ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Е.В. КОБЗЕВА
(Самара)

ПОЛИКОДОВЫЙ ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Рассматриваются основные черты, отличающие линейный и нелинейный типы текстов. Доказываются принадлежность художественного фильма к поликодовым текстам и возможность его изучения с применением филологического анализа.

Ключевые слова: *художественный текст, линейный текст, нелинейный текст, поликодовый текст, кинотекст, филологический анализ, художественный фильм.*

Художественный текст – это связанное уникальное и неповторимое полиинтерпретативное средство опосредованной коммуникации «автор – читатель», передающее внутреннее состояние художника через взаимодействие формы и содержания, созданных речевыми единицами, наделенными не только прямым, но и переносным значением. Со времени появления письменных текстов их материал был выстроен в единой последовательности, т.е. в линейном порядке [2, с. 33]. Однако М.М. Бахтин и Ж. Деррида считают, что линейность текстов не является плодотворной [1; 5], т.к. изменяется мышление человека: оно становится более нелинейным, что находит отражение в новых типах текстов.

Одно из принципиальных отличий линейного типа текста от нелинейного – способ его изучения: читая линейный документ, мы воспринимаем информацию по мере ее появления, в то время как нелинейный текст может быть воспринят в любой точке в зависимости от сферы интересов реципиента [2, с. 34].

Нельзя не отметить тот факт, что нелинейный текст может быть двух типов: семиотически гомогенным (энциклопедия), либо осложненным кодами нескольких систем (фильм). Изучением знаков и знаковых систем занимается семиотика.

В последние десятилетия увеличивается поток визуальной информации, которая имеет более высокую информативную нагрузку. Именно поэтому ученые приходят к выводу о том, что объем зрительной памяти человека увеличивается из-за увеличения объема визуально представленной информации, ее возрастающих ресурсов и возможностей [14, с. 115]. Осознание этого трансформирует лингвистику текста в лингвистику семиотически осложненного текста [2, с. 37].

Л.С. Большакова выделяет три типа нелинейного текста [Там же, с. 38]:

1) *монокодовый текст* – гомогенное линейное или нелинейное образование, включающее коды только одной семиотической системы, прежде всего знаковой системы языка (в ее письменной форме) (энциклопедия);

2) *дикодовый текст* – нелинейное образование, включающее коды двух знаковых систем (креолизованный текст, структура которого состоит из двух негомогенных частей, а именно: вербальной (языковой / речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык) [15, с. 180–181]).

3) *поликодовый текст* – случаи сочетания естественного языкового кода с кодом какой-либо иной семиотической системы (изображение, музыка и т. п.) [6, с. 107] (целесообразным представляется выделять такие типы поликодовых образований, как произведения кинематографии, телевизионные программы, продукция сети Интернет, тексты СМС и др. [11, с. 33–34]).

Заложенная в поликодовый текст информация (вербальная, звуковая, иконическая), воспринимаясь человеком, преобразуется в универсально-предметном коде мышления. Универсальность данного кода связана с тем, что он есть у каждого носителя языка, но различен у каждого индивида в связи с разным жизненным опытом.

Художественный фильм – произведение киноискусства, имеющее в основе сюжет, воплощенный в сценарии и интерпретируемый режиссером, который создается с помощью актерской игры, режиссерского, операторского и

© Кобзева Е.В., 2017

прочих искусств [19]. Это особый тип поликодового текста, включающий в себя как знаки естественного языка, так и знаки иной природы, что ведет к порождению целостного образа при его просмотре. Основной функцией художественного фильма наряду с информационной является, как и в случае с художественным текстом, эмоционально-эстетическое воздействие на реципиента. Кроме того, автор художественного фильма создает картины виртуального бытия, отражая в них свое мировоззрение, которое он и стремится донести до зрителя.

Исследователи проблемы поликодовости художественного фильма используют в своих работах термин «кинотекст». Ю.Н. Тынянов предложил описание «лексики» (значимых единиц фильма как фигур киноязыка – киноэпитета, кинометонимии, киносинекдохи и др.) и «грамматики» (наплывов, ракурсов, диафрагм, «повторных перебивок» и т.д.) киноязыка. Посредством такого «языка» киноизображение трансформируется из картинки-иллюстрации в значение особого порядка. Совокупность же лексики и грамматики в рамках фильма образует так называемый кинотекст [16, с. 326–345].

