

Научная статья

УДК 81-13

DOI 10.25205/2307-1753-2023-2-113-135

**Специфика преобразования текста
в процессе межсемиотического перевода:
роман – сценарий – фильм**

Ирина Владимировна Зыкова

Институт языкознания Российской академии наук
Москва, Россия

irina_zykova@iling-ran.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0430-7769>

Аннотация

Статья посвящена проблеме межсемиотического перевода, изучение которой проводится в рамках одного из фундаментальных вопросов современного языкознания о способах реализации креативных возможностей языка в различных видах художественной деятельности и разных дискурсивных практиках. Специфика межсемиотического перевода прослеживается в процессе выявления формальных и семантических преобразований текста романа «Солярис» в киносценарии и фильме. Посредством метода дискурсивно-параметрического анализа лингвокреативности анализируется вариативность в использовании в киносценарии и фильме лингвокреативных средств как важный показатель производимых с текстом трансформаций. В результате исследования определяются три основные стратегии межсемиотического перевода, характерные для анализируемого материала, – воспроизведение, субституция и элиминация.

Ключевые слова

межсемиотический перевод, лингвокреативность, роман, киносценарий, фильм, метод дискурсивно-параметрического анализа, Солярис

Благодарности

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00040) в Институте языкознания РАН

© Зыкова И. В., 2023

Для цитирования

Зыкова И. В. Специфика преобразования текста в процессе межсемиотического перевода: роман – сценарий – фильм // Критика и семиотика. 2023. № 2. С. 113–135. DOI 10.25205/2307-1753-2023-2-113-135

The Specifics of Text Transformation in the Process of Intersemiotic Translation: Novel – Screenplay – Film

Irina V. Zykova

Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russian Federation

irina_zykova@iling-ran.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0430-7769>

Abstract

The present paper is devoted to the problem of intersemiotic translation. This problem is studied within the framework of one of the fundamental issues of modern linguistics about the ways of realizing the creative possibilities of language in various types of artistic activity and various discourses. The specifics of intersemiotic translation is traced in the process of identifying formal and semantic transformations of the novel “Solaris” in the screenplay and film. Special attention is paid to the comparative analysis of linguo-creative means used in the screenplay and film under consideration. The quantitative and qualitative characteristics of these means are considered an important indicator of those transformations that the text can have in the process of its intersemiotic translation. To study linguo-creative units, the method of discursive-parametric analysis of linguistic creativity is applied. The research results in establishing three main strategies of intersemiotic translation that are characteristic of the analyzed material. They are reproduction, substitution, and elimination.

Keywords

intersemiotic translation, linguistic creativity, novel, screenplay, film, method of discursive-parametric analysis, Solaris

Acknowledgements

The research is funded by grant no. 19-18-00040 of the Russian Science Foundation and is carried out at the Institute of Linguistics RAS

For citation

Zykova I. V. The Specifics of Text Transformation in the Process of Intersemiotic Translation: Novel – Screenplay – Film. *Critique and Semiotics*, 2023, no. 2, pp. 113–135. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2023-2-113-135

Вводные замечания

Ключевые идеи, ознаменовавшие становление теории межсемиотического перевода, были высказаны в трудах Р. О. Якобсона в середине XX в. В своей статье, опубликованной в 1959 г., ученый определяет межсемиотический перевод (или межсемиотическую транспозицию) как интерпретацию вербальных знаков с помощью знаков невербальных знаковых систем (т. е. музыки, танца, кино и живописи) [Jakobson, 1959, p. 114, 118]. Особо подчеркивается креативный характер данного процесса в связи с той новизной, которую обретают знаки естественного языка при их переводе в другие семиотические формы. В филологической науке третьего тысячелетия идеи Р. О. Якобсона получают множественные векторы теоретического и методологического развития благодаря актуализации и стремительно растущему интересу к проблемам полимодальной и мультимедийной коммуникации. Этот интерес обусловлен тенденциями современного этапа развития культуры, художественной культуры в частности, проходящего под знаком генерализирующих начал *'транс- – мета- – интер- – мега-'*, или, иначе говоря, с установками на трансдисциплинарность, метадискурсивность, интермедиальность и megascience. Данные установки создают особые условия для художественного творчества и открывают новые возможности изучения семантики и прагматики разнородных текстов, существующих и / или создаваемых в этих условиях.

В фокусе внимания современных исследователей находятся разные аспекты и направления межсемиотического перевода, например, *'живопись > литература'*, *'музыка > научная или художественная критика'*, *'литература > скульптура'*, *'литература > кино'* и др. Так, в работе Е. Г. Таранниковой [2007] изучается специфика перевода живописного произведения (артефакта) в вербальный код, итогом которого является создание экфрасического стиха. Н. Л. Шевченко [2019] анализирует музыкальные рецензии как результат межсемиотического перевода с языка музыки на естественный язык. Для осмысления сущностных основ межсемиотического перевода и его роли в становлении и развитии тех или иных видов художественного творчества или искусства важно учитывать опыт изучения глубинных связей и взаимообусловленности различных семиотических систем в реализации единых творческих задач. К примеру, результаты исследования Н. В. Злыдневой доказывают особую значимость естественного языка в портрете, проявляющуюся прежде всего «в вербальном паратексте, вступающем с “текстом” изображения в те или иные семиотиче-

ские отношения в контексте художественной парадигмы каждой историко-культурной эпохи» [Злыднева, 2019, с. 289].

