

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ И ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КИНОТЕКСТА (НА ПРИМЕРЕ КИНОТЕКСТА ФИЛЬМА ХЕРАРДО ВЕРА «LA CELESTINA»)

На протяжении всей истории существования кинематографа исследователей интересовал вопрос о том, что такое кино, в чем специфика и границы этого феномена культуры, его природа, особенности кинотекста и киноязыка. Проблемы анализа кинотекста как особого вида текста описаны лингвистами М.Б. Ворошиловой, М.А. Ефремовой, Вяч. Вс. Ивановым, К.Ю. Игнатовым, Ю.М. Лотманом, К. Мецом, режиссером и теоретиком кино С.М. Эйзенштейном, литературоведом Ю.Н. Тыняновым, культурологом и киноведом М.Б. Ямпольским и др.

Первые попытки концептуализации кинофильма как знаковой системы приводили к тому, что кинотекст воспринимался как особая «смысловая фигура», особое значение уделялось «монтажным элементам», киноречь рассматривалась как неотделимая часть визуального ряда (Тынянов 1977: 327).

Структурно-семиотическая парадигма, начинающая доминировать с конца 1950-х годов, предлагает специальную лингвоцентричную трактовку кинотекста. В рамках данного направления была предпринята попытка систематического описания кинофильма как знаковой системы, построенной по модели естественного языка, то есть в основу была положена идея тождества экранного и вербального языков. Ю.М. Лотман как несомненный лидер данного научного направления в России в свое время писал о кинофильме как носителе киноинформации: «Киноязык становится содержательным, порой превращаясь в объект сообщения». «Кинотекст может рассматриваться одновременно как дискретный, составленный из знаков, и недискретный, в котором значение приписывается непосредственно тексту». Ю.М. Лотман выделяет четыре уровня структуры «повествовательного кинотекста, два из которых можно определить как монтажные, а два – как фразовые». Также Ю.М. Лотман выделяет в тексте целостные синтагмы, участвующие в построении текста. «Применительно к языку они интерпретируются как уровни предложения, ... на кинематографическом уровне это кинематографическая фраза – законченная синтагма, отличающаяся внутренним единством, ограниченная с двух сторон структурными паузами». «Текст членится на специализированные в структурном отношении сегменты, которые имеют непосредственно семантический характер». Синтагматика и сюжет фильма принадлежат плану содержания, представленного Ю. М. Лотманом как содержание в его «лингвистическом значении» (Лотман 1998: 91-123).

Анализ многочисленных определений кинотекста показывает, что в рамках семиотического подхода существует неоднозначность отнесения данного концепта к словесным или иконическим образованиям. «Попытка всестороннего анализа этого феномена в рамках психолингвистики и лингвистики текста привела к введению в научный оборот понятия «креолизованных текстов» (Горшкова 2006: 89). Мы вслед за исследователями волгоградской научной школы Е.Б. Ивановой, Г.Г. Слышкиным, М.А. Ефремовой относим кинотекст к особому виду креолизованного текста – это «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и / или индексальных) знаков, организованное ... при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе, ... предназначенное для воспроизведения на экране» (Слышкин 2004: 32), передаваемое с коммуникативными целями зрителям и имеющее соответствующую этим целям внутреннюю организацию (Горшкова 2006: 81). Таким образом, лингвисты Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова устанавливают, что кинотекст состоит из лингвистической и нелингвистической

семиотических систем, оперирующих знаками различного рода. Лингвистическая система в кинотексте представлена двумя составляющими: письменной (титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма) и устной (звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и т.д.) (Слышкин 2004: 17-18).

Далее в качестве некоторых из существующих конститутивных признаков кинотекста Иванова Е.Б. выделяет такие кинотекстовые категории, как адресованность, интертекстуальность, информативность, целостность, членимость, модальность и др. Особый интерес для нас представляет категория интертекстуальности как «обозначение принадлежности кинотекста ... кинематографической традиции». «Интертекстуальность ... понимается как использование элементов уже существующего текста в процессе создания и функционирования нового» (Иванова 2001), обуславливающее возобновляемость включенных в них концептов и средств их языковой (или иной знаковой) репрезентации (Литвиненко 2008).