С.М. Эйзенштейн отталкивался от мысли, что важнейшей характеристикой кинотекста является «монтажный порядок» или ритмико-поэтические правила (освещение, ракурс, планы съемки, движение камеры). Смыслопорождение, по его мнению, возникает благодаря склейке двух монтажных кусков, в результате чего возникает качественно новая единица, отличающаяся от взятых в изоляции элементов. Именно сопоставление таких деталей порождает образ, в котором автор и зритель переживают заданную тему [17, с. 28–65].

Ю.М. Лотман говорил о том, что кинофильм имеет свой язык, который может быть описан с точки зрения синтаксиса и грамматики. Структурно значащей единицей кинотекста признается кадр как «основной носитель значений киноязыка» [10, с. 309]. Кадр делает кинотекст приближенным к речи на естественном языке, т.к. вносит в него дискретность, т.е. он становится прерывным, повествовательное пространство и время членятся. Кинотекст – это текст, состоящий из синтеза знаков разной семиотической природы – иконических (изобразительных) и условных (вербальных), где слово является обязательным элементом киноповествования [9, с. 49].

У. Эко считает, что «кинотекст предстает как язык, выстроенный на основе другого языка, причем оба этих языка обусловливают друг друга» [18, с. 156]. Другими словами, кинотекст не строится по модели языкового кода. Кроме того, У. Эко пишет, что у иконических знаков нет общих материальных элементов с вещами (изображение человека и тот же человек в реальности – не одно и то же) [Там же, с. 126]. Автор подчеркивает сложность кинотекста, в котором соединяются между собой не только иконические знаки, но и знаки другой семиотической природы – словесные и звуковые [Там же, с. 169].

Несмотря на обилие подходов к определению кинотекста, можно выделить общие положения, согласно которым кинотекст – это сложное лингвосемиотическое образование, продукт деятельности неоднородных по своей природе семиотических систем (вербальных и изобразительных), организованных между собой при помощи кинематографических кодов (ракурс, кадр, сюжет и т.д.). Коды кино опираются на определенные культурные коды и могут быть расшифрованы получателем данного вида сообщения максимально приближенно к замыслу автора лишь при условии включенности всех участников коммуникации в единый культурный контекст.

Рассмотрев различные определения понятия «кинотекст», мы остановимся на определении Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой, в соответствии с которым кинотекст – это связь двух семиотических систем – лингвистической и нелингвистической, где лингвистическая система представляет собой два звена: письменное (титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма) и устное (звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и т.д.), а нелингвистическая система включает звуковую составляющую (естественные и технические шумы, музыка) и видеоряд (образы персонажей, их движения, пейзаж, интерьер, реквизит, спецэффекты). При этом все элементы находятся в неразрывном единстве и производят кумулятивный эффект на адресата [13].

Как уже было сказано раннее, в знаковой структуре кинотекста выделяют два кода: вербальный и иконический. Но на наш взгляд, целесообразно добавить в структуру кинотекста музыкальное сопровождение, т.к. зачастую именно мелодический компонент помогает автору сообщить зашифрованный эмоциональный посыл (грусть, страх и т.д.).

Итак, художественный фильм, рассматриваемый нами как тип поликодового текста, сочетает в себе компоненты, принадлежащие к разным знаковым структурам: вербальной (письменно зафиксированной и устной), иконической и мелодической. Эти компоненты

взаимосвязаны и дополняют друг друга. Следует отметить, что иконический компонент выступает облигаторным в структуре фильма, вербальная часть ориентирована на изображение, а мелодический компонент помогает усилить смысл, заложенный в произведении. При этом музыкальный ряд является обязательным компонентом художественного фильма, усиливающим эмоциональное воздействие на воспринимающего.

Как указывает Ю.М. Лотман, кино по своей сути – синтез двух повествовательных тенденций: изобразительной («движущаяся живопись») и словесной. Слово – это не факультативный, дополнительный признак киноповествования, а обязательный его элемент [9].

