Санкт-Петербургский государственный университет

**АМВРОСОВА Светлана Игоревна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Экранизация как частный случай интерсемиотического перевода (на примере советских мультфильмов по мотивам произведений Теодора Зойса Гейзеля)**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа СВ.5055. «Иностранные языки»

Профиль «Английский язык»

Научный руководитель:

кандидат филологических наук, доцент, Кафедра английской филологии и лингвокультурологии,

Денисова Наталья Викторовна

Рецензент:

кандидат филологических наук,

старший преподаватель, Кафедра английской филологии и перевода,

Куралева Татьяна Владимировна

Санкт-Петербург

2021

**Оглавление**

[Введение 4](#_Toc73403004)

[Глава I. Экранизация как конвергенция разных видов перевода 7](#_Toc73403005)

[1.1 Интерсемиотический перевод как особый вид перевода 7](#_Toc73403006)

[1.1.1 Интерсемиотический перевод и его отличия от других типов перевода 7](#_Toc73403007)

[1.1.2 Интерсемиотический перевод в контексте межкультурной коммуникации 12](#_Toc73403008)

[1.1.3 Экранизация как частный случай интерсемиотического перевода 17](#_Toc73403009)

[1.2 Феномен креолизации текста 20](#_Toc73403010)

[1.2.1 Креолизованный текст в аспекте семиотики и интерсемиотического перевода 20](#_Toc73403011)

[1.2.2 Кинотекст как синкретическая семиотическая система 25](#_Toc73403012)

[1.3 Кинотекст как форма существования переводного текста 28](#_Toc73403013)

[1.3.1 Проблемы оценки качества экранизации как «варианта» оригинального текста 28](#_Toc73403014)

[1.3.2 Основные направления интердисциплинарного анализа экранизации как вида интерсемиотического перевода 31](#_Toc73403015)

[Выводы по Главе I 34](#_Toc73403016)

[Глава II. Советские экранизации сказок Доктора Сьюза в сопоставлении с оригинальными текстами 37](#_Toc73403017)

[2.1 Сравнительно-сопоставительный анализ креолизованного текста сказки в стихах *The Cat in the Hat* и его советской экранизации 37](#_Toc73403018)

[2.1.1 Фабула 38](#_Toc73403019)

[2.1.2 Вербальный компонент 42](#_Toc73403020)

[2.1.3 Невербальный компонент 51](#_Toc73403021)

[2.2 Сравнительно-сопоставительный анализ креолизованного текста сказки в стихах *Horton Hears a Who!* и советских мультфильмов по его мотивам 56](#_Toc73403022)

[2.2.1 Фабула 57](#_Toc73403023)

[2.2.2 Вербальный компонент 63](#_Toc73403024)

[2.2.3 Невербальный компонент 76](#_Toc73403025)

[Выводы по Главе II 82](#_Toc73403026)

[Заключение 84](#_Toc73403027)

[Список использованной литературы 87](#_Toc73403028)

[Список источников материала 91](#_Toc73403029)

**Введение**

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена изучению экранизации как частного случая интерсемиотического перевода на материале советских мультфильмов по мотивам произведений Теодора Зойса Гейзеля, более известного под псевдонимом Доктор Сьюз.

**Актуальность** работы обусловлена тем, что в настоящее время экранизация является одним из наиболее распространенных видов кинопродукции и с каждым годом набирает все большую популярность. Более половины фильмов, созданных за все время существования кинематографа, основано на литературных художественных текстах. Особое место в ряду кинематографических и телевизионных экранизаций занимают произведения детских писателей, отличающиеся исключительной выразительностью и образностью. Стоит отметить, что у детей дошкольного и младшего школьного возраста наглядно-образное мышление является доминирующим, в связи с чем невербальные единицы анимированного фильма, например, видеоряд или музыка, способствуют лучшему пониманию и восприятию ребенком оригинального литературного текста.

Особую сложность представляет экранизация иноязычных художественных произведений, так как в ее создании участвует три вида перевода: межъязыковой, внутриязыковой и межсемиотический. Поскольку Теодор Гейзель сам иллюстрировал свои литературные произведения, интерес представляет сопоставление не только вербальных, но и изобразительных элементов оригинала и экранизации.

**Объектом** исследования является интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте. **Предметом** исследования стали советские экранизации произведений Доктора Сьюза в их сопоставлении с оригинальными текстами на английском языке.

**Цель** данной работы – выявить и системно описать особенности экранизации иноязычных креолизованных текстов для детей.

Для достижения поставленной цели требуется решить следующие **задачи**:

1. рассмотреть особенности интерсемиотического перевода;
2. выявить основные направления интердисциплинарного анализа экранизации как вида интерсемиотического перевода;
3. сравнить и сопоставить англоязычные произведения Теодора Гейзеля с основанными на них мультфильмами на русском языке;
4. выявить главные особенности и закономерности интерсемиотического перевода в проанализированных текстах;
5. изучить феномен «креолизованного текста» и рассмотреть возможность его применения к анализу «текста» экранизации;
6. дать критическую оценку проанализированным экранизациям, выработать критерии оценки качества киноадаптации и сформулировать рекомендации по переложению текста из одной семиотической системы в другую с учетом запросов и ожиданий целевой аудитории.

**Теоретическую основу** исследования составили работы как отечественных, так и зарубежных исследователей, посвященные проблемам перевода, в частности проблемам интерсемиотического перевода (Р.О. Якобсон, У. Эко, Н.К. Гарбовский, В.Н. Комиссаров, Л.С. Бархударов и др.), а также теории экранизации (Ю.Г. Цивьян, Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова, Ю.М. Лотман, К. Лермитт, Дж. Нэрмор и др.).

**Материал** исследования составили креолизованные тексты двух самых известных сказок Доктора Сьюза *The Cat in the Hat* и *Horton Hears a Who!* и советские мультфильмы, снятые на их основе (*«Кот в колпаке», «Я вас слышу», «Друзья мои, где вы?»*).

**Научная новизна исследования** определяется тем, что в нем впервые проводится сравнительно-сопоставительный анализ англоязычных текстов и их экранных версий на русском языке на примере иллюстрированных произведений Доктора Сьюза и их советских экранизаций, нацеленных на детскую аудиторию.

**Теоретическая значимость исследования** состоит в том, чтов нем выработаны основные критерии оценки качества экранизации и сформулированы рекомендации по переложению текста из одной знаковой системы в другую с учетом запросов и ожиданий целевой аудитории, а его результаты можно использовать для развития лингвистической теории киноадаптации.

**Практическая ценность** исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы на семинарах и лекциях по переводоведению, на практических занятиях при изучении проблем и особенностей интерсемиотического перевода, а также в ходе работы над экранизациями иноязычных креолизованных текстов, в том числе ориентированных на детскую аудиторию.

Анализ проводится с применением **методов** дискурс-анализа, семиотического, переводческого, интерпретативного и сравнительно-сопоставительного анализа.

**Структура работы носит традиционный характер и состоит** из введения, двух глав с выводами, заключения и списка использованной литературы.

В первой главе рассматривается интерсемиотический перевод как особый вид перевода (наряду с межъязыковым и внутриязыковым): его проблемы и особенности, экранизация как частный его случай, а также вопросы, связанные с особенностями перевода креолизованных текстов.

Во второй главе анализируется экранизация как частный случай интерсемиотического перевода на примере произведений Теодора Гейзеля, ориентированных на младшую возрастную группу, и снятых по ним советских мультфильмов.

В заключении подводятся итоги исследования.

**Глава I. Экранизация как конвергенция разных видов перевода**

**1.1 Интерсемиотический перевод как особый вид перевода**

**1.1.1 Интерсемиотический перевод и его отличия от других типов перевода**

На настоящем этапе развития переводоведения как науки среди специалистов не существует единого взгляда на определение понятия «перевод». Под влиянием научной моды, а также из-за смены доминирующих научных течений определение данного термина непрерывно трансформировалось, менялось и усложнялось на протяжении многих эпох, что привело к возникновению множества различных дефиниций.

На ранних этапах развития теории перевода многие исследователи в своих работах делали акцент именно на динамическом аспекте перевода, на изучении перевода как процесса трансформации текста (Найда 1978, Федоров 1983, Бархударов 1975, Черняховская 1976). Так, одну из первых признанных в отечественной лингвистике формулировок сущности перевода предложил советский исследователь Л.С. Бархударов: «Перевод – это межъязыковое преобразование или трансформация текста на одном языке в текст на другом языке» (Бархударов 1975: 27).

С таким подходом был в корне не согласен В.Н. Комиссаров. Он рассматривает перевод как сложное комплексное явление и считает, что «противопоставлять процесс перевода его результату вряд ли правомерно». По его мнению, именно на основании результата перевода можно косвенно судить о том, как протекал сам процесс преобразования исходного текста в текст принимающего языка (Комиссаров 1999: 40).

Согласно определению В.Н. Комиссарова, перевод – это вид языкового посредничества, всецело ориентированный на иноязычный оригинал, при котором на переводящем языке создается текст, коммуникативно равноценный исходному (Комиссаров 1999: 43).

Современные лингвисты разработали новый подход, «рассматривающий перевод не только как межтекстовое образование, но и как особый вид человеческой деятельности, носящий социальный характер» (Велединская 2010: 11).

Так, в своей работе «Теория перевода» Н.К. Гарбовский определяет перевод как общественную функцию коммуникативного посредничества, реализующуюся в ходе психофизического процесса отражения сознанием переводчика некоторой реальности, с целью эквивалентной, но всегда частичной передачи смысла исходного сообщения. Ученый отмечает, что «перевод всегда предполагает оперирование знаковыми системами, т.е. имеет знаковую, семиотическую сущность» (Гарбовский 2007: 210).

Таким образом, в широком смысле слова перевод – это интерпретация знаков одной семиотической системы с помощью знаков другой. Речь может идти не только о привычном переводе с одного естественного языка на другой, но также и о переводе из одной семиотической системы в другую.

Понятие интерсемиотического перевода восходит к статье знаменитого русского лингвиста Р.О. Якобсона «О лингвистических аспектах перевода». В 1959 году ученый выделил три способа интерпретации вербального знака: он может быть переведен в другие вербальные знаки того же языка, на другой язык или в невербальную систему символов. Таким образом, по мнению Якобсона, существуют следующие виды перевода:

1. **Внутриязыковой перевод, или переименование** – интерпретация вербальных знаков посредством других вербальных знаков одного и того же языка.
2. **Межъязыковой перевод, или собственно перевод** – интерпретация вербальных знаков одного языка с помощью вербальных знаков другого языка.
3. **Межсемиотический перевод, или трансмутация** – интерпретация вербальных знаков через невербальные системы символов (Якобсон 1978: 17).

В качестве примера **внутриязыкового перевода** лингвист приводит транспозицию из одной поэтической формы в другую. К такому виду внутриязыкового перевода чаще всего прибегают, когда нужно истолковать слово с помощью более полно развернутого словосочетания или парафразы. Например, значение слова *вдова* можно объяснить с помощью более точного определения: *женщина, у которой умер муж*.

Однако, существуют и другие виды переименования. Так, С.И. Сидоренко выделяет два основных типа внутриязыкового перевода: диахронный и синхронный. В рамках последнего лингвист также предлагает различать нормализующий и межвариантный перевод (Сидоренко 2013: 195).

Под диахронным переводом понимается перевод на современный язык текстов, созданных в предшествующие исторические эпохи. Необходимость такого перевода обусловлена значительной временной и культурологической дистанцией между оригиналом и современным читателем. В результате исторической эволюции языка текст оригинального произведения меняется до такой степени, что становится непонятным современному читателю. Ярким примером диахронического перевода является памятник литературы Древней Руси «Слово о полку Игореве», написанный, предположительно, в конце XII века. На протяжении веков поэма около ста раз переводилась на русский литературный язык, соответствующий нормам последующей исторической эпохи. С.И. Сидоренко также приводит в пример англосаксонскую эпическую поэму «Беовульф» и «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера и подчеркивает, что современный английский язык далеко ушел от языка данных произведений, поэтому они, несомненно, нуждаются во внутриязыковом диахронном переводе (Сидоренко 2013: 196).

К межвариантному переводу относят перевод текстов, созданных на одном из национальных или региональных вариантов какого-либо языка. Такой тип перевода особенно актуален для носителей английского языка, пользующихся разными его вариантами (британским и американским, например, или для носителей йоркширского диалекта). Многие произведения детской британской литературы были подвергнуты «американизации» перед изданием в Соединенных Штатах Америки, и самым ярким примером данного феномена стала серия книг английской писательницы Дж. Роулинг «Гарри Поттер». В американском переводе этого произведения имели место различные лексические замены (например, функционирующие преимущественно в британском варианте слова *motorbike*, *cooker* и *letter box* были заменены в американском тексте на *motorcycle*, *stove* и *mail slot*), а также грамматические, пунктуационные и орфографические изменения (Сидоренко 2013: 202). Еще одним интересным примером межвариантного перевода является роман канадца африканского происхождения Лоуренса Хилла *The Book of Negroes*. Книга вышла в Канаде в 2007 году и была опубликована в США, Австралии и Новой Зеландии под другим названием: *Someone Knows My Name*. Причиной такой модификации стала лингвокультурологическая политкорректность.

Нормализующий синхронный перевод, по мнению С.И. Сидоренко – это перевод диалектов, жаргонов и сленга методом их «нормализации» в соответствии с нормами русского литературного языка. Зачастую такой тип внутриязыкового перевода используется в дидактических или научных целях. Лингвист приводит в пример эпизод научно-популярного сериала *The Story of English*, в котором прибегают к переводу речи носителя йоркширского диалекта с помощью субтитров, чтобы наглядно показать различия между диалектом и стандартным английским (Сидоренко 2013: 203).

Еще одним типом внутриязыкового перевода, не входящим в классификацию С.И. Сидоренко, является перекодирование текста из одного жанра или функционального стиля в другой. Например, сценарий фильма можно переработать в художественное произведение. Примером тому служит роман «В метре друг от друга», опубликованный в ноябре 2018 года. Сценарий для одноименного фильма, созданный годом ранее, попался на глаза писательнице Рейчел Липпинкотт и так понравился ей, что она решила написать на его основе книгу.

Другим интересным видом внутриязыкового перевода является адаптация литературных произведений для детской аудитории. Многие произведения детской художественной литературы перерабатываются и адаптируются для детей: упрощается лексика и сложные синтаксические конструкции, сокращается объем произведения и предложений, в частности, даются какие-то дополнительные пояснения внутри текста. Среди знаменитых адаптаций можно выделить «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта в обработке Т. Габбе и З. Задунайской, «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» Д. Дефо в обработке К. Чуковского, «Дон Кихот» Сервантеса в обработке М. Бутова и т.д.

В качестве примера **интерсемиотического перевода** можно привести балетные постановки М. Петипа, одного из самых известных отечественных балетмейстеров. Он поставил более 60 оригинальных спектаклей, в числе которых основанные на литературных произведениях «Спящая красавица» и «Щелкунчик и мышиный король». Таким образом, М. Петипа не раз выступал в роли интерпретатора и совершал перевод между вербальной и невербальной семиотическими системами.

Написав музыку для одноактной оперы «Иоланта» и балетных постановок «Щелкунчик и мышиный король», «Лебединое озеро» и «Спящая красавица», П.И. Чайковский также фактически выполнил интерсемиотический перевод.

Еще одним примером данного вида перевода выступают театральные постановки, созданные на основе литературных произведений (например, спектакль «Ромео и Джульетта»), а также картины, сюжеты которых построены на художественном материале (например, картина В.М. Васнецова «После побоища Игоря Святославича с половцами», основанная на древнерусском произведении «Слово о полку Игореве», или картины, созданные по мотивам сцен из Библии).

В настоящее время чаще всего при интерсемиотическом переводе происходит преобразование литературного текста в фильм или сериал, т. е. экранизация литературного произведения («Мадам Бовари», «Великий Гэтсби», «Война и мир» и др.).

Основываясь на классификации Якобсона, О.С. Ахманова дает следующее толкование межсемиотическому переводу: «Интерсемиотический перевод – передача данного содержания не средствами того же или другого естественного языка, а средствами какой-либо несловесной семиотической системы, такой, как хореография, музыка и т.п.» (Ахманова 1966: 317).

Таким образом, особенностью интерсемиотического перевода является то, что он имеет дело с двумя или более знаковыми системами. Литературное произведение передается посредством театрализованного представления, музыкального произведения, балетной или танцевальной постановки, изображается на картинах и фотографиях, интерпретируется средствами кино и телевидения.

* + 1. **Интерсемиотический перевод в контексте межкультурной коммуникации**

Перевод является средством не только межъязыковой, но и межкультурной коммуникации, так как при переводческом акте происходит пересечение разных культур.

По мнению В.М. Масловой, язык в виде текстов одновременно является как орудием создания, развития и хранения культуры, так и ее частью, поскольку с его помощью создаются реальные, объективно существующие произведения материальной и духовной культуры (Маслова 2001: 27). Тексты есть «истинные хранители культуры», отображающие духовный мир человека и пронизанные множеством культурных кодов (Маслова 2001: 86). Именно в текстах заключена вся культурная информация, охватывающая материальные и духовные достижения определенного общества и отражающая характерный для данного народа уклад жизни: его историческое прошлое, социальные и психологические особенности сферы деятельности людей, традиции и обычаи, ценности и т.д.

Культурные коды, про которые пишет В.М. Маслова, присущи любому тексту, однако особенно характерны для произведений художественной литературы, так как при написании такого произведения автор строит новую модель мира, основываясь лишь на собственных культурологических знаниях.

Автор статьи «Перевод как разновидность межкультурной коммуникации» Е.В. Белик отмечает, что при создании текста на родном языке автор бессознательно опирается на свою систему культурных ценностей, читатель же декодирует текст, ориентируясь на собственную культуру. Таким образом, участники межкультурного общения по-разному декодируют полученную информацию, что приводит к частичной или полной потере коммуникативной функции языка, заключающейся в передаче значения (Белик 2013: 290).

Поэтому перевод в контексте межкультурной коммуникации требует от переводчика совершенного владения иностранным и родным языком, а также знания своей и иноязычной культуры. Адекватный перевод предполагает учет системы культурных ценностей обеих сторон коммуникации.