Таким образом, интертекст – это текст, воспроизводящий структурно-содержательные элементы другого текста. Объединяя концепцию интертекста, предложенную Т.Е. Литвиненко, и лингвосемиотические особенности кинотекста, мы можем определить интертекст применительно к кинотексту как цитируемые фрагменты одного или нескольких текстов (претекстов), интегрированные в кинотекст в результате творческой речемыслительной деятельности человека (автора, сценариста, режиссера и др.). Присваивая содержащиеся в (пре)текстах знания и представления о мире, а вместе с ними и готовые формы их вербальной репрезентации кинотекста, коммуникант транслирует полученный лингвокультурный опыт во вновь создаваемые (кино)тексты, «мир» которых, таким образом, становится интертекстуальным (Литвиненко 2008: 84-90).

Кинотекст как экранизация – это интертекст как таковой, так как у него уже есть претекст.

Таким образом, в аспекте семиотических трансформаций текстов представляется возможным провести прямую связь кинотекста с литературным источником.

Г.Г. Слышкин отмечает тесную связь литературного текста с кинотекстом и в том смысле, что первое часто предшествует второму. Многие сценарии мирового и отечественного кино написаны на основе литературных произведений. Экранизация – это перевод художественного произведения с языка искусства словесного на язык искусства экранного (Слышкин 2004: 35). «Интертекстуальные отношения, устанавливаемые в рамках целого кинотекста, ... имеют несколько уровней смысла и образуют отношения с источником на уровне ключевой идеи». «Вопрос о маркировании интертекстуальных связей имеет принципиальный характер для идентификации их аудиторией. В особенности это касается заимствований, в результате которых текст-источник видоизменяется, а также ссылок, ассимилированных кинофильмом». Если в процессе сопоставления кинотекста и его претекста зрителями не были установлены интертекстуальные отношения двух данных текстов, такой результат может привести к серьезным смысловым проблемам и, возможно, к ложному понимаю концепции всего фильма (Иванова 2001: 5)

К настоящему времени экранизация занимает достойное место среди всего многообразия художественных фильмов. Но вместе с тем во всех последующих исследованиях внимание уделяется либо анализу отдельных экранизаций, либо экранным версиям произведений одного автора. Если же и предпринимаются попытки теоретически обобщить характеристики экранизации, то они основываются на интуитивных ощущениях, и исследователи оперируют такими понятиями, как «целостность и нетронутость», «уместность», «единство», «зрелость», «тонкость», «адекватность», и т.д. (Игнатов 2010: 10). Оптимальной считается экранизация, в которой литературное произведение переводится на язык кино с сохранением его содержания, семантическими и лексико-стилистическими особенностями.

«Сравнивая кино и роман как произведения искусства и как тексты, – пишет К.Ю. Игнатов, – представляется возможным проводить их сопоставительный анализ, и выявлять различия, предопределяющие разную роль слова в них. Романы и фильмы подчиняются законам условности художественной реальности, целостности составляющих художественного произведения, закону адресованности произведения, а также законам оригинальности и обобщенности» (Игнатов 2010).

В результате подвергнутой в рамках теории и практики интертекстуальности наиболее подробному анализу в новом виде текста подвергается функционирование цитаты (Литвиненко 2008: 121-124). Цитата – это основная интертекстуальная единица, входящая в общую категорию средств межтекстового взаимодействия. Цитата признается как особое средство информации о каком-либо претексте и его модификациях. Интертекстуальное прочтение, интерпретация языковых явлений могут быть спроецированы на историю кино и включены в нее как порождающие механизмы модификации литературного текста и кинотекста. Цитата «открывает текстуальность фильма», то есть позволяет прикоснуться к спрятанным в нем процессам смыслообразования. В кинематографе оно особенно очевидно проявляется там, где речь идет об указании на литературный источник, лежащий в основе фильма. Сама традиция отсылок фильма к определенному литературному первоисточнику (экранизация) превращает фильм в целом в большую цитату, создает «глобальную» интертекстуальную связь фильма с литературным текстом (Ямпольский 2003: 141–142).