Таким образом, все вышесказанное позволяет выделить кинотекст как особый тип текста. Кинотекст – 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, предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями.

Художественный фильм, зачастую являющийся экранизацией литературно-художественного произведения, представляет собой режиссерскую интерпретацию прочитанного. С одной стороны, данная версия позволяет зрителю глубже понять смысл книги, положенной в основу кинотекста, с другой – не всякому созданное режиссером видение художественного произведения придется по вкусу. Фильм, снятый по произведению писателя, создает лишь иллюзию соответствия тексту оригинала.

В основе художественного текста (литературного произведения) лежит художественный образ – конкретная и в то же время обобщенная картина бытия, отражающая в той или иной мере мировосприятие художника слова, созданная им при помощи вербальных средств и художественно-композиционных приемов и имеющая эстетическое значение [4, с. 39]. Нами было доказано, что художественный фильм является особым видом текста, поэтому можно утверждать, что в его основу также положен художественный образ. Различие заключается лишь в средствах создания. Если, как сказано раннее, автор художественного текста создает образы при помощи слов и композиционных приемов, то режиссер использует знаки иных систем – иконические, мелодические и вербальные (в устной форме).

Учитывая, что в основе художественного фильма и художественного текста лежит единый параметр – образ, можно сделать вывод о том, что и при анализе вышеуказанных типах текстов возможно применить единый метод исследования – филологический. Как известно, филологический анализ текста предполагает привлечение исторического, культурологического и других пластов во взаимодействии с лингвопоэтическим анализом, в основу которого положены литературоведческий и лингвистический подходы, сформированные в XX в. Одним из приемов лингвопоэтической стратификации, используемых при интерпретации больших по объему художественных произведений, является метод тематического расслоения [20, с. 50–60]. Он заключается в выделении из текста произведения отрывков, однородных по своему тематическому содержанию (например, портретные характеристики образа персонажа), пояснении и комментировании выделенных слоев, а затем переходе к собственно научно-филологическому анализу произведения [4, с. 68]. Мы считаем, что метод тематического расслоения текста может быть применим не только к произведениям литературно-художественного творчества, но и к поликодовым текстам, а именно к художественным фильмам.

Основными содержательными компонентами анализа образа персонажа в художественном тексте являются интродукция, портретная и речевая характеристики и авторское отношение [3; 4; 7]. Все вышеуказанные компоненты, по нашему мнению, можно встретить и в художественных фильмах; разница будет заключена лишь в том, что подвергается анализу в том или ином аспекте.

Интродукция персонажа – введение автором персонажа в произведение, создание его первичного образа, посредством которого у читателя формируются первые представления о нем [4, с. 231]. Анализу при этом в художественном тексте подвергаются художественно-композиционные и словесно-речевые средства. В случае с художественным фильмом анализу будут подвергаться иконическая, мелодическая и устная вербальная составляющие. Так, в литературной сказке Р. Даля «Матильда» главная героиня представляется автором в интродукции следующим образом: *this* ***tiny dark-haired person*** *sitting there with* ***her feet nowhere near touching*** *the floor*... [21, с. 12]. В экранизации же данного произведения зритель в начале фильма видит маленькую, темноволосую девочку, слышит приятную музыку и голос автора за кадром.

Портрет персонажа – это описание внешности героя (черт лица, фигуры, позы, мимики, жеста, одежды) как одно из средств его характеристики [8]. Здесь вновь, как и в предыдущем параметре, разница наблюдается в анализируемых единицах: в тексте анализу подвергаются атрибутивные сочетания и глаголы (вербальная составляющая), в то время как в фильме важно увидеть героев (иконическая составляющая).

Под речевой характеристикой (речевым портретом) персонажа в художественных текстах понимается подбор особых для каждого действующего лица литературного произведения слов и выражений как средство художественного изображения героев [12]. При анализе речи персонажа в художественном фильме будут также рассматриваться слова и выражения в совокупности с его внешним видом и манерой произношения (искажение слов, интонация). И если в текстах произведений читателю доступны внутренние монологи персонажей, через которые можно лучше понять созданный образ, то художественные фильмы не предоставляют зрителю такой возможности – остается лишь догадываться о мыслях героя по его внешнему виду либо по совершенным в ходе развертывания сюжета поступкам.