В качестве примера культурной особенности двух групп людей, при незнании которой переводчик может совершить коммуникативную ошибку, можно привести систему нумерации этажей в Великобритании и России. Для представителя русских культурных ценностей отсчет этажей в любом доме начинается с первого, и именно так россияне именуют этаж, находящийся на уровне земли. В картине мира британца нумерация этажей начинается с так называемого «нулевого этажа» - ground floor (дословно «*этаж на земле*»), а этаж, следующий за «нулевым» (*ground floor*), представитель британской лингвокультурной среды назовет первым (*first floor*). Таким образом, сообщение англичанина о том, что он живет на третьем этаже (*third floor*) шестиэтажного дома, будет правильно трактовано лишь тем, кто знаком с системой нумерации этажей в его стране.

В процессе перевода литературного текста, принадлежащего к другой лингвокультурной среде, интерпретатор производит ряд модификаций над культурными параметрами исходного материала, адаптируя их для новой культурной парадигмы. В результате такой межкультурной коммуникации художественное произведение трансформируется в продукт иного лингвокультурного пространства.

По мнению А. Лефевра, интерсемиотический перевод играет огромную роль в передаче и распространении культурного капитала как между разными культурами, так и в рамках одной культуры (Lefevere 1998: 41).

При интерсемиотическом переводе культурные коды художественного произведения (особенности внешности персонажей, их одежда, предметы быта и т.д.) играют особую роль, так как их воплощение на экране либо поможет раскрыть смысл оригинального произведения, либо будет противоречить ему.

Так, многочисленные киноляпы были найдены в одноименной британской телевизионной адаптации «Войны и мира» Л.Н. Толстого. Создатели сериала допустили ряд исторических и литературных погрешностей, влияющих на подоплеку произведения, начиная от костюмов главных и второстепенных героев и заканчивая их поведением. Например, характерной деталью образа Николая Ростова в романе были усы – обязательный атрибут солдата гусарских полков, подчеркивающий его «мужественность». В экранизации эта значимая художественная делать опущена, что нарушает целостность образа данного персонажа. Другой интересный киноляп, найденный в сериале – это цвет Зимнего дворца, на фоне которого разворачивается множество сцен. В данной телеадаптации дворец предстает перед зрителем в своем современном виде, а именно – в салатовом цвете. Это историческая неточность, так как в XIX веке в эпоху войн против Наполеона, когда и происходят события оригинального произведения, фасад главной императорской резиденции был выкрашен в светло-желтый цвет, подтверждение чему можно найти на множестве работ художников того времени.

Совокупность множества таких неточностей может привести к несоответствию экранизации духу оригинального художественного произведения, именно поэтому очень важно внимательно относиться к культурным особенностям исходного текста.

В статье под названием «Проблемы интерсемиотического перевода» О.А. Леонтович пишет, что можно «начинить фильм множеством культурных значений» (одеть героев в национальные костюмы, окружить их традиционными для их культуры предметами быта, включить национальную музыку и т.д.), однако все это не будет иметь никакого смысла, если культурные значения «не будут вплетены в ткань произведения». Таким образом, при интерсемиотическом переводе необходимо контекстуализировать культурные коды (Леонтович 2010: 150).

Однако, исследователь отмечает, что иногда отсутствие в экранизации культурного значения гораздо лучше, чем его присутствие. В качестве примера, подтверждающего данное суждение, она приводит японскую экранизацию «Идиота» Ф.М. Достоевского, в которой место действия полностью перенесено в Японию, а культурные смыслы, присущие исходному тексту, сведены к минимуму. Авторы киноадаптации вместо того, чтобы пытаться вписать национальный русский колорит в японскую реальность, сосредоточились на передаче сути произведения, его высшего смысла (Леонтович 2010: 150-151).

В связи с этим О.А. Леонтович выделяет две стратегии экранизации инокультурного произведения. Первая стратегия фокусируется на стремлении сохранить «верность» оригиналу и попытке в точности воспроизвести его национально-культурную специфику; вторая предполагает адаптацию происходящего на экране к культурным нормам и ценностям целевой аудитории (Леонтович 2010: 150). Форенизация (или иностранизация) и доместикация (или одомашнивание) соответственно.

Вторую стратегию можно продемонстрировать на примере британской экранизации повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Так, в фильме 2016 года действия пьесы переносятся из Мценского уезда в викторианскую Англию: Катерина становится Кэтрин, все персонажи ведут себя по-английски холодно (совершенно противоположно героям Лескова), среди них появляются представители других рас и национальностей. Авторы киноадаптации не пытались воссоздать на экране мир русских купцов, вместо этого постарались передать проблему безнравственности, общечеловеческую трагедию, которую раскрывает в своем произведении писатель. Адаптация русской повести к культуре викторианской Англии привела также к переработке в фильме западных идей, таких как свобода и равенство.

По мнению Л. Венути, при второй стратегии перевода инокультурных произведений происходит так называемый «невидимый перевод», направленный на «одомашнивание» оригинального текста и создание иллюзорного эффекта прозрачности перевода. Переведенный текст кажется естественным, т. е. складывается впечатление, что это и есть оригинал; в нем максимально точно передан смысл, заложенный в исходный текст, в связи с чем читателю легче воспринимать его (Venuti 1997: 5). По нашему мнению, данное суждение справедливо не только в отношении перевода между двумя естественными языками, но и при переводе между двумя семиотическими системами.

Таким образом, перевод – это одновременно и лингвистический, и культурный акт коммуникации, вследствие чего его нужно рассматривать как культурологическое явление. В задачу переводчика в процессе межкультурной коммуникации входит преодоление не только языковых, но и культурных различий. Именно знание особенностей жизни и быта людей, являющихся частью одной культуры, позволяет разрушить культурный барьер, возникающий в процессе общения с представителями иной культурной парадигмы.

При интерсемиотическом переводе требуется грамотного вплести культурные смыслы в киноадаптацию, так как они принимают непосредственное участие в формировании ее общего смысла. Иначе культурные смыслы будут смотреться инородно и противоречить основной идее фильма, что в конечном счете испортит его. Однако, именно от переводчика (в данном случае режиссера) зависит, будет ли он пытаться сохранить верность оригиналу или решит «одомашнить» происходящее в художественном тексте для целевой аудитории.

* + 1. **Экранизация как частный случай интерсемиотического перевода**

Одним из наиболее распространенных видов интерсемиотического перевода является экранизация литературно-художественных произведений. В данном случае роль переводчика принимает на себя целая группа людей, включающая сценариста, режиссера-постановщика и оператора-постановщика. Их общей задачей становится воплощение в своей киноадаптации идеи, заложенной автором в оригинальный текст. Надо понимать, однако, что при экранизации художественных произведений невозможно обойтись без потерь, так как кинолента ограничена жесткими временными рамками. Не менее важно и то, что при киноадаптации главным каналом коммуникации является визуальный канал со своим кодом. В связи с этим кинорежиссеру необходимо выработать определенную стратегию и решить, какими составляющими текста, по его мнению, можно пожертвовать, чтобы наиболее полно передать задумку автора и сохранить смысл произведения.

В своей работе «Сказать почти то же самое. Опыты о переводе» У. Эко развивает идею того, что добиться абсолютной эквивалентности при интерсемиотическом переводе невозможно. Ученый рассматривает интерсемиотический перевод как интерпретацию с изменением материи, поскольку различие в материи представляет собой основополагающую проблему для всякой семиотической теории. Он называет трансмутацию «интерпретацией посредством манипуляции источником» (Эко 2006: 384-391).

Подобной трактовки интерсемиотического перевода придерживается и О.А. Леонтович. В своей статье она истолковывает трансмутацию как «серию интерпретаций, которые, в свою очередь, также становятся объектом интерпретации» (Леонтович 2010: 145). Интересно, что в трактовке О.А Леонтович зрители, на которых рассчитана экранизация, также становятся своего рода переводчиками, так как они пропускают готовый продукт кинематографа через призму своего мировоззрения и таким образом переосмысливают его в рамках собственной картины мира.

Таким образом, исходный и переводной тексты будут неизбежно отличаться друг от друга, так как каждый переводчик по-своему интерпретирует заложенную в оригинальное произведение информацию. Помимо этого, в процессе преобразования художественного произведения в продукт кинематографической семиотической системы переводчики прибегают к ряду трансформаций таких как опущения, добавления, означивание недосказанного и т. д., тем самым переделывая оригинал.

Однако несмотря на то, что перевод не может быть абсолютно эквивалентным оригиналу, сочетание знаков в идеале должно оказывать на реципиента то же эмоциональное воздействие, что и исходный текст, «как в плане семантическом и синтаксическом, так и в плане стилистическом, метрическом и звукосимволическом» (Эко 2006: 16-17). Поэтому задача переводчика состоит в создании коммуникативно равноценного оригиналу текста перевода.

При экранизации часть исходного текста переводится на языки других систем, например, в игру актеров, их мимику, жесты и движения, в музыку и звуки, в художественные образы, цветовую гамму, световые эффекты и освещение, различные планы и ракурсы и т. д. Другая часть остается в вербальной семиотической системе, и именно эта часть адаптируется меньше всего и во многом соответствует оригиналу. В этом заключается главное отличие кинематографа от литературы: художественные произведения фиксируются в письменной форме, тогда как описание сюжета в фильмах опирается на зрительные и слуховые образы, т.е. слово облачено в разные формы (Лиходкина 2017: 129).

Как справедливо отмечает Ю.М. Лотман в своей книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», кино по своей сути есть «синтез двух повествовательных тенденций: изобразительной («движущаяся живопись») и словесной» (Лотман 1973).

Помимо этого, различаются и образы, создаваемые в литературе и кино: в литературе образы умозрительные, в кинематографии же зрительно-словесные. Стоит отметить, что исключение составляют а) немые фильмы без интертитров и б) иллюстрированные художественные произведения. И.А. Лиходкина считает, что в создании зрительно-словесных образов заключается некоторое преимущество экранизации: зрителю не нужно использовать воображение, чтобы представить мир, описываемый автором; все уже сделано за него. Тем не менее, у зрителя остается необходимость интерпретировать увиденное на экране (Лиходкина 2017: 129).

По мнению О.А. Леонтович, при переносе художественного произведения на экран происходит перераспределение смыслов, которые затем заново собираются в единое целое, образуя макросмысл уже нового продукта кинематографии (Леонтович 2010: 145).

При экранизации иноязычных художественных произведений ситуация осложняется тем, что в ее создании участвуют все три вида перевода: межъязыковой (перевод литературного текста с иностранного языка на принимающий), внутриязыковой (адаптация переводного текста в текст сценария) и межсемиотический (создание кинотекста, основанного на тексте сценария).

Таким образом, процесс киноадаптации проходит через три стадии интерпретации разными людьми (или через две, если режиссер и сценарист – это одно лицо). Сначала переводчик перекодирует исходный художественный текст средствами принимающего языка, пропуская его через свое сознание и стараясь максимально полно передать информацию, заложенную в оригинале. Далее сценарист производит внутриязыковой перевод, трансформируя текст перевода в сценарий экранизации. Задача сценариста осложняется тем, что он воспринимает уже отраженную чужим сознанием (сознанием переводчика) действительность, зафиксированную в тексте-источнике. Если переводчик в своем тексте не смог передать какой-то микросмысл произведения, текст сценария также лишится этой составляющей макросмыса произведения, от чего в итоге пострадает экранизация в целом. И наконец, режиссер интерпретирует сценарий и реализует его, собирая отдельные фрагменты воедино.

Дж. Джеха описывает процесс интерсемиотического перевода следующим образом: интерпретатор пропускает через себя знак (текст), созданный в контексте определенной картины миры, и извлекает из него некоторый смысл. Этот смысл является знаком, эквивалентным исходному, и в дальнейшем он перекодируется в другой знак, например, в фильм (Jeha 1996: 85).

Таким образом, экранизация является кинематографической или телевизионной адаптацией литературного произведения. Экранизация не может быть эквивалентна текстовому оригиналу, так как авторы интерпретируют его, переструктурируя и перекомбинируя микросмыслы источника. Главной задачей создателей экранизации становится создание продукта кинематографа, производящего на зрителя прагматическое воздействие, сходное с тем, которое производит на читателя оригинальное художественное произведение.

Экранизация литературно-художественных произведений как жанр кинематографа невероятно популярна в наши дни, так как позволяет зрителям «вживую» увидеть захватывающий мир литературного произведения и сравнить образы на экране со своим собственным видением книги.

**1.2 Феномен креолизации текста**

**1.2.1 Креолизованный текст в аспекте семиотики и интерсемиотического перевода**

В отечественной лингвистике сложные текстовые образования, которые содержат как вербальные, так и невербальные компоненты, принято называть **креолизованными**. Данный термин был введен в 1990 году Ю.А. Сорокиным и Е.Ф. Тарасовым. В своей работе «Креолизованные тексты и их коммуникативная функция» они дают следующее определение этому типу текстов: «тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей (вербальной языковой (речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык))» (Сорокин, Тарасов 1990: 180-181).

Согласно Е.Е. Анисимовой, креолизованные тексты представляют собой «особый лингвовизуальный феномен». Негомогенные части такого текста образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функционирующее целое, обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата (Анисимова 2003: 17).

Как отмечает М.Б. Ворошилова, основными компонентами креолизованного текста являются языковая часть (надпись, подпись, вербальный текст) и иконическая часть (рисунок, фотография, карикатура, таблица, схема и т.д.). Между этими негомогенными частями устанавливаются разные виды корреляции, в связи с чем существует несколько подходов к классификации креолизованных текстов (Ворошилова 2007: 76).

Мы рассмотрим классификацию, предложенную Е.Е. Анисимовой. Исследователь выделяет две группы креолизованных текстов в зависимости от характера связи между вербальной и иконической частями: 1) тексты с частичной креолизацией и 2) тексты с полной креолизацией.

К первой группе относятся тексты, в которых между вербальным и невербальным компонентами складываются автосемантические отношения. Вербальная часть в таком случае относительно самостоятельна, и не зависит полностью от изображения; изобразительные элементы не обязательны для понимания текста. Частичная креолизация часто встречается в газетных, научно-популярных и художественных текстах.

Ко второй группе относятся тексты, в которых иконический и вербальный компоненты вступают в синсемантические отношения: второй компонент не может существовать без первого, они сливаются в единое целое. Вербальная часть в данном случае отсылает к изображению, которое выступает в качестве обязательного элемента текста. Подобную зависимость можно найти в рекламе (плакат, карикатура, объявление), а также в научных и научно-технических текстах (Анисимова 2003: 15).

По мнению Д.А. Удода, вербальный и невербальный компоненты, находящиеся в едином семантическом пространстве, взаимодействуют друг с другом, обеспечивая целостность и связность креолизованного текста и образуя его единый общий смысл и коммуникативный эффект (Удод 2013: 99).

К креолизованным текстам также относятся художественные произведения, сопровождаемые иллюстрациями. Иконический компонент в таких произведениях играет важную роль. Во-первых, изображения помогают читателю правильно истолковать литературный текст и постичь его смысл, а также определить основные идеи, которые легли в основу всего произведения. Во-вторых, благодаря сопроводительным иллюстрациям читатель может более ясно представить мир, созданный писателем на страницах книги: образы героев, обстановку жилищ, атмосферу времени и т.д. И наконец, изобразительный ряд повышает эмоциональное воздействие на читателя.

Ссылаясь на классификацию креолизованных текстов Е.Е. Анисимовой, Н.С. Валгина отмечает, что иллюстрации к художественным текстам являются наиболее автономными по отношению к вербальному компоненту, так как несмотря на то, что художник и автор произведения преследуют одну общую цель, иллюстратор по-своему смотрит на происходящее в тексте и отражает именно свое видение предмета изображения. Может случиться и такое, что иллюстрации талантливого художника затмят словесные художественные образы, и восприятие читателем текста будет проходить через них, так как они не просто сопровождают литературный текст, а истолковывают его. В качестве примера исследователь приводит ставшие самостоятельными произведениями искусства иллюстрации А.Н. Бенуа к «Медному всаднику» А.С. Пушкина, М.А. Врубеля к «Анне Карениной» Л.Н. Толстого и др. (Валгина 2003: 148).

Высказывание Н.С. Валгиной справедливо, однако охватывает не все случаи креолизации художественного текста. Например, в тех случаях, когда автором произведения и художником является один человек (А. Экзюпери, Б. Поттер, Т. Гейзель и др.), текст и авторские иллюстрации играют одинаково важную роль, так как писатель воплощает на бумаге художественные образы именно такими, какими они были задуманы в его голове. В таком случае, изобразительный ряд и вербальный текст являются единым целым и воспринимаются тоже как нечто цельное.

Произведения для детей, отличающиеся исключительной выразительностью и образностью, также сложно представить без сопровождающего иллюстративного материала.

У детей дошкольного возраста наглядно-образное мышление является доминирующим, поэтому иллюстрации способствуют более глубокому и полному понимаю ребенком текста. Помимо этого, по мнению М.Б. Елисеевой, книга в восприятии ребенка является единством трех составляющих: предмета игровой деятельности, иллюстраций и текста (Елисеева 2008: 2). Таким образом, изобразительный материал является неотъемлемой частью произведения, без которого «детская книга немыслима» (Фаворский 1987: 275).

Особый интерес представляет экранизация креолизованных текстов, так как в процессе интерсемиотического перевода креолизованный текст трансформируется в другой креолизованный текст иного кода. В таком случае задача авторов киноадаптации осложняется тем, что образы, созданные писателем, воплощены на страницах книги и закреплены в сознании читателя; режиссеру же нужно «претворить иллюстрации в жизнь». Стоит отметить, что люди, высоко оценившие первоисточник, очень трепетно и ревностно относятся к любым его изменениям и оценивают экранизацию в том числе с позиции степени верности визуальной составляющей оригиналу.

 Рассмотрим пример, на наш взгляд, удачной экранизации креолизованного текста: сказки Беатрикс Поттер и созданный на их основе фильм-балет *Tales of Beatrix Potter*.

Как известно, писательница была талантливейшей художницей, и сама иллюстрировала свои произведения. Изображения, сопровождающие текст сказок, стали их неотъемлемой частью, а образы героев, придуманные самой Б. Поттер, прочно закрепились в сознании почитателей ее творчества по всему миру. Даже тот, кто ни разу в жизни не читал произведения писательницы, несомненно, знаком с ее иллюстрациями.

