

О. Н. Бурлакова

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

## ЭКРАНИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК КРЕОЛИЗОВАННЫЙ ТЕКСТ

Розглядається кінотекст як різновид креолізованих текстів з елементами вербального та невербального рівнів; досліджується їх взаємозв'язок та особливості взаємодії один з одним як складовими процесу візуалізації.

Рассматривается кинотекст как разновидность креолизованных текстов с элементами вербального и невербального уровней; изучается их взаимосвязь и особенности взаимодействия друг с другом как составляющими процесса визуализации.

The filmtext is regarded as the type of creolized texts with elements of verbal and non verbal levels. Also the interconnection of two levels is studied with peculiarities of their interaction with each other as components of the process of visualization.

В данной статье в общем виде ставится проблема исследования креолизованных текстов с элементами визуализации. Эта проблема сейчас находится в русле важнейших современных исследований, поскольку весь мир тяготеет к визуальному способу представления информации. Наглядное изображение способствует лучшему запоминанию, представленной информации, т. к. подключается зрительный канал [13, с. 80–88].

Многие ученые уже обратились к изучению вопроса визуализации (Е. Е. Анисимова, В. М. Березин, М. Б. Ворошилова, Л. В. Головина, А. Ю. Зенкова, В. В. Зирка, О. Л. Каменская, Н. В. Месхишвили, О. В. Пойманова и др.). Однако, на наш взгляд, это лишь попытки исследовать и обобщить процесс визуализации. Огромный интерес к этой проблеме вызван прежде всего требованиями современной коммуникации. В наши дни человек ежеминутно окружен разными знаковыми системами. Типичным примером тому может быть реклама. Общество начинает жить в визуальной культуре, когда невербальные средства всё больше участвуют в передаче информации.

Так как еще не выработалось общепринятое терминологическое обозначение для текстов, организованных комбинацией естественного языка с элементами других знаковых систем или упорядоченных множеств, обозначим их, как предложили Ю. А. Сорокин и Е. Ф. Тарасов, термином *креолизованные тексты*. Он обозначает «тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей (вербальной языковой (речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [19, с. 180]. Данный термин использован в работах ряда исследователей (Е. Е. Анисимова, М. А. Бойко, Н. С. Валгина, В. В. Зирка, Н. М. Чудакова и др.).

М. Б. Ворошилова – представитель Волгоградской школы ученых – перечислила в своей статье «Креолизованный текст: аспекты изучения» различные точки зрения ученых, исследователей по вопросу терминологии креолизованного текста.

Эти мнения мы освещаем и в нашей статье, чтобы осуществить попытку более детально и точно разобраться в проблеме понятия креолизованного текста. Г. В. Ейгер и В. Л. Юхт предлагают другой термин для обозначения того же феномена – *поликодовый текст*. «К поликодовым текстам в широком семиотическом смысле должны быть отнесены и случаи сочетания естественного языкового кода с кодом какой-либо иной семиотической системы (изображение, музыка и т. п.) [9, с. 107]. К ним присоединяется Л. М. Большаянова [3]. А. А. Бернацкая использует термин *изовербальный комплекс* [2]. Термин *изоверб* принят в работах А. В. Михеева [14]. В теоретических работах используется также термин *семиотически осложненные тексты* [16].

Вслед за М. Б. Ворошиловой, мы считаем, что термины *поликодовый, семиотически осложненный текст* «представляются наиболее предпочтительными для обозначения родового понятия негомогенных, синкретических сообщений (текстов), образуемых комбинаций элементов разных знаковых систем при условии их взаимной синсематики, то есть при одинаковой значимости всех знаковых систем, участвующих в оформлении данного сообщения (текста), при невозможности замены или пропуска одной из них. Для обозначения же той или иной степени и самого факта участия в создании текста элементов разных семиотик, разных знаковых систем целесообразно сохранить метафорический термин, предложенный Ю. А. Сорокиным и Е. Ф. Тарасовым, – *креолизация*» [5, с. 180–189].

В перечисленных работах остается не раскрытой до конца проблема взаимодействия и соотношения вербальной и невербальной частей креолизованного текста. Исходя из этого, *целью* данной статьи является попытка рассмотреть проблему визуализации на базе кинотекстов как разновидности креолизованных текстов, а также изучить и проследить взаимодействие вербального и невербального уровней составляющих креолизованного текста, одним из видов которого является в данном случае кинотекст.