Отдельный вектор развития теория межсемиотического перевода получает в научных трудах, посвященных проблемам экранизации литературных произведений. Например, И. А. Мартыяновой [1994] изучена специфика синтаксической композиции киносценария, ведущим фактором в определении которой является его ориентированность на перевод в семиотическую систему киноискусства. Стилистические особенности преобразования текста литературного произведения в вербальную систему его экранизации установлены в работе К. Ю. Игнатова [2007]. Используя литературоведческий подход, О. В. Зубова [2016] выявила принципы и способы интерпретации шукшинской прозы в сценариях и фильмах как вторичных по отношению к литературному источнику произведений.

Исследования последних двух десятилетий показывают, что формирующаяся в течение продолжительного периода теория межсемиотической транспозиции постоянно обогащается новыми эмпирическими данными и базирующимися на них новыми концепциями процесса транспозиции литературного источника в кинопроизведение. Цель настоящей статьи – изучить специфику преобразования текста-источника фильма, выявить наиболее значимые его формальные и семантические трансформации на этапах его перевода в киносценарий и в вербальную систему кинопроизведения, а также установить основные стратегии межсемиотической транспозиции, характерные для анализируемого материала.

Материал, алгоритм и метод исследования

В нашей работе процесс преобразования текста в результате межсемиотического перевода изучается посредством анализа особенностей переложения научно-фантастического романа Станислава Лема «Солярис» (1961) на язык киноискусства.

Весьма примечательным нам представляется тот факт, что, став классикой мировой прозы XX в., «Солярис» служит источником вдохновения и творческого поиска для представителей разных сфер и направлений художественной деятельности. Здесь можно указать на созданные по мотивам романа телеспектакль Л. Ишимбаевой и Б. Ниренбурга (1968) и радиоспектакль Д. Креминского (2007), двухактный балет, написанный композитором С. Жуковым и поставленный Ю. Чайкой (1990), балетный спектакль Ю. Смекалова (2018). В каждом из этих произведений текст-

источник имеет различную степень формальных и семантических преобразований. Мера своего рода «остранения» оригинального текста при переводе в новую художественную форму зависит не только от интенции автора (режиссера, композитора, хореографа-постановщика) достичь определенной точности воспроизведения оригинала в новом медиапространстве, но и во многом от семиотического потенциала и возможностей конкретных видов искусства, обладающих собственными художественно-эстетическими и образно-выразительными средствами и разными доминантными модальностями, каковыми являются, к примеру, в радиоспектакле – аудиальная модальность, а в балете – кинетическая модальность.

Демонстрацией одной из радикальных форм преобразования романа «Солярис» является экспериментальная балетная постановка Ю. Смекалова с одноименным названием. По признанию хореографа-постановщика, он не стремился придерживаться текста, а потому «в спектакле нет параллельного нарративного движения». В отличие от романа, в котором человек входит в контакт с инопланетным (космическим) разумом, материализующим его воспоминания, балетный спектакль о внутреннем космосе человека, «состоящем из разных временных промежутков». Это история о том, как происходит формирование личности, которое начинается в детстве, репрезентирующем прошлое человека, продолжается в настоящем и в будущем. «Все, что происходит в спектакле, – это то, что происходит внутри одного человека, одного героя». Все персонажи – «части одной личности, отпечатки памяти ее подсознания» (Театр «Приют комедианта», 2022). В сущности, балет представляет собой не инсценировку романа, а результат его прочтения «между строк» и индивидуально-авторской интерпретации метадискурса Лема, легшей в основу реализованных в нем (т. е. в балете) конкретных концептуальных решений.

В фокусе нашего внимания находятся формальные и семантические трансформации романа «Солярис», обусловленные его переводом в киномедиаальную среду. В качестве основного материала выступают: 1) два русскоязычных перевода романа С. Лема «Солярис», изданные в 1992 и 2021 гг.; 2) киносценарий А. А. Тарковского и Ф. Н. Горенштейна; 3) фильм А. А. Тарковского «Солярис» (1972); 4) собственноручная запись текста фильма; 5) архивные материалы киноконцерна «Мосфильм». Для проведения анализа дополнительно привлекались следующие источники информации: 1) (теле)интервью, письма и воспоминания С. Лема и А. А. Тарковского, интервью и воспоминания друзей и коллег кинорежиссера, опубликованные в прессе, в научно-популярных изданиях и на

интернет-сайтах; 2) документальные фильмы, посвященные творчеству А. А. Тарковского: трилогия Донателлы Бальиво (1982–1983), фильм «Tempo di viaggio» Тонино Гуэрра (1983) и фильм Андрея Андреевича Тарковского «Андрей Тарковский. Кино как молитва» (2009).

Мы придерживаемся следующего алгоритма исследования, включающего два основных этапа: 1) рассмотрение наиболее релевантных изменений текста романа при его преобразовании в киносценарий. На этом этапе внимание уделяется художественной редукции концептуально-вербальной системы текста романа, связанной прежде всего с изменениями его сюжетной линии и композиционного построения; 2) изучение принципов и стратегий перевода текста киносценария (его отдельных составляющих) в вербальную систему кинопроизведения, представляющего собой многомерное гетеросемиотическое единство. Особый интерес здесь имеет специфика межсемиотического перевода языковых единиц, относящихся к разряду лингвокреативных средств. Для их исследования в киносценарии и вербальной системе фильма используется метод дискурсивно-параметрического анализа, подробно описанный в серии наших публикаций (см., например, [Зыкова, 2021; ЛДРТ, 2021]). В основе данного метода лежит трехуровневая система параметров лингвокреативности.