В 1971 году Фредерик Аштон, один из ведущих западноевропейских хореографов того времени, специально для большого экрана поставил балет, основанный на сюжетах историй Б. Поттер. Действующие лица балета – животные. На протяжении всей постановки они не произносят ни слова; взаимодействуют друг с другом не посредством человеческого языка, а при помощи танца. Внешний облик героев спектакля в точности до мелочей повторяет образы на акварельных иллюстрациях самой Поттер, они выглядят так, словно вот-вот сошли со страниц книг. Маски и костюмы животных, красивые декорации на фоне английских пейзажей, музыкальное сопровождение и хореография – все это поражает воображение и создает полную иллюзию реальности происходящего. Создателям постановки удалось очень точно воспроизвести на экране то, о чем писала Б. Поттер, именно поэтому фильм-балет сыскал огромную популярность во всем мире и стал одним из самых успешных проектов киностудии, выпустившей его.

Таким образом, креолизованный текст – сложное текстовое образование, сочетающее в себе знаки из разных семиотических систем: вербальной и иконической. Вербальный и изобразительный компоненты такого текста создают его единый образ, обеспечивают его целостность и связность и должны восприниматься как единое целое. При интерсемиотическом переводе уже креолизованного текста очень важно уделять равное внимание как его вербальной составляющей, так и невербальной части для достижения адекватной передачи авторской задумки.

**1.2.2 Кинотекст как синкретическая семиотическая система**

При экранизации художественного произведения письменный текст переводится в **кинотекст** – синкретическую семиотическую систему, объединяющую в себе различные знаковые системы, семиотические средства и коды (Коваленко 2011: 50).

В статье «Креолизованный текст: аспекты изучения» М.Б. Ворошилова отмечает, что кинотекст вместе с рекламой, политической карикатурой и плакатом является наиболее актуальным типом креолизованных текстов в современно информационно-текстовом пространстве (Ворошилова 2006: 187). Подобного мнения придерживаются и исследователи Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова. Они пишут, что кинотексту принадлежит ведущее место в культуре креолизованных текстов, так как кино стало «самым массовым из культур» (Слышкин, Ефремова 2004: 8).

Существует несколько определений кинотекста. Так, например, Ю.Г. Цивьян истолковывает его как «дискретную последовательность непрерывных участков текста, рассматриваемую в определенном приближении». За единицу кинотекста исследователь принимает пару ядерных кадров, а цепочка кадров в таком случае и есть сам кинотекст (Цивьян 1984: 109).

Наиболее релевантным можно считать определение, предложенное Г.Г. Слышкиным и М.А. Ефремовой. Они расширяют подход Цивьяна и предлагают взглянуть на данный тип креолизованного текста с другой стороны: «Кинотекст – это связное, цельное и завершённое сообщение, выраженное при помощи вербальных и невербальных знаков, созданное усилиями группы авторов, записанное на материальном носителе и предназначенное для показа на большом экране» (Слышкин, Ефремова 2004: 37).

Согласно определению исследователей, кинотекст состоит из двух семиотических систем, – лингвистической и нелингвистической – оперирующих знаками различного рода. Лингвистическая система в кинотексте выражается с помощью естественного языка и состоит из двух составляющих: письменной (титры, надписи на плакатах и вывесках, письма и записки, названия улиц) и устной (речь героев, закадровый текст, песни). Нелингвистическая система также представлена двумя составляющими: звуковой невербальной частью (музыка, технические и естественные шумы) и видеорядом (образы персонажей, их мимика, перемещения в кадре, различные спецэффекты, пейзажи и интерьеры, реквизит) (Слышкин, Ефремова 2004: 22).

Из перечисленных знаков кинотекст собирается воедино с помощью так называемых кинематографических кодов, в число которых входит ракурс, кадр, свет, план, сюжет, художественное пространство и монтаж. Любой из этих кодов может стать элементом режиссерского языка, посредством которого зрителю будет передана смысловая информация (Слышкин, Ефремова 2004: 23). Художественный фильм приобретает смысл, когда кадры соединяются в определенной последовательности, которая в целом создает новую вымышленную реальность.

Кинотекст организуется по уровням. Так, «единицей кинозначения» или «основной единицей композиции киноповествования» Ю.М. Лотман называет кадр, так как одна из его основных функций – иметь значение. Ученый уподобляет его фонеме в художественном тексте. Первый уровень характеризуется склеиванием мельчайших единиц, которые по отдельности еще не обладают семиотическим значением; значение возникает именно в процессе их склеивания. В киноповествовании на этом уровне располагается монтаж кадров, в естественном языке – цепочки фонем. На втором уровне цепочки фонем образуют слова и предложения, а монтаж кадров – кинематографические фразы. Третий уровень характеризуется соединением фразовых единств в цепочки фраз, которые образуют киноповествование, из которого затем выстраивается уровень сюжета – последний уровень (Лотман 1973).

По мнению многих исследователей, структуру кинотекста формируют кинодиалоги – минимальные единицы, представляющие собой реплики двух персонажей. Так, Т.В. Милевская считает, что кинодиалоги в кинотексте замещают структурные элементы художественного текста: фрагменты, абзацы, разделы книги (Милевская 2015: 55).

Кинодиалоги характеризуются краткостью и лаконичностью. Они также гораздо более четкие и информативные нежели диалоги в художественных текстах, что позволяет передать смысл оригинального произведения, уложившись в ограниченный хронометраж. Стоит отметить, однако, что в некоторых случаях это может привести к потере их эмоциональной окраски. Тогда на помощь приходят визуальный и звуковой ряды: они дополняют кинодиалоги, задавая им нужное настроение и помогая раскрыть внутренние переживания и эмоции персонажей. Например, звуковой ряд по своей тональности всегда соответствует происходящим событиям: если герой испытывает страх, на фоне зачастую играет напряженная музыка (Милевская 2015: 55).

Кинотексту, так же как художественному тексту, присущи такие основные текстовые категории, как членимость, связность, проспекция и ретроспекция, антропоцентричность, локальная и темпоральная отнесенность, информативность, системность, целостность, модальность и прагматическая направленность (Слышкин, Ефремова 2004: 33-36).

Одной из важнейших особенностей кинотекста, отличающей его от художественного текста, является коллективное авторство. Как уже было отмечено ранее, исходный текст претерпевает значительные изменения в процессе трансформации в продукт иной семиотической системы. Сначала создается авторский литературный сценарий, затем режиссер вместе с оператором-постановщиком перерабатывают его в режиссерский (монтажный, постановочный) сценарий, «выполняющий функции производственного и технического проекта фильма», и наконец, в ходе съемок режиссёр руководит всем процессом в целом: координирует работу актеров, операторов, осветителей, декораторов и др. Таким образом, в создании кинотекста участвует вся съемочная группа (кто-то в большей, кто-то в меньшей степени) (Слышкин, Ефремова 2004: 29).

Художественный текст также может являться результатом деятельности нескольких авторов, однако, по мнению Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой, он не позволяет точно оценить вклад каждого из участников, тогда как в кинотексте сразу известно, у кого какие обязанности (Слышкин, Ефремова 2004: 29-30).

Необходимо отметить, что данное суждение справедливо не всегда и очень зависит от литературного жанра. Например, в случае с комиксами, где авторы текста и иллюстраций – разные люди, заранее понятно, кто какую работу выполняет, следовательно, вклад каждого из участников равнозначен. То же касается и иллюстрированных книг для детей младшего возраста – креолизованных текстов – таких, как, например, «Жили-были кролики». Это цикл рассказов, написанный известной французской писательницей Женевьевой Юрье и проиллюстрированный Лоиком Жуанниго, в котором текст не отделим от иллюстраций, т. е. художник и писательница также внесли равноценный вклад в создание художественного произведения.

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что кинотекст – это самая сложная семиотическая структура среди всех типов креолизованных текстов. Кинотекст появляется благодаря многократной семиотической трансформации текста оригинального литературно-художественного произведения. Все его элементы складываются в одно целое для выполнения единой цели: сложение динамического, кинематографического смысла фильма.

**1.3 Кинотекст как форма существования переводного текста**

**1.3.1 Проблемы оценки качества экранизации как «варианта» оригинального текста**

Еще в 1992 году бельгийский исследователь в области кинематографии П. Каттрисс писал о том, что с начала XX века теории экранизации было посвящено множество исследований, однако до сих пор не существует последовательного метода, позволяющего систематически изучать киноадаптацию (Cattrysse 1992: 54). Тринадцать лет спустя в статье *A Jakobsonian Approach to Film Adaptations of Hugo’s Les Misérables* К. Лермитт также поднял данный вопрос, отметив, что область исследований экранизации на удивление плохо изучена, и поэтому теле- и киноадаптации, созданные на основе литературно-художественных произведений, оцениваются с точки зрения их верности «священным» оригиналам (Lhermitte 2005: 97).

Кинокритики зачастую рассматривают экранизации как готовые продукты кинематографа, не принимая во внимание процесс трансформации литературного текста в фильм, являющийся неотъемлемой частью его создания. Они оценивают только готовый материал и его соответствие так называемому канону.

Однако, согласно В.И. Мильдону, подавляющее большинство всех киноадаптаций в действительности оказывается всего-навсего интерпретациями, раскрывающими индивидуальность интерпретатора, а не автора оригинального текста (Мильдон 2011: 11), поэтому рассматривать экранизацию как «копию» литературного произведения, переведенного в другую семиотическую систему, совершенно неправильно. Такого мнения придерживается большинство исследователей, занимающихся проблемами теории экранизации.

Так, например, К. Лермитт в своей статье пишет о том, что при изучении экранизации необходимо уделять равное внимание эстетическим и новаторским техникам ее создания. По мнению исследователя, мы гораздо лучше понимали бы необходимость изменений, происходящих в процессе трансформации, если бы больше исследований было сосредоточено именно на промежуточной фазе, отделяющей литературное произведение от его воплощения на экране. При исследовании киноадаптации немаловажно также обращать внимание на лингвокультурное пространство, продуктом которого она является (Lhermitte 2005: 99).

Такой же позиции придерживается и Дж. Нэрмор. Он отмечает, что амбивалентную природу экранизаций можно рассматривать как многоуровневый диалог между оригинальным и переводным текстами (Naremore 2000: 67). К. Лермитт, ссылаясь в своей работе на эти слова, пишет, что это может стать отправной точкой для создания эстетики, основанной на взаимном обмене между литературой и кинематографом (Lhermitte 2005: 99).

В выпущенной в 2015 году книге *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music* Б. Штрауманн вслед за своими коллегами призывает отказаться от восприятия кинематографической адаптации как менее «престижной» копии оригинала, занимающего «привилегированное положение» (в сравнении с экранизацией) (Straumann 2015: 250).

Одна из главных сложностей при оценке качества киноадаптации как варианта оригинального текста связана с ее неоднородной природой. Как было отмечено раннее, экранизация сочетает в себе знаки двух негомогенных систем – вербальной и невербальной – и состоит из различных компонентов: актерской игры и образов, речи, звуков и музыки, пейзажей, интерьеров и предметов быта и т. д., так что оценка ее эстетических свойств представляет собой серьезную проблему (Lhermitte 2005: 99).

Именно поэтому на данном этапе развития теории экранизации не существует единого подхода к оценке качества адаптации.

По мнению И.А. Лиходкиной, при интерсемиотическом переводе важно найти «золотую середину», т. е. постараться как можно более точно передать смысл оригинального произведения, однако не стремиться воспроизвести каждый диалог между персонажами в ущерб логике и стройности повествования. В основе успешной экранизации лежит передача «особого духа» литературного произведения и оказание на зрителя коммуникативного эффекта, задуманного писателем оригинального текста (Лиходкина 2017: 130).

Такого же мнения придерживается и Т.И. Дмитрук. В статье «Текст и экранизация: варианты их соотношения» она отмечает, что хорошая экранизация дает зрителю еще раз прочувствовать эмоции, которые он испытал во время прочтения оригинального произведения (Дмитрук 2019: 99).

Энциклопедический словарь под редакцией С.И. Юткевича предлагает считать «оптимальной» такую экранизацию, в которой литературно-художественное произведение переводится на язык кино с сохранением «содержания, духа и слова», а целью кинематографистов в таком случае становится создание экранного эквивалента исходному тексту (Кино. Энциклопедический словарь 1987).

Таким образом, на сегодняшний день еще не выработаны критерии объективной оценки экранизации как варианта литературно-художественного произведения, однако большинство исследователей сходятся во мнении, что хорошая киноадаптация должна оказывать на зрителя тот же эмоциональный эффект, что и оригинальный текст.

* + 1. **Основные направления интердисциплинарного анализа экранизации как вида интерсемиотического перевода**

Как было отмечено ранее, на сегодняшний день не существует общепринятой последовательной и систематической теории экранизации, позволяющей изучать киноадаптацию с точки зрения интерсемиотического перевода. Виной тому является полисемиотичность системы кинотекста, которую трудно привести к одной теории.

Большинство ученых подчеркивают необходимость исследовать экранизацию путем проведения интердисциплинарного анализа с учетом общего трансформационного процесса, лежащего в основе ее создания.

Так, например, И.В. Коваленко, автор статьи «Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: постановка проблемы», считает, что «кинотекст как комплексное явление, относящееся к переводу, следует рассматривать с общей семиотической точки зрения», и предлагает собственный подход, в основе которого лежит принцип междисциплинарности. Подход основан на объединенной теоретико-методологической базе лингвистики, семиотики, межкультурной коммуникации, теории дискурса и теории перевода, с использованием данных других наук (теории кинематографии, социологии, истории, психологии). При таком подходе вербальный компонент кинофильма анализируется во взаимодействии с другими невербальными семиотическими системами экранизации. Анализ проводится с применением методов дискурс-анализа, семиотического, интерпретативного анализа и интроспекции (Коваленко 2011: 51).

Исследователь считает, что проводить анализ следует, во-первых, с применением теории кинематографии, обращаясь к различным кинематографическим кодам, таким как монтаж, планы, техники и т. д., и способам их сочетания. Это поможет объяснить некоторые особенности создания той или иной экранизации. Помимо этого, при исследовании кинотекста должен проводиться линвгокультурологический анализ, так как любое художественное произведение является объектом определенной культуры и вписано в некоторый исторический период, а киноадаптация этого произведения может стать продуктом совершенно другого лингвокультурного пространства. Теория перевода дает приемы, методы и техники перевода между двумя естественными языками, применимые и к переводу между двумя знаковыми системами, а семиотика позволяет понять особенности полисемиотической природы языка кино.

Согласно У. Эко, перевод зависит не только от лингвистического контекста, но и от фоновых знаний и компетенций отдельного переводчика. Эти фоновые знания он называет «энциклопедическими сведениями» (Эко 2003: 36). Другими словами, преобразование оригинального произведения в кинотекст во многом зависит от энциклопедических компетенций его создателей, а фоновые знания, которыми обладает зритель, влияют на интерпретацию ими экранизации.

В связи с этим И.В. Коваленко считает правомерным анализировать текст кино с позиции межкультурной коммуникации, т.е. с точки зрения того, какая культурная информация содержится в кинотексте (традиции, ценности, особенности национального характера, историческое прошлое и т. д.) и какими специфическими культурными знаниями обладает зритель, на которого он ориентирован.

По мнению многих исследователей, главной сложностью при междисциплинарном анализе является адекватная оценка качества интерсемиотического перевода на основе понятия эквивалентности. Как было отмечено ранее, однозначного ответа на вопрос, что такое эквивалентный интерсемиотический перевод, не существует, поэтому проблема приобретает особую остроту.

И.В. Коваленко предлагает называть оригинальный и переводной тексты эквивалентными друг другу, если автору последнего удается создать «эффекты смыслов, аналогичные исходному произведению». Они должны выстроиться между различными уровнями текста перевода так, чтобы дать ему экспрессивную эквивалентность с текстом оригинала (Коваленко 2011: 52), т.е. произвести на зрителя то же эмоциональное воздействие, задуманное автором литературного произведения.

Таким образом, междисциплинарный анализ экранизации как вида интерсемиотического перевода должен опираться на комплексный лингвосемиотический подход, а оценка качества экранизации в ее связи с эквивалентностью может, очевидно, даваться на основе зрительских и критических отзывов о киноадаптации.

**Выводы по Главе I**

1. Существует три вида перевода: внутриязыковой, межъязыковой и межсемиотический. При внутриязыковом переводе вербальные знаки одного языка переводятся в другие вербальные знаки этого же языка; при межъязыковом переводе вербальные знаки одного языка переводятся в вербальные знаки другого естественного языка; при межсемиотическом переводе вербальные знаки интерпретируются через невербальные системы символов. Главное отличие интерсемиотического перевода от других типов перевода заключается в том, что он имеет дело с двумя или более знаковыми системами.
2. Перевод представляет собой культурологическое явление. При интерсемиотическом переводе инокультурного литературно-художественного произведения нужно обращать особое внимание на заложенные в нем культурные коды, отражающие культурные и национальные особенности страны и эпохи, в которой оно было написано. Культурные значения исходного текста играют огромную роль при его переводе в другую систему знаков: они обретают смысл лишь в общем контексте произведения и могут либо помочь раскрыть его макросмысл, либо вступать с ним в противоречие.
3. Экранизация является одним из наиболее распространенных видов интерсемиотического перевода. Под этим термином понимается кинематографическая или телевизионная адаптация литературного произведения. Экранизация не может быть абсолютно эквивалентна оригинальному произведению, так как является объектом интерпретации и раскрывает сущность интерпретатора, а не автора исходного текста. В процессе экранизации произведения иной лингвокультуры присутствуют все три вида перевода: межъязыковой, внутриязыковой и межсемиотический.
4. Существует две стратегии экранизации инокультурного произведения. Первая стратегия предполагает сохранение национально-культурной специфики оригинала; вторая фокусируется на «одомашнивании» исходного текста, адаптации происходящего к культурным нормам и ценностям целевой аудитории.
5. При экранизации художественного произведения его текст путем многократной семиотической трансформации переводится в кинотекст – синкретическую семиотическую систему, объединяющую в себе различные знаковые системы, семиотические средства и коды. Кинотекст состоит из лингвистической и нелингвистической систем, оперирующих знаками различного рода. Лингвистическая система представляет собой две составляющие: письменную (титры, надписи) и устную (речь героев, закадровый текст); невербальная система представлена звуковой невербальной частью (музыка, шумы) и видеорядом (образы, актерская игра, перемещения в кадре). Все элементы кинотекста складываются в единое целое для выполнения одной цели: сложение динамического, кинематографического смысла фильма.
6. Кинотекст, в свою очередь, является типом креолизованного текста. Креолизованный текст – это сложное текстовое образование, которое состоит из двух негомогенных частей: вербальной и иконической. Негомогенные части такого текста создают его единый образ, обеспечивают его целостность и связность и должны восприниматься как единое целое. При интерсемиотическом переводе уже креолизованного текста очень важно уделять равное внимание как его вербальной составляющей, так и невербальной части для достижения адекватной передачи авторской задумки.
7. Междисциплинарный анализ экранизации как вида интерсемиотического перевода должен опираться на комплексный лингвосемиотический подход. На сегодняшний день не существует единого подхода к оценке качества адаптации, однако большинство исследователей сходится во мнении, что экранизация должна производить на зрителя тот же коммуникативный эффект, что и исходный текст.