Материалом для анализа креолизованного текста мы выбрали экранизации по произведениям выдающегося русского писателя А. П. Чехова, поскольку экранизации в силу своей «кажущейся» простоты, насыщенности действиями, кульминацией событий, движущей действия к завершению, и неожиданной развязкой привлекают внимание не только простого зрителя, но и исследователей разных областей науки и искусства – литературоведов, лингвистов, кинокритиков, режиссеров и т. д.

Практически все произведения Антона Павловича Чехова были успешно экранированы<sup>1</sup>. А. П. Чехов точно, без «лишних» слов, лаконично выстраивал диалог, линию сюжета, насыщал совсем небольшое по объему произведение стремительно развивающимися событиями.

Для него важным является изображение героев. Он «преподносил» их через действие так, что читатели могли представлять их в своем воображении без особого труда и усилий. Автор оживлял свое произведение – будь то рассказ, или пьеса – через «многодействие», которое стремительно разворачивалось, набирало силу, подходило к завершающей точке кульминации. Писатель часто в простых предложениях, естественных, легких, как ветерок, диалогах, использовал значительное количество глаголов. Именно глаголы придают небольшим по объему произведениям А. П. Чехова «многодействие» и задают определенный темп произведению.

---

<sup>1</sup> Например, фильм «Дядя Ваня» (1970 г.) – реж. Андрей Михалков-Кончаловский – в 1971 г. был награжден призом «Серебряная раковина» на международном кинофестивале в Сан-Себастьяне. В 1972 г. – на фестивале советских фильмов в Сорренто – приз «Серебряная сирена». И в 1974 г. – Серебряная медаль на международном кинофестивале в Милане – Milano Film Festival.

Объектом данной статьи является экранизация одноименной пьесы-шутки А. П. Чехова «Медведь» (сценарист и постановщик Исидор Анненский, 1938 г.). Но, прежде чем перейти к анализу экранизации, хотелось бы отметить тот факт, что режиссеры кино, спектаклей по-разному представляли и представляют для зрителя А. П. Чехова. Например, в театре-центре им. М. Н. Ермоловой режиссером А. Левинским в содружестве с художником В. Архиповым был поставлен спектакль «Медведь. Предложение». Режиссер определил жанр спектакля как «шутка», но лирическая. В спектакле присутствует тема необходимости поисков общего языка, умения слушать и слышать друг друга [20, с. 167, 168]. Режиссер отказался от традиционного водевильного изящества. «Ведь витающие в воздухе ощущения тревоги, шаткости и какой-то ненадежности невольно заставляют повторять в адрес любой «шутки»: «Все это было бы смешно, когда бы не было так грустно» [Ibid].

Режиссер Омского музыкального театра Кирилл Васильев в постановке «Медведь» выбирает принцип сценического контрапункта: одновременно разыгрываются два сюжета: сюжет «Медведя» и сюжет «Свадьбы». Яркие краски «Свадьбы» противопоставляются «Медведю». «Вместо массовости, многофигурности – камерность: три исполнителя, вместо буйства красок – черно-белая палитра, вместо театральных масок – живые характеры» [8, с. 7].

В Харьковском драматическом театре им. Т. Шевченко режиссером В. Тыкка (по предложению худ. рук. театра А. Желдака) был поставлен спектакль по трем одноактным пьесам А. П. Чехова: «Предложение», «Медведь», «Лебединая песня». «Ведмідь» – друга сценічна мініатюра, ще ближча до театру абсурду» [4, с. 2]. Главные герои – Он и Она. Режиссер не «цитирует» эпоху. Он использует «свободный пересказ» [Ibid, с. 3].

Таким образом, мы наблюдаем тенденцию разноплановости интерпретаций произведений А. П. Чехова. И этот факт свидетельствует о том, насколько глубоким по содержанию, насыщенным и актуальным на сегодняшний день остается литературное наследие А. П. Чехова.

Пьеса «Медведь» была написана автором в феврале 1888 года и опубликована впервые в газете «Новое время» того же года (№ 4491). Первое представление состоялось в театре Корша 28 октября 1888 года. Пьеса содержит только одно действие, как и пьесы «Предложение» (1888 г.), «Трагик поневоле» (1889 г.), «Свадьба» (1890 г.), «Юбилей» (1892 г.).

