Н. В. Суленева

Дискурсивные коды классической литературы в современном российском кинематографе

В статье анализируется современная интонационная выразительность литературно-художественного текста на экране, интерпретаторские возможности перевода печатного литературного текста в устную речь в кино, разбирается фильм К. Шахназарова «Палата номер шесть» по одноименному рассказу А. П. Чехова. Режиссер заинтересован в том, чтобы зритель получил максимально полное представление о жанре, стиле текста, тех типовых художественных кодах, которые ему следует активизировать в своем сознании для восприятия экранного произведения. В тексте событие может иметь место не только на уровне сюжета, но и на уровне самой художественной структуры – языковых стратегий и процессов. В таком случае виртуальная коммуникация превращается в напряженную игру, задаваемую системой ожиданий реципиента, с одной стороны, и значимостью текстовых отклонений для режиссера – с другой.

Автор данной статьи отмечает, что К. Шахназарову удалось выявить в художественном тексте разговорные интонации, в следствии чего на экране возник спонтанный текст. Дискурсивный характер чеховского текста проявляется в речи каждого персонажа, а документальные герои не отличаются от героев-актеров, контекстуально объединены и у всех присутствует избирательность в формулировании ситуации. Ценность интерпретации авторского текста в данном фильме в том, что при всеобщей серости атмосферы, усредненности поведения, герои в построении предметно-логической модели ситуации по-разному избирают и группируют элементы этой истории, вот почему их высказывания отличаются вариативностью. Опираясь на кодовые системы кинематографического постановочного дискурса, режиссер расшифровывает следующую цепь кодовых систем текста для создания его экранной версии: культурный код и его многочисленные субкоды; метафизический (семантика заглавия); живописные (имитация живописного полотна, светопись, выстроенность композиции, прорисовка портрета); нарративные; ассоциативные (аллюзии, намеки, воспоминания); психологические (моделирование состояний, переживаний, взаимоотношений, рефлексий, воспоминаний, эмоций, чувств) – все то, что присуще исходному тексту «Палата № 6» А. П. Чехова.

Ключевые слова: интонация, интерпретация, экранное искусство, кино, литературный текст, экранное высказывание, герменевтика.

N. V. Suleneva

Discursive Codes of Classical Literature in Modern Russian Cinema

In the article modern intonational expressiveness of the literary and art text on the screen, interpretative opportunities of translation of the printing literary text in oral speech at cinema are analyzed, K. Shakhnazarov's movie «Chamber No.6» according to A. P. Chekhov's same name story is analysed. The director is interested in that the viewer would have the most complete idea of the genre, style of the text, those standard art codes which he should make active in the consciousness for perception of screen work. In the text the event can take place not only at the level of the plot, but also at the level of the art structure – language strategies and processes. In this case virtual communication turns into the intense game set by the system of the recipient's expectations, on the one hand, and on the other hand, the importance of text deviations for the director.

The author of this article notes that K. Shakhnazarov managed to reveal colloquial intonations in the art text, and that led to the fact that there was a spontaneous text in the screen. A discursive character of Chekhov's text is shown in the speech of each character, and documentary heroes don't differ from hero-actors, all are contextually integrated and all have selectivity at the situation formulation. The value of interpretation of the author's text in this movie is that in general dullness of the atmosphere, averaging behaviour, characters in creation of the subject and logical model of the situation differently choose and group elements of this story, that is why their statements differ in variability. Being based on code systems of the cinema production discourse, the director decodes the following chain of code systems of the text to make its screen version: the cultural code and its numerous subcodes; metaphysical (semantics of the title); picturesque (imitation of a picturesque cloth, photography, the structure of composition, portraits); narrative; associative (allusions, hints, memoirs); psychological (modelling of states, experiences, relationship, reflections, memoirs, emotions, feelings, everything what is typical to the original text «Chamber No. 6» by A. P. Chekhov.

Keywords: intonation, interpretation, screen art, cinema, literary text, screen statement, hermeneutics.