Уровень 1: макродискурсивные параметры (или макропараметры) позволяют оценить влияние внешних факторов на выбор и способы использования различных языковых единиц и приемов в дискурсе. Это такие параметры, как «период / время создания», «тематика / сюжет», «подтип дискурса», «возрастная классификация», «основные персонажи».

Уровень 2: микродискурсивные параметры (или микропараметры) фиксируют разнородные языковые единицы, отличающиеся своими возможностями креативного функционирования в дискурсе.

Уровень 3: интердискурсивные параметры (или интерпараметры) раскрывают взаимовлияние дискурсов на лингвокреативное моделирование друг друга (например, повышение лингвокреативности кинодискурса за счет интеграции в него элементов поэтического дискурса) (подробнее об этом см.: [Зыкова, 2021]).

Особой релевантностью для решения поставленных в настоящей статье задач обладают микропараметры лингвокреативности, анализ которых составляет основу второго этапа нашего исследования.

Специфика преобразования текста на этапе ‘роман – сценарий’

Процесс межсемиотического перевода начинается с перевода текста романа в другую литературную форму – киносценарий, который был написан Андреем Арсеньевичем Тарковским в соавторстве с Фридрихом Наумовичем Горенштейном. Важность изучения сценарного текста, как указывает И. А. Мартьянова, состоит в его специальной предназначенности для изображения действительности. С точки зрения исследователя, «заключая в себе программу собственного восприятия», киносценарий «подразумевает и свое обязательное перекодирование в произведение киноискусства. В этом процессе художественно значимы не только идеологический, сюжетный, жанровый и другие слагаемые содержания сценария, но и сама фактура его текстовой ткани, позволяющая ощутить ритм, характер течения художественного времени, динамику смены точек зрения уже на уровне высказывания» [Мартьянова, 1994, с. 61].

Стоит отметить, что первым рабочим названием киносценария и фильма было название «Рыцари святого контакта». В ходе создания киносценария текст романа претерпевает следующие основные изменения: сокращается объем текста, меняется его композиционное построение и состав персонажей, иной путь развития получает сюжет, определенные трансформации обретает концептуальная канва романа, модифицируется его образно-выразительный строй. Результаты сопоставления ключевых преобразований текста романа в киносценарий представлены в табл. 1.

Как следует из сопоставления, в киносценарии сохраняются ключевые события романа и их хронологическая последовательность. При этом можно обнаружить ряд существенных отличий. Так, одно из наиболее весомых расхождений состоит в максимальном отходе от научной проблематики романа. При переводе текста романа в киносценарий практически не находят отражения или опускаются те части романа, которые посвящены вопросам научного освоения Соляриса: истории изучения планеты и этапам развития соляристики, эволюции системы взглядов и научных подходов к постижению сущности единственного жителя Соляриса – Океана, подготовке и проведению научного эксперимента с энцефалограммой Криса (полной записью его бессознательных процессов) (главы «Соляристы», «Гости»). Обсуждению данных вопросов отводится в романе значительное место; они составляют одну из магистральных линий его сюжета.

Таблица 1

Показатели ключевых преобразований текста романа

Table 1

The indicators of main novel transformations

Ключевые преобразования	Роман	Киносценарий
Объем текста	12,6 п. л.	2,83 п. л.
Основные персонажи	психолог Крис Кельвин, кибернетик Снаут, физик Сарториус, доктор Гибарян, Хари, возлюбленная Криса, 19 лет, Океан	психолог Крис Кельвин, Крис-2, отец Криса, мать Криса, Марта, Анри Бертон, кибернетик Снаут, физик Сарториус, физик Гибарян, Хари, жена Криса Хари-2, Океан
Место действия	Солярис	Земля Солярис
Структура	14 глав <ul style="list-style-type: none"> • Прибытие • Соляристы • Гости • Сарториус • Хари • «Малый Апокриф» • Совещание • Чудовища • Жидкий кислород • Разговор • Эксперимент • Сны • Успех • Старый мимойд 	2 части

Соответственно, редукция «научного» определяет одну из главных отличительных особенностей текста киносценария: в нем значительно минимизируется использование научных терминов и терминологических неологизмов, нет того широкого спектра образно-выразительных языковых средств, которые описывают инопланетный Океан, его состояние и жизнедеятельность, т. е., по сути, редуцируются основные строевые элементы текста романа. При этом вводятся сцены и события, происходящие на Земле и отсутствующие в оригинальном тексте; вводятся новые действующие лица и заменяются персонажи. Например, по сюжету романа доктора Гиббаряна навещала «огромная негритянка», в сценарии же это «девочка лет двенадцати, в короткой юбочке, рыжеволосая, стройная». Важно отметить и значимое изменение финала романа. Последнюю главу романа «Старый мимойд» открывает внутренняя монологическая речь Криса о будущем, о своей возможной судьбе на Земле после возвращения с Соляриса, которая затем переходит в своего рода диспут Криса и Снаута о Боге. Крис делится своими размышлениями о новом Боге, чья «мука – не искупление, она никого не избавляет, ничему не служит, она просто есть». Заканчивается эта глава полетом Криса к старому мимойду, наблюдения за действиями которого возвращают его к размышлениям о сущности человека, о смысле человеческого бытия и тех нравственных страданиях, которые человек должен неизбежно испытать. Крис принимает решение остаться на Солярисе. В отличие от романа в финале киносценария Крис, движимый желанием отомстить за свои страдания, поднимает вопрос об аннигиляции (уничтожении) Океана. Вместе со Снаутом он рассуждает о несовершенной природе человека, о слабых ее сторонах и расплате за совершенные поступки, об ограниченности человеческого познания. Увидев через иллюминатор станции мимойд – «плавучий остров органического происхождения», имитирующий Землю, он решает отправиться к нему. По прибытии Крис понимает, что мимойд имитирует его родные места: он видит озеро, дом, тропинку... и вдруг самого себя – Криса-2, идущего к дому на встречу с отцом. Крис осознает, что Океан материализовал его желания, и что «“Земля” – лишь крохотный, ничтожный островок в безбрежных просторах океана Соляриса».