# **Глава II. Советские экранизации сказок Доктора Сьюза в сопоставлении с оригинальными текстами**

**2.1 Сравнительно-сопоставительный анализ креолизованного текста сказки в стихах *The Cat in the Hat* и его советской экранизации**

«Кот в шляпе» (*The Cat in the Hat*) – самая известная сказка американского детского писателя и мультипликатора Теодора Зойса Гейзеля, известного под псевдонимом Доктор Сьюз.

В 1950 году к Теодору Гейзелю обратилось одно издательство с просьбой написать книгу для детей, используя лишь 250 слов, «которые должен знать каждый шестилетний ребенок». Целью издательства было создать букварь, который вытеснил бы серию рассказов про Дика и Джейн (*Dick and Jane),* считавшихся «традиционными» учебниками для малышей и заполнивших в 30-50-х годах все полки магазинов.

Писателю было нелегко придумать историю, основываясь на таком ограниченном вокабуляре, поэтому он решил выбрать из списка первые попавшиеся рифмующиеся слова и создать на их основе оригинальный сюжет. Разумеется, на глаза ему попалась рифма *cat* и *hat*. Автору удалось уложиться всего в 236 слов из выданного ему списка.

Книга Доктора Сьюза стала прекрасной альтернативой существующим тогда традиционным, но малоэффективным букварям. Писатель предложил детям игру вместо заурядных инструкций, безумную фантазию вместо сухих описаний обыденных сцен, сюрреалистические приключения вместо долгого и нудного повествования. К тому же она была смешной и яркой. Это был совершенно новый взгляд на детскую книгу.

Сказку опубликовали в 1957 году. Она получила хорошие отзывы от критиков и сразу же возымела огромный коммерческий успех, в связи с чем была переведена на более чем двенадцать языков и адаптирована для различных медиа, в том числе для больших экранов и сцены.

Успех книги был так велик, что привел к созданию издательства *Beginner Books*, ориентированного на выпуск подобных книг для маленьких детей, которые учатся читать.

Стоит отметить, что Доктор Сьюз любил рисовать и сам иллюстрировал свои сказки. Именно поэтому все его художественные произведения можно назвать креолизованными текстами, в которых вербальный и иконический компоненты образуют единое целое и не отделимы друг от друга.

Рассмотрим оригинальный текст *The Cat in the Hat* в сопоставлении со снятым на его основе советским мультфильмом по трем пунктам: фабула, вербальный и изобразительный компонент.

**2.1.1 Фабула**

***The Cat in the Hat***

В тексте сказки можно выделить три основных эпизода, на которых строится фабула всего произведения:

1. **Появление кота в шляпе.** Дети, брат и сестра, вместе со своей говорящей золотой рыбкой сидят дома в холодный, дождливый день и не знают, чем себя занять. Неожиданно на пороге их дома появляется огромный антропоморфный кот в цилиндре и галстуке-бабочке. Он хочет развеселить детей и предлагает им поиграть.
2. **Кот наводит в доме ужасный беспорядок.** В ходе этого эпизода кот показывает детям две удивительные игры. Суть первой игры под названием *up-up-up with a fish* заключается в том, что кот жонглирует аквариумом с рыбкой и другими предметами домашнего обихода, балансируя на большом цирковом мяче. Он старается удержать в лапах, на голове и с помощью хвоста как можно больше самых разных вещей, однако все они, в конечном счете, оказываются на полу. Для второй игры под названием *fun-in-a-box* кот приносит в дом огромный красный ящик, из которого выбегают два маленьких неугомонных человечка Штучка Один и Штучка Два (Thing One and Thing Two). Штучки запускают в доме воздушных змеев, сбивая со стен картины и переворачивая вещи, что усугубляет ситуацию и приводит к еще большему хаосу. В течение всего эпизода рыбка выступает против сумасшедших затей кота и пытается прогнать его, пока домой не вернулась мама, однако кота это совершенно не волнует.
3. **Кот наводит в доме порядок и покидает детей.** Когда рыбка замечает в окне маму, направляющуюся прямиком к дому, детям все же удается прогнать кота. Они остаются один на один с оставленным им беспорядком и не имеют ни малейшего представления, как убрать все это до прихода мамы. Неожиданно в дом возвращается кот и заявляет, что знает еще одну чудесную игру: он возвращает все вещи на свои места и окончательно покидает дом.

В «Коте в шляпе» Доктор Сьюз прибегает к нескольким литературным приемам:

Во-первых, это парадокс, который лежит в основе фабулы оригинального произведения. На протяжении всего повествования Кот в шляпе несет за собой абсолютный хаос, однако, как только он уходит, все возвращается к точке отсчета, а именно – все снова становится так, как было до его появления.

Парадокс является также и средством создания образа Кота в шляпе. Он уверяет детей, что все его игры совершенно безобидны и очень увлекательны. Помимо этого, он не ставит под сомнение авторитет мамы и даже утверждает, что она не будет возражать против его забав, однако и читатель, и рыбка, и сами дети понимают, что это неправда. Ярким примером парадоксального образа кота является эпизод с игрой *up-up-up with a fish*. Следующий отрывок взят из прямой речи Кота в шляпе:

*“Why, we can have*

*Lots of good fun, if you wish,*

*With a game that I call*

*Up-up-up with a fish!”*

Кот настаивает на том, что это очень веселая игра, которая принесет только радость и ничего больше, однако и по выражению лица рыбки на сопроводительной иллюстрации, и по ее восклицаниям (*“Put me down! This is not fun at all! Put me down!”*) мы понимаем, что это пугает рыбку и доставляет ей лишь дискомфорт.

Во-вторых, автор, конечно же, использует такой литературный прием как олицетворение. Кот в шляпе выглядит как самый настоящий кот: он пушистый, у него есть усы, кошачьи ушки и длинный хвост; и все же он ведет себя совсем не как животное. Он носит цилиндр и галстук-бабочку, ходит на задних лапах, умеет мыслить и разговаривать, т. е. автор наделяет его человеческими способностями. Золотая рыбка детей также представляет собой пример олицетворения. Она выглядит как обычная рыба: у нее есть плавники и хвост, она живет в аквариуме; при этом она обладает даром речи, может мыслить и испытывать чувства и даже поучает детей.

В-третьих, писатель прибегает к иносказательности. На самом деле, кот – это не что иное, как бесшабашный нрав брата и сестры. В отсутствии мамы они, используя воображение, начинают играть и наводят в доме полнейший беспорядок. Маленьким детям свойственно перекладывать ответственность за свои шалости на игрушки или выдуманных персонажей, именно так и поступают герои данной сказки. Рыбка же становится их совестью: глубоко в душе они понимают, что мама будет ругать их за наведенный беспорядок. Таким образом, мы видим конфликт, развивающийся в сознании детей.

В 1971 году эта история была впервые переведена на язык кинематографа – появился одноименный англоязычный мультфильм, в создании которого принимал участие сам Доктор Сьюз.

***«Кот в колпаке»*** *(А.Б. Караев, 1984)*

В 1984 году знаменитую историю решил экранизировать для русскоговорящей аудитории советский режиссер-мультипликатор Алексей Борисович Караев. Его версия сказки «Кот в колпаке» существенно отличается от исходного текста, в ней отсутствует множество оригинальных сцен, однако сюжет развивается по той же самой схеме:

Брат и сестра, оставшись дома одни, скучают без дела. Неожиданно к ним заявляется говорящий кот в полосатом колпачке, который утверждает, что даже в плохую погоду можно найти занятие по душе, стоит лишь проявить немного фантазии.

Используя магию и воображение, кот начинает показывать детям фокусы: кресло, на котором они сидят, становится самолетом, пылесос оборачивается слоном, из кухонного шкафа с посудой вылетают тарелки. Как и в исходном тексте, в мультфильме присутствует персонаж – говорящая аквариумная рыбка, которая скептически относится ко всему происходящему и пытается испортить игры детей, говоря, чем на самом деле являются их фантазии. Детей и кота слова рыбки совершенно не беспокоят, они продолжают веселье, в ходе которого переворачивают дом вверх дном.

Когда часы пробивают шесть часов вечера, кот объявляет начало новой игры – уборки – во время которой он вместе с детьми возвращает все на свои места: слон снова становится пылесосом, а самолет – большим креслом, змеи возвращаются в шкаф к носкам, горы вновь обретают форму белья, развешенного на веревке, и т. д. Наконец, кот исчезает, и в квартиру входит мама.

Хронометраж советской экранизации составляет всего восемь минут, так как в ней опущено довольно много сцен из оригинального произведения. Так, например, в ней отсутствуют персонажи Штучка Один и Штучка Два, а следовательно, и все связанные с их участием сюжетные перипетии. Помимо этого, опущен эпизод, в котором кот в шляпе жонглирует аквариумом; в мультфильме кот вообще не взаимодействует с ним.

Таким образом, автор мультфильма полностью изменил ту часть, где кот наводит беспорядок. Если в сказке этот эпизод можно разделить на два основных события: игру *up-up-up with a fish*,заключающуюся в жонглировании аквариумом с рыбкой, и игру *fun-in-a-box,* заключающуюся в потехах со Штучками, то в мультфильме события этой части не имеют четких контуров, и их нельзя разделить на несколько небольших, но значительных эпизодов.

Вслед за Сьюзом, А.Б. Караев в своей экранизации прибегает к приему олицетворения, однако делает это в основном на уровне изобразительного компонента. Если в оригинальной сказке писатель «одушевляет» только главных действующих героев произведения (Кота в шляпе и рыбку детей), то в мультфильме Караева благодаря бурной фантазии детей свойствами «живых» наделяется также и значительное количество неодушевленных предметов, не влияющих на сам сюжет и ход истории. Так, прищепки для белья становятся птицами, домашние тапочки – рыбами, утюг превращается в кораблик и т. д.

Стоит отметить, что Доктор Сьюз в оригинальном произведении поднимает множество различных тем, однако именно проблема ответственности за свои поступки является, на наш взгляд, ведущей. Кот ответственен за создание беспорядка в доме, поэтому в конце произведения именно он возвращает все на свои места. В мультфильме же дети принимают непосредственное участие в проделках кота, в связи с чем в конце отвечают за свои поступки и помогают ему прибраться.

Таким образом, сравнительно-сопоставительный анализ фабулы показал, что в структурном плане, несмотря на принадлежность к иной культурной среде, советская экранизация следует схеме из оригинального текста: дети не знают, чем себя занять; на пороге появляется кот и предлагает поиграть; вместе они наводят беспорядок, а перед самым приходом мамы кот все убирает и исчезает. Различаются лишь средства выражения, через которые реализуется фабула.

Несмотря на различия, фабула мультфильма строится на тех же эпизодах, что и фабула исходного текста, а режиссер, вслед за писателем, поднимает основную проблему оригинального произведения. Именно это и делает сюжет мультфильма узнаваемым.

**2.1.2 Вербальный компонент**

В данном разделе мы сопоставим оригинальный текст *The Cat in the Hat* с русским текстом советского мультфильма «Кот в колпаке» на различных уровнях языковой системы: фонетическом/просодическом, лексическом и грамматическом/синтаксическом.

Характерной чертой сказок Доктора Сьюза является их стихотворная форма. Писатель не случайно отдавал предпочтение именно написанию стихотворных произведений: благодаря рифме ребенок фокусирует свое внимание на фонетическом сходстве разных слов, а также на правописании этих слов, что помогает юному читателю познать премудрости родного языка и способствует обучению чтению. Немаловажно и то, что стихотворный текст гораздо легче воспринимается на слух и запоминается, а дети, как известно, любят воспроизводить прочитанное.

Также можно отметить, что все произведения Сьюза для детей – игровые по форме: в них зачастую игровой сюжет, присутствует игра слов и ономастическая игра. Такая форма текста помогает писателю установить контакт с читателем-ребенком и удержать его внимание, поскольку «вся деятельность младших и средних дошкольников, за очень небольшими исключениями, выливается в форму игры» (Чуковский 2012: 352).

***The Cat in the Hat***

**На просодическом уровне** текст «Кота в шляпе» отличается четким ритмом и простыми полными рифмами. Большинство строк в сказке рифмуются по схеме ABCB, при которой четные строки рифмуются, а нечетные – нет, однако писатель также использовал и другие популярные виды рифмовки: смежную (AABB) и перекрестную (ABAB). Произведение написано трехстопным анапестом, благодаря чему создается ощущение непрерывного движения повествования, так как интонация постоянно устремляется вверх.

Текст изобилует аллитерацией и ассонансом, приемами звуковой организации текста, которые помогают автору создать определенный эмоциональный настрой у читателя.

В качестве примера аллитерации можно привести следующий отрывок:

*“The* ***s****u****n*** *did not shi****n****e.*

*It* ***w****as too* ***w****et to p****l****ay.*

***S****o* ***w****e* ***s****at in the hou****s****e*

*A****ll*** *that co****ld****, co****ld****,* ***w****et* ***d****ay.”*

**На лексическом уровне:** Как было отмечено ранее, оригинальное произведение Доктора Сьюза было написано на базе всего 236 общеупотребительных слов. Книга должна была быть несложной для чтения и одновременно интересной, именно поэтому она написана очень простым и понятным для детей языком. В тексте превалируют односложные слова, они составляют б***о***льшую часть от всего набора лексических единиц, используемых автором (220 из 236): *cat*, *hat*, *fun*, *play*, *sun*, *good*, *trick*, *fish*, *game*, *wish*, *thing* и т. д.

Обилие простой лексики объясняется также и тем, что повествование ведется от лица главного героя – мальчика такого же возраста, что и целевая аудитория книги.

Автор использует различные эпитеты, что помогает ему передать эмоции, которые испытывает рассказчик, а также позволяет читателю прочувствовать эти эмоции. Так, например, приведенный ниже отрывок демонстрирует, как прилагательные *deep*, *big* и *tall*, в которых можно выделить общую сему размера, способны заставить читателя вместе с главным героем почувствовать себя ничтожно маленьким и бессильным по сравнению с беспорядком. Эффект усиливается за счет лексического повтора наречия *so* и полисиндетона (*and*):

*“And this mess is so* ***big***

*And so* ***deep*** *and so* ***tall****,*

*We can not pick it up.*

*There is no way at all!”*

Из других интересных лингвистических особенностей оригинального текста можно выделить использование автором звукоподражательных слов (*bump*, *plop*) для экспрессивно-стилистического отображения действительности.

Поскольку история излагается от первого лица, в тексте часто повторяется местоимение 1 лица единственного числа *I*, а также местоимение 1 лица множественного числа *we*, когда мальчик говорит также и про свою сестру Салли. Стоит отметить, что повествование от лица маленького мальчика позволяет юным читателям соотносить себя с персонажем их возраста, а это, несомненно, сказывается на восприятии ребенком книги.

**Перейдем к анализу на грамматическом уровне.** Рассказчик ведет повествование в двух временах: прошедшем и настоящем. Основные события описываются с помощью глаголов в прошедшем времени (*the sun did not shine; it was too wet to play; so we sat in the house all that cold, cold, wet day*), тогда как прямая речь главных героев передается с помощью настоящего времени (*“I know it is wet; and the sun is not sunny; but we can have lots of good fun that is funny”*). Иногда в своей речи герои используют модальность, выраженную через глаголы *can*/*could*, *should* и *would*.

В тексте преобладают простые синтаксические конструкции; большинство предложений являются двусоставными с прямым порядком слов; часто встречаются зачины с союзов, что характерно для ритмической организации текста (***And*** *Sally and I did not know what to do.* ***So*** *we had to shake hands with Thing One and Thing Two. We shook their two hands.* ***But*** *our fish said, “No! No!”*). Односоставные предложения, которых в тексте не так много, также служат для ритмообразования: *“Now! Now! Your mother! Fast!”*

Текст насыщен восклицательными предложениями. Они усиливают его эмоциональную составляющую и делают речь героев более выразительной: *“So, do something! Fast! Do you hear! Your mother! Your mother is near! Think of something to do! You will have to get rid of Thing One and Thing Two!”*

Интересной стилистической особенностью текста является полное отсутствие сокращенных форм глаголов даже в прямой речи героев, где это было бы уместно. Это сделано с целью сохранить ритм стихотворения, а также для того, чтобы облегчить задачу детям, которые только учатся читать.

Среди различных синтаксических средств выразительности чаще всего в тексте встречается повтор. Следующий отрывок содержит сразу два вида повтора: звуковой (ассонанс на *i*) и лексический (*sit*):

*“So all we could do was to*

*S****i****t!*

 *S****i****t!*

 *S****i****t!*

 *S****i****t!*

*And we d****i****d not like* ***i****t.*

*Not one l****i****ttle b****i****t.”*

Данный отрывок также любопытен тем, что в нем автор, используя изобразительную и повествовательную функции печатного текста, с помощью графической «лесенки» наглядно передает настроение главного героя. Мальчика злит то, что им с сестрой нечем заняться: он хочет играть и веселиться на улице, но вместо этого они с Салли вынуждены скучать дома в одиночестве. В рассказчике постепенно закипает злость, и именно это писателю удалось передать с помощью графического изображения его мыслей.

Подобная «лесенка» из мыслей не раз встречается в тексте. Так, например, следующий отрывок взят из прямой речи Кота в шляпе. Кот огорчен тем, что детям не понравились его игры, и мы видим, как по мере говорения нарастает его разочарование, причем эмоциональный эффект повтора восклицательных предложений усиливается за счет графического расположения рефренов:

*“You did not like our game…*

*Oh dear.*

 *What a shame!*

 *What a shame!*

 *What a shame!”*

Особенно часто в тексте повторяются целые фразы: например, когда кот хочет привлечь внимание детей, он восклицает:

*“Look at me!*

*Look at me!*

*Look at me now!”*

Как и в данном случае, зачастую с помощью повтора писатель усиливает ожидание того, что произойдет дальше.