Если режиссер неверно понял ведущую идею литературного произведения, которое ляжет в основу картины, то ошибка проникает во все детали экранного воплощения, все элементы по-

становки будут неверно отобраны, освещены. «Внутри хорошо построенной панорамы или кадра, снятого с движения, мы тоже можем обнаружить как бы ряд кадров – крупных, поясных,

средних, общих – и ряд ракурсов... Этот метод работы мы называем внутрикадровым монтажом» [186, с. 151].

О другой опасности при создании постановочного дискурса – иллюстрации, писал А. Довженко: «Некоторые кинокартины слишком литературны. Надо всегда разграничивать понятия богатства художественного слова и многословия, драматической концепции и ее заменителей в виде подробного взаимопоучительства» [50, с. 160].

Вне всякого сомнения, для режиссера ценен опыт работы с художественными текстами С. Герасимова. С. Герасимов предлагает анализировать текст в трех измерениях: существительные, прилагательные, глаголы. Плохая литература грешит избытком прилагательных. Эти слова сравнительно быстро обесцениваются, в особенности когда за ними стоит авторское неумеренное желание поднять темперамент образа, силу впечатляемости. Глаголы и существительные, пишет С. Герасимов, надежнее, и это знала, по его мнению, вся классическая литература. «Хотя словарь эпитетов Гоголя поражает нас своим совершенством, вводит нас в иной мир. У каждого автора свой способ исследования действительности. Толстой объективно исследует человеческие характеры и страсти, события истории и современности. Слово тоже может быть действием, причем иной раз наиболее сильным действием. И уж, конечно, оно всегда является точнейшей образной характеристикой предмета, факта, явления – именно этому учит кинематографиста великая литература, ибо она есть искусство слова, а не искусство информации» [50, с. 160]. Процесс выработки новой информации при интерпретации текста С. Герасимов видит в создании энциклопедии языка автора: вслушиваться в слова, собирать кодовые слова, в том числе и диалектные формы, в которых отражается языковая всеобщность.

В своей книге «Введение в структуру художественного текста» Ю. М. Лотман рассуждает об особой кодифицирующей роли начала и конца произведения. За началом закрепляется, как правило, моделирование причины, а конец соотносится с актуализацией цели. Конец связан с процессами мифологизации картины мира, которая инспирирует воображение художника. Доминирующая же функция начала – кодифицирующая. Вне всякого сомнения, режиссер заинтересован в том, чтобы зритель получил максимально полное представление о жанре, стиле текста, тех типо-

вых художественных кодах, которые ему следует активизировать в своем сознании для восприятия экранного произведения. Сам режиссер черпает данные сведения, в основном, в начале. Ю. Лотман подводит нас к осознанию того факта, что в тексте событие может иметь место не только на уровне сюжета, но и на уровне самой художественной структуры – языковых стратегий и процессов. В таком случае виртуальная коммуникация превращается в напряженную игру, задаваемую системой ожиданий реципиента, с одной стороны, и значимостью текстовых отклонений для режиссера – с другой.

В кинематографе общедиалектическое положение о единстве противоположностей находит свое отражение в работах С. Эйзенштейна [9], который утверждает, что в любых данных композиционных условиях одинаково верны и впечатляющи как прямое решение, так и прямо ему противоположное. Из двух противоположностей одна обычно более «ходкая» и привычная. Вторая же действует неожиданнее и острее, неся с собой свежесть непривычного.

Правда, формальное увлечение противоположным решением интериоризации текста на экран приводит к механическому построению противоположного, не вырастающему из возможного противоречия внутри самого явления, что весьма неубедительно и сложно для восприятия зрителя. Оно остается поверхностной игрой контрастов по отношению к общепринятому и никак не подымается до воплощения единой темы, представленной в менее привычной из двух одинаково возможных и обоснованных противоположностей. Освоение новых пространств текста заложено в новой художественной идеологии, а не в поиске «обратного общего места», то есть «традициям вопреки», во что бы то ни стало. Принимая советы Эйзенштейна [10], хотелось бы отметить, что актуализация общения с обширной аудиторией кинозрителей требует адекватного выражения мысли при создании постановочного дискурса [10], ее направленной передачи с наименьшими потерями смысла в наибольшем числе коммуникативных ситуаций. Однако ориентир на возможности образовывать новые знаки и связывать их с возникающими вновь значениями, безусловно, должен присутствовать при создании замысла экранного произведения режиссером.