Необходимо отметить, что трудности работы над киносценарием, который подвергался множественным доработкам и имел несколько вариантов, серьезные разногласия между Лемом и Тарковским, которые возникли в ходе переработки оригинального текста, зафиксированы в многочисленных документах. Это (теле)интервью и воспоминания Лема, его переписка

с Тарковским, директором кинокартины и некоторыми представителями администрации «Мосфильма», мемуарные тексты Тарковского, его коллег и друзей, членов съемочной группы. На все изменения текста романа Лем реагировал крайне негативно. В одном из своих писем он писал следующее:

<...> сценарий далеко ушел от подлинника, т. е. романа, так как сценаристом введено было большое количество персонажей, а также происшествий, которых не существует в подлиннике. Я настаивал на том, чтобы возвратиться к роману при переработке сценария, причем главное я видел в необходимости сохранения главной идейной линии сюжета, сводящейся к наглядному доказательству социально-психических противоречий, возникающих в процессе развития (в Солярисе речь идет о конфликтах, связанных с вторжением человеческого познания во внеземное пространство Космоса) <...> (Станислав Лем, фрагмент письма на киностудию).

Тарковский в ответ на предъявляемые со стороны писателя претензии так объяснял причину сделанных изменений:

У Лема совершенно нет Земли, у него совершенно иначе решен финал... У него там – человек, вставший на какую-то новую моральную ступень, решив в своей душе некий познавательный феномен, но именно потому, что он человек, он не теряет надежды... Мы же сделали финал, в котором Океан исторгает из себя новые трансформации, в основе которых – феномен того, как становятся человеком, – а именно мечту Кельвина: возвращение в свой дом. Для нас это было очень важно, потому что Земля – это наша родина <...> И мы не имеем права даже подумать о том, что можем освободиться от самых простых человеческих «вещей»: от любви, от деревьев, от воды... то есть – от той Земли, которую мы обязаны нести в себе и сохранить во что бы то ни стало. В определенном смысле, в отличие от Лема, нам хотелось не столько посмотреть на космос, сколько из космоса на Землю. То есть, преодолев какой-то новый рубеж, взглянуть опять на самое начало – в духовном и моральном, нравственном аспекте... (Андрей Тарковский, пояснения к фильму «Солярис»).

Несмотря на острые противоречия между автором романа и авторами киносценария по ряду принципиальных вопросов, касающихся сюжета, ключевых тем, главных персонажей и различных сценарных нововведений, работа над созданием фильма, тем не менее, началась. По замечанию Н. Зоркой, в фильме «включился еще один творческий источник – личность другого художника», обладающая «явно выраженным авторским началом» [Зоркая, 1973, с. 3].

Специфика преобразования текста на этапе 'сценарий – фильм'

Сопоставительный анализ текстов киносценария и фильма выявил несколько значимых расхождений, которые представлены в табл. 2.

Таблица 2

Показатели ключевых преобразования текста киносценария

Table 2

The indicators of key screenplay transformations

Ключевые преобразования	Киносценарий	Фильм
Объем текста	2,83 п. л.	0,94 п. л.
Основные персонажи	психолог Крис Кельвин, Крис-2, отец Криса, мать Криса, Марта, Анри Бертон, кибернетик Снаут, физик Сарториус физик Гибарян, Хари, жена Криса Хари-2 Океан	психолог Крис Кельвин отец Криса мать Криса, тетка Анна Анри Бертон, кибернетик Снаут, астробиолог Сарториус физиолог Гибарян, Хари, жена Криса Хари-2 Океан
Место действия	Земля Солярис	Земля Солярис Земля-Солярис
Структура	2 части	2 части

Мы видим, что только одна третья часть текста киносценария транспонируется в вербальную систему фильма. Для изучения особенностей этой транспозиции целесообразным представляется провести два взаимообусловленных вида сравнительного анализа: сравнить текст киносценария с вербальной системой фильма и затем – текст киносценария с аудиовизуальным рядом фильма, что позволит получить полную картину всевоз-

можных трансформаций текста, переводимого в иную – кинематографическую – среду.

Сравнение текста киносценария с вербальной системой фильма показало, что в фильм переходит, главным образом, диалогическая и монологическая речь персонажей, во многих случаях в той или иной степени модифицированная. Диалогические реплики и монологические высказывания киногероев модифицируются разными способами и в разной мере. Это могут быть полные замены новыми репликами, разной степени сокращения или их «безэквивалентная» элиминация, т. е. устранение без формально-смысловой компенсации. Одним из примеров такого рода трансформаций является фрагмент, в котором отец Криса знакомит его с пилотом Анри Бертоном, приехавшим к ним домой (совпадения в текстах выделены жирным шрифтом):

(1а) – **Крис!** – позвал он. – **Ты очень кстати.** Это Бертон. Я тебе рассказывал. Мы вместе с ним летали еще на тех старушках, которые теперь можно увидеть только в музее. Верно, Анри? Я ему много о тебе рассказывал. **Он гуляет каждое утро не меньше часа. Я ему запретил возвращаться раньше... Он много работает... Ночами сидит. Эти современные соляристы напоминают мне бухгалтеров, готовящих годовой отчет,** – отец засмеялся (киносценарий «Солярис»).