Возвращаясь к экранизации «Медведя» (1938 г.), следует сказать, что она не была столь успешной, как могло бы быть [11]. Полагали, что режиссеру И. Анненскому не удалось раскрыть глубину чеховских рассказов. С позиции сегодняшнего времени мы можем объяснить этот «недостаток» неиспользованностью в полной мере визуальных средств, прежде всего кинематографических, для раскрытия героев и демонстрации всей глубины происходящего перед зрителем. Это объяснимо, поскольку тогда это были первые попытки освоить творчество А. П. Чехова и технические условия не позволяли передать весь колорит чеховских произведений на экране. Однако, по нашему мнению, черно-белый фон как нельзя лучше вводит нас в обыденную жизнь персонажей. Серость дней, неприглядность и пустота жизни, которую передавал Чехов в своих произведениях, передана режиссером именно через черно-белый фон – элемент видеоряда невербального уровня.

Особое внимание следует уделить заглавию произведения Чехова «Медведь». Оно включает в себе главную смысловую нагрузку в восприятии как текста, так и кинотекста как разновидности креолизованного текста, представляющего собой «связное цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных

(лингвистических) и невербальных (иконических и/или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов...» [18, с. 32]. Заглавие уже включает саму суть произведения и вызывает любопытство читателей. Уже в нем самом наблюдается взаимосвязь компонентов двух уровней креолизованного текста. «Медведь» уже, по-нашему мнению, ассоциируется как у читателей, так и у зрителей с неким огромным существом, неуклюжим, может даже и грубым, уставшим от чувств, переживаний, чрезмерно уверенным в своих действиях и поступках. Но парадокс заключается в том, что за маской «Медведя» обнаруживается совсем иная личность. Это оказывается человек, в котором неожиданно для него самого просыпается чувство любви, о котором он сам первый говорит.

Комизм содержится в дуэли между мужчиной и женщиной, в характерах персонажей, в показанной ситуации их «саморазоблачения». Кокетливая женщина «с ямочками на щеках» скрывала свое лицо под маской «печальной вдовицы», дамский кавалер – под маской «женоненавистника». Именно в контрасте лица и маски заключался комический прием чеховской шутки, и это режиссер сумел передать в экранизации [11].

На данном этапе мы рассматриваем экранизацию «Медведь» как кинотекст, состоящий из двух негетерогенных частей текста – вербальной и невербальной (иконической). В вербальной части мы выделяем лингвистическую систему, куда включены составляющие: письменная – это заглавие, титры, надписи; устная – звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и т. д.

Итак, в первую составляющую – письменную – входят заглавие, цитата А. П. Чехова, предшествующая экранизации: «Нет ничего труднее, как написать хороший водевиль». Оригинальным по своей сути является и эпитет к фильму О. Книппер-Чеховой: «Полвека «Медведь» не сходит со сцены. Обойдя за это время все профессиональные, любительские и самодеятельные театры, он вдруг вновь зазвучал свежо и убедительно, когда появился на экране...» В применении эпитета к экранизации, мы четко наблюдаем переплетение письменной и устной составляющих вербальный уровень кинотекста. Мы видим сам текст в письменной форме и одновременно слышим закадровый текст. Женский голос, который воспроизводит этот текст, звучит ровно, спокойно, вдумчиво. Мы слышим, как автор делает короткие паузы во время чтения, которые на письме обозначаются запятыми. Интонация голоса в конце эпитета как бы требует продолжения, повествование зависает в воздухе. На письме стилистически это выражено троеточием. Зритель, замирая, ждет начало истории. То, что выражено стилистически на письме, преобразовалось и эмоционально окрасилось в речи и усилило воздействие на реципиента.

Далее на экране появляются титры под великолепную музыку В. Желобинского в темпе вальса. Титры чередуются на фоне тяжело падающего снега. Снег как бы покрывает то истинное и настоящее, что будут пытаться прятать герои под масками – подлинные чувства и желания. Все составляющие вербального (титры) и невербального (музыка, пейзаж) уровней находятся в единстве.

Первая сцена в экранизации – это изображение дома помещика Смирнова и его самого. Наш герой, полулежа на кровати, бесцельно стреляет в стену. Повсюду беспорядок, и сразу бросается в глаза зрителю то, что помещик живет один – он холостяк. Итак, интерьер – комната, образ героя, представленный в первые минуты перед зрителями, и глупая песенка, которую он напевает о Нана: *«Мой папаша пил как бочка, / и погиб он от вина. / Я одна осталась дочка / и зовут меня Нана...»*, выстрелы, а вернее, звуки выстрелов (спецэффекты) – все это составляющие элементы видеоряда невербального уровня. А речь главного героя и его пожилой при-

слуги относится к устной части, составляющей вербальный уровень креолизованного текста.