Выразительные средства кинематографа не иллюстрируют текст, а несут о нем дополнительную информацию. Избираемая же противополо-

ложность видеокартинки вербальному знаку не является режиссерским произволом. Эта противоположность всегда исторически обусловлена, продиктована эпохой, моментом. Автор данной статьи опирается на тексты русской классической литературы и их интерпретацию в современном отечественном кинематографе, в частности на кинофильм К. Шахназарова «Палата номер шесть» (2009 г.) по одноименному произведению А. П. Чехова. Режиссеру удалось выявить в художественном тексте разговорные интонации, и на экране возник спонтанный текст. Герои говорят авторским текстом, однако создается полная иллюзия неподготовленности, неофициальности и непосредственности общения.

Объектом данного исследования является коммуникативная функция интонации текста «Палаты номер шесть», которая, на мой взгляд, дает режиссеру повод воплощать на экране «документальный» фильм, фильм-репортаж. Хотя, как известно, литературно-художественная речь и речь разговорная противопоставляются по ритмико-интонационным характеристикам [5]. Вот, к примеру, как А. П. Чехов описывает традиционные встречи доктора Андрея Ефимыча (В. Ильин) с почтмейстером, бывшим помещиком Михаилом Аверьянычем (А. Панкратов-Черный).

«Михаил Аверьяныч уважает и любит Андрея Ефимыча за образованность и благородство души, к прочим же обывателям относится свысока, как к своим подчиненным.

– А вот и я! – говорит он, входя к Андрею Ефимычу. – Здравствуйте, мой дорогой! Небось я уже надоел вам, а?

– Напротив, очень рад, – отвечает ему доктор, и всегда рад вам. (Необходимо оговорить, что эпизод с Дарьюшкой и пивом перенесен режиссером в другие обстоятельства)...

Разговор всегда начинает доктор.

– Как жаль, – говорит он медленно и тихо, покачивая головой и не глядя в глаза собеседнику (он никогда не смотрит в глаза), – как глубоко жаль, уважаемый Михаил Аверьяныч, что в нашем городе совершенно нет людей, которые бы умели и любили вести умную и интересную беседу. Это громадное для нас лишение».

Понятно, что любая синтаксическая структура допускает варианты интонационной структуры. К. Шахназаров вкладывает этот текст в уста Михаила Аверьяныча. Персонаж высказывается о субъекте, транслируются явные и скрытые цели высказывания, речевая манера А. Панкратова-

Черного – это попытка героя адекватно нормировать информацию, транслировать обоснованные оценки. Однако при всеобщей манере говорить практически шепотом (главврач стал пациентом собственной больницы!) проскальзывают косвенные смыслы, намеки на непонимание поступков адресата.

Исследуя синтаксическую фонетику данного отрывка, стилеобразующие и пунктуационные паузы, можно сделать вывод, что перед нами не просто предложения, а полноценное «высказывание» [1]. Высказывание, в свою очередь, дает актерам возможность связывать речевую интонацию с лексико-синтаксической структурой текста автора, проявляя индивидуальные особенности говорящего.

Можно предположить, что основной интонацией фильма «Палата номер шесть» является некоторая неловкость в общении, некорректность темы. Это подтверждается в тексте-высказывании: актуальное членение предложения актерами, паузы непосредственно соотнесены с ситуацией. Форма речевого общения не случайна: информативный диалог с журналистом, беседа без реакции собеседника... Дискурсивный характер чеховского текста проявляется в речи каждого персонажа, а документальные герои не отличаются от героев-актеров, контекстуально объединены и у всех присутствует избирательность в формулировании ситуации. Ценность интерпретации авторского текста в данном фильме в том, что при всеобщей серости, усредненности поведения, герои в построении предметно-логической модели ситуации по-разному избирают и группируют элементы этой истории, вот почему их высказывания отличаются вариативностью. Причем это не собрание сплетников, а взгляд на ситуацию через призму своей жизни. Все герои К. Шахназарова, точно как у А. П. Чехова, понимают странность доктора, но каждый по своему поводу: не вовремя пьет пиво, не ходит в гости, беседует с больными...