Обращение к работам, посвященным проблемам интертекстуальности, позволяет сделать заключение о том, что основным видом интертекстуальных единиц сегодня признается цитата как особое средство информации о каком-либо претексте и его модификациях. В современном кинематографе интертекстуальность предстает как эффективный инструмент нового прочтения, механизм становления киноязыка. Интертекстуальное прочтение, интерпретация языковых явлений могут быть спроецированы на историю кино и включены в нее как порождающие механизмы модификации литературного текста и кинотекста.

Такие механизмы по использованию интертекстуальных феноменов были выявлены нами при сравнительно-сопоставительном анализе следующей группы текстов: литературного источника, пьесы «La Celestina» Фернандо де Рохаса (1499) и кинотекста (его вербальной составляющей) фильма «La Celestina», экранизированного на основе пьесы (режиссер Херардо Вера, 1996 г.).

Рассмотренными интертекстуальными феноменами кинотекста «La Celestina» являются цитаты, выделенные в исследуемом кинотексте, а точнее в его вербальной составляющей. В основу категоризации цитат положена система, предложенная Т.Е. Литвиненко (Литвиненко 2008), однако настоящая категориальная система модифицирована в соответствии с особенностями организации кинотекста. Отнесенность кинотекста фильма к одному основному претексту, а именно художественному тексту пьесы «La Celestina», позволяет утверждать, что такой интертекстуальный признак, как наличие информации об авторе и/или источнике заимствования не обладает категорирующим свойством. С точки зрения лингвокогнитивного подхода, весь кинотекст и любая отдельная цитата так или иначе будут отсылать зрителя к тексту пьесы Фернандо да Рохаса. В свою очередь, цитаты, сопровождающиеся в кинотексте информацией о своем прецедентном происхождении, относятся к другому средству межтекстовых взаимосвязей – к области полиреферентных цитат. Следовательно, весь кинотекст фильма является целостным цитатным комплексом по отношению к его литературному источнику.

Цитаты в кинотексте делятся на несколько классов: ядерные, околядерные, подкатегории ближней и дальней периферии. Данные классы, в свою очередь, представлены различными интертекстуальными элементами (Литвиненко 2008: 133). Для категоризации элементов кинотекста мы выделяем три основных интертекстуальных признака:

- 1) точность воспроизведения элементов претекста;
- 2) сохранение семиотического тождества с воспроизводимым элементом (синтаксическая и семантическая организация вербальной части кинотекста);
- 3) функционально-стилистическая тождественность претекста и кинотекста (сохранение индивидуально-авторского стиля при экранизации литературного произведения).

1.1. Присутствие всех компонентов характеризует цитату как ядерный член класса. Категория ядерной зоны представлена цитированием небольших отрывков литературного источника. Примером может служить следующий фрагмент:

a) Celestina: - Quede Dios contigo.

Calisto: - Que él te me guarde. (J. Vera, acto 1)

b) Celestina: - Quede Dios contigo.

Calisto: - Que él te me guarde. (F. de Rojas, acto 1)

Как мы видим, в данном примере сохранилось дословное цитирование фраз. Неизменной осталась синтаксическая организация высказываний, семантическое значение претекста, в котором речь идет о Божьем благословении, передано точно, что позволяет утверждать тождественность функционально-стилистической направленности обоих высказываний. Стоит заметить, что грамматические формы сослагательного наклонения 3 лица ед.ч., употреблявшиеся в 15-16 вв, перешли в грамматический строй современного испанского языка (*quede, guarde*).

Отметим, что все ядерные цитаты данного кинотекста демонстрируют наличие всех описанных функциональных признаков данной категории.

1.2. Категория окооядерной зоны может вобрать в себя интертекстуальные единицы, характеризующиеся незначительными отклонениями от стандарта. Так, частичная утрата 1-го признака (дословность) позволяет признать единицами данного сегмента цитаты, чья вербальная структура отличается от структуры источника, но при этом они обладают тождеством в семантическом и функционально-стилистическом планах.

