, в частности, текста «Гамлета», бесспорно, являющегося «сильным» текстов литературы и культуры, еще далека от завершения. Каждая эпоха и каждая принимающая культура, а также каждая область искусства требуют появления все новых переводов (в широком понимании), что продолжит формирование информационного пространства «Гамлета» как «сверхтекста».

Интересен и взгляд «от обратного» на выполненные переводы трагедии: итальянский режиссер К. Бене считает, что каждое исполнение «Гамлета» уменьшает на одну единицу количество его возможных исполнений, что становится шагом в удалении текста, в его деконструкции и было воплощено Бене в фильме 1973 г. «One Hamlet Less / Одним Гамлетом меньше» [30]. Тем не менее, можно утверждать, что «сверхтекст» является формой существования «сильного» художественного текста, что обеспечивает его сохранение во временных и пространственных координатах культуры.

Заключение

Для дальнейшего рассмотрения явления переводной множественности предлагается гипотеза: в пространстве центра переводной аттракции «сильного» текста функционирует синкретический «сверхтекст», обладающий гетерогенной природой, сложной организацией и являющийся уникальным семиотическим объектом, который можно образно определить как «сверхтекст». С появлением новых вторичных версий такой «сверхтекст» обретает полилингвальные, поликодовые и мультимодальные параметры и становится полиавторским. Существование «сверхтекста» способствует увеличению переводимости и переведенности примарного текста. В границах «сверхтекста» возможны случаи сдвигов онтологических категорий первичности и вторичности, в результате которых ряд вторичных версий (невербальной или не только вербальной природы) получают большую известность, чем текст

вербального оригинала. Ярким примером служит фильм Козинцева, познакомивший многих зрителей с шекспировской трагедией.

Полученные результаты носят предварительный характер и являются пролегоменами к рассмотрению центра переводной аттракции «сильного» художественного текста как «сверхтекста». Еще предстоит найти ответы на вопросы о природе отношений между иноязычными версиями «сильного» вербального оригинала в синхронии и диахронии, а также о семиотических закономерностях создания его иносемиотических версий.

Библиографический список

1. Кузьмина Н.А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены культуры и языка в интертекстуальной интерпретации. Омск: Изд. Омского госуниверситета, 2009.
2. Эткин Д. Е. Г. Поэзия и перевод. М.-Л.: Советский писатель, 1963.
3. Bassnett S., Lefevere A. Constructing Cultures: Essays on Literary Translation. Topics in Translation 11. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
4. Монастырский А. Словарь терминов московской концептуальной школы. М.: Ad Marginem, 1999.
5. Лотман Ю.М. К типологии культуры // История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПб, 2002. С. 56–57.
6. Чайковский Р.Р., Лысенкова Е.Л. Неисчерпаемость оригинала. 100 переводов «Пантеры» Р.М. Рильке на 15 языков. Магадан: Кордис, 2001.
7. Филиппова И.Н. О некоторых факторах переводной множественности // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2017. Т. 8. № 2. С. 241–248.
8. Razumovskaya V.A. A Center of Translation Attraction as the Tower of Babel Replica: Intersemiotic Translation Perspectives // Mundo Eslavo. 2019. № 18. P. 202–215.
9. Ливергант А.Я. Остен Дж. Гордость и предубеждение. Фрагменты романа. Перевод и вступление Александра Ливерганта // Иностранная литература. 2021. № 1. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/inostran/2021/1/gordost-i-predubezhdenie.html> (дата обращения 20.05.2022).
10. Berman A. L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Paris: Gallimard, 1984.
11. Berman A. La retraduction comme espace de la traduction // Palimpsestes. 1990. № 4. P. 1–8.
12. Шерстнева Е.С. Переводная множественность в контексте эволюции переводческой рецепции оригинала: культурологический и этический аспекты // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2020. Т. 42. № 3. С. 96–102.
13. Lewis R. Hamlet and the Vision of Darkness. Princeton (NJ): Princeton University Press, 2017.
14. Zak W.F. Hamlet's Problematic Revenge: Forging a Royal Mandate. Lanham—Boulder—New York—London: Lexington Books, 2015.
15. Луков В.А., Захаров Н.В., Гайдин Б.Н. Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры. М.: Изд. Московского гуманитарного университета, 2010.
16. Anand M.K. An Overview of Hamlet Studies. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019.
17. Werstine P. The Textual Mystery of Hamlet // Shakespeare Quarterly. 1988. № 1(39). P. 1–26.
18. Аникст А.А. Творчество Шекспира. М.: Художественная литература, 1963.
19. Index Translationum. Режим доступа: <https://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=5&nTyp=min&topN=50> (дата обращения: 27.07.2022).
20. Roig-Sanz D., Fóllica L. Big Translation History // Translation Spaces. 2021. № 10(2). P. 231–259.