Факторы, которые «завязывают» событийный узел, могут возникнуть из мегатекста (текст, взятый режиссером со стороны, документальный сюжет в нашем случае), из внешней ситуации (социокультурная аранжированность текста: жизнь как палата номер шесть) или из изменения персонажем своего характера, отношения к миру, способа существования (история снята в новом столетии).

В нарративном контексте фильма «Палата номер шесть» явно прослеживается поиск мотивов поведения персонажа не в сюжетно-

изобразительном ходе, а в музыкальном аккомпанементе, состоящем из обертонов речи и слов (речь героев – вся «шептание на ухо» собеседнику, излишне «интимна»). Этим насыщен авторский текст: «Да к ЧемумеШать людям умирать, еСлиСмерть еСтъ нормальный и Законный конеЦкаЖдого» (Андрей Ефимыч), «иСходяиЗ этого умСлужит единСтВенноВоЗможнымиСтоЧникомВдохНоВения» (Громов). В подтверждение этого высказывания приведем пример из книги А. Н. Веселовского «Историческая поэтика». Автор пишет о многообразии смыслового фона в художественном произведении, который наполнен иероглифами, понятными не столько образно, сколько звуково; «не столько представляющими, сколько нарастающими; их надо помнить, чтобы разобраться в смысле» [4, с. 368]. Вопрос мотивации поведения персонажа, реализованный через интонацию и звукопись, является одним из основных вопросов при создании экранной речи, поскольку внимание зрителя сначала захватывает момент КАК организован текст, а затем уже – ПРО ЧТО говорит персонаж.

В этом контексте необходимо обратить внимание на кинематографические паузы, дающие зрителю возможность передышки. В рассматриваемом фильме это психологические паузы, которые усиливают «значение отдельных слов, придавая им оттенки значения и тем самым выражая широкий спектр разнообразных значений» [5]. Так называемыми словами-передышками наполнено текстовое пространство в современном кинематографе. Этот термин пришел из японской поэзии – *макура-котоба* (слова-передышки): «Во времена японского средневековья, – читаем мы у А. Веселовского, – смысл многих слов был неизвестен (так же, как и сейчас); в других случаях он был неопределенным; а иногда, несмотря на понятность самих слов, – было непонятно их приложение к данному месту текста. Поэтому их стали рассматривать как некие “слова-передышки”, лишённые самостоятельного смысла и используемые в качестве вводных мотивов или для соблюдения метра» [4, с. 364]. Для телезрителя – это возможность снять напряжение, ослабить внимание и обсудить увиденное, вникнуть в информацию.

Как у А. П. Чехова, так и в ритме фильма передается ощущение длительности времени. В этом случае текст пользуется графическими видоизменениями изображения, которые автор вынужден описывать словами, а режиссер имеет возмож-

ность интерпретировать с помощью художественно-выразительных средств экрана.

Опираясь на кодовые системы кинематографического постановочного дискурса, режиссер способен расшифровать следующую цепь кодовых систем текста для создания его экранной версии: культурный код и его многочисленные субкоды; метафизический (семантика заглавия); живописные (имитация живописного полотна, светопись, выстроенность композиции, прорисовка портрета); нарративные; религиозные; сакральные; символические; ассоциативные (аллюзии, намеки, воспоминания); психологические (моделирование состояний, переживаний, взаимоотношений, рефлексий, воспоминаний, эмоций, чувств); театральные (наличие дискурсивного свидетеля, выстраивание мизансцены по законам театральной системы репрезентации), герменевтический (загадка); коммуникативные (механизмы, обеспечивающие либо намеренное затруднение процесса коммуникации, то есть контркоммуникацию; либо способствующие возникновению и развитию процесса коммуникации); монтажные (межкадровый и внутрикадровый монтаж) [80, с. 53].