Помимо этого, встречается хиазм – в данном случае в сочетании с ономатопеей:

*Bump! Thump! Thump! Bump!*

Нередко в тексте встречается анафора, т. е. повтор одинаковых слов, звуков, морфем или синтаксических конструкций в начале нескольких фраз, строк или строф. Анафора в сочетании с параллелизмом помогает поддерживать ритм произведения и выделить значимые по мнению автора куски текста:

*“****I can hold******up*** *the cup*

*And the milk and the cake!*

***I can hold up*** *these books!*

*And the fish on a rake!*

***I can hold*** *the toy ship*

*And a little toy man!*

*And look! With my tail*

***I can hold*** *a red fan!”*

В приведенном выше отрывке представлен также и анафорический полисиндетон. Полисиндетон – намеренное увеличение количества союзов в предложении, характерное для поэтической речи. Такой вид повтора подчеркивает роль каждого из перечисляемых слов, придает повествованию логичность и связность, усиливает эмоциональную составляющую текста и задает ему определенный ритм:

*“He picked up the cake,*

***And*** *the rake,* ***and*** *the gown,*

***And*** *the milk,* ***and*** *the strings,*

***And*** *the book,* ***and*** *the dish,*

***And*** *the fun,* ***and*** *the cup,*

***And*** *the ship****, and*** *the fish,*

***And*** *he put them away.”*

Поскольку сказка предназначена для прочтения детьми дошкольного и младшего школьного возраста, в ней практически отсутствует метафорический язык. В тексте лишь единожды встречается метафорическое сравнение:

*“And, then,* ***fast as a fox****,*

*The Cat in the Hat*

*Came back with a box.”*

Помимо этого, необходимо отметить, что даже несмотря на то, что оригинальный текст сопровождается иллюстративным материалом, который дополняет сюжетную линию, он очень подробен.

***«Кот в колпаке»*** *(А.Б. Караев, 1984)*

Далее рассмотримвербальный компонент советской экранизации «Кот в колпаке». В ней текст, наоборот, сильно минимализирован и проиллюстрирован визуально: «немых» описательных сцен здесь гораздо больше, чем речи героев. Текстовую информацию в мультфильме замещает видеоряд.

Однако, в экранизации все же присутствует вербальный компонент, хоть и значительно сокращенный. Он представляет собой вольный пересказ текста оригинального произведения. Он не основан ни на одном из существующих переводов на русском языке и был написан самим А.Б. Караевым в соавторстве с О. Рывкиным специально для русской экранизации сказки.

Несмотря на это в тексте мультфильма можно выявить некоторые характеристики, присущие исходному тексту, которые удалось передать и в переводном его варианте.

Так, **на просодическом уровне** главной особенностью вербального компонента советской экранизации является его стихотворная форма:

*«Что сидите и грустите,*

*Как вы смеете скучать?*

*Оглядитесь, посмотрите,*

*Сколько можно увидать!»*

В тексте ярко выражена звукопись, а именно – аллитерация и ассонанс:

*«Колотит дождь,*

*Колотит дождь,*

*Колотит дождь по крышам».*

Приведенный выше пример взят из песни, которую исполняют дети в самом начале мультфильма. С помощью повторяющегося гласного ***о*** и чередования глухих согласных ***к*** и ***т*** со звонкой ***д***автору удается создать у зрителя ощущение непрерывного, нарастающего шума дождя.

**На лексическом уровне** к особенностям текста мультфильма можно отнести использование общеупотребительной лексики, понятной для детей дошкольного и младшего школьного возраста, т. е. целевой аудитории мультфильма (*лес, остров, море, небо, игра, летать, звучать, гулять и т. д.*).

Характерная черта речи детей заключается в употреблении ими слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами (*речки, зонтики, лодочки, книжки*), которые служат для субъективной оценки и характерны для разговорной, экспрессивно окрашенной, особенно детской речи.

Частое употребление глаголов помогает автору передать быструю смену действий и, соответственно, придать повествованию динамичность. Это соотносится с тем фактом, что на экране происходит непрестанная смена картинки:

*«И* ***разлетелись*** *воробьи,*

*И* ***разбежались*** *мыши,*

*И зонтики как лодочки*

*По улице* ***плывут****».*

**На синтаксическом уровне** в тексте преобладают простые распространенные и сложносочиненные предложения. Наличие односоставных предложений делает прямую речь героев более выразительной и эмоциональной («*Держись!» «Разобьетесь!» «Не должны!» «В шкафу не играют!»*).

Помимо этого, текст наполнен большим количеством синтаксических повторов:

*«****А дождь идет****,*

***А дождь идет****,*

***А дождь идет*** *неделю».*

*«****Как скучно нам****,*

***Как скучно нам****,*

***Как скучно нам*** *скучать».*

Очень часто автор, вслед за Сьюзом, прибегает к анафоре и параллелизму:

*«****Это*** *не море!*

***Это*** *не остров!*

***Это*** *кадка с фикусом!»*

*«****Ну конечно, это*** *не остров!*

***Ну конечно, это*** *слон!»*

Особенно много синтаксических повторов можно встретить в самом начале повествования, еще до появления кота на пороге квартиры детей. Это средство выразительности помогает автору изобразить монотонность происходящего, внутреннее состояние детей и окружающей среды: погода плохая, и настроение у детей плохое.

К другим средствам художественной изобразительности, используемых автором, относится такой литературный троп как сравнение: *как речки улицы текут; площадь – целый пруд; зонтики как лодочки плывут*. Сравнения помогают придать тексту образность, эмоциональность и выразительность.

Устную часть вербального компонента текста мультфильма составляют две короткие песни в исполнении самих героев и их речь. Песни помогают поддерживать настроение происходящего на экране, раскрывают переживания и эмоции персонажей, становятся инструментом, с помощью которого герои выражают свое отношение к тем или иным событиям.

Помимо устной части вербальная составляющая мультфильма выражается также и при помощи письменного компонента. Так, например, когда шкаф становится вокзалом, и дети выезжают из него на воображаемом поезде, на «стенах» вокзала можно увидеть различные шуточные надписи: *Саша + Маша; здесь был Вася; у попа была собака.* Когда дети плывут по морю на воображаемом ките, из его глубин выныривает существо, похожее на динозавра, на котором написано *Nessy.* Таким «безобидным» способом с помощью надписей, сделанных на русском языке, А.Б. Караев попытался адаптировать иноязычное произведение к нашей культурной среде.

Таким образом, несмотря на то, что текст мультфильма значительно отличается от текста оригинального произведения, в нем можно выделить языковые особенности (фонетические, лексические и синтаксические), характерные для текстов Сьюза. К ним относятся, во-первых, стихотворная форма текста; использование простых синтаксических конструкций и лексики, понятной для целевой аудитории; использование различных стилистических приемов: ассонанса, аллитерации, повтора, в частности анафоры, эпитетов, сравнения, полисиндетона и параллелизма.

Исходя из этого можно сделать вывод, что авторы текста экранизации намеренно пытались сохранить в переводе языковые характеристики, присущие оригиналу.

**2.1.3 Невербальный компонент**

***The Cat in the Hat***

Еще одной отличительной чертой сказок Доктора Сьюза стали его собственные оригинальные, яркие, наполненные движением и жизнью иллюстрации.

Несмотря на технические ограничения цветовой печати в первой половине XX века, писатель очень скрупулезно относился к выбору цветов для каждой своей истории. Поскольку «Коту в шляпе» предстояло «затмить» традиционные буквари, писателю нужно было подобрать к сказке такие цвета, которые смогли бы привлечь и удержать внимание шестилетнего ребенка.

Доктор Сьюз остановил свой выбор на насыщенных красном и синем цветах; в дополнение к ним он также использовал белый, черный, светло-оранжевый и нежно-голубой: всего шесть цветов. Иллюстрации к «Коту в шляпе» кажутся очень воздушными, так как в них много белого цвета, на фоне которого зачастую напечатан черный текст.

Иллюстрации точь-в-точь повторяют то, что написано в тексте, а иногда и дополняют его, открывая читателю совершенно новую информацию. Так, например, в одной из заключительных сцен, когда кот возвращается в дом, чтобы навести после себя порядок и затем навсегда покинуть детей, в тексте говорится, что кот поднял с пола все вещи и убрал их:

*“Then we saw him pick up*

*All the things that were down.*

*[…] And he put them away.”*

Однако, в тексте не сказано, что кот въехал в дом на большой красной машине, к которой прикреплены роботизированные руки в белых перчатках. Судя по иллюстрациям, именно машина и сделала всю уборку; кот же просто находился у руля. Получается, что иллюстрации Сьюза дополняют реальность, описанную в тексте, и предоставляют читателю новую информацию – так часто бывает в случае с креолизованными текстами.

Другая интересная особенность иллюстративного материала «Кота в шляпе» заключается в том, что некоторые изображения повторяются из страницы в страницу, что коррелирует с литературным приемом, используемым автором в тексте – повтором.

Рисунки Сьюза поддерживают настроение текста. Так, например, в начале произведения, когда мальчик-рассказчик жалуется на то, что им с сестрой совершенно нечем заняться, мы видим минималистичную сопроводительную иллюстрацию. На ней очень много белого цвета, мало предметов, почти нет игрушек: она кажется скучной и даже «неживой». С появлением в тексте кота иллюстрации становятся ярче, живее и разнообразнее: на них изображается больше деталей, автор использует больше цветов.

***«Кот в колпаке»*** *(А.Б. Караев, 1984)*

Теперь рассмотримневербальный компонент в советском мультфильме. При экранизации креолизованного текста сказки Доктора Сьюза А.Б. Караевым, визуальные образы претерпели значительные изменения, так как режиссер прибегнул ко второй стратегии экранизации инокультурного произведения: его «одомашниванию». Автор адаптировал действия оригинальной истории к иной культурной парадигме, а именно – перенес действия из Америки в СССР.

Во-первых, изменилось место действия сказки.

В оригинальном тексте основные события происходят в «типичном» американском доме, который Доктор Сьюз показывает на самой первой сопроводительной иллюстрации. Внутреннему убранству дома писатель уделяет крайне мало внимания: на большинстве изображений действия разворачиваются на фоне белой стены.

В советском же мультфильме местом действия становится обычная советская квартира. Художник уделяет достаточно много внимания ее интерьеру: на экране мы видим характерные атрибуты любой квартиры того периода – мебельный гарнитур из шкафов во всю стену в гостиной, торшер рядом с большим стеганым креслом, кадка с фикусом, советский телевизор, ковер на полу и т. д. Цветовую гамму квартиры составляют, в основном, темные цвета: коричневый, темно-зеленый, синий, серый.

Нельзя не отметить, что с помощью цветов автор передает настроение детей: когда в кадре появляется Кот в колпаке, цвета становятся ярче и разнообразнее, экран пестрит желтым, красным, голубым и т. д.

Во-вторых, изменились и сами герои.

Систему персонажей оригинального произведения составляют шесть главных персонажей (Кот в шляпе, рыбка, брат с сестрой, Штучка Один и Штучка Два) и один второстепенный (мама).

В экранизации художники передали свое собственное видение персонажей; они значительно отличаются от сьюзовских образов.

Так, например, главный символ произведения, Кот в шляпе, лишился своего знаменитого красного цилиндра в белую полоску, ставшего отличительной деталью его образа в попкультуре. Здесь шляпу заменили на разноцветный полосатый остроконечный колпак, который к тому же может превращаться в зонтик. Внешне кот также мало похож на самого известного сьюзовского персонажа: он нежно голубого цвета и чуть больше детей по размеру, тогда как оригинальный персонаж – долговязый антропоморфный кот черно-белого окраса в цилиндре и красном галстуке-бабочке на шее.

Аквариумная рыбка детей также претерпела значительные изменения. На иллюстрациях Т. Гейзеля она напоминает золотую рыбку: ее чешуя оранжевого цвета, у нее длинные ресницы и густые брови. Рыбка с иллюстраций Сьюза антропоморфна, однако в меньшей степени чем кот: она не ходит по дому, не жонглирует предметами, но зато умеет стоять на хвосте и использовать плавники в качестве рук. В советской экранизации рыба гораздо больше по размеру: она чуть меньше кота в колпаке; у нее густые черные ресницы и болотного цвета чешуя. Она также может стоять на своем хвосте и управлять плавниками как руками, и это единственное, что делает ее похожей на рыбку из оригинального произведения.

Поскольку рыба в мультфильме вступает в негласный конфликт с котом и пытается прервать его игры, можно предположить, что задумкой художника было сделать конфликтующие стороны полными противоположностями друг друга: нежно-голубой кот, приносящий детям радость, и темно-зеленая рыба, пытающаяся все испортить. Рыба – голос разума детей, однако она хочет прервать веселье, поэтому должна производить на зрителя неоднозначное впечатление.

Образы детей также изменились: в мультфильме у них типичные для советских времен детские прически и характерные наряды, однако в них все еще можно узнать сьюзовских персонажей. Например, как в оригинальном произведении, так и в советской экранизации у детей большие овальные глаза и вздернутый круглый носик; на голове девочки красуется бант, а из-под свитера выглядывает белый воротник с рюшами; помимо этого, выражения лиц детей из советского мультфильма очень похожи на выражения лиц брата и сестры с оригинальных иллюстраций.

Персонажи Штучки, как было отмечено ранее, в советском мультфильме отсутствуют.

Таким образом, персонажи в советской экранизации претерпели значительные изменения при переносе креолизованного текста оригинального произведения на экран, однако зритель все же может выделить некоторые отличительные черты каждого героя, отсылающие нас к оригинальной сказке Сьюза.

Сам А.Б. Караев заявлял, что Теодор Гейзель заинтересовал его не благодаря самобытным рисункам, а благодаря парадоксальности, и именно на этом он старался делать акцент в своих мультфильмах (Интерроса 2006).

Подобно насыщенным, «живым», постоянно сменяющим друг друга иллюстрациям Сьюза, яркие образы Караева на экране претерпевают непрестанные превращения по мере развития сюжета, картинка часто меняется.

Так, например, когда дети плывут на воображаемом корабле по морю, Кот в колпаке вылавливает из воды стеклянную бутылку, которая тут же превращается в подзорную трубу, и через нее видит вдалеке кадку с фикусом. Неожиданно фикус становится пальмой, рядом вырастают другие тропические растения, а сама кадка становится песчаным островом. В следующем кадре кот с детьми оказываются на этом самом острове. Аквариумная рыбка сообщает им, чем на самом деле является их фантазия: «Это не море! Это не остров! Это кадка с фикусом!» Кот соглашается: «Ну конечно, это не остров! Ну конечно, это слон!» Так, остров претерпевает следующее превращение и становится большим розовым слоном.

Стоит также отметить, что видеоряд советского мультфильма непрестанно сопровождается звуковым рядом, который по своей тональности всегда соответствует происходящим событиям: например, когда кот срывается с воображаемой горы и летит вниз с большой высоты, дети испуганно вздыхают, а на фоне играет напряженная мелодия.

Таким образом, несмотря на то, что визуальные образы, созданные в мультфильме, отражают скорее личность интерпретаторов, т.е. режиссера А.Б. Караева и художника А.А. Петрова, нежели автора исходного текста, в них все равно можно выделить отличительные черты, которые отсылают зрителя к оригинальному произведению.

Помимо этого, немаловажно и то, что А.Б. Караеву с помощью схожих средств выразительности, в частности благодаря парадоксальности, удалось передать в своем мультфильме настроение и основной посыл оригинального произведения, создав при этом продукт иной семиотической системы, производящий на зрителя прагматическое воздействие, сходное с тем, которое производит на читателей сказки Сьюза оригинальный креолизованный текст.

**2.2 Сравнительно-сопоставительный анализ креолизованного текста сказки в стихах *Horton Hears a Who!* и советских мультфильмов по его мотивам**

***Horton Hears a Who!*** («Хортон слышит ктошку») – еще одна популярная сказка, написанная и проиллюстрированная Доктором Сьюзом.

Книга была опубликована в 1954 году. В ней рассказывается история слона Хортона, который пытается защитить от других обитателей джунглей крошечный народ, живущий на пылинке. Писатель раскрывает в сказке проблему равенства; главный герой произведения из раза в раз повторяет одну и ту же фразу: *“A person's a person no matter how small”*.

Такой выбор темы произведения стал реакцией Теодора Гейзеля на визит в Японию. До и во время Второй мировой войны писатель питал сильные антияпонские настроения, однако поездка в Японию в 1953 году произвела на него сильное впечатление, из-за чего он резко изменил свои политические взгляды. Т. Гейзель написал историю о слоне Хортоне в качестве аллегории послевоенной оккупации страны и посвятил ее своему японскому другу.

Сказка снискала большой успех, в связи с чем была адаптирована для сцены и экрана. В 1970 году появился первый снятый по ней одноименный мультфильм, в создании которого Доктор Сьюз принимал непосредственное участие, став продюсером проекта.

В СССР сказку адаптировали дважды. Первый мультфильм под режиссурой Тадеуша Андреевича Павленко «Друзья мои, где вы?» появился на свет в 1987 году. Второй мультфильм под названием «Я вас слышу» был снят Алексеем Борисовичем Караевым и вышел в начале 1992 года, на закате страны Советов.

Рассмотрим оригинальный текст *Horton Hears a Who!* и сопоставим с двумя снятым на его основе мультфильмами на русском языке по трем пунктам: фабула, вербальный и иконический компонент.

**2.2.1 Фабула**

***Horton Hears a Who!***

Фабула оригинального произведения строится на следующих пяти эпизодах:

1. **Хортон слышит Ктошек**. В центре сюжета истории слон Хортон, который жарким майским днем плещется в озере и неожиданно для себя слышит приглушенный зов о помощи, исходящий от пролетающей мимо пылинки. Поразмыслив, Хортон приходит к выводу, что на пылинке, должно быть, находится крошечное существо, которое боится, что сейчас его сдует в воду, и просит о помощи. Великодушный слон ловит пылинку и кладет ее на мягкий цветок клевера. Вскоре он обнаруживает, что пылинка приходится домом не одному, а целому множеству маленьких существ. На самом деле, это крошечная планета, на которой в городе *Who-ville* (Ктошкоград) живет микроскопический народ *Whos* (Ктошки). Мэр города благодарит Хортона за спасение, на что слон дает обещание защищать ктошек от опасности, заявляя, что «человек есть человек, каким бы маленьким он ни был» (*“a person’s a person, no matter how small”*).

В данном эпизоде можно выделить один микроэпизод, важный для построения сюжета. Когда Хортон разговаривает с крошечной пылинкой, это слышит другая обитательница джунглей – кенгуру с маленьким кенгуренком в сумке. Она смеется над Хортоном и его верой в то, что на пылинке кто-то живет, и называет слона самым большим дураком в джунглях. Этот момент становится завязкой конфликта между Хортоном и другими жителями леса, поэтому он играет большое значение.