Цитаты второй группы, у которых отсутствуют признак дословности, демонстрируют в текстах различную протяженность: от небольших отрывков до значительных по объему – с пропуском и с добавлением нескольких элементов.

a) Sempronio: - No eres cristiano, o ¿no crees en Cristo?

Calisto: - ¿En Cristo yo...? Yo creo en Melibea y soy de Melibea. Yo a Melibea adoro, yo a Melibea amo. (J. Vera, acto 1).

b) Sempronio: - ¿Tú no eres cristiano?

Calisto: - ¿Yo? Melibea so e a Melibea adoro e en Melibea creo e a Melibea amo. (F. de Rojas, acto 1).

В речи Калисто обнаруживается незначительная синтаксическая трансформация, наблюдается перестановка членов предложения, при этом фразовое единство остается тем же, другими словами, происходит осовременивание языка.

Тем самым мы можем заключить, что для категоризации интертекстуальных единиц данного комплекса необходимы средства, копирующие «язык» и оформление цитат в их неполной лексической, синтаксической и грамматической трансформации при сохранении семантического и стилистического тождества.

1.3. Большой пласт в интертекстуальной среде занимают цитатные комплексы, которые относятся к категории ближней периферии. В данную категорию могут быть включены заимствования, имеющие существенные отклонения от стандарта. Цитаты данного комплекса лишены такого функционального свойства, как точность. Изменения цитат могут проявляться в лексико-синтаксических трансформациях в большем или меньшем объеме, наблюдается замена слов одной части речи другой. Модификация семантики в количественном отношении может быть представлена опущением не только нескольких слов, но и целой фразы, одного или нескольких предложений. При этом может теряться образность, метафоричность,

функциональная направленность высказывания. В предлагаемом ниже примере при чередующемся сохранении синтаксических элементов высказывания различимы изменения семантического и функционального планов. В варианте кинотекста нет отражения семантического противопоставления, подчинения превосходства мужчины несовершенству женщины, представленного в пьесе. И хотя между сигнификативными единицами «el almuerzo» и «la flaca mujer» существует межфразовая причинная связь, фраза «la perfección del almuerzo» имеет положительно направленную функциональность высказывания в отличие от пренебрежительного «la imperfección de la flaca mujer»:

a) Sempronio: - ¡Ay! !Que sometes la superioridad del hombre a la perfección del almuerzo! (J. Vera, acto 1)

b) Sempronio: - Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer. (F. de Rojas, acto 1)

Рассмотрим еще один пример:

a) Celestina: - No te apresures. Antes deja un rato para mí.

Elicia: - ¡Uy! Maldito seas, traidor. Haga Dios que mueras a manos de tus enemigos y que pagues tus maldades bajo el hacha del verdugo. Amén, amén. Y así sea.

Sempronio: - ¿Qué te pasa, mi bien? ¿Y qué te quejas?

Elicia: - Tres días te vas sin verme. Pobre del infeliz que se pasan días esperando no tiene más deseo que estar contigo. (J. Vera, acto 1)

b) Celestina: - Vesle aquí, vesle. Yo me le abraçaré; que no tú.

Elicia: - ¡Ay! ¡Maldito seas, traidor! Postema e landre te mate e a manos de tus enemigos mueras e por crímines dignos de cruel muerte en poder de rigurosa justicia te veas. ¡Ay, ay!

Sempronio: - ¡Hy!, ¡hy!, ¡hy! ¿Qué has, mi Elicia? ¿De qué te congoxas?

Elicia: - Tres días ha que no me ves. ¡Nunca Dios te vea, nunca Dios te consuele ni visite! ¡Guay de la triste, que en ti tiene su esperançã e el fin de todo su bien! (F. de Rojas, acto 1)

В лексико-синтаксическом плане в данных фрагментах наблюдается некоторые совпадения (Maldito seas, traidor; mueras (форма субхунтива). В большинстве случаев происходит синонимичная замена отдельных фраз и предложений (¿Y qué te quejas? / ¿De qué te congoxas? ; Pobre del infeliz que se pasan días esperando no tiene más deseo que estar contigo. / ¡Guay de la triste, que en ti tiene su esperançã e el fin de todo su bien!).