В контексте нашей темы, думается, применим и лингвистический метод структурного анализа художественного текста. Во время дискурсивного чтения в воображении режиссера текст выстраивается в логической последовательности. Каждая часть логической цепочки соответственно называется и анализируется с точки зрения ее функциональной роли в тексте. В театральной режиссуре, по определению К. С. Станиславского, это называется событийным рядом; С. Эйзенштейн обозначает соединение событий «узлами» [8]. Важно, что из общей текстовой системы вычленяется актантная цепь, после чего производится анализ основной фильмической языковой стратегии – организации взаимоотношения повествования и дискурса – с целью выяснения специфики типа повествовательности постановочного дискурса.

В статье Р. Барта «Введение в структурный анализ повествовательных текстов» подчеркивается, что любой текст представляет собой иерархию смысловых уровней, находящихся в соотношении последовательной интеграции: уровень функций, уровень актантов и уровень повествовающего дискурса.

Низшим смысловым уровнем является уровень функциональный, связанный с кругом действий актантов: в данном произведении это – выбор королевы. Группа функций, объединенных

некоторой логикой, образует последовательность, всегда содержащую зону риска и представляющую возможность или необходимость выбора (грусть, гнев, молодость, увлеченность). Функции делятся на два основных класса (дистрибутивные и интегративные) и четыре подкласса (ядерные, катализаторы, признаки и информаторы).

Дистрибутивные функции отсылают режиссера к действию и находятся в системе диегезиса, то есть соотносятся с другими единицами на уровне линейного повествования (представляют класс «делать») и имеют два подвида. Определение ядерных функций приводит к обнаружению моментов риска в сюжете (это, безусловно, присутствие юного пажа), которые образуют его каркас и формируют основные углы-действия, удерживающие внимание зрителя. Катализаторы способствуют разворачиванию ядра, заполняя пространство между основными смысловыми точками сюжета (сон и явь). Они представляют собой «зону безопасности», ускоряющую или замедляющую, предваряющую или резюмирующую действие, которая дает зрителям возможность осмыслить увиденное (с одной стороны – душевные муки Андрея Ефимыча, с другой – традиционное поведение в обществе; с одной стороны – стремление к духовному возрождению, с другой – социальный строй, убогость окружающей среды).

Кинематографичный тип текста отмечен самобытностью композиционно-синтаксической организации: малыми и нетрадиционными абзацами, вставными конструкциями, номинативными цепочками, сегментированными высказываниями, разрушением классической фразы. Это приводит к формированию так называемого рубленого типа прозы (в «Палате номер шесть» данный ход – проявление спонтанной речи). Здесь сказывается влияние на литературный язык устно-разговорной стихии, что присуще экранному языку. Степень стилизации литературного языка зависит от характера отношения режиссера к действительности.

Библиографический список

1. Антипова, А. М. Направления исследований по интонации в современной лингвистике [Электронный ресурс] / А. М. Антипова. – Режим доступа: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/antipova.html>

2. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт ; пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ.

ст. Г. К. Косикова. – М. : Издат. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с. ISBN 5–01–00–408–0

3. Барт, Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры [Текст] / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и сот. С. Н. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.

4. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский. – Л. : Худож. лит-ра, 1940. – 647 с.

5. Герасимов, С. А. Собрание сочинений : в 3-х т., Т. 2 Кино. Педагогика [Текст] / С. А. Герасимов. – М. : Искусство, 1983. – 415 с., 8 л. ил.

6. Зеркала и лабиринты. Опыты текстового анализа. Теоретический анализ фильма [Текст] : сборник статей / сост.: Л. Б. Клюев, О. В. Чефранова. – М. : ВГИК, 2001. – 223 с.

7. Иванова-Лукьянова, Г. Н. Культура устной речи: Интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм : учебное пособие [Текст] / Г. Н. Иванова-Лукьянова. – 6-е изд. – М. : Флинта : Наука. 2004. – 200 с.

8. Козинцев, Г. М. Собр. соч. в пяти томах. Т. 3 [Текст] / Г. М. Козинцев ; сост. В. Г. Козинцева, Я. Л. Бутовских. – Л. : Искусство, 1983. – 502 с., портр.

9. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры [Текст] / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – 480 с.