(1б) – **Крис, иди сюда! Ты очень кстати! Он гуляет каждое утро не меньше часа. Я ему запретил возвращаться раньше. У него было много работы, ночами сидел. Ох, уж эта мне соляристика! Он мне напоминает бухгалтера, готовящего годовой отчет,** [смех] Мы еще вчера тебя ждали (фильм «Солярис»).

Отдельный интерес для нас представляют те количественные и качественные изменения, которым подвергаются в процессе межсемиотического перевода лингвокреативные единицы как одни из наиболее релевантных средств реализации эстетических установок художественного произведения и концептуализации ключевых идей, лежащих в основе его сюжетопостроения, как ключевые составляющие в конструировании его поэтики. В ходе дискурсивно-параметрического анализа в текстах киносценария и фильма были размечены и изучены 52 микропараметра лингвокреативности следующих категорий: фонологические параметры, коды разметки 101–108 (например, «звукоподражание / звукосимволизм» <102>), морфологические параметры, коды разметки 201–207 (например, «категориальная новация глагола» <204>), словообразовательные параметры, коды разметки 301–306 (например, «окказиональное словосложение» <302>),

лексические параметры, коды разметки 401–413 (например, «лексический неологизм и окказионализм» <407>), синтаксические параметры, коды разметки 501–511 (например, «синтаксическая фигура» <503>) и (орфо)графические параметры, коды разметки 601–607 (например, «новация со знаками препинания» <602>).

Из всех исследуемых параметров показатели активизации ряда лексических параметров оказались наиболее значимыми в содержательном и статистическом планах, а также в вариативности их активности в текстах киносценария и фильма. Это такие лексические параметры, как: «смена профессионального кода» <403>, «лексический эмотив и экспрессив» <406>, «лексический неологизм» <407>, «парадигматическая активность (синонимы, антонимы, омонимы, паронимы)» <408>, «стилистический троп» <410>, «имя собственное» <411> и «фразеологизм» <413>. Продемонстрируем активизацию данных микропараметров на следующих примерах:

(2) – Наверное, поэтому они и загнали соляристку в тупик, – буркнул Бергон. <407, 411, 413> (киносценарий «Солярис»)

(3) Понятно, что рождение соляристки сопровождается взрывом подобных мыслей-чудовищ. <403, 407, 403, 410, 410> (киносценарий «Солярис»)

(4) – Не бей себя в грудь, хватит с нас Гибаряна. <413, 413, 411> (фильм «Солярис»)

(5) Мы тут с Сарториусом думали, коль скоро Океан извлекает гостей из нас во время сна, может быть, есть смысл передать ему наши дневные мысли? <411, 411, 403, 410, 410, 410, 403, 410> (фильм «Солярис»)

Количественные данные по вариативности соотношения показателей активности рассматриваемых лексических параметров приводятся в табл. 3.

Наибольшей активностью в киносценарии отличаются микропараметры (по убыванию) «имя собственное» <411>, «смена профессионального кода» <403> и «лексический эмотив и экспрессив» <406>; а в вербальной системе фильма (по убыванию) – «смена профессионального кода» <403>, «лексический эмотив и экспрессив» <406> и «стилистический троп» <410>. При этом, согласно анализу, несмотря на высокие показатели активности, в тексте киносценария (тоже можно сказать и о фильме) использование имен собственных в подавляющем большинстве не является креативным.

Таблица 3

Количественные данные активизации лексических параметров в текстах
киносценария и фильма

Table 3

Quantitative data on the activation of lexical parameters in the texts of the
screenplay and film

Лексические параметры	Абсолютные показатели частоты активизации параметров	
	Киносценарий	Фильм
«смена профессионального кода» <403>	883	296
«лексический эмотив и экспрессив» <406>	580	241
«лексический неологизм и окказионализм» <407>	76	28
«парадигматическая активность (синонимы, антонимы, омонимы, паронимы)» <408>	131	78
«стилистический троп» <410>	447	234
«имя собственное» <411>	1046	210
«фразеологизм» <413>	171	116

Форма, семантика и контекстное употребление только некоторых из них вызывает интерес с точки зрения проявления креативного потенциала данных единиц в анализируемых текстах, ср., например: *Сарториус* vs *Фауст-Сарториус*, *Мессенджер*, *Крис Кельвин* vs *Крис-2*. Внимания заслуживают и единичные случаи употребления прецедентных имен (например, *Фауст*, *Сизиф*), переосмысление которых в рассматриваемых произведениях приводит к развитию в их содержании новых смыслов, ср.:

(6) Не ходи только в лабораторию, утратишь еще кое-какие иллюзии. Там творит Сарториус, наш **Фауст au rebours**, ищет средства против бессмертия. (роман «Солярис», 2021, 256–257)

(7) – Регенерация, – сказал он, – в сущности, бессмертие. Проблема **Фауста**, – он улыбнулся. (киносценарий «Солярис»)