1. **Обитатели джунглей отбирают у Хортона пылинку и прячут ее.** По джунглям очень быстро разносится весть о том, что Хортон разговаривает с пылинкой, на которой якобы живут крошечные существа, которых не слышит и не видит никто, кроме самого слона. В конце концов Хортона настигают три обезьяны, братья по имени Wickersham Brothers. Они отбирают у него клевер, на котором покоится пылинка, и относят его орлу с просьбой избавиться от цветка. Орел летит весь день и полночи, а Хортон, превозмогая боль и усталость, следует за ним, умоляя не ранить ктошек, ведь они имеют такое же право на жизнь, как и все обитатели джунглей. Орел лишь смеется над бедным слоном и обещает ему спрятать клевер с пылинкой там, где Хортон никогда не сможет его найти. Наконец, на рассвете он исполняет свое обещание: пролетая над полем с клевером шириной в сотню миль, он выпускает цветок с ктошками.
2. **Хортон ищет ктошек.** Слон осторожно срывает клевер за клевером, пытаясь найти своих друзей. Наконец, сорвав три миллиона цветков, он находит нужный клевер. Мэр Ктошкограда сообщает, что город сильно пострадал из-за падения с большой высоты, и просит Хортона приглядеть за ними, пока они будут делать ремонт, на что слон охотно соглашается.
3. **Обитатели джунглей намереваются сварить пылинку в ореховом масле.** Пока Хортон разговаривает с ктошками, его снова настигают другие обитатели джунглей. Им надоело, что Хортон разговаривает с цветком клевера, нарушая привычный уклад жизни в лесу, поэтому они намереваются связать слона и запереть его в клетке, а клевер с пылинкой сварить в котле с ореховым маслом.
4. **Ктошки доказывают всем свое существование.** Хортон, обескураженный ужасными планами обитателей джунглей, призывает жителей Ктошкограда доказать всем свое существование. На пылинке испуганный мэр созывает большое собрание на главной площади города. Все ктошки объединяются для одной общей цели – быть услышанными. Они кричат, стучат, звенят, однако ни кенгуру, ни обезьяны ничего не слышат. Тогда Хортон советует мэру проверить весь город и убедиться, что все до единого ктошки принимают участие в действе. Мэр, следуя его совету, оббегает весь город, проверяет каждое здание, обыскивает каждый этаж, и, почти потеряв надежду, обнаруживает в одной из квартир маленького ктошку, играющего с йо-йо и отлынивающего от дела. Когда он присоединяется к остальным жителям города и начинает кричать, все жители джунглей, наконец, слышат ктошек и их голоса. Убедившись в их существовании, кенгуру заявляет, что с этого момента будет защищать пылинку и живущий на ней крошечный народ вместе с Хортоном.

Таким образом, Доктор Сьюз в данном произведении поднимает две основные проблемы, актуальные как для детей, так и для взрослых.

Во-первых, как было отмечено ранее, это проблема равенства. Это главная тема сказки, и она выражена в самой известной ее строчке: *“a person’s a person, no matter how small”*. С помощью истории Хортона автор заявляет, что все люди равны, независимо от их национальной или расовой принадлежности, физических особенностей и т. д.

Во-вторых, писатель поднимает тему веры в себя и преданности своим убеждениям. Даже когда все обитатели джунглей насмехаются над Хортоном и строят против него козни, он не опускает руки и остается верен себе. Слон не поддается общественному мнению и продолжает отстаивать свою собственную позицию даже перед лицом опасности, что приводит к спасению целой цивилизации. Мораль такова: делайте то, во что верите.

Главный литературный прием, используемый Сьюзом в сказке, конечно же, олицетворение. Обитатели джунглей, главные герои произведения, наделены человеческими качествами: они общаются между собой, мыслят, чувствуют, обладают способностью к эмпатии и т.д. Ктошки также не являются людьми, однако автор описывает их, в том числе на сопроводительных иллюстрациях, как развитую человекоподобную цивилизацию: они живут в квартирах многоэтажных домов, пользуются предметами мебели и быта и т.д.

Помимо этого, автор прибегает к парадоксу. Довольно парадоксален сам факт того, что слон, самое большое животное в джунглях, – единственный способен слышать звуки и голоса, издаваемые микроскопическими существами, населяющими крошечную пылинку.

Парадоксально и то, что, несмотря на свой размер и полную зависимость от Хортона, общество ктошек гораздо более развито и продвинуто, нежели общество обитателей джунглей.

***«Друзья мои, где вы?»*** *(Т. А. Павленко, 1987)*

В 1987 году вышел рисованный короткометражный мультфильм, снятый Тадеушем Андреевичем Павленко. Несмотря на то, что мультфильм длится всего девять минут, автору удалось сохранить все основные эпизоды, составляющие фабулу оригинального произведения, внеся некоторые незначительные изменения.

Так, например, в данной экранизации народ КТО-ТОживет не на пылинке, а на пушинке одуванчика: в начале повествования ее отрывает от цветка и уносит порывом ветра. Также в мультфильме отсутствует орел, а роль его персонажа принимают на себя обезьяны: они выхватывают у бедного Хортона пушинку и уносят ее. Далее события развиваются так же, как и в исходном тексте: обезьяны бросают пушинку посреди большого поля, и слон очень долго ищет ее.

Пожалуй, единственное изменение, способное препятствовать передаче авторской задумки, находится в заключительном эпизоде мультфильма. В сказке ктошкам удается доказать факт своего существования благодаря маленькому жителю города, который отлынивал от общего дела: когда он присоединяется к своим собратьям, их голос наконец слышат в джунглях. Этим писатель пытался показать важность каждого отдельного, даже самого маленького, человека, его голоса и мнения: *“We’ve GOT to make noises in greater amounts! So, open your mouth, lad! For* ***every voice counts****!”* В советском же мультфильме автор решил опустить этот момент: здесь народу КТО-ТО достаточно объединиться для общей цели, чтобы обитатели джунглей услышали их.

Однако, даже несмотря на то, что автор не посчитал нужным добавить данный микроэпизод в свою экранизацию сказки, а также внес в оригинальный сценарий некоторые изменения – все они несущественны и незначительны, и не влияют на восприятие основной истории зрителем. Главное, что Т.А. Павленко раскрыл в своем произведении две основные темы, поднятые автором оригинального текста: равенство и вера в себя.

Также нельзя не отметить, что автор экранизации, вслед за Сьюзом, прибегнул в мультфильме к приему олицетворения: главные герои произведения – говорящие животные и крошечные существа КТО-ТО – отдаленно напоминают людей.

***«Я вас слышу»*** *(А.Б. Караев, 1992)*

Хронометраж второй советской экранизации оригинального произведения Сьюза составляет восемнадцать минут. Автор также сохранил все пять основных эпизодов, составляющих фабулу исходного текста, однако внес некоторые изменения на уровне микроэпизодов.

В мультфильме Караева слон гораздо более антропоморфен, чем в оригинальной сказке. За счет этого у автора появилась возможность добавить множество микроэпизодов, основанных на данной его особенности. Например, в начале повествования Хортон не просто плещется в озере, он чистит там зубы, сидя на деревянном мостике.

Значительную часть хронометража мультфильма занимает изображение быта Хортона с пушинкой: он держит ее в хоботе, когда приводит себя в порядок перед зеркалом; совершает вместе с ней покупки на рынке; стирает вместе с ней одежду в большом железном тазу; они вместе занимаются зимней рыбалкой, загорают на солнце летом и т.д. С помощью этих дополнительных микроэпизодов зрителю показывают, как важны для Хортона существа, живущие на пушинке.

Нельзя не отметить, что А.Б. Караев попытался адаптировать произведение Сьюза к «советской» культурной среде. Так, например, в одной из сцен Хортон читает пушинке отрывок из сказки К.И. Чуковского «Телефон». В другой сцене нам показывают, как слон оформляет свою коллекцию почтовых марок в альбоме – самое распространенное увлечение среди советских детей.

Помимо этого, автор экранизации добавил в историю новых второстепенных персонажей – обитателей джунглей: жирафа, страуса, носорога, бегемота и др. Однако, они никоим образом не влияют на сюжет истории; действующие лица все те же.

Таким образом, изучив и проанализировав фабулу двух советских экранизаций по мотивам оригинальной сказки Доктора Сьюза, можно сделать следующий вывод. Несмотря на то, что в процессе трансформации художественного произведения в мультфильмы их авторы прибегли к ряду опущений и добавлений, они сохранили в своих экранизациях пять главных эпизодов, на которых строится фабула оригинальной сказки, и раскрыли две основные темы, лежащие в основе исходного текста. Благодаря этому сюжет обоих мультфильмов довольно узнаваем, а зритель, знакомый с оригинальной историей Сьюза, сразу же поймет, по мотивам какого произведения сняты обе советские экранизации.

**2.2.2 Вербальный компонент**

Рассмотрим текст оригинального произведения *Horton Hears a Who!* и сопоставим с вербальным компонентом советских мультфильмов «Друзья мои, где вы?» и «Я вас слышу» на различных уровнях языковой системы: фонетическом/просодическом, лексическом и грамматическом/синтаксическом.

***Horton Hears a Who!***

**На просодическом уровне** сказку отличают излюбленные приемы Сьюза. Текст написан четырехстопным анапестом. Как и во многих других своих произведениях, Доктор Сьюз использует здесь смежную рифмовку (AABB), при которой рифмуются идущие друг за другом строки, т. е. первая строка созвучна со второй, третья – с четвертой и т. д. Встречается также и частный случай смежной рифмовки, при котором чередование рифм происходит по схеме AAAA, т.е. все идущие друг за другом строки связаны одной рифмой. Кроме этого, стоит отметить, что в тексте присутствуют не только концевые рифмы, но и внутренние, что продемонстрировано в приведенном ниже отрывке (*kangaroo – me too,* *fool – Nool* и т.д.).

Для звуковой и ритмической организации текста писатель прибегает к ассонансу и аллитерации. Аллитерацию можно встретить уже в названии произведения: ***H****orton* ***H****ears a* ***Wh****o!*

В качестве примера ассонанса можно привести следующий отрывок, в котором из строки в строку повторяется гласный звук [u:]. Благодаря этому приему текст, в особенности прямая речь героев, становится более ярким и экспрессивным:

*“I think you’re a f****oo****l!” laughed the sour kangar****oo***

*And the young kangar****oo*** *in her pouch said, “Me, t****oo****!*

*You’re the biggest blame f****oo****l in the Jungle of N****oo****l!”*

*And the kangar****oo****s plunged in the c****oo****l of the p****oo****l.*

Еще одной фонетической особенностью текста сказки можно назвать большое количество звукоподражаний: как ономатопов-глаголов (*holler*, *yelp*, *rattle*, *whoop* и др.), так и существительных (*humpf*, *hah*, *oom-pah* и др.). В данном произведении звукоподражательная лексика играет важную роль, так как помогает не только «наглядно» изобразить звуки, свойственные предметам или их состоянию, но и позволяет передать чувства героев, их ощущения и эмоции. Так, например, когда «в кадре» появляется кенгуру, она издает характерный звук *humpf* (*“Humpf!” humpfed a voice*), благодаря которому читатель сразу понимает отношение данного персонажа к происходящим событиям.

**Далее рассмотрим вербальный компонент на лексическом уровне.**

При написании оригинального текста *Horton Hears a Who!* Доктор Сьюз не был ограничен определенным набором слов, поэтому лексика в произведении гораздо более разнообразная и сложная, чем в «Коте в шляпе», и может потребовать дополнительных разъяснений для ребёнка, который только учится читать: *to* *snatch*, *to steer*, *to maul*, *clover*, *Mayor*, *speck*, *holler*, *shirker*, *twerp, hullabaloo* и др.

Повествование ведется от третьего лица, поэтому чаще всего в сказке встречаются местоимения 3 лица единственного числа *he* и 3 лица множественного числа *they*. Следует подчеркнуть, что писатель намеренно делает такое противопоставление, и это подчеркивается сюжетом: это маркировка оппозиции. Таким образом Сьюз грамматически оформляет смысловую оппозицию *я / они*, но, поскольку повествование ведется от лица рассказчика, оппозиция выражается через противопоставление *он / они* – стороны конфликта, которые рассказчик описывает (слон / жители леса). В то же время оппозиция *он / они* иногда маркирует не конфликтующие стороны, а слона и ктошек – с одной стороны, они явно кооперируются, с другой – понятно, что полностью объединиться они не могут в связи с принадлежностью к абсолютно разным видам и средам (Хортон огромен в сравнении с крошечными ктошками).

Поскольку история излагается от лица стороннего наблюдателя, текст представляет собой рассказ о последовательных событиях. В связи с этим в нем используется множество глаголов, значительную часть которых составляют односложные фразовые глаголы: *put sth over, give up, call back, look through sth, run through sth, come through, fight back, let down* и т. д.

Эпитеты способствуют выразительному и эмоциональному изображению героев, а также окружающих их предметов и явлений: *great joys*, *a very faint yelp*, *a sour kangaroo*, *terrible splashing*, *wonderfully tall buildings*.

Текст насыщен и другими средствами выразительности, среди которых не последнее место занимает сравнение, помогающее автору сформировать в сознании читателя богатый образ, добавляя наглядности описываемым событиям и делая текст ярче:

*And Horton called back, “I can hear you just fine.*

*But the kangaroos’ ears aren’t* ***as strong****, quite,* ***as mine****.”*

*The elephant smiled: “That was* ***clear as a bell****.*

*You kangaroos surely heard that very well.”*

Метафорическое сравнение также позволяет писателю в краткой форме создать емкий образ:

*“Why, that speck is* ***as small as the head of a pin****.*

*A person on that?... Why, there never has been!”*

Помимо перечисленных художественных средств выразительности в тексте можно найти большое количество ономатопеической лексики, о чем было сказано выше: *humpf, hah, oom-pahs, boom-pahs, yopp* и т.д.

Важную роль в сказке играет ономастическая игра. В тексте встречается несколько имен собственных, одно из которых говорящее, т. е. в нем содержится некоторая информация, характеризующая его носителя.

Говорящим антропонимом является имя орла – *Vlad Vlad-i-koff*. Оно состоит из мужского русского имени славянского происхождения *Влад* (*Vlad*)и англизированной формы русской фамилии, оканчивающейся на -ов, *Vladikoff* (подобно *Смирнов – Smirnoff*, *Павлов – Pavloff* и т.д.). Примечательно также, что начало фамилии редуплицирует имя, т.е. языковая игра задействована и на звуковом уровне.

В дополнение к этому можно отметить, что в 2008 году в кинотеатрах вышел одноименный полнометражный мультфильм, снятый на основе сказки *Horton Hears a Who!*, в котором орел говорил с довольно сильным русским акцентом, что подтверждает теорию о его русском происхождении.

Таким образом, в данном случае можно говорить о том, что русифицированная по форме нарицательная основа фамилии персонажа *Vlad-i-koff* в совокупности с именем славянского происхождения актуализирует ассоциативный потенциал антропонима, который подкрепляется сюжетной ролью данного персонажа: орел в сказке является «злодеем», абсолютно отрицательным персонажем, совершающим жестокий поступок. К тому же сказка была написана и опубликована в 1954 году, когда между США и Советским Союзом уже на протяжении восьми лет велась холодная война, соответственно, отношения двух стран были крайне напряженными. Следовательно, в тексте реализуется и познавательная функция, заложенная в значимом антропониме и игровой ситуации.

Таким образом, говорящее имя орла сообщает нам информацию о его происхождении и принадлежности к другой культурной среде, т.е. имеет идеологическую подоплеку.

Перейдем к рассмотрению **грамматических особенностей** текста. Здесь встречаются как простые, так и сложные предложения, большинство из которых – двусоставные с прямым порядком слов. По наличию второстепенных членов превалируют распространенные предложения. Встречается много зачинов с союзов, которые выполняют ритмообразующую функцию:

***But*** *far, far beyond him, that eagle kept flapping*

***And*** *over his shoulder called back, “Quit your yapping.*

*I’ll fly the night through. I’m a bird. I don’t mind it.*

***And*** *I’ll hide this, tomorrow, where you’ll never find it!”*

Повествование от лица рассказчика ведется в прошедшем времени, тогда как в прямой речи герои используют в основном глаголы в настоящем и настоящем совершенном (Present Perfect) времени (*“I say! murmured Horton. I’ve never heard tell of a small speck of dust that is able to yell”.*). Также в своих монологах и диалогах персонажи употребляют модальные глаголы *can/could*, *may*, *must*, *have to*, *should*, *would*, *shall*.

Наличие большого количества восклицательных предложений, а также предложений с многоточиями придает тексту эмоциональную окраску, а также позволяет автору передать внутреннее состояние героев:

*“I’ll find it!” cried Horton. “I’ll find it or bust!*

*I SHALL find my friends on my small speck of dust!”*

*“Should I put this speck down?…” Horton thought with alarm.*

Среди **стилистических особенностей** текста можно выделить использование автором антитезы для усиления красочности речи:

*On the fifteenth of May, in the jungle of Nool,*

***In the heat*** *of the day,* ***in the cool*** *of the pool,*

*He was splashing…*

*And by noon poor old Horton,* ***more dead than alive****,*

*Had picked, searched, and piled up, nine thousand and five.*

Наиболее часто встречающееся средство художественной выразительности, используемое писателем в тексте, – повтор, как на звуковом, так и на лексическом и синтаксическом уровнях. Так, приведенный ниже отрывок демонстрирует пример синтаксического повтора в сочетании с параллелизмом:

*“My friend,” came the voice, “you’re a very fine friend.*

***You’ve helped all*** *us folks on this dust speck no end.*

***You’ve saved all*** *our houses, our ceilings and floors.*

***You’ve saved all*** *our churches and grocery stores.”*

 Синтаксический параллелизм является еще одним средством выразительности, с помощью которого писатель создает яркие образы, добавляет в текст эмоции и глубину:

*The Mayor grabbed a tom-tom. He started to smack it.*

*And, all over Who-ville, they whooped up a racket.*

*They rattled tie kettles! They beat on brass pans,*

*On garbage pail tops and old cranberry cans!*

*They blew on bazookas and blasted great toots*

*On clarinets, oom-pahs and boom-pahs and flutes!*

Встречается в тексте и полисиндетон, помогающий автору поддерживать ритм сказки:

So, gently, and using the greatest of care,

The elephant stretched his great trunk through the air,

**And** he lifted the dust speck **and** carried it over

**And** placed it down, safe, on a very soft clover.

Стоит отметить, что Доктор Сьюз в данном произведении прибегает также к такому стилистическому приему как аллюзия. Когда мэр города Ктошкограда обнаруживает в одной из квартир отлынивающего от дела ктошку, он хватает его и забирается на самую высокую точку города – на башню *Eiffelberg Tower*. Это, очевидно, отсылка к Эйфелевой башне, с помощью которой автор также проводит параллель между развитым обществом ктошек и первобытным обществом обитателей джунглей.

