

УДК 801.73

**ПРОЯВЛЕНИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В КИНОДИАЛОГЕ**

© 2015 г.

**И.П. Федотова**

Дальневосточный институт управления, Хабаровск

irina\_mukha@mail.ru

*Поступила в редакцию 07.05.2014*

Рассматриваются возможные способы проявления общетекстовой категории интертекстуальности в кинодиалоге.

*Ключевые слова:* интертекстуальность, кинодиалог, интертекстуальный маркер.

Современный мир предлагает многообразные формы фиксации текста. Само понятие текста давно вышло за рамки собственно вербального выражения. Текстом признаются семиотически осложнённые, иконические и иные формы смысловых единств. Одной из глобальных текстовых категорий, обнаруживающей своё присутствие в различных постмодернистских текстах, называют категорию интертекстуальности.

Различные подходы к определению интертекстуальности обусловлены множеством сфер проявления данного явления, от печатной и видеорекламы до повседневных разговоров на кухне и выступлений с высоких трибун; а также различными научными задачами исследователей в научных изысканиях. В целом интертекстуальность понимается как общее свойство текстов, выражающееся в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) способны разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга.

Наиболее сложным по сочетанию в нём различных семиотических систем в настоящий момент признаётся кинотекст. Будучи одной из самых востребованных и доступных форм фиксации текста, кино одновременно представляет собой и интертекстуализированный текст, и источник интертекстуальности. Существенный вклад в развитие теории интертекстуальности в кино внёс российский историк, философ, киновед и филолог М. Б. Ямпольский, обосновав в своих работах интертекстуальные связи кинематографа с внешним миром и произведениями искусства. Символичность кино, репрезентируемая кинематографическими средствами, возводится М.Б. Ямпольским в ранг его [кино] основного признака, аллюзивность кино представляется как неотъемлемый компонент кинотекста [1].

Интертекстуальные связи в кино рассматриваются киноведами с различных точек зрения: экранизация и её интертекстуальные связи с литературным произведением или комиксами [2, 3], фильмы-пародии [4], проявляющиеся в кинотексте аллюзии на кинематографические и телевизионные приёмы съёмки [5, 6] и другое. Часто используемым материалом для такого рода исследований является телевизионный сериал «Симпсоны», представляющий собой отражение современной массовой культуры и сознания целого народа. Исследования по кино как источнику интертекстуальности пока не получили широкого распространения, однако такие работы также представляют интерес, поскольку отражают тенденции современного общества апеллировать не к литературным художественным произведениям прошлых веков, а к кинематографическим произведениям 20–30-летней давности [7].

Признавая интертекстуальность глобальной текстовой категорией, а кинотекст сложным семиотическим смысловым единством, исследователи делают вывод о том, что основным способом проявления категории интертекстуальности можно считать момент включения других текстов или их элементов в кинематографическое произведение [8].

Одним из факторов, демонстрирующих интертекстуальные связи фильма ещё на предпросмотровом этапе, является его [фильма] жанровая принадлежность и название.

Вопрос о жанрах в кино вызывает непрекращающиеся споры в среде критиков, киноведов и зрителей. «Существуют ли жанры “где-то” в мире, или они являются лишь научным конструктом исследователей? Возможно ли создать исчерпывающую таксономию жанров, или такая задача невыполнима в принципе?»<sup>1</sup> [9]. Среди киноведов нет единого мнения отно-

сительно критериев выделения жанров в кино, поэтому одновременно существует несколько классификаций киножанров, основанных на различных подходах. А именно узкоутилитарный, описательный подход, характерный для американской киноиндустрии, ориентированной на получение прибыли, где кинофильмы обычно классифицируются по внешним признакам («Исторический», «Криминальный», «Приключенческий» и т. п.) [9]. В работах европейских и российских киноведов развивается эстетический подход, требующий социальной точности в интерпретации жизни. В определении жанра исследователи опираются на эстетические категории возвышенного, прекрасного и комического, а также на театральнo-драматические и литературные жанры с указанием их экранной специфики (кинотрагедия, кинодрама, кинокомедия, лирические киножанры) [10, 11].