(8) Я к себе не пойду. Важно не уснуть. Я пойду к **Фаусту**. В лаборатории наш **Фауст-Сарториус** ищет средство против бессмертия. (фильм «Солярис»)

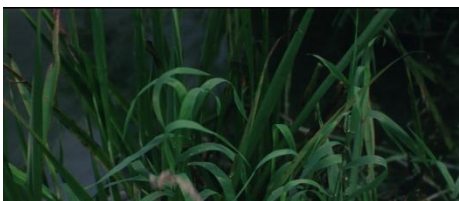
В отличие от имен собственных как в киносценарии, так и в вербальной системе фильма термины, лексика, обозначающая эмоции и чувства, стилистические тропы (главным образом метафоры) характеризуются разнообразием и определенной степенью оригинальности. Кроме того, при относительно низких показателях активности лингвокреативной значимостью обладает такой параметр лингвокреативности, как «неологизм и окказионализм» <407>. Используемые в киносценарии и фильме новые и окказиональные единицы имеют преимущественно метафорический и терминологический характер, например: *потерять чувство космического, соляристика, соляристический пейзаж, существа «Ф», голубое солнце, красный день*.

Результаты сравнительного анализа текста киносценария и аудиовизуального ряда фильма приводят к выводу о применении трех основных стратегий межсемиотического перевода: 1) полное или частичное (редуцированное, модифицированное) воспроизведение структурных компонентов текста киносценария с помощью аудиовизуальных средств киноязыка; 2) субституция структурных компонентов текста киносценария определенными (новыми) аудиовизуальными единицами в фильме; 3) элиминация структурных компонентов текста киносценария, т. е. не включение их в фильм. В качестве примера рассмотрим первые строки киносценария и первые кадры фильма:

(9) #1 Крис Кельвин устало брел вниз по склону, заросшему лесом. #2 На нем был свитер и светлые брюки, перепачканные глиной. #3 Он оглянулся. #4 На дальнем пригорке, за деревьями, был виден отцовский дом, в котором он жил и работал все лето. **#5 Солнце еще не встало. #6 Внизу, над озером, стелился туман, и Крис входил в него постепенно, словно в воду.** #7 В том месте, где была причалена лодка, туман был такой густой, что Крису пришлось почти на ощупь искать цепь, обернутую вокруг причального столбика. <...>. (киносценарий «Солярис»)

(10) Первые кадры фильма «Солярис»





И в киносценарии, и в фильме действие начинается на озере рядом с домом Криса. Однако анализ аудиовизуального ряда этого фрагмента в фильме показывает значительное расхождение со сценарным текстом. Прежде всего, в фильме отсутствует сцена того, как Крис переплывает на лодке на противоположный берег озера, а также меняется хронологическая последовательность действий киногероя. Результат межсемиотического перевода данного фрагмента киносценария в фильм можно представить следующим образом:

- #1 предложение не имеет аудиовизуального аналога (элиминация);
- #2 предложение частично соответствует аудиовизуальному ряду (неполное или редуцированное воспроизведение);
- #3–4 предложения не имеют аудиовизуальных аналогов (элиминация);
- #5–6 предложения имеют аудиовизуальные аналоги (полное воспроизведение);
- #7 предложение не имеет аудиовизуального аналога (элиминация).

С точки зрения степени возможных формальных и семантических преобразований текста при межсемиотическом переводе особый интерес представляют случаи создания аудиовизуальных аналогов, которые могут служить инструментами существенных семантических расширений текста-источника. Весьма показательным в этом отношении является фрагмент сценарного текста, в котором содержится одна из ключевых идей романа, оформляющаяся в его центральную метафору: ВНЕЗЕМНОЙ (ИНОПЛАНЕТНЫЙ) ОКЕАН – ЭТО МОЗГ (концепция внеземного разума). Сравним специфику репрезентации этой идеи в киносценарии (пример 11) и фильме (примеры 12а–в):

(11) **Океан**, этот **огромный жидкий мозг**, не обладает никакой нервной системой – ни клетками, ни структурами, напоминающими белок. (киносценарий «Солярис»)

(12а) Все это могло быть результатом воздействия на сознание Бертона биотоков **Океана Соляриса**, которые, как теперь известно, является не только **гигантским мозгом** что ли, но и **субстанцией, способной мыслить**. (фильм «Солярис»)

(12б) Таким образом, было установлено, что **Океан Соляриса является своеобразным мозгом**. Именно после этого была высказана уже вовсе смелая гипотеза, предполагавшая, что **Океан является мыслящей субстанцией**. (фильм «Солярис»)

(12в) Кадр из фильма «Солярис»



Примечательно, что в киносценарии ключевая идея о сущности и экзистенции единственного обитателя Соляриса – Океана метафорически оформляется однократно. В фильме же вербальная метафора не только воспроизводится дважды, причем с несколько модифицированной структурой, но и получает метафорическое воплощение определенными средств-

вами киноязыка, что приводит к созданию ее аудиовизуального аналога. В примере (12в) изображен момент активизации деятельности Океана, внешне уподобленного человеческому мозгу, похожему на человеческий мозг. Стоит отметить, что все рассматриваемые метафоры используются в фильме с временным интервалом и их последовательная темпорально-дистантная интродукция создает эффект смыслового резонанса. Такой своего рода «мерцающий» образ обретает в фильме семиотическую многомерность и смысловую глубину, раскрывающиеся в серии производимых с ним трансформаций. Подобного рода неоднократное воспроизведение вербально и кинематографически (т. е. средствами языка кино) определенных составляющих текста киносценария является характерным приемом Тарковского, используемым им в процессе создания данного фильма.

Обобщая все полученные результаты, можно говорить о значительном объеме формальных и семантических преобразований текста-источника, сделанных в процессе поэтапного перевода романа в киносценарий и киносценария в фильм. Это в полной мере соответствует творческому кредо Тарковского, который писал:

Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникают свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире, и режиссер представляет ее на суд зрителя, делится ею со зрителем, как своими самыми заветными мечтами. Только при наличии собственного взгляда на вещи, становясь своего рода философом, он выступает как художник, а кинематограф – как искусство <...> (Андрей Тарковский, «Запечатленное время»).

Заключение

Проведенное исследование выявило основные тенденции и направления развития теории межсемиотического перевода в современной гуманитарной науке, в филологии в частности. Теория межсемиотического перевода представляет собой сегодня разветвленную сеть подходов с определенным набором разрабатываемых понятий и методов для постижения характера и принципов взаимодействия различных семиотических систем и разного рода художественных практик. Особый вектор развития данная теория получает в области исследования экранизаций литературных произведений.

Разработанный в исследовании многоэтапный алгоритм анализа позволил установить ключевые формальные и семантические преобразования текста романа «Солярис» в киносценарии и фильме. Посредством метода дискурсивно-параметрического анализа лингвокреативности установлены показатели вариативности в количественном и качественном использовании в киносценарии и фильме лингвокреативных единиц как одних из главных средств конструирования их поэтики. В результате сравнительного анализа текста киносценария и аудиовизуального ряда фильма определены три основные стратегии межсемиотического перевода: воспроизведение, субституция и элиминация.

В заключение отметим, что в свое время В. П. Григорьев определял язык как «потенциальную образную энергию» словесного искусства, под которым он имел в виду литературу [Григорьев, 1971, с. 3]. Это положение представляется возможным спроецировать и на специфику взаимоотношений ‘роман – сценарий – фильм’, в рамках которых роман и киносценарий, представляющие разные виды литературного творчества, становятся источником «потенциальной образной энергии» киноискусства, истоками порождения и моделирования особой поэтики кинопроизведения посредством определенного рода преобразований литературного текста-источника.

Список литературы

Григорьев В. П. О некоторых проблемах лингвистической поэтики // Теория поэтической речи и поэтическая лексикография. М.; Шадринск: ШГПИ, 1971. С. 3–12.

Злыднева Н. В. Портрет в авангарде: между именем и мифом // Критика и семиотика. 2019. № 1. С. 285–297.

Зоркая Н. «Солярис» Андрея Тарковского // Советский экран. 1973. № 5. С. 3.

Зубова О. В. Проза В. М. Шукшина: текст и его кинематографическая интерпретация: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2016. 254 с.

Зыкова И. В. Интердискурсивные параметры лингвокреативности (на материале кинодискурса) // Критика и семиотика. 2021. № 2. С. 11–29. DOI 10.25205/2307-1737-2021-2-11-29

Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 27 с.

ЛДРТ – Лингвокреативность в дискурсах разных типов: пределы и возможности: Коллективная монография / Отв. ред. И. В. Зыкова. М.: Р. Валент, 2021. 564 с.

Мартьянова И. А. Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария: Дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1994. 576 с.

Таранникова Е. Г. Экфрасис в англоязычной поэзии: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007. 24 с.

Шевченко Н. Л. Аксиологические характеристики медийного диалога в предметной области *музыкальная критика*: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2019. 186 с.

Jakobson R. On linguistic aspects of translation // On Translation. Cambridge: Reuben Arthur Brower, 1959. P. 113–118.

Список источников

Архивные материалы киноконцерна «Мосфильм». URL: https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=40317 (дата обращения 10.03.2022).

Лем С. Письмо на киностудию. URL: https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=41076&ysclid=lagrjnf62s550076911 (дата обращения 17.10.2022)

Лем С. Солярис / Пер. с пол. Г. А. Гудимовой, В. М. Перельман. М.: Текст, 1992. 174 с.

Лем С. Солярис / Пер. с пол. Д. Брускина. М.: АСТ, 2021. 285 с.

Смекалов Ю. Об истории создания спектакля «Солярис». «Время Суток. Интервью» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QXXj9EgJ750> (дата обращения 20.02.2022).

Тарковский А. А. Пояснения к фильму «Солярис» (выступление перед зрителями; Восточный Берлин, март 1973 г.) // Запечатленное время. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema.html?ysclid=laf8n2slby954625565> (дата обращения 20.10.2022).

Тарковский А. А., Горенштейн Ф. Н. Киносценарий по роману Станислава Лема «Солярис» М.: Киностудия «Мосфильм». [Электронный ресурс]. 37 с.

Театр «Приют комедианта». Программа спектакля. URL: <https://pkteatr.ru/theatr/performances/solyaris/> (дата обращения 15.01.2022).

Фильм «Солярис» / режиссер А. А. Тарковский. М., 1972.

References

Grigoriev V. P. O nekotorykh problemakh lingvisticheskoy poetiki [On some problems of linguistic poetics]. In: *Teoriya poeticheskoy rechi i poeticheskaya leksikografiya* [The theory of poetic speech and poetic lexicography]. Moscow/Shadrinsk: Shadrinskij gosudarstvennyj pedagogicheskij institut [Shadrinsk State Pedagogical Institute], 1971, pp. 3–12. (in Russ.)