В этой сцене мы можем наблюдать то единство вербального и невербального уровней, без которого кинотекст не мог бы быть одним целым. И, хотя мы рассматриваем кинотекст по отдельным эпизодам и сценам, все они подчинены одному общему, чему подчиняется кинотекст вообще.

Главная героиня пьесы «Медведь» помещица Попова также представлена перед зрителем на фоне интерьеря своего дома. Фотография ее покойного мужа, которую она театрально прижимает к груди перед зеркалом, как бы любясь собой, дополняет образ. Режиссер «приводит» зрителя в дом вдовы, чтобы мы убедились воочию, как она одна скучает и скорбит о муже. Мы наблюдаем, что ее движения наигранны, в репликах постоянно звучит слово – «никогда». («И не выйду никогда... Зачем? Жизнь моя уже кончена» [21, с. 417]. Это «никогда» (в тексте) вызывает у зрителя настороженность, желание удостовериться в правдивости высказывания. Вдова обращается к фотографии покойного мужа, называя его Nicolas. Она произносит иностранное имя, как будто бы хочет, чтоб ее услышали окружающие. Во время своего диалога она то смеется, то плачет, называя его как ребенка «бутуз» (по тексту). Устная речь персонажа подкрепляется движениями, поведением, костюмом героини и реквизитом. Все составляющие обоих уровней взаимосвязаны: устная вербального уровня, видеоряд и звуковая часть невербального.

Режиссер уже в самом начале предоставил зрителю возможность самому поразмыслить над образами. Он отдельно друг от друга продемонстрировал героев перед нами, когда те, оставаясь никем не замеченными (как им казалось), продолжали играть каждый в своем театре. Сценой им служил свой дом, а зрителями для них оставалась прислуга, поскольку рядом с ними не оказалось друга, близкого человека. Каждый из них втайне мечтал о новой любви, но такой случай не был предоставлен судьбой.

Автор, понимая всю суть происходящего, предоставляет им обоим возможность встретиться. Нужны ли были действительно деньги помещику Смирнову или нет – об этом мы можем только догадываться, как и о том, могла ли помещица вернуть сразу долг или нет. Они оба разыграли ситуацию, которая их обоих устроила. Она настаивала на том, что надо обождать, как бы надеясь еще на одну встречу с бывшим другом ее покойного мужа. А он – на то, чтобы остаться здесь под предлогом необходимости получения денег.

О стилистических приемах можно сказать следующее: автор использует в репликах героев повторы, параллельные конструкции, подхват, а также междометия, придающие эмоциональность высказыванию. «Ах, как я зол!», «Ах, если бы вы знали, как я зла, как я зла!» и т. д. Необходимо уточнить, что А. П. Чехов в диалогах использует достаточное число глаголов с отрицательной частицей – *не* (*не горячиться, не дрогнула, не виляйте, не успокоюсь, не пробью, не хотите, не любил* и т. д.). В литературном тексте героиня произносит 31 глагол с *не*, а герой – 45 «отрицательных глаголов». Это, по нашему мнению, придает их диалогам жеманность, наигранность, некое легкомыслие, не присущее уже не очень молодым людям. А «вздохи», «ахи» как бы приукрашивают их беседу.

Отличительной чертой кинотекста, по сравнению с художественным текстом, является то, что слово становится «видимым», что дает возможность глубже проникать в мир эмоций психологии героев. А слово будет являться видимым только с элементами, составляющими невербальный уровень креолизованного текста. Все стилистические средства, выраженные на письме, должны передаваться через зву-

ковую часть и видеоряд. Иначе понятие «художественности» будет утеряно для кинотекста.

Как нам кажется, в короткой по содержанию пьесе-шутке А. П. Чехов сумел заложить то вечное чувство русского народа, без которого не зародилось бы понятие «русская душа», – это любовь. Выражение «любить по-русски» не может быть понято человеком, незнакомым с русской культурой. «Национальная специфика проявляется в том, что в русском языке любовь обязательно находит отклик в душе человека (*любить всей душой кого-либо, души не чаять в ком-либо, прикипеть душой к кому-либо*). В этих фразеологизмах внутренние переживания и ощущения передаются через особое состояние души: душа тянется к кому-то, рвется наружу, желает, приближается, любит. В английском языке не выявлено ни одного устойчивого выражения, которое бы связывало воедино душу человека и любовь» [12, с. 82].