21. Cioni F. Hamlet in Italy (1700–1945). Режим доступа: <http://triggs.djvu.org/global-language.com/ENFOLDED/index.php?page=texts.php?sects=globalh/> (дата обращения: 25.07.2022).
22. Li R. Hamlet in China: Translation, Interpretation and Performance // MIT Global Shakespeares: Video and Performance Archives: Essays and Written Interviews. Режим доступа: <https://globalshakespeares.mit.edu/extra/hamlet-in-china-translation-interpretation-and-performance/> (дата обращения: 27.07.2022).
23. Bilge F.Z. History of Hamlet Translations in Turkey // *Litera* 2020. Vol. 30 (2). P. 603–620. <https://doi.org/10.26650/LITERA2020-0099>
24. Nikitina L. The First Translation of Shakespeare into Russian: A Metamorphosis of Hamlet on Russian Soil // *Philologie im Netz* 2008. № 43. P. 17–27.
25. Левин Ю.Д. Русские переводы В. Шекспира // *Мастерство перевода*. Сб. 9. М.: Наука, 1973. С. 5–25.
26. Куницына Е.Ю. Драма Шекспира: сценичность перевода и переводческий дискурс // *Вестник ИГЛУ*. 2009. № 4(8). С. 48–56.
27. Yang G. “Hamlet”’s Influence in China and Chinese Translation Studies // 2019 International Conference on Education, Management, Social Science and Humanities Research (EMSSHR 2019). Режим доступа: <https://clausiuspress.com/conference/article/artId/2057.html> (дата обращения: 25.07.2022).
28. Assay M. ‘The rumble of continuing life’: Kozintsev’s Hamlet and its distorted reception // *Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies*. 2021. № 104(1). P. 3–22.
29. Eastman R.M. Is It Time to Translate Shakespeare? // *The English Journal*. Vol. 71. (3). 1982. P. 41–46.
30. Cioni F. Italian Alternative Shakespeare. Carmelo Bene’s Appropriation of Hamlet // *SKENÈ Journal of Theatre and Drama Studies*. 2018. № 4(1). P. 163–181.

References

1. Kuz'mina, N.A. (2009). *Intertext: Theme with Variations. Phenomena of Culture and Language in Intertextual Interpretation*. Omsk: Omsk State University Publ. (In Russ.).
2. Etkind, E.G. (1963). *Poetry and Translation*. Moscow—Leningrad: Soviet Writer. (In Russ.).
3. Bassnett, S. & Lefevere, A. (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation. Topics in Translation 11*. Clevedon: Multilingual Matters.
4. Monastyrsky, A. (1999). *Dictionary of the Moscow Conceptual School Terms*. Moscow: Ad Marginem. (In Russ.).
5. Lotman, Yu.M. (2002). To the typology of culture. In: *History and Typology of Russian Culture*. St. Petersburg: Iskustvo-SPb. pp. 56–57. (In Russ.).
6. Tchaikovsky, R.R. & Lysenkova, E.L. (2001). *Inexhaustibility of the Original. 100 Translations of R.M. Rilke’s “Panther” into 15 languages*. Magadan: Kordis. (In Russ.).
7. Filippova, I.N. (2017). On Some Factors of Translational Multiplicity. *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*, 8(2), 241–248. (In Russ.).
8. Razumovskaya, V.A. (2019). A Center of Translation Attraction as the Tower of Babel Replica: Intersemiotic Translation Perspectives. *Mundo Eslavo*, 18, 202–215.
9. Livergant, A. Ya. (2021). Austen J. *Pride and prejudice*. Fragments of the novel. Translation and introduction by Alexander Livergant. *Foreign literature*, 1. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2021/1/gordost-i-predubezhdenie.html> (accessed: 20.05.2022). (In Russ.).
10. Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard. (In French).
11. Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes*, 4, 1–8. (In French).
12. Sherstneva, E.S. (2020). Translational multiplicity in the context of the evolution of the translation reception of the original: culturological and ethical aspects. *Scientific Notes of Petrozavodsk State University*, 42(3), 96–102. (In Russ.).
13. Lewis, R. (2017). *Hamlet and the Vision of Darkness*. Princeton (NJ): Princeton University Press.