Ignatov K. Yu. Ot teksta romana k kinotekstu: yazykovye transformatsii i avtorskij stil' (na angloyazychnom materiale) [From the text of the novel to the film text: linguistic transformations and the author's style (on English-language material)]. Abstract of Cand. Philol. Sci. Diss. Moscow, 2007, 27 p. (in Russ.)

Jakobson R. On linguistic aspects of translation. In: *On Translation*. Cambridge: Reuben Arthur Brower, 1959, pp. 113–118.

Martianova I. A. Kompozitsionno-sintaksicheskaya organizatsiya teksta kinostsenariya [Compositional and syntactic organization of the screenplay text]. Dr. Philol. Sci. Diss. St. Petersburg, 1994, 576 p. (in Russ.)

Shevchenko N. L. Aksiologicheskie kharakteristiki mediinogo dialoga v predmetnoi oblasti muzykal'naya kritika [Axiological characteristics of media dialogue in the subject area of music criticism]. Cand. Philol. Sci. Diss. Moscow, 2019, 186 p. (in Russ.)

Tarannikova E. G. Ekfrasis v angloyazychnoi poezii [Ekphrasis in English-language poetry]. Abstract of Cand. Philol. Sci. Diss. St. Petersburg, 2007, 24 p. (in Russ.)

Zlydneva N. V. Portrait in the avant-garde: between the name and the myth. *Critique and Semiotics*, 2019, no. 1, pp. 285–297. (in Russ.)

Zorkaya N. "Solyaris" Andrey Tarkovskogo ["Solaris" by Andrey Tarkovsky]. *Sovetskii ekran* [Soviet Screen], 1973, no. 5, p. 3. (in Russ.)

Zubova O. V. Proza V. M. Shukshina: tekst i ego kinematograficheskaya interpretatsiya [V. M. Shukshin's prose: the text and its cinematic interpretation]. Cand. Philol. Sci. Diss. Moscow, 2016, 254 p. (in Russ.)

Zykova I. V. Interdiscursive Parameters of Linguistic Creativity (The Case Study of Cinematic Discourse). *Critique and Semiotics*, 2021, no. 2, p. 11–29. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1737-2021-2-11-29

Zykova I. V. (ed.). *Lingvokreativnost' v diskursah raznyh tipov: Predely i vozmozhnosti* [Linguistic creativity in discourses of different types: Limits and possibilities]. Collective monograph. Moscow, R. Valent, 2021, 564 p. (in Russ.)

List of Sources

Arkhivnye materialy kinokontserna “Mosfil’m” [Archival materials of the Mosfilm film concern]. URL: https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=40317 (accessed 10.03.2022) (in Russ.)

Lem S. Pis'mo na kinostudiyu [Letter to the film studio]. URL: https://www.mosfilm.ru/news/?ELEMENT_ID=41076&ysclid=lagrjnf62s550076911 (accessed 17.10.2022) (in Russ.)

Lem S. Solyaris [Solaris]. Per. s pol. G.A. Gudimova and V.M. Perelman. Moscow: Tekst, 1992, 174 p. (in Russ.)

Lem S. Solyaris [Solaris]. Per. s pol. D. Bruskina. Moscow, AST Publ., 2021, 285 p. (in Russ.)

Smekalov Yu. Ob istorii sozdaniya spektaklya “Solyaris”. “Vremya Sutok. Interv'yu” [About the history of the creation of the play “Solaris”. “Time of day. Interview”]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QXXj9EgJ750> (accessed 20.02.2022). (in Russ.)

Tarkovsky A. A. Poyasneniya k fil'mu “Solyaris” (vystuplenie pered zritel'yami; Vostochnyj Berlin, mart 1973 g.) [Explanations for the film “Solaris” (performance in front of the audience; East Berlin, March 1973)]. *Zapechatlennoe vremya* [Imprinted time]. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema.html?ysclid=laf8n2slby954625565> (accessed 10.20.2022) (in Russ.)

Tarkovsky A. A., Gorenstein F. N. Stsenarij po romanu Stanislava Lema “Solyaris” [Scenario based on Stanislaw Lem’s novel “Solaris”] [Electronic resource], 37 p. (in Russ.) Kinoscenarij po romanu “Solyaris” [Screenplay based on the novel “Solaris”]. Moscow, Kinostudiya “Mosfil’m”. (in Russ.)

Teatr “Priyut komedianta”. Programma spektaklya [The theater “The Comedian’s Shelter”. The performance program]. URL: <https://pkteatr.ru/theatr/performances/solyaris/> (accessed 15.01.2022). (in Russ.)

Fil'm “Solyaris” [The film “Solaris”] by A. A. Tarkovsky. Moscow, 1972. (in Russ.)

Информация об авторе

Ирина Владимировна Зыкова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИЯз РАН
Scopus Author ID 56728289100
WoS Researcher ID S-9134-2017
SPIN 1172-1192

Information about the Author

Irina V. Zykova, Doctor of Sciences (Philology), Leading Researcher, Institute of Linguistics RAS
Scopus Author ID 56728289100
WoS Researcher ID S-9134-2017
SPIN 1172-1192

*Статья поступила в редакцию 10.04.2023;
одобрена после рецензирования 15.05.2023; принята к публикации 18.05.2023
The article was submitted on 10.04.2023;
approved after reviewing on 15.05.2023; accepted for publication on 18.05.2023*