Второй подход, на наш взгляд, позволяет зрителю более точно определить сюжетные рамки фильма, увидеть и осознать интертекстуальные маркеры, т. к. сама формулировка жанровой принадлежности соотносит ещё не просмотренный фильм с другими, уже известными. Предыдущие фильмы этого жанра создают контекст существования нового фильма, позволяют зрителю получить «удовольствие от узнавания» (pleasure of recognition) [6] сюжетной линии, предсказания событий и интерпретации действий героев. Узкоутилитарная классификация американского кинематографа имеет более слабые интертекстуальные маркеры, поскольку позволяет зрителю лишь в общих чертах соотносить фильм с предыдущими контекстами.

Однако ввиду того, что современная киноиндустрия давно вышла за рамки какого-либо одного государства и одной теоретической модели, киножанр в настоящее время имеет двойную природу. Эстетическая категория характеризует содержание фильма, а форма фильма есть особый способ кинематографического решения. Поэтому при определении жанра кинофильма в современной кинематографии принято сочетать два вышеупомянутых подхода, а именно указывать родовой жанр (трагедия, драма, комедия и др.) и сопровождать его уточняющим определением, указывающим на кинематографическое решение.

Так, заявленная создателями жанровая принадлежность фильма «Быть Джоном Малковичем»<sup>2</sup> обозначена как фантастическая комедия, иными словами комедийный сюжет решён в фантастическом ключе. Указанный жанр одновременно вводит зрителя в контекст комедийных кинокартин, от которых зритель ожидает вполне определённого содержания, и в контекст

фантастических фильмов, предполагающих качественно иные интертекстуальные маркеры. Приведём ещё один пример – фильм «Страшно красив»<sup>3</sup>, жанровая принадлежность которого заявлена как фэнтези, мелодрама. В первых же строках аннотации к фильму указывается, что это «романтическая сказка, в основе которой лежит французская сказка «Красавица и чудовище»<sup>4</sup>; «современная интерпретация всемирно известной сказки «Красавица и чудовище»<sup>5</sup>. Таким образом, предлагая зрителю информацию о фильме, создатели сразу же обозначают интертекстуальные рамки своего кинопроизведения.

Далее обратимся к названию фильма, также очень сильному интертекстуальному маркеру, который наравне с жанровой принадлежностью вводит зрителя в определённый контекст на предпросмотровом этапе.

Отметим, что название фильма является частью кинодиалога, понимаемого нами как вербальный компонент художественного фильма, состоящий из диегетических и недиегетических (т. е. относящихся к миру фильма и не относящихся к миру фильма) элементов [12]. Название является письменно-вербальным недиегетическим элементом, иными словами, оно представлено в письменном виде и доступно восприятию только зрителя как стороннего наблюдателя, но недоступно восприятию героев фильма.

Вернёмся к примеру фильма «Страшно красив». Оригинальное название фильма на английском языке («*Beastly*») само по себе является интертекстуальным маркером, т. к. частично отражает название претекста (*Beauty and the Beast*). В русском переводе этот маркер был потерян. Возможно, перевод «Чудовищно красив» послужил бы более воспринимаемой аллюзией на известную сказку. Однако необходимо отметить, что использованный русский перевод очень удачен. Оксюморон, положенный в название фильма в русском переводе, и использованные в нём контрастные понятия отражают широко распространённые в современном русском языке словосочетания (ср. страшно интересно, страшно нудный).