14. Zak, W.F. (2015). *Hamlet's Problematic Revenge: Forging a Royal Mandate*. Lanham—Boulder—New York—London: Lexington Books.
15. Lukov, V.A., Zakharov, N.V. & Gaidin, B.N. (2010). *Hamlet as an Eternal Image of Russian and World Culture*. Moscow: University of the Humanities publ. (In Russ.).
16. Anand, M.K. (2019). *An Overview of Hamlet Studies*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publ.
17. Werstine, P. (1988). The Textual Mystery of Hamlet. *Shakespeare Quarterly*, 1(39), 1–26.
18. Anikst, A.A. (1963). *Shakespeare's Creative Work*. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura. (In Russ.).
19. Index Translationum. URL: <https://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=5&nTyp=min&topN=50> (accessed: 27.07.2022).
20. Roig-Sanz, D. & Fóllica, L. (2021). Big Translation History. *Translation Spaces*, 10(2), 231–259.
21. Cioni, F. (2010). *Hamlet in Italy (1700–1945)*. URL: <http://triggs.djvu.org/global-language.com/ENFOLDED/index.php?page=texts.php?sects=globalh/> (accessed: 25.07.2022).
22. Li, R. (2010). Hamlet in China: Translation, Interpretation and Performance. *MIT Global Shakespeares: Video and Performance Archives: Essays and Written Interviews*. URL: <https://globalshakespeares.mit.edu/extra/hamlet-in-china-translation-interpretation-and-performance/> (accessed: 27.07.2022).
23. Bilge, F.Z. (2020). History of Hamlet Translations in Turkey. *Litera*, 30(2), 603–620. <https://doi.org/10.26650/LITERA2020-0099>
24. Nikitina, L. (2008). The First Translation of Shakespeare into Russian: A Metamorphosis of Hamlet on Russian Soil. *Philologie im Netz*, 43, 17–27.
25. Levin, Yu.D. (1973). Russian translations of W. Shakespeare. In: *Mastery of Translation. Collection 9*. Moscow: Nauka. pp. 5–25. (In Russ.).
26. Kunitsyna, E.Yu. (2009). Shakespeare's Drama: Translation Performability and translation Discourse. *Bulletin of Irkutsk State Linguistic University*, 4(8), 48–56. (In Russ.).
27. Yang, G. (2019). “Hamlet”'s Influence in China and Chinese Translation Studies. In: *2019 International Conference on Education, Management, Social Science and Humanities Research (EMSSHR 2019)*. URL: <https://clausiuspress.com/conference/article/artId/2057.html>. (accessed: 25.07.2022).
28. Assay, M. (2021). ‘The rumble of continuing life’: Kozintsev's Hamlet and its distorted reception. *Cahiers Élisabéthains: A Journal of English Renaissance Studies*, 104(1), 3–22.
29. Eastman, R.M. (1982). Is It Time to Translate Shakespeare? *The English Journal*, 41–46.
30. Cioni, F. (2018). Italian Alternative Shakespeare. Carmelo Bene's Appropriation of Hamlet. *SKENÉ Journal of Theatre and Drama Studies*, 4(1), 163–181.

Сведения об авторе:

Разумовская Вероника Адольфовна, кандидат филологических наук, профессор Института экономики, государственного управления и финансов, Сибирский федеральный университет (660041, Российская Федерация, г. Красноярск, пр. Свободный, 79/10); *сфера научных интересов*: теория языка, переводоведение, этнолингвистика и этнопереводоведение, языки народов Сибири; *e-mail*: veronica_raz@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-0751-7964; Scopus ID: 57188839995. SPIN-код: 8263-8539, AuthorID: 574559.

Information about the author:

Veronica A. Razumovskaya, PhD in Philology, Professor, School of Economics, Public Administration and Finance, Siberian Federal University (79/10, Svobodny pr., Krasnoyarsk, Russian Federation, 660041); *Research interests*: language theory, translation studies, ethnolinguistics and ethnic translation studies, languages of the peoples of Siberia; *e-mail*: veronica_raz@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-0751-7964; Scopus ID: 57188839995. SPIN-code: 8263-8539, AuthorID: 574559.