Помимо этого, в тексте присутствуют многочисленные случаи языковой игры на синтаксическом уровне, связанные с названием существ, живущих на пылинке. Писатель именует их *Whos* (ед.ч. *Who*); в английском языке *who* – относительное местоимение, которое может выполнять грамматическую функцию союзного слова. Таким образом, в контексте данного произведения название народа, живущего на пылинке, и относительное местоимение *who* становятся омонимами, т. е. пишутся и произносятся одинаково, но имеют разное значение. На этом и строится множественные случаи языковой игры в тексте:

*The Wickersham Brothers came shouting, “What rot!*

*This elephant’s talking to* ***Whos who*** *are not!”*

*“The time for all* ***Whos who*** *have blood that is red*

*To come to the aid of their country!” he said.*

Перейдем к анализу вербального компонента советских мультфильмов:

***«Друзья мои, где вы?»*** *(Т. А. Павленко, 1987)*

Текст мультфильма «Друзья мои, где вы?» значительно сокращен; автор сценария Г.В. Сапгир оставил наиболее важные, по его мнению, диалоги и монологи. Авторское повествование из оригинального текста здесь проиллюстрировано с помощью видеоряда.

**На просодическом уровне** текст мультфильма отличается полным отсутствием рифмы, а следовательно, отсутствием стихотворной формы. Поскольку все тексты Сьюза рифмованные, это является значительным расхождением между текстом перевода и оригиналом.

Нельзя не отметить, что автор сценария не стал прибегать и к излюбленным Сьюзом приемам звуковой организации текста (ассонансу и аллитерации), что также довольно сильно отличает его от оригинала.

**На лексическом уровне** текст отличается использованием ограниченного набора общеупотребительных слов. К тому же в нем большое количество лексических повторов, что продемонстрировано в следующем отрывке, взятом из речи слона: *«Стойте! Стойте! Куда же вы? Осторожней! Осторожней, пожалуйста! Не уроните! Страшно! Страшно подумать, КТО-ТО может упасть с такой высоты! Стойте! Хватит! Хватит! Куда же вы? Стойте!»*

Отличительной особенностью речи Хортона при общении с народом КТО-ТО является употребление им слов в уменьшительно-ласкательной форме, образованных при помощи диминутивных суффиксов, а также слов с положительной эмоционально-экспрессивной окраской: *«Ах вы мои маленькие! Мои бедненькие! Мои хорошенькие! Беззащитные… Не бойтесь, не бойтесь, мои малышечки! Мои добрые, хорошие, смешные, неловкие, не бойтесь!»* Использование подобных лексических единиц позволяет автору выразить отношение Хортона к существам на пушинке, чувства, которые он к ним испытывает: нежность, привязанность, заботу.

В тексте встречаются эпитеты, через которые автор также демонстрирует отношение говорящих к другим персонажам или объектам. Например, когда обезьяны слышат, как Хортон разговаривает с пушинкой, на которой якобы никого нет, они называют его *сумасшедшим слоном*, тем самым явно показывают свое презрение к нему и к его действием; когда же жители пушинки обращаются к Хортону с просьбой, они зовут его *любезным Хортоном*.

В тексте присутствует и игра слов. Когда Хортон находит спрятанную от него в поле пушинку с народом КТО-ТО, это видит кенгуру. Она обращается к слону следующим образом: *«****Дорогой*** *сосед, очнитесь!* ***Придите в себя****, не то* ***нам придется*** *принять решительные меры!»* Так, в данном примере автор обыгрывает значения глагола *приходить(ся)*.

Помимо этого, в приведенном выше отрывке встречается такое явление как энантиосемия, выраженная через прилагательное *дорогой*. Энантиосемия состоит в употреблении слова в противоположном значении. Так, сразу после кенгуру в кадре появляются обезьяны. Они смеются и передразнивают Хортона, приговаривая: *«Сварим пушинку в ореховом масле! Спасем нашего* ***дорогого*** *слона!»*. Таким образом, персонажи используют прилагательное с положительной коннотацией *дорогой*, явно вкладывая в него иронический смысл: это проиллюстрировано и визуально, и вербально. Под видом уважительного обращения они планируют сделать то, что, несомненно, ранит Хортона.

**На синтаксическом уровне** текст отличается простотой: в нем преобладают односоставные нераспространенные простые предложения: *«В ореховом масле? Но там же КТО-ТО… Стыдитесь! Вы их сейчас сами услышите! Эй, народ КТО-ТО! Беда! Кричите, гремите, стучите!»* Односоставные предложения придают речи героев экспрессию и динамику.

Помимо этого, нельзя не отметить, что в тексте часто используется парцелляция, автор намеренно делит текст на несколько составляющих для усиления эмоциональности высказываний и внесения в речь говорящего разговорной интонации.

Среди других стилистических синтаксических средств можно выделить градацию: *«Не сдавайтесь, ребята! Кричите громче! Громче! Еще громче!»* Данный пример иллюстрирует восходящую градацию, при которой каждое следующее предложение усиливает предыдущее, тем самым нагнетает атмосферу и увеличивает напряжение.

Из характерных стилистических особенностей, присущих оригиналу, автор переводного текста, вслед за Сьюзом, прибегает к синтаксическим и лексическим повторам: *«Друзья мои! Друзья мои, где вы? Вы тут? Друзья мои! Отзовитесь! Отзовитесь! Друзья мои, где вы? Я хочу помочь вам!»*

Вдобавок к этому в тексте экранизации встречается языковая игра, основанная на наименовании жителей пушинки (как и в англоязычном оригинале). Здесь название народа *КТО-ТО* и русское неопределенно-личное местоимение *кто-то* также становятся омонимами: *«Мы? Мы народ* ***КТО-ТО****! Ведь каждый из нас* ***кто-то****, кто бы он ни был!»*

Лингвистическая система мультфильма «Друзья мои, где вы?» представлена только устной составляющей, которую, в свою очередь, составляет речь героев. Письменная составляющая, т. е. различного рода надписи, относящиеся к текстовой ткани самого произведения, в мультфильме отсутствует.

***«Я вас слышу»*** *(А.Б. Караев, 1992)*

Текст второго мультфильма «Я вас слышу» был создан самим А.Б. Караевым – его режиссером. Он довольно подробен и близок к тексту оригинала, однако и здесь не обошлось без опущений. Так, например, в данной экранизации сказки существа, живущие на пушинке, не ведут с Хортоном диалог, вследствие чего все принадлежащие им, а именно мэру Ктошкограда, монологи опущены. Авторская речь так же, как и в предыдущем мультфильме, выражена при помощи визуальных средств.

 **На просодическом уровне** вербальный компонент отличается наличием стихотворной формы, что сближает его с текстом оригинала:

*«Мне слышится голос. Там личность!*

*Хотя она тоньше чем голос.*

*А может быть даже, такое случилось,*

*Что несколько личностей там очутилось!»*

В качестве дополнительного средства ритмизации автор использует звуковые повторы: аллитерацию и ассонанс. В следующем отрывке наглядно продемонстрирована аллитерация: из строки в строку повторяются согласные ***с*** и ***т***.

*«****С****вари****т****ься в ореховом ма****с****ле?* ***Ст****ыди****т****е****с****ь!*

***С****ейча****с*** *вы у****с****лыши****т****е, вы убеди****т****есь.*

*Шуми****т****е, греми****т****е, кричи****т****е,* ***с****тучи****т****е!*

*Иначе* ***с****лучи****тс****я большая беда,*

*В ореховом ма****с****ле ва****с******с****варя****т******т****огда».*

В данном отрывке представлены также и ономатопы (*шуметь*, *греметь*, *кричать*, *стучать*), т.е. А.Б. Караев, вслед за Сьюзом, прибегает к звукописи и звукоподражанию.

**На лексическом уровне** текст отличает использование общеупотребительной лексики, понятной для целевой аудитории мультфильма.

Из различных средств выразительности можно выделить сравнение. Автор прибегает к нему при переводе самой известной фразы, характеризующей сказку (*a person's a person no matter how small*):

*«Пусть личность не больше, чем глаз муравья,*

*Но личность есть личность, так думаю я!»*

Также в своей речи персонажи употребляют эмоционально-экспрессивную лексику (*противный орел*, *гадкая пушинка*, *дурацкая игра*).

Помимо этого, в тексте встречается метонимия. Когда Хортон находит в поле клевер с пушинкой и счастливый возвращается домой, кенгуру заявляет ему:

*«Вам общества нашего, кажется, мало?*

*Вы что же, решили начать все сначала?*

*Зачем вы неслись через топи и горы?*

*Чтоб с гадкой пушинкой вести разговоры?*

*И я, кенгуру, заявляю вам снова,*

*Что* ***мирные джунгли*** *не стерпят такого!*

*Кончайте дурацкую вашу игру!»*

Таким образом, под джунглями подразумеваются их обитатели, т. е. все действующие лица мультфильма, недовольные тем фактом, что Хортон общается с пушинкой. Перенос наименования с одного предмета на другой возникает на основе смежности значений: «населенный пункт» и его жители.

Еще одна интересная лингвистическая особенность текста кроется в речи одного из персонажей – орла. Как было отмечено ранее, судя по говорящему имени данного героя в сказке, он является представителем иной культурной среды. А.Б. Караев в своем мультфильме попытался передать эту характеристику персонажа. Когда орел роняет цветок с пушинкой над полем с другими такими же цветами, собираясь лететь обратно, он обращается к слону и говорит: *«Goodbye! How do you do? А я к вам сюда через годик зайду!»*

Можно сказать, что это такая же идеологизация, как у Сьюза, только в обратную сторону: отрицательный персонаж говорит на английском языке. Эта особенность его речи также актуализирует ассоциативный потенциал данного персонажа и подкрепляется сюжетом.

**На синтаксическом уровне** текст отличает наличие как простых, так и сложных синтаксических конструкций. Чаще всего встречаются простые и сложноподчиненные распространенные предложения с прямым порядком слов.

Текст не лишен и односоставных предложений. Так, например, в следующем отрывке представлены реплики сразу нескольких героев, каждый из которых дополняет сказанное предыдущим. Односоставные предложения в совокупности с парцелляцией придают их речи интонационную экспрессию благодаря отрывистому произнесению коротких фраз.

*«Не то вас повалим мы!»*

*«****И*** *скрутим!»*

*«****И*** *свяжем!»*

*«****И*** *мы вам такую пушинку покажем!»*

В приведенном выше отрывке представлен также и анафорический полисиндетон, что характерно для творчества Сьюза.

Встречается также использование автором стилистической фигуры – восходящей градации. Когда у Хортона крадут пушинку, он преследует вора и кричит:

*«Ведь это совсем не простое растение!*

***Там люди****!* ***Там личности****!* ***Там население****!*

*Страшно подумать, что* ***целый народ***

*На землю с такой высоты упадёт!»*

Вслед за Сьюзом, А.Б. Караев также прибегает к синтаксическим повторам:

*«Пусть личность не больше,* ***чем глаз муравья****.*

***Чем глаз муравья****, не брошу вас я».*

Лингвистическую систему мультфильма «Я вас слышу» составляет устная и письменная части. Устная часть представлена только речью героев, письменная же – несколькими надписями на русском языке. Когда нам показывают, как изменилась жизнь Хортона с появлением пушинки, сменяются кадры с изображением его быта. На одном из кадров Хортон приклеивает в свой коллекционный альбом марку, на которой написано: *1к, почта СССР*. На марках, уже вклеенных в альбом, также есть цена в копейках и надпись «почта СССР». Таким образом А.Б. Караев адаптировал инокультурное произведение к «нашей» культурной среде на графическом уровне.

Проанализировав и сопоставив вербальный компонент оригинального текста *Horton Hears a Who!* и двух советских мультфильмов, снятых на его основе, можно сделать следующие выводы.

Наименее узнаваем текст мультфильма 1987 года «Друзья мои, где вы?», так как, во-первых, его автор не сохранил в своем «варианте» главную особенность всех текстов Сьюза – их стихотворную форму; во-вторых, сделал текст слишком «самобытным», довольно сильно изменив его на синтаксическом уровне. Сказки Сьюза отличаются лаконичностью и выразительностью изложения, связностью повествования, а также четким ритмом с интонационно законченными предложениями; в данном же мультфильме из-за большого количества односоставных предложений в совокупности с парцелляцией речь героев кажется обрывистой, резкой, путаной. Это довольно сильно отличает вербальный компонент мультфильма от исходного текста.

При этом нельзя не отметить, что автор использовал в своем тексте средства выразительности речи, присущие тексту оригинала: например, лексические и синтаксические повторы, эпитеты, языковую игру.

Экранизация сказки 1992 года «Я вас слышу» гораздо ближе к оригиналу и по объему самого текста, и по его содержанию, и по формальным признакам организации текста. В ней можно выделить присущие исходному тексту языковые особенности на всех трех уровнях: фонетическом, лексическом и синтаксическом. В первую очередь, это стихотворная форма текста; использование разнообразных синтаксических конструкций и общеупотребительных лексических единиц, в том числе большого количества ономатопеической лексики, характеризующей оригинальное произведение; использование различных стилистических приемов: ассонанса и аллитерации, эпитетов, сравнений, повторов, полисиндетона.

**2.2.3 Невербальный компонент**

***Horton Hears a Who!***

Сопроводительные иллюстрации к сказке *Horton Hears a Who!* выполнены в характерном для Сьюза стиле. Местом действия истории стал тропический лес, где и происходят все основные события книги. Писатель буквально делает лес одним из своих причудливых персонажей: мы видим густые заросли тропических растений, пышные пальмы необычных форм, высокие горы и даже огромное поле пушистого клевера. Пейзажи на иллюстрациях постоянно меняются, как меняются позы и выражения лиц героев.

Цветовую палитру изобразительного материала составляют шесть цветов: насыщенные красный и синий, светло-голубой, нежно-розовый, белый и черный.

Джунгли Сьюз изображает с помощью ярких и броских красок: красной и синей. Это позволяет придать иллюстрациям глубины, погрузить юного читателя в пространство тропического леса, куда из-за обильной растительности проникает крайне мало солнечного света.

Иллюстрации с изображением «вселенной» ктошек, наоборот, выполнены в более светлых тонах: с помощью нежно-голубого и нежно-розового оттенков.

Такой контраст между набором цветов коррелирует с сюжетом самой истории, ведь между обществом ктошек и обществом обитателей джунглей развивается конфликт. С самого начала повествования никто не верит в существование крошечных существ на пылинке; они беззащитны перед угрозами внешнего мира, и именно это автору удается передать через светлые краски.

Иллюстрации Сьюза дополняют и без того подробный текст. Наиболее очевидным примером сказанного служат изображения ктошек и их мира. Читателю предоставляется возможность увидеть то, чего не видит никто, включая Хортона. Перед нами предстает городок, в котором живут ктошки, их дома, достопримечательности; мы видим, чем они живут и чем занимаются в свободное время: по улицам ходят мамы с колясками, на детских площадках маленькие ктошки играют в бадминтон, в окне городской ратуши видно, как секретарь пишет что-то на печатной машинке и т.д.

Стоит упомянуть также и то, как много внимания Доктор Сьюз уделяет выражению лиц своих персонажей. В начале повествования присутствует микроэпизод, в котором Хортон встречает у озера кенгуру. Она слышит, как слон разговаривает с пылинкой, в связи с чем начинает его высмеивать. Наконец, оскорбив Хортона, она вместе с детенышем в сумке прыгает в воду. В тексте это описано следующим образом:

*“You’re the biggest blame fool in the jungle of Nool!”*

*And the kangaroos plunged in the cool of the pool.*

*“What terrible splashing!” the elephant frowned.*

Если бы не сопроводительные иллюстрации, то читатель мог бы и не понять, что кенгуру намеренно прыгнула в воду и обрызгала Хортона – чтобы намочить пылинку, за которую он очень переживает. В тексте этого не сказано, однако на иллюстрации мы видим довольное, хитрое выражение на лице кенгуру и ее кенгуренка. Можно еще раз подчеркнуть, что это яркая характеристика креолизованного текста – иконический компонент дополняет содержание вербального.

Далее рассмотрим невербальный компонент в двух советских мультфильмах.

***«Друзья мои, где вы?»*** *(Т. А. Павленко, 1987)*

При экранизации креолизованного текста сказки *Horton Hears a Who!* Т.А. Павленко не стал существенно менять визуальные образы и «одомашнивать» инокультурное художественное произведение.

Место действия сказки осталось неизменным: в мультфильме так же, как и в оригинальном тексте, история разворачивается в джунглях. В цветовой гамме видеоряда преобладают насыщенные темно-зеленые цвета, из-за чего иногда картинка кажется мрачной.

Город, в котором живет народ КТО-ТО, в мультфильме передается с помощью яркого розового цвета. Так, художникам удалось передать контраст, видимый на сопроводительных иллюстрациях Сьюза. Сам город проиллюстрирован не так подробно, как на изображениях в книге: на заднем фоне мы видим лишь очертания высоких домов.

Что касается визуальных образов персонажей мультфильма, они не являются точной копией сьюзовских героев, однако явно имеют некоторые сходства с ними.

Систему персонажей сказки составляют следующие персонажи: слон Хортон, кенгуру с кенгуренком в сумке, орел, три брата-обезьяны и ктошки.

Мы рассмотрим только основных действующих лиц произведения, присутствующих в каждом из двух мультфильмов, а именно – Хортона, кенгуру и ктошек.

Главный герой книги, слон Хортон, довольно сильно похож на свой сьюзовский прототип, однако художники данного мультфильма решили изменить пропорции его тела. Здесь у него очень длинные тонкие ноги, маленькая голова и маленькие уши. Из общих черт можно отметить большие овальные глаза с длинными ресницами и форму ушей.

Кенгуру также не является точной копией оригинального персонажа, однако некоторые отличительные черты делают ее довольно узнаваемой: большие овальные глаза, торчащие между ушками волосы, надменное выражение лица и вытянутой формы нос.

До неузнаваемости изменили в данной экранизации ктошек. Здесь они изображены очень «волшебно»: на них надеты желтые платья и остроконечные длинные колпаки, к тому же на протяжении всего повествования они парят в невесомости, то подлетая, то опускаясь. Атмосферности их образам добавляет звучащая на фоне мелодия.