Название телесериала «Последний из Магикян»<sup>6</sup> также является интертекстуальным маркером, но, на наш взгляд, является таковым исключительно на вербальном, но не сюжетном уровне. Прецедентным вербальным феноменом в данном случае является название исторического романа Д. Ф. Купера «Последний из могикан» (1826). Созвучие армянской фамилии главного героя телесериала с названием индейского племени и проблема главного героя (отсутствие сына – продолжателя рода) позволили

создателям использовать указанный интертекстуальный маркер. Необходимо также сказать, что название исторического романа давно стало интертекстом в русской культуре и используется для обозначения последнего представителя какого-либо отмирающего социального явления или группы.

Сам фильм представляется зрителю как совокупность нескольких семиотических систем, и каждая из этих систем обладает способностью репрезентировать интертекстуальные маркеры. Кинематографические приёмы как аллюзии на предшествующие фильмы, фотографии, произведения живописи рассматриваются в рамках теории кино; нас же интересует лингвистический аспект фильма – кинодиалог. Являясь особым, формирующимся текстом, кинодиалог вошёл и продолжает вбирать в себя черты всех основных функциональных стилей, а жанровое и тематическое разнообразие кинофильмов ведёт к тому, что через вербальный компонент фильма отражается многообразная человеческая деятельность. В своём исследовании мы уже показывали, что возможности кинодиалога по передаче осевой информации и информации предлагаемых обстоятельств в сцене различны. Вербальный компонент может выступать на первый план, обладая при этом всеми функциями художественного драматургического текста, а может быть использован в качестве дополнительного элемента при видеоряде, играющем главную роль в сцене [12]. При этом интертекстуальные маркеры могут быть введены режиссёром в различные части кинодиалога независимо от его функций в конкретной сцене фильма.

Так, в начале фильма «Титаник»<sup>7</sup> мы находим сцену, в которой кладовщик Ловетт и его подчинённый Бодайн обсуждают прибытие на их судно пожилой дамы Роуз Кэлверт, утверждающей, что именно она изображена на рисунке, найденном в сейфе с затонувшего «Титаника».

**Bodine:** *She's a goddamned liar! A nutcase. Like that... what's her name? That Anastasia babe. She says she's Rose DeWitt Bukater, right? Rose DeWitt Bukater died on the Titanic. At the age of 17. If she'd've lived, she'd be over a hundred now.*

**Lovett:** *A hundred and one next month.*

**Bodine:** *Okay, so she's a very old goddamned liar. I traced her as far back as the 20's... she was working as an actress in L.A. An actress. Her name was Rose Dawson. Then she married a guy named Calvert, moved to Cedar Rapids, had two kids. Now Calvert's dead, and from what I've heard Cedar Rapids is dead.*

В целом информативный потенциал сцены смещен на кинодиалог, герои практически не двигаются, не меняется мизансцена, всю ин-

формацию зритель получает вербально. В самом начале диалога мы видим, как один из героев сравнивает пожилую даму с Анастасией, апеллируя таким образом к истории о дочери российского императора Николая II, которая предположительно не погибла во время расстрела царской семьи и через много лет заявила о себе как о царице. Интертекстуальный маркер рассчитан на зрителя, способного адекватно понять и провести аналогии с уже известным фактом, вспомнить то, что касается претекста. Развивая свою мысль, герой фильма называет пожилую женщину лгуньей (Анастасии не верили, что она дочь царя), сомневается в её возрасте (от Анастасии требовали доказательств её возраста) и говорит о первом имени, под которым была известна эта женщина (Анастасия пользовалась разными именами). Таким образом, мы видим, что интертекст прямым и косвенным образом ссылается на текст-источник, устанавливая между героем и зрителем определённую общность в плане исторического и культурного кругозора.

Ещё одним примером интертекстуального маркера, введённого в вербальный компонент фильма, может служить следующая сцена. В фильме «Каникулы строгого режима»<sup>8</sup> вожатые детского лагеря рассказывают своим воспитанникам о чудовище, живущем в озере, на берегу которого стоит их лагерь. В представленном ниже отрывке кинодиалога одновременно разворачивается два действия: рассказ вожатых о чудовище, репрезентированный на заднем плане как информация сопутствующих обстоятельств, и знакомство девочки с новым вожатым, представленное как основное действие.