Авторское отношение к персонажу – отпечаток мировоззрения автора. Данная категория в художественных текстах создается при помощи имен собственных, способов описания персонажей, его оценки самим автором или окружением героя. Другими словами, данная категория является сквозной – она пронизывает все другие аспекты [4, с. 335]. По нашему мнению, авторское отношение к персонажу в художественном фильме не отличается способами передачи. Здесь отличие представлено в знаковых системах, т.е. мы вновь сталкиваемся с противопоставлением вербального кода иконическому и мелодическому.

Таким образом, художественный фильм, как и произведение словесно-художественного творчества, может являться объектом филологического анализа, призванного исследовать его во всей полноте. Здесь будет уместно применить метод тематического расслоения текста, основными параметрами которого являются интродукция персонажа, его портретная и речевая характеристики и авторское отношение к нему. Различие между анализом художественного текста и художественного фильма заключается в знаковых системах: анализу подвергаются вербальная составляющая и приемы художественной композиции либо иконическая, мелодическая и устная вербальная составляющие соответственно.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Наука, 1986.
2. Большакова Л.С. Типология и функционально-стилистические характеристики метафоры в поликодовом тексте: моногр. Сызрань: СВВАУЛ (ВИ), 2008.
3. Борисова Г.В. Лингвопоэтические средства создания образов пожилых англичан в романном творчестве Р. Пилчер: дис. … канд. филол. наук. Самара, 2011.
4. Борисова Е.Б. Художественный образ в британской литературе XX века: типология, лингвопоэтика, перевод: дис. … д-ра филол. наук. Самара, 2010.
5. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Вестн. МГУ. Сер. 9: Филология. 1995. № 5. С. 48–55.
6. Ейгер Г.В., Юхт В.Л. К построению типологии текстов // Лингвистика текста: материалы науч. конф. при МГПЦЦЛ им. М. Тореза. М., 1974. Ч. I.
7. Козеняшева Л.М. Лингвопоэтические средства создания образа слуги в английской литературе XIX–XX веков: дис. … канд. филол. наук. Самара, 2006.
8. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энцикл., 1987.
9. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973.
10. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Его же. Об искусстве. СПб., 1998.
11. Михальская О.В. Разграничение креолизованных и поликодовых текстов (проблема таксономии) // Мовні і концептуальні картини світу. 2014. Вип. 47(2). С. 30–37.
12. Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru (дата обращения: 12.08.2016).
13. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А, Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2004.
14. Сонин А.Г. Экспериментальное исследование поликодовых текстов: основные направления // Вопр. языкознания. 2005. № 6. С. 115–123.
15. Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М.: Высш. шк., 1990. С. 180–186.
16. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
17. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964–1971. Т. 2.
18. Эко У. К семиотическому анализу телевизионного сообщения / сокращ. пер. с англ. А.А. Дерябин. М.: Прогресс, 1988. С. 103–121.

19. Юткевич С.И. Художественный фильм // Кино: Энциклопедический словарь. М.: Сов. энцикл., 1987.

20. Akhmanova O., Zadornova V. On Linguopoetic Stratification of Literary Text // Poetica: An International Journal of Linguistics. Literary Studies. Tokyo, 1977. N 7. P. 50–60.

21. Dahl R. Matilda. NY: Puffin Books, 1990.

* * *

1. Bahtin M.M. Jestetika slovesnogo tvorchestva. M.: Nauka, 1986.

2. Bol'shakova L.S. Tipologija i funkcional'no-stilisticheskie harakteristiki metafory v polikodovom tekste: monogr. Syzran': SVVAUL (VI), 2008.

3. Borisova G.V. Lingvopojeticheskie sredstva sozdanija obrazov pozhilyh anglichan v romannom tvorchestve R. Pilcher: dis. … kand. filol. nauk. Samara, 2011.

4. Borisova E.B. Hudozhestvennyj obraz v britanskoj literature HH veka: tipologija, lingvopojetika, perevod: dis. … d-ra filol. nauk. Samara, 2010.