Единая связь вербальных и невербальных компонентов в кинотексте позволила продемонстрировать всему миру как нельзя лучше, что такое истинно «русская любовь».

Таким образом, рассмотрение нескольких уровней креолизованного текста позволяет сделать вывод о том, что имеются определенные корреляции между лингвистическими и экстралингвистическими средствами построения художественного текста, которые и представляют собой перспективу нашего дальнейшего исследования.

### Библиографические ссылки

1. **Анисимова Е. Е.** О целостности и связности креолизованного текста / Е. Е. Анисимова // Филологические науки. – № 5. – 1996. – С. 74–84.
2. **Бернацкая А. А.** К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние / А. А. Бернацкая // Речевое обращение: Специализированный вестник. – Красноярск, 2000. – С. 104–110.
3. **Большаянова Л. М.** Вербальное сопровождение фотоизображения в современной британской прессе: содержание и структура : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л. М. Большаянова. – Л., 1986. – 18 с.
4. **Величко Ю.** Театр абсурду... за Антоном Чеховим / Ю. Величко // Український театр. – № 3. – 2007. – С. 2–3.
5. **Ворошилова М. Б.** Креолизованный текст : аспекты изучения / М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. – Вып. 20. – Екатеринбург, 2006. – С. 180–189.
6. **Ворошилова М. Б.** Креолизованный текст : кинотекст М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. – Вып. (2) 22. – Екатеринбург, 2007. – С. 106–110.
7. **Ворошилова М. Б.** Креолизованный текст в политическом дискурсе / М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. – Вып. 3 (23). – Екатеринбург, 2007. – С. 73–78.
8. **Долинская Е.** «Медведь на свадьбе» / Е. Долинская // Музыкальная жизнь. – 1990. – № 6. – С. 7.
9. **Ейгер Г. В.** К построению типологии текстов / Г. В. Ейгер, В. Л. Юхт // Лингвистика текста : материалы научн. конф. при МГПЦЦЛ им. М. Горького. – Ч. I. – М., 1974. – С. 107.
10. **Зирка В. В.** Манипулятивные игры в рекламе : лингвистический аспект : монография / В. В. Зирка. – Д., 2004. – 293 с.
11. **Калашников Ю. С.** Очерки истории советского кино / [Калашников Ю. С., Лебедев Н. А., Погожева Л. П., Юренев Р.Н.] – Т. II. – 1935–1945. – М. : Искусство, 1959. – С. 29, 471, 472.
12. **Лепихина Л. Н.** Семантика интенсивности в устойчивых выражениях со значением «любовь» / Л. Н. Лепихина // Вестник МГУ. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Сер. 19. – 2008. – № 1. – С. 75–82.

13. **Минаева Л. В.** Речь в научно-лингвистическом и дидактическом аспектах / [Л. В. Минаева и др.] : сб-к ст. – М. : МГУ, 1991. – С. 80–88.
14. **Михеев А. В.** О некоторых типах взаимодействия изображения и текста / А. В. Михеев // Типы коммуникации и содержательный аспект языка. – М., 1987. – С. 191–199.
15. **Недугов Е. И.** История становления стилистики киносценария : учеб. пособие / Е. И. Недугов. – М., 1986. – 48 с.
16. **Протченко А. В.** Типологические и функционально-стилистические характеристики англоязычного путеводителя : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / А. В. Протченко. – Самара, 2006. – 20 с.
17. **Сидорович З.** Глагольность чеховского нарратива / З. Сидорович // Мовознавство. Сер.: філологічні науки. – Вип. 81(2). – Кіровоград, 2009. – С. 198–203.
18. **Слышкин Г. Г.** Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
19. **Сорокин Ю. А.** Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М., 1990. – С. 180.
20. **Фолкинштейн М.** Фокусы Шарлотты / М. Фолкинштейн // Современная драматургия. – 2001. – № 2. – С. 167–168.
21. **Чехов А. П.** «Медведь». Избранные произведения / А. П. Чехов. – М. : Гос. изд-во детск. лит-ры, 1960. – С. 417–430.

*Надійшла до редколегії 04.06.09*