**Вожатый 1:** *А по ночам это чудовище подплывает к берегу и похищает людей.*

**Девочка:** *Евгений Викторович, а что у Виктора Сергеевича с головой?*

**Евгений:** *(усмехается) А ты пойдёшь у него спроси.*

**Вожатый 1:** *Чудовище? Ну как Лох-Несское...*

**Дети:** *А днём?*

**Директор:** *Днём оно спит.*

**Вожатый 1:** *Но купаться можно только в купальне и только под нашим присмотром.*

**Девочка:** *Виктор Сергеевич, а это вас на войне ранили?*

**Виктор:** *Да.. враги.*

**Девочка:** *А меня Лизой зовут.*

**Вожатый 2:** *А в прошлом году, ребята, оно утащило одного мальчика...*

**Виктор:** *А меня Виктор Сергеевич.*

**Вожатый 2:** *... схватило его за ногу и на дно!*

**Директор:** *(тихо) Виктор Сергеевич, я бы попросила придумать что угодно. Лагерь на*

воде, лишь бы дети не лезли купаться ночью. (Громко, обращаясь к детям) В общем, ночью в воду ни ногой! Всем ясно?

**Дети:** Да!

Мифы о чудовище озера Лох-Несс в Шотландии известны широкому кругу людей, многочисленные исследования и поиски не дают результатов, неизвестность и загадочность этого явления пугает. Поэтому апелляция вожатых к всемирно известному мифическому персонажу оправдана целью напугать детей, всколыхнув в их сознании эмоции, связанные с неизвестным чудовищем. Интертекстуальный маркер представлен в данном отрывке на втором плане и выполняет экспрессивную функцию.

Рассмотренные примеры позволяют сделать вывод о том, что интертекстуальность обнаруживается в кинодиалоге при различных функциях последнего. Интертекстуальные маркеры на различных этапах просмотра фильма вводят зрителя в разнообразные контексты, способствуя тем самым более глубокому и образному пониманию всего вербального сообщения. Кинодиалог, являясь вербальным текстом особого типа, даёт своим создателям широкие возможности для использования интертекстуальных маркеров в различных целях. Структурирование фильма с позиции диэгега позволяет нам рассматривать функционирование интертекста как в мире самого фильма, так и его [интертекста] взаимосвязь со зрителем.

Вербальный компонент кинематографического произведения находится в тесном взаимодействии с другими семиотическими системами фильма и неотделим от них в плане общего художественного восприятия, поэтому перспектива нашего дальнейшего исследования лежит в русле рассмотрения взаимодействия категории интертекстуальности с другими категориями, получающими свою репрезентацию в фильме.

#### Примечания

1. «Are genres really 'out there' in the world, or are they merely the constructions of analysts? Is there a finite taxonomy of genres or are they in principle infinite?» [9].

2. Being John Malkovich, by Spike Jonze, 1999.
3. Beastly, by Daniel Barnz, 2011.
4. <http://good-zona.ru>
5. <http://gidonlinekino.com>
6. Последний из Магикян, реж. Руслан Бальтцер, 2013.
7. Titanic, by James Cameron, 1996.
- Каникулы строгого режима, реж. Игорь Зайцев, 2009.