5. Derrida Zh. Struktura, znak i igra v diskurse gumanitarnyh nauk // Vestn. MGU. Ser. 9: Filologija. 1995. № 5. S. 48–55.

6. Ejger G.V., Juht V.L. K postroeniju tipologii tekstov // Lingvistika teksta: materialy nauch. konf. pri MGPCCL im. M. Toreza. M., 1974. Ch. I. S. 107.

7. Kozenjasheva L.M. Lingvopojeticheskie sredstva sozdanija obraza slugi v anglijskoj literature XIX–XX vekov: dis. … kand. filol. nauk. Samara, 2006.

8. Literaturnyj jenciklopedicheskij slovar' / pod obshh. red. V.M. Kozhevnikova, P.A. Nikolaeva. M.: Sov. jencikl., 1987.

9. Lotman Ju.M. Semiotika kino i problemy kinojestetiki. Tallin: Jejesti Raamat, 1973.

10. Lotman Ju.M. Semiotika kino i problemy kinojestetiki // Ego zhe. Ob iskusstve. SPb., 1998.

11. Mihal'skaja O.V. Razgranichenie kreolizovannyh i polikodovyh tekstov (problema taksonomii) // Movni i konceptual'ni kartini svitu. 2014. Vip. 47(2). S. 30–37.

12. Slovari i jenciklopedii na Akademike [Jelektronnyj resurs]. URL: http://dic.academic.ru (data obrashhenija: 12.08.2016).

13. Slyshkin G.G., Efremova M.A, Kinotekst (opyt lingvokul'turologicheskogo analiza). M.: Vodolej Publishers, 2004.

14. Sonin A.G. Jeksperimental'noe issledovanie polikodovyh tekstov: osnovnye napravlenija // Vopr. jazykoznanija. 2005. № 6. S. 115–123.

15. Sorokin Ju.A., Tarasov E.F. Kreolizovannye teksty i ih kommunikativnaja funkcija // Optimizacija rechevogo vozdejstvija. M.: Vyssh. shk., 1990. S. 180–186.

16. Tynjanov Ju.N. Pojetika. Istorija literatury. Kino. M.: Nauka, 1977.

17. Jejzenshtejn S.M. Izbrannye proizvedenija: v 6 t. M.: Iskusstvo, 1964–1971. T. 2.

18. Jeko U. K semioticheskomu analizu televizionnogo soobshhenija / sokrashh. per. s angl. A.A. Derjabin. M.: Progress, 1988. S. 103–121.

19. Jutkevich S.I. Hudozhestvennyj fil'm // Kino: Jenciklopedicheskij slovar'. M.: Sov. jencikl., 1987.

Polycode text as the object of philological analysis

The article deals with the basic features that distinguish linear and nonlinear types of texts. It is proved that a film is a polycode text and it is possible to study it by means of philological analysis.

Key words: *fiction text, linear text, nonlinear text, polycode text, film text, philological analysis, film.*

(Статья поступила в редакцию 29.09.2017)

О.С. КАЗАКОВЦЕВА
(Петрозаводск)

ПОЗИЦИЯ АТРИБУТА В ОРИГИНАЛЬНЫХ И ПЕРЕВОДНЫХ ЖИТИЙНЫХ ТЕКСТАХ XI–XIII вв.*

Порядок слов в церковнославянском языке является одним из дискуссионных и до конца не решенных вопросов сравнительно-исторического языкознания. Настоящая статья посвящена порядку компонентов субстантивно-атрибутивного словосочетания в агиографических текстах XI–XIII вв. Как в двухкомпонентных, так и в трехкомпонентных атрибутивных конструкциях рассматриваются семантические и грамматические особенности атрибута.

Ключевые слова: *порядок слов, субстантивно-атрибутивное словосочетание, жития.*

Изучение атрибутивного словосочетания в истории русского языка продолжается уже несколько десятилетий, однако до сих пор есть вопросы, на которые ученые-медиевисты

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ (проект № 17-04-00168 «Синтаксический словарь русской поэзии XIX века»).

© Казаковцева О.С., 2017