10. Лукин, В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. – 2-е изд., перераб. и доп. [Текст] / В. А. Лукин. – М. : Изд-во Ось-89, 2005. – 560 с. ISBN 5–86894–978–1

11. Ромм, М. И. Беседы о кинорежиссуре [Текст] / М. И. Ромм. – М. : Союз кинематографистов СССР, бюро пропаганды сов. киноиск., 1975. – 288 с.

12. Эйзенштейн, С. Избранные произведения в 6-ти томах. Т. 3 [Текст] / С. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – 672 с., 32 л. ил.

13. Эйзенштейн, С. Избранные произведения в шести томах. Т. 2 [Текст] / С. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – 568 с.

14. Эйзенштейн, С. Избранные работы в 6-ти томах. Т. 5 [Текст] / С. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1967. – 600 с., 2 л. ил.

Bibliograficheskij spisok

1. Antipova, A. M. Napravlenija issledovanij po intonacii v sovremennoj lingvistike [Elektronnyj resurs] / A. M. Antipova. – Rezhim dostupa: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/antipova.html>

2. Bart, R. Izbrannye raboty. Semiotika. Pojetika [Tekst] / R. Bart ; per. s fr. ; sost., obshh. red. i vstup. st. G. K. Kosikova. – M. : Izdat. gruppа «Progress», «Univers», 1994. – 616 s. ISBN 5–01–00–408–0

3. Bart, R. Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury [Tekst] / R. Bart ; per. s fr., vstup. st. i sot. S. N. Zenkina. – M. : Izd-vo im. Sabashnikovyh, 2003. – 512 s.

4. Veselovskij, A. N. Istoricheskaja pojetika [Tekst] / A. N. Veselovskij. – L. : Hudozh. lit-ra, 1940. – 647 s.
5. Gerasimov, S. A. Sobranie sochinenij : v 3-h t., T. 2 Kino. Pedagogika [Tekst] / S. A. Gerasimov. – M. : Iskusstvo, 1983. – 415 s., 8 l. il.
6. Zerkala i labirinty. Opyty tekstovogo analiza. Teoreticheskij analiz fil'ma [Tekst] : sbornik statej / sost.: L. B. Kljuev, O. V. Chefranova. – M. : VGIK, 2001. – 223 s.
7. Ivanova-Luk'janova, G. N. Kul'tura ustnoj rechi: Intonacija, pauzirovanie, logicheskoe udarenie, temp, ritm : uchebnoe posobie [Tekst] / G. N. Ivanova-Luk'janova. – 6-e izd. – M. : Flinta : Nauka. 2004. – 200 s.
8. Kozincev, G. M. Sobr. soch. v pjati tomah. T. 3 [Tekst] / G. M. Kozincev ; sost. V. G. Kozinceva, Ja. L. Butovskih. – L. : Iskusstvo, 1983. – 502 s., portr.
9. Lotman, Ju. M. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury [Tekst] / Ju. M. Lotman. – Tallin : Aleksandra, 1992. – 480 s.
10. Lukin, V. A. Hudozhestvennyj tekst: Osnovy lingvisticheskoy teorii. Analiticheskij minimum. – 2-e izd., pererab. i dop. [Tekst] / V. A. Lukin. – M. : Izd-vo Os'-89, 2005. – 560 s. ISBN 5–86894–978–1
11. Romm, M. I. Besedy o kinorezhissure [Tekst] / M. I. Romm. – M. : Sojuz kinematografistov SSSR, bjuro propagandy sov. kinoisk., 1975. – 288 s.
12. Jeizenshtejn, S. Izbrannye proizvedenija v 6-ti tomah. T. 3 [Tekst] / S. Jeizenshtejn. – M. : Iskusstvo, 1964. – 672 s., 32 s. il.
13. Jeizenshtejn, S. Izbrannye proizvedenija v shesti tomah. T. 2 [Tekst] / S. Jeizenshtejn. – M. : Iskusstvo, 1964. – 568 s.
14. Jeizenshtejn, S. Izbrannye raboty v 6-ti tomah. T. 5 [Tekst] / S. Jeizenshtejn. – M. : Iskusstvo, 1967. – 600 s., 2 l. il.