Также в цитируемом варианте произошло сокращение высказывания. Фраза «¡Nunca Dios te vea, nunca Dios te consuele ni visite!» не заменяется и не видоизменяется. Одновременно можно провести связующую нить этой фразой из пьесы и «Haga Dios que mueras a manos de tus enemigos y que pagues tus maldades bajo el hacha del verdugo» из кинотекста. Упоминание «Dios» в обоих вариантах позволяет говорить о синонимичном тождестве двух отрывков.

Кроме того, в цитируемом варианте произошла субституция фразы «en poder de rigurosa justicia», которая означает осуществление наказания под властью строгого суда. В цитируемом варианте данная трансформация приводит к сужению, конкретизации смысла, лексико-семантической замене на альтернативную дефиницию «палач», которая выражена во фразе «bajo el hacha del verdugo».

Другими видами единиц ближней периферии являются заимствования структурно-семантических приемов претекста, а также неатрибутированные прецедентные знаки, чаще заимствованные из «языка жизни». В качестве примера может быть рассмотрена цитата из текста пьесы «de lo rосо, rосо; de lo mucho, nada» (acto 12), являющаяся детской поговоркой. В заимствованном варианте в кинотексте употребляется лексико-синтаксически сокращенный вариант «Nada a nada».

Как видим, в цитатах ближней периферии в большей или меньшей степени может быть элиминировано лексическое тождество с источником. Таким образом, речь идет об отсутствии точности воспроизведения литературного произведения. Но при этом сохраняется

определенное семантическое содержание цитируемого источника. Также меняется функционально-стилистическая организация некоторых цитат в зависимости от социокультурной направленности определенных высказываний по отношению к зрителю.

1.4. К категории дальней периферии относятся интертекстуальные средства, демонстрирующие полное изменение семиотической составляющей цитируемого источника с наибольшим или полным изменением семантики речевого высказывания. Сюда могут быть отнесены различные продолжения, вариации, дописывания, созданные автором кинотекста в соответствии с реализуемой постановкой проблемы.

a) Pármeno: - Veo que no te acuerdas de mí. Mi madre me puso sirviente cuando era un niño. (J. Vera, acto 1)

b) Pármeno: - ¿Quién? Pármeno, hijo de Alberto tu compadre, que estuue contigo vn mes que te me dio mi madre, quando morauas a la cuesta del río, cerca de las tenerías. (F. de Rojas, acto 1)

О сравнении данных цитат можно говорить, опираясь на позицию данных цитат в контексте. Здесь обнаруживается тематическая трансформация обстоятельства действия «cuando era un niño»/ «quando morauas a la cuesta del río», а также лексико-семантическая, что влияет на коммуникативную направленность кинотекста. Изменилась вся составляющая цитируемой фразы, единственной связующей л.-с. единицей является фраза «mi madre».

Таким образом, категория дальней периферии представлена существенными изменениями в лексическом, грамматическом, стилистическом и в семантическом планах.

Итак, изменения художественного текста при экранизации неизбежны. При интертекстуализации цитируемые элементы приобретают новую лингвокультурную специфику. Анализ цитируемых единиц и объяснение их функционирования позволят выявить и обобщить особенности концептуализации испанского «мира» кинотекста.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Горшкова В.Е. Перевод в кино / В.Е. Горшкова. М.: Изд-во Иркутск: ИГЛУ, 2006.
2. Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Е. Б. Иванова. Волгоград: 2001.
3. Игнатов К.Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / К. Ю. Игнатов. М.: 2010.
4. Литвиненко Т.Е. Интертекст в аспектах лингвистики и общей теории текста: монография / Т. Е. Литвиненко. Иркутск: 2008.
5. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. / Ю.М. Лотман // Об искусстве. Спб.: 1998.
6. Слышкин Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Водолей Publishers, 2004.
7. Тынянов Ю. Н. Об основах кино / Ю. Н. Тынянов. М.: 1977. С. 326–345.
8. Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. М.: РИК «Культура». 2003.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Rojas, F. de. La Celestina / F. de Rojas // Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371630766703727432257/index.htm> (дата обращения 13.02.2010).