Тем не менее, догадаться о том, что эти персонажи являются ктошками из оригинального текста несложно: они такого же крошечного размера и живут на цветке клевера. Можно считать это их отличительной чертой.

Таким образом, поскольку художник-постановщик мультфильма Н. Чурилов не стал полностью менять визуальные образы главных героев и оставил им некоторые отличительные черты, присущие сьюзовским персонажам, человек, знакомый с оригинальными иллюстрациями, без труда определит, на каком произведении основан мультфильм.

Звуковой ряд экранизации составляют в основном звуки живой природы: пение птиц, стрекот сверчков; музыкальное сопровождение практически отсутствует.

***«Я вас слышу»*** *(А.Б. Караев, 1992)*

А.Б. Караев при переносе оригинальной сказки на экран снова решил прибегнуть ко второй стратегии адаптации инокультурного художественного произведения, т. е. адаптации происходящего на экране к культурным нормам и ценностям целевой аудитории или одомашниванию.

Действия мультфильма так же происходят в джунглях, однако здесь они показаны «советскими». То и дело на экране мелькают атрибуты советского быта: на бельевой веревке Хортон сушит одежду, которую до этого постирал в большом железном тазу с помощью стиральной доски; когда начинается дождь, Хортон прячет пушинку под крышей песочницы в виде гриба – раньше такие песочницы были в каждом советском дворе; покупки с рынка Хортон несет в авоське и т. д.

К нашей культурной среде А.Б. Караев адаптировал и «мир» ктошек. В его мультфильме личности на пушинке живут не в современном городе, а в деревне. Нам показывают деревенские домики, сельское хозяйство личностей, их быт: они разводят кур, работают на мельнице, косят траву.

Что касается визуального образа крошечных существ, то у Караева личности – это обычные сельские жители миниатюрного размера: они выглядят как самые настоящие люди.

Главного героя произведения при переносе на экран изменили до неузнаваемости. Как было отмечено ранее, в мультфильме Караева слон очень антропоморфен и имеет мало общего с оригинальным прототипом: в частности, у него человеческие пальцы на ногах и руках, маленькие черные глазки и человеческий рот, есть брови. Помимо этого, у него две руки и две ноги, он ходит прямо и исключительно на двух ногах, в отличие от оригинального Хортона.

Сам А.Б. Караев говорил, что хотел сделать характер слона похожим на А.Д. Сахарова, «мощного, но беззащитного человека». Он записывал, как ходит и двигается академик, чтобы потом воссоздать все в своей экранизации сказки (Интерроса 2006). Таким образом, прототипом главного героя мультфильма стал академик А.Д. Сахаров.

Образ кенгуру также претерпел довольно значительные изменения. Во-первых, в данной экранизации у нее нет кенгуренка, т. е. детеныша, которого оригинальная героиня носила в своей сумке. Помимо этого, изменилось и телосложение персонажа: оно стало более приземистым.

Необходимо отметить, что при создании своего мультфильма А.Б. Караев использовал технику «ожившей живописи», при которой на стекле масляными красками создается рисунок. Это, несомненно, наложило свой отпечаток на визуальную составляющую мультфильма, и в частности, на внешний облик персонажей.

Каждый кадр такой экранизации уникален. Благодаря данной технике исполнения картинка кажется естественной, «мягкой» и «текучей». Однако, она имеет и свои недостатки. Иногда бывает довольно трудно различить происходящее на экране, сложно опознать некоторых героев или понять, что за предмет в руках у Хортона. У юного зрителя это, несомненно, вызовет определенные трудности.

Цветовая гамма мультфильма в пастельных тонах создает непринужденную, спокойную атмосферу. Здесь нет резко контрастирующих кадров: в джунглях преобладают зеленые пастельные цвета, на пушинке – голубые пастельные цвета.

Как и в других мультфильмах А.Б. Караева, звуковой ряд здесь играет важную роль, так как поддерживает общее настроение происходящего. Когда обитатели джунглей готовятся к пиршеству в честь избавления от пушинки с личностями, на фоне играет задорная мелодия; когда же кадр переносится на деревню личностей, которых хотят заживо сварить в котле, музыка резко сменяется на тревожную.

Таким образом, в плане визуальной составляющей мультфильм Т.А. Павленко «Друзья мои, где вы?» гораздо ближе к оригиналу, чем версия А.Б. Караева, за счет узнаваемых образов персонажей и переданного антуража оригинального произведения.

В мультфильме «Я вас слышу» режиссер довольно сильно изменил визуальные образы сьюзовских героев, что отрицательно сказалось на их «узнаваемости».

**Выводы по Главе II**

1. В структурном плане креолизованный текст можно условно поделить на три основных составляющих: фабулу, вербальный и изобразительный компоненты.
2. В каждой из составляющих креолизованного текста можно выделить наиболее важные элементы, при сохранении которых, несмотря на многочисленные опущения, добавления и изменения, «основа» экранизации останется узнаваемой, а саму экранизацию можно будет назвать «вариантом» оригинального произведения.
3. На фабульном уровне к таким элементам относятся основные эпизоды, на которых строится фабула всего произведения; тема (или темы), поднимаемые автором оригинального текста; литературные приемы, используемые писателем; система персонажей.
4. На вербальном уровне можно выделить основные языковые особенности (фонетические, лексические и синтаксические), характерные для художественного произведения. Сюда относится, во-первых, форма и размер текста, особенно, если оригинал, как в случае с произведениями Доктора Сьюза, написан в стихотворной форме; лексические единицы и синтаксические конструкции, характеризующие исходный текст; средства художественной выразительности, пронизывающие оригинальное произведение.
5. На изобразительном уровне к наиболее важным элементам креолизованного текста относятся визуальные образы, в частности, отличительные черты каждого героя.
6. Информация (визуальная, текстовая и фабульная) в рамках креолизованного текста отличается некоторой «подвижностью». Это значит, что, во-первых, какие-то вербальные элементы креолизованного текста при преобразовании в мультфильм могут замещаться невербальными компонентами и наоборот, а во-вторых, в рамках оригинального креолизованного текста информация не обязательно дублируется (вербальное – изобразительное), но может дополняться, как в произведениях Доктора Сьюза.
7. Для того, чтобы создать удачную с точки зрения прагматики экранизацию креолизованного текста для детей, «переводчикам», т.е. авторам экранизации, следует выделить наиболее важные для понимания оригинального текста элементы и интерпретировать их так, чтобы конечный продукт оставался узнаваем на всех уровнях: фабула, текст и визуальные образы.
8. На материале проведенного исследования можно выстроить иерархию составляющих креолизованного текста по их значимости. Наиболее важным элементом художественного произведения является фабула. В трех из трех экранизаций по мотивам разных произведений режиссеры сохранили все основные особенности сюжетно-фабульной структуры, присущие оригинальным произведениям. На втором месте в иерархии стоят визуальные образы. Несмотря на то, что во всех рассматриваемых мультфильмах визуальные образы были интерпретированы через призму личного восприятия авторов, в двух из трех экранизаций художники все-таки сохранили отличительные черты отдельных персонажей, тем самым сделали их узнаваемыми. Мультфильм «Я вас слышу», в котором визуальные образы слишком сильно уводят зрителя от оригинальных сьюзовских персонажей, оказался наименее «узнаваем», несмотря на весьма близкий межъязыковой перевод оригинального текста. На третьем месте по значимости стоит вербальный компонент. Даже несмотря на то, что текст мультфильма «Друзья мои, где вы?» довольно сильно отличается от исходного текста по форме, содержанию и формальным признакам организации, визуальная и фабульная составляющие все же делают мультфильм распознаваемым вариантом на тему оригинального произведения.

**Заключение**

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена изучению экранизации как частного случая интерсемиотического перевода на материале советских мультфильмов по мотивам оригинальных сказок американского детского писателя Теодора Гейзеля, более известного под псевдонимом Доктор Сьюз. Исследование было нацелено на изучение особенностей интерсемиотического перевода и экранизации как наиболее распространенного его вида, изучение феномена креолизации текста, а также анализ креолизованных текстов Теодора Гейзеля для детей в сопоставлении с советскими мультфильмами, снятыми на их основе. Основной целью работы являлось выявление и системное описание особенностей экранизации инокультурных креолизованных текстов для детей.

В ходе исследования мы определили понятие «интерсемиотического перевода» и его отличия от других типов перевода. Интерсемиотический перевод – интерпретация знаков одной семиотической системы с помощью знаков другой системы. Главным отличием интерсемиотического перевода от других типов перевода является то, что он имеет дело с двумя и более знаковыми системами.

Также мы изучили экранизацию как один из видов интерсемиотического перевода. Под этим термином понимается кинематографическая или телевизионная адаптация литературного произведения. Экранизация не может быть абсолютно эквивалента тексту оригинала, поскольку в большой степени отражает личность и мировоззрение интерпретаторов, т.е. ее авторов, нежели автора оригинального произведения. «Успешная» экранизация должна оказывать на зрителя эмоциональное воздействие, схожее с тем, которое оказывает на читателя исходный текст.

Особую сложность представляет собой адаптация креолизованных текстов, к которым относятся художественные произведения с сопроводительными иллюстрациями, так как в процессе такой трансформации креолизованный текст преобразовывается в другой креолизованный текст иного кода. Креолизованный художественный текст являет собой сложное текстовое образование, сочетающее в себе как вербальные, так и невербальные компоненты, образующие единое целое в визуальном, структурном и смысловом плане и обеспечивающие комплексное воздействие на адресата. При переносе креолизованного текста на экран задача интерпретатора осложняется тем, что за ним уже закреплены визуальные образы, что, несомненно, вносит некоторые ограничения в работу «переводчиков». При интерсемиотическом переводе уже осложненного сопроводительными иллюстрациями текста необходимо уделять внимание обеим его составляющим (вербальной и иконической) для адекватной передачи авторской задумки.

Сравнительно-сопоставительный анализ материала (оригинальных текстов Доктора Сьюза и снятых по ним советских мультфильмов) показал, что информация в рамках креолизованного текста отличается подвижностью и оказывается частично взаимозаменяемой при переложении в иную семиотическую систему, т.е. вербальные компоненты могут замещаться невербальными и наоборот.

В информационном плане креолизованный художественный текст можно условно поделить на три основных составляющих: фабулу, вербальный и иконический компоненты.

На основании проведенного анализа можно сформулировать следующие рекомендации по переложению креолизованного текста из одной семиотической системы в другую: на каждом из трех уровней креолизованного текста (фабула, вербальный компонент и изобразительный компонент) следует выделить наиболее важные элементы, при сохранении которых готовый продукт кинематографической системы останется узнаваемой вариацией оригинального произведения. Среди таких элементов можно выделить эпизоды, на которых строится фабула произведения, и его основные темы; форму и размер текста, его формальные признаки организации и характерные языковые особенности; визуальные образы, в частности отличительные черты персонажей, по которым их можно будет опознать, даже если художник экранизации довольно сильно изменит их внешний облик.

Можно также выстроить иерархию по значимости каждого из уровней креолизованного текста: на первом месте стоит фабула, в частности основные эпизоды и тема произведения, которая составляет ровно половину успеха экранизации; далее идут визуальные образы, значительное изменение которых может очень далеко увести продукт кинематографа от его первоисточника; и на последнем месте – собственно текст, при изменении которого узнаваемость оригинала в экранизации практически не страдает.

**Список использованной литературы**

1. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. - М.: Academia, 2003. – 128 с.
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1966. 608 с.
3. Бархударов Л.С. Язык и перевод. М.: Междунар. отношения, 1975. С. 27.
4. Белик Е.В. Перевод как разновидность межкультурной коммуникации // Преподаватель ХХI век. 2013. №2. С. 290.
5. Валгина Н. С. Теория текста. – 2003. С. 148-149.
6. Велединская С.Б. Курс общей теории перевода: учебное пособие / С.Б. Велединская; Национальный исследовательский Томский политехнический университет (ТПУ). - Томск : Изд-во ТПУ, 2010. - 230 с.
7. Ворошилова М.Б. Креолизованный текст: аспекты изучения // Политическая лингвистика. 2006. №20. С. 180-189.
8. Ворошилова М.Б. Креолизованный текст: аспекты изучения // Политическая лингвистика. 2007. №21. С. 76.
9. Гарбовский Н.К. Теория перевода. – М.: Издательство Московского университета, 2007. 210 с.
10. Дмитрук Т.И. Текст и экранизация: варианты их соотношения (на материале романа Т. Мэлори «Смерть Артура» и его киноадаптаций) //Знак: проблемное поле медиаобразования. – 2019. – №. 1 (31). – С. 96-101.
11. Донская М.М. Интерсемиотический перевод: принцип параллельного развертывания в сфере изучения структуры телевизионного рекламного дискурса // Вестник МГОУ. 2009. №3. 173-177с.
12. Елисеева М. Б. Книга в восприятии ребенка от рождения до 7 лет. – 2008.
13. Кино. Энциклопедический словарь / Ред. С. И. Юткевич. - М.: Советская энциклопедия, 1987. - 640 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://biblioclub.ru/index.php?page=dict&dict\_id=64](https://biblioclub.ru/index.php?page=dict&dict_id=64%20) (дата обращения 22.03.2021)
14. Коваленко И.В. Интерсемиотический перевод в межкультурном аспекте: постановка проблемы // Известия ВГПУ. 2011. №2. С. 50-52.
15. Комиссаров В.Н Теория перевода (лингвистические аспекты). – М.: Высшая школа. 1999. С. 40-43.
16. Леонтович О.А. Проблемы интерсемиотического перевода (на материале зарубежных экранизаций русской классики) // Наука телевидения. 2010. №7. С.144-156
17. Лиходкина И.А. Отражение литературных образов в кинематографе или особенности интерсемиотического перевода // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. №3-3 (69). С. 129-130.
18. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти Раамат, 1973. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://mediaeducation.ucoz.ru/\_ld/1/131\_\_.-\_\_\_\_.pdf](https://mediaeducation.ucoz.ru/_ld/1/131__.-____.pdf%20) (дата обращения 18.03.2021)
19. Маслова В.М. Лингвокультурология. М., 2001. С. 27-86.
20. Милевская Т. В., Брыксин А. И. Кинотекст как особая разновидность художественного текста: к постановке проблемы //Таврический научный обозреватель. – 2015. – №. 5-2. – С. 53-55.
21. Мильдон В.И. Что же такое экранизация? // МИРС. 2011. №3. С. 11.
22. Найда Ю. К науке переводить //Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – 1978.
23. «Наши мультфильмы». – Издательская программа «Интерроса», 2006. — С. «Алексей Караев». – 352 с. – ISBN 5-91105-007-2. Архивная копия от 28 августа 2007 на Wayback Machine. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://web.archive.org/web/20070828174602/http://books.interros.ru/index.php?book=mult&id=52&mode=print](http://web.archive.org/web/20070828174602/http%3A//books.interros.ru/index.php?book=mult&id=52&mode=print) (дата обращения 30.04.2021)
24. Сидоренко С.И. К вопросу о статусе и типологии внутриязыкового перевода // Язык и культура в эпоху глобализации: сборник научных трудов по материалам первой международной научной конференции «Язык и культура в эпоху глобализации». – Выпуск 1. В 2-х томах. – Т. 2. – СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2013 – С. 194-203.
25. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). - М.: Водолей Publishers, 2004 – С. 8-23.
26. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990. С. 180-181.
27. Удод, Д. А. Креолизованный текст как особый вид паралингвистически активного текста / Д. А. Удод. – Текст : непосредственный // Современная филология : материалы II Междунар. науч. конф. (г. Уфа, январь 2013 г.). – Т. 0. – Уфа : Лето, 2013. – С. 97-99.
28. Федоров А.В. Основы общей теории перевода, М., 1983. С. 10.
29. Художники детской книги о себе и своем искусстве. Статьи, рассказы, заметки, выступления /Сост. В. Глоцер. М., 1987. – 275 с.
30. Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе: труды по знаковым системам. — Тарту: Тартунский ун-т, 1984 — вып. 17
31. Черняховская Л.А. Перевод и смысловая структура. М., 1976. С. 3.
32. Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 2: От двух до пяти; Литература и школа: Статья; Серебряный герб: Повесть; Приложение / Сост., коммент. Е. Чуковской. — 2-е изд., электронное, испр. — М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. — 640 с.
33. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. – С.-Пб.: Symposium, 2006. С. 36-391.
34. Якобсон Р. О. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Международные отношения, 1978. С. 16-24.
35. Bassnett S., Lefevere A. Constructing cultures: Essays on literary translation. – Multilingual Matters, 1998. – Т. 11.
36. Cattrysse P. Film (adaptation) as translation: Some methodological proposals //Target. International Journal of Translation Studies. – 1992. – Т. 4. – №. 1. – С. 53-70.
37. Jeha J. C. Intersemiotic translation: the Peircean basis //Anais da Semana de Estudos Germânicos. – 1996. – Т. 11. – С. 81-87.
38. Lhermitte C. A Jakobsonian Approach to Film Adaptations of Hugo’s Les Misérables //Nebula. – 2005. – Т. 2. – №. 1. – С. 97-107.
39. Naremore, J. Film Adaptation. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. С. 67.
40. Straumann B. 13 Adaptation–Remediation–Transmediality //Handbook of Intermediality: Literature–Image–Sound–Music. – 2015. – Т. 1.
41. Venuti, L. The Translator’s Invisibility. London: Routledge. 1997.

**Список источников материала**

Оригинальные сказки на английском языке:

1. Dr. Seuss. *Horton Hears a Who!* Режим доступа: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=YWJwbnByLm9yZ3xlbmdsaXNofGd4OjFiNDY5OTAwMDYwMTg0OWM> (дата обращения 31.05.2021)
2. Dr. Seuss. *The Cat in the Hat*. Режим доступа: <https://nfc.cambridgeschool.edu.in/wp-content/uploads/sites/2/2020/05/THE-CAT-IN-THE-HAT.pdf> (дата обращения 31.05.2021)

Советские мультфильмы по мотивам сказок:

1. «Друзья мои, где вы?» (1987), реж. Т.А. Павленко. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=3pt4rC6OH3k> (дата обращения 31.05.2021)
2. «Кот в колпаке» (1984), реж. А.Б. Караев. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=8jQqbamNem0> (дата обращения 31.05.2021)
3. «Я вас слышу» (1992), реж. А.Б. Караев. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=0OQsuWfsXkE&t=2s> (дата обращения 31.05.2021)