#### Список литературы

1. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: Культура, 1993. 456 с.
2. Moliterno G. Cinematic Intertextuality and Comic Allusion in Giorgio Mangiamiele's *Ninety Nine Per Cent*. [Электронный ресурс] // Screening the past. Режим доступа: <http://screeningthepast.com>.
3. Serrano D.H. Intertextuality and Fidelity in Batman Movie Adaptations [Электронный ресурс]. 2005. Режим доступа: <http://www.batman-on-film.com>.
4. Найт Д. Эссе. «Симпсоны» как философия. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 432 с.
5. Freiherr von der G. W. Matthias Functions of Intertextuality and Intermediality in *the Simpsons*. Duisburg-Essen, 2011. 282 p.
6. Rachel J. Media Intertextuality. [Электронный ресурс]. 2011. Режим доступа: [www.slideshare.net](http://www.slideshare.net).
7. Крылова М.Н. Кино как источник интертекстуальности (на материале сравнительных конструкций) // Язык и социальная динамика: материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (24 мая 2012 г., Красноярск): в 2 ч. Красноярск, 2012. Ч. 1. С. 355–361.
8. Филатова О.М. Интертекстуальность как глобальная текстовая категория // Вестник Удмуртского университета. № 5 (2). 2006. С. 149–154.
9. Stam R. Film/Genre. [Электронный ресурс]. 2000. Режим доступа: [www.jahsonic.com/aber.ac.uk](http://www.jahsonic.com/aber.ac.uk)
10. Казин А.Л. Проблема жанра в современном киноискусстве. Л.: Знание, 1985. 31 с.
11. Ратников Г.В. Жанровая природа фильма. Мн: Навука і Тэхніка, 1990. 181 с.
12. Муха И.П. Категория информативности кинодиалога: Дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2011. 181 с.

## INTERTEXTUALITY IN FILM DIALOGUE

*I.P. Fedotova*

The article examines possible ways of manifestation of the category of intertextuality and its verbal references in film dialogue.

*Keywords:* film dialogue, intertextuality, intertextual references.

#### References

1. Yampol'skij M. Pamyat' Tiresiya: Intertekstual'nost' i kinematograf. M.: Kul'tura, 1993. 456 s.
2. Moliterno G. Cinematic Intertextuality and Comic Allusion in Giorgio Mangiamiele's *Ninety Nine Per*

- Cent. [Ehlektronnyj resurs] // Screening the past. Rezhim dostupa: <http://screeningthepast.com>.
3. Serrano D.H. Intertextuality and Fidelity in Batman Movie Adaptations [Ehlektronnyj resurs]. 2005. Rezhim dostupa: <http://www.batman-on-film.com>.
4. Najt D. Ehsse. «Simpsony» kak filosofiya. Ekate-

rinburg: U-Faktoriya, 2005. 432 s.

5. Freiherr von der G. W. Matthias Functions of Intertextuality and Intermediality in the Simpsons. Duisburg-Essen, 2011. 282 p.

6. Rachel J. Media Intertextuality. [Elektronnyj resurs]. 2011. Rezhim dostupa: [www.slideshare.net](http://www.slideshare.net).

7. Krylova M.N. Kino kak istochnik intertekstual'nosti (na materiale sravnitel'nyh konstrukcij) // Yazyk i social'naya dinamika: materialy Vseros. nauch.-prakt. konf. s mezhdunar. uchastiem (24 maya 2012 g., Krasnoyarsk): v 2 ch. Krasnoyarsk, 2012. Ch. 1. S. 355–361.

8. Filatova O.M. Intertekstual'nost' kak global'naya tekstovaya kategoriya // Vestnik Udmurtskogo universiteta. № 5 (2). 2006. S. 149–154.

9. Stam R. Film/Genre. [Elektronnyj resurs]. 2000. Rezhim dostupa: [www.jahsonic.com/aber.ac.uk](http://www.jahsonic.com/aber.ac.uk)

10. Kazin A.L. Problema zhanra v sovremennom kinoiskusstve. L.: Znanie, 1985. 31 s.

11. Ratnikov G.V. Zhanrovaya priroda fil'ma. Mn: Navuka i Tehhnika, 1990. 181 s.

12. Muha I.P. Kategoriya informativnosti kinodialoga: Dis. ... kand. filol. nauk. Irkutsk, 2011. 181 s.