

К ПРОБЛЕМЕ МУЛЬТИМОДАЛЬНОСТИ ПРИ ЭКРАНИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Для цитирования: Григорьева Л. Н. К проблеме мультимодальности при экранизации литературных произведений // *Немецкая филология в Санкт-Петербургском государственном университете*. 2022. Вып. 12. С. 49–65.
<https://doi.org/10.21638/spbu33.2022.103>

В статье рассматривается проблема мультимодальности на примере анализа кинофильмов, представляющих собой синтез различных модусов или кодов, таких как вербальная составляющая фильма в его сочетании с другими компонентами кинотекста. В качестве объекта изучения выступают кинофильмы, являющиеся экранизациями литературных произведений, т. е. основу которых образуют собственно вербальные тексты, поэтому основное внимание в процессе исследования сосредоточивается на сравнении текста литературного произведения и текста его киноаналога, в частности на том, что вошло в последний и что было в нем элиминировано, изменено и модифицировано. При этом учитывается, были ли элиминированные компоненты компенсированы с помощью других кодовых систем и чем могут быть аргументированы модификации, происходящие с вербальным текстом в процессе его экранизации, а также какого рода качественно-содержательная переориентация происходит с литературным текстом-основой при его экранизации. Как иллюстративный материал используется экранизация романа «Стена» австрийской писательницы Марлен Хаусхофер, представляющего собой записки женщины, пережившей некую катастрофу, после которой она остается за стеклянной стеной в абсолютной изоляции. В качестве непосредственного объекта исследования выступает авторская монологическая речь главной (и единственной) героини, состоящая из смешения трех основных классических композиционно-речевых форм текста — описания (дескриптива), повествования (нарратива) и рассуждения (аргументатива). Целью статьи является сопоставительный анализ данных композиционно-речевых форм в обоих произведениях с учетом мультимодальности кинотекста. Задачами исследования выступают: 1) выявление фрагментов текстов фильма и романа, представляющих собой разные композиционно-речевые формы; 2) сопоставление текста фильма с текстом романа; 3) выделение основных языковых средств, характерных для данных композиционно-речевых форм; 4) анализ способов компенсации элиминированных фрагментов с помощью других модусов или кодовых систем, используемых в кинематографии. В статье применяются такие методы исследования, как сопоставление, контекстуальный и семный анализ. Впервые проведенное исследование по сравнению текста романа М. Хаусхофер и его кинематографической версии позволило выявить, что в процессе экранизации с литературным текстом-основой (даже при попытке бережного отношения к нему) происходят существенные изменения, что ведет к модификации его содержания.

Ключевые слова: мультимодальность, поликодовость, экранизация, кино-текст, фильм *Стена*, роман *Стена* М. Хаусхофер.

L. N. GRIGORIEVA
St Petersburg State University

REGARDING THE PROBLEM OF MULTIMODALITY IN THE SCREENING OF LITERARY WORKS

For citation: Grigorieva L.N. Regarding the problem of multimodality in the screening of literary works. *German Philology in St Petersburg State University*, 2022, iss. 12, pp. 49–65. <https://doi.org/10.21638/spbu33.2022.103> (In Russian)

This article explores the problem of multimodality through the example of films, which are a synthesis of different modes (or codes), such as the verbal part in its combination with other components of the film text. The objects of study are motion pictures that are screen adaptations of literary works, i. e. which are based on the actual verbal texts. Therefore, the main attention in the study is comparing the text of a literary work and the film text of its screen version, especially what was included in the latter and what was eliminated, changed, or modified. This takes into account whether the eliminated components have been compensated for by other code systems and how the modifications that occur with the verbal text in the process of its screening can be argued, as well as what kind of qualitative and content reorientation occurs with the text basis when it is screened. As an example we use the screen version of the novel *The Wall* by the Austrian writer Marlene Haushofer, which represents the notes of a woman who survived an inexplicable catastrophe, after which she remains behind a glass wall in absolute isolation. The direct object of the study is the author's monological speech of the main (and the only) heroine. Her language consists of a mixture of the three main classical compositional speech types (CST) of the text — description (descriptive), narration (narrative) and reasoning (argumentative). The purpose of the article is the comparative analysis of these CSTs in both works in the aspect of multimodality. The objectives of the study are: 1) identification of fragments of the film and novel texts, representing different CSTs; 2) comparison between the film text and the text of the novel; 3) highlighting the main linguistic means characteristic of these CSTs; 4) analysis of ways to compensate for eliminated fragments with the help of other modes or code systems used in cinematography. The article uses such research methods as comparison, contextual and semantic analysis. The first study comparing the text of the novel by M. Haushofer with its cinematic version made it possible to reveal that in the process of film adaptation with the literary text-base (even when it's treated with care), significant transformations take place, leading to the modification of its content.

Keywords: multimodality, polycode, film adaptation, film text, film *The Wall*, novel *The Wall* by M. Haushofer.

1. Введение

Вопросами экранизации занимаются обычно специалисты по кинематографии или литературоведению (ср., например: [Albersmeier 1995: 235–237; Kreuzer 1981: 23–24; Hess-Lüttich 1987: 127–131] и мн. др.), анализ же вербальной составляющей поставленных на основе произведений художественной литературы фильмов с лингвистической точки зрения остается пока практически вне поля зрения исследователей. Поэтому в данной статье предпринимается попытка выявления коммуникативно-прагматической сущности взаимодействия кинотекста с литературным текстом-основой, который в процессе экранизации подвергается изменениям, как количественным, так и качественным. Что касается количественных изменений, то речь идет прежде всего об элиминации или элизии текста-основы, реже о некоторых добавлениях, приносимых в вербальную составляющую кинотекста. Качественные изменения проявляются в содержательной переориентации, которую претерпевает литературный текст, что неизбежно при трансформации одного вида искусства в другой.

Для достижения поставленной цели ставятся следующие задачи: определение понятия экранизации и ее особенностей; соотношение вербального наполнения кинотекста с оригинальным текстом экранизированного произведения; компенсация опущенных текстовых фрагментов с помощью кодов или модусов других находящихся в распоряжении киноискусства неязыковых систем. В качестве непосредственного объекта изучения выступает экранизация романа «Стена» (Die Wand) австрийской писательницы Марлен Хаусхофер, данный фильм ранее также не становился предметом самостоятельного изучения. Ввиду ограниченных рамок статьи непосредственный сопоставительный анализ текста романа и его киноаналога сосредоточен на рассмотрении изменения нарративной линии, а именно состава трех основных композиционно-речевых форм (КРФ) — дескриптива, нарратива и аргументатива.

2. Экранизация и мультимодальность

Под экранизацией понимается адаптация литературного произведения в кино- или телефильмах (см. об этом: [Елисеева 2014: 13–14]). Фильм или телесериал снимается по сценарию, написанному на основе соответствующего произведения. При этом степень

адаптации может варьироваться от довольно строгого следования оригиналу до относительно свободного с ним обращения. Поэтому закономерен вопрос о том, какие количественные и качественные изменения претерпевает текст литературного произведения в процессе его экранизации. При опущении текстовых фрагментов в процессе экранизации возможны два пути: либо их полное игнорирование, т. е. опущение, либо их компенсация с помощью других кодов, что делает фильмы поликодовыми произведениями искусства. Явлением, противоположным экранизации, выступает новеллизация — процесс, обратный написанию сценария, когда на основе фильма создается книжный роман (см. об этом: [Allison 2007]). Новеллизация стала в настоящее время своеобразным литературным жанром, который тоже пока не является предметом глубокого филологического изучения.

Явление поликодовости фильмов, активно разрабатываемое в современной лингвистике, впервые было отмечено Ю. М. Лотманом, который пишет, что «кинematограф говорит с нами, говорит многими голосами, которые образуют сложнейшие контрапункты» [Лотман 1973: 56]. Далее он указывает, что «кинematограф по своей природе — рассказ, повествование» [Лотман 1973: 22–23], которое создается как дискретными (собственно текстовыми), так и недискретными зримыми иконическими знаками (изобразительными средствами), что и составляет суть кинопроизведения [Лотман 1973: 37–38].

Позже в термине «кинотекст» стали выделять такие взаимосвязанные и взаимодействующие системы, как лингвистическая, представленная знаками-символами, и нелингвистическая, включающая иконические и индексальные знаки [Козуляев 2015; Слышкин, Ефремова 2004: 22–23]. Лингвистическая, или языковая, составляющая включает в себя письменную (как, например, титры) и устную форму речи (диалогические реплики героев или читаемый закадровый текст). Нелингвистическая (неязыковая) система представлена самыми разнообразными звуками (музыкальным сопровождением, шумами естественного или искусственного происхождения), а также видеорядом (отображением и движением героев фильма, изображением интерьеров, ландшафтов и пр.).

В своей статье, посвященной в основном проблемам субтитрования, Хенрик Готтлиб назвал четыре канала, по которым в кинопроизведениях может быть передана информация:

- 1) вербально-звуковой (устная форма речи, например, речь персонажей, закадровый текст, тексты песен и пр.);
- 2) вербально-визуальный (письменная форма речи, например титры и субтитры);
- 3) невербально-звуковой (музыка и шумовые спецэффекты);
- 4) невербально-визуальный (жесты, мимика, движения киногероев) [Gottlieb 1998: 244–245].

Наряду с широко распространенным термином «поликодовость», использование которого по отношению к кинотексту как особой разновидности поликодового текста не вызывает никаких сомнений, при обсуждении проблем экранизации литературных произведений можно применять также и другие понятия, такие, например, как интертекстуальность, интермедийность, мульти-модальность.

Поскольку включенные в кинотекст, точнее, в его вербально-визуальный канал (в терминологии Х. Готтлиба), элементы литературного произведения могут рассматриваться как вторичные интертексты, то интертекстуальность может быть признана изначально свойственной вербальной части кинотекста. Поэтому можно утверждать, что интертекстуальность как текстовая категория присуща кинотексту в целом (о более подробном толковании понятий «текст» «поликодовость», «интертекстуальность» см., например, [Чернявская 2009: 83–90; 175–185]).

Активно используемое в лингвистике и семиотике понятие интермедийности, под которым понимается комплекс всех средств коммуникации и способов художественного выражения, также применяется при трактовке понятия «кинотекст». Так, экранизация может быть интерпретирована как интермедийный перенос [Елисеева 2014: 14]. Интермедийный характер экранизаций обусловлен тем, что в них задействуются другие виды искусства, например музыка, песни, демонстрация предметов изобразительного искусства, включение отрывков других произведений художественной литературы и пр.

При анализе фильмов можно использовать еще одно актуальное лингвистическое направление — мультимодальность, которое пока не столь активно применяется при анализе произведений киноискусства. В рамках этого подхода коммуникация описывается как взаимодействие не только вербальных, но и аудиальных, ви-

зуальных, жестовых и пр. каналов или модусов передачи информации (см. об этом: [Кибрик 2010: 134–135]). Набор таких модусов способен оказать большее воздействие на коммуникантов, чем только один из них, например вербальный (ср., например, по силе воздействия чтение пьесы и ее постановку в театре).

3. Сопоставительный анализ текста романа «Стена» и его киноаналога

Роман «Стена» (1963) — самое известное произведение Марлен Хаусхофер. Его главная героиня, имя которой нам неизвестно, отправляется отдохнуть в домик в Альпах и, проснувшись на следующее утро, оказывается после некоей катастрофы отрезанной от всего мира стеклянной стеной. Сам роман представляет собой ее дневник от первого лица (Ich-Form), т. е. монологическую речь без единого вкрапления диалогической. В записях, которые ведет героиня долгими зимними вечерами, описывается ее жизнь в отрыве от всего мира и цивилизации, наполненная повседневными заботами и борьбой за существование. Дневниковые записи внезапно обрываются, когда заканчивается бумага. Поэтому конец книги остается открытым, позволяя читателю самому интерпретировать дальнейшую судьбу героини. Данный роман можно рассматривать как антиутопию, робинзонаду, воспитательный роман, протест против патриархата, стремление к гармоничному сосуществованию человека с природой или как символ одиночества, на которое обречен каждый из нас. Стиль романа достаточно сухой и материально-вещественный. Героиня описывает окружающий ее мир природы и вещей и подробно повествует о том, чем наполнены прожитые ею дни.

Одноименный фильм совместного германо-австрийского производства был снят режиссером Юлианом Пёльслером (2012), на которого этот роман произвел сильное впечатление. Он попытался как можно бережнее отнестись к тексту Хаусхофер и максимально сохранить его. Но в силу законов кинематографического жанра ему пришлось подвергнуть роман сокращению. Свои дневниковые записи героиня произносит за кадром, что нарушает общепринятую стилистику вербальной части кинотекста, который, как правило, состоит из кинореплик действующих лиц.

Итак, как указывалось выше, собственно вербальная составляющая фильма «Стена» представляет собой практически сплошной внутренний монолог — это написанный героиней дневник, который назван словом Bericht. Если обратиться к значению этого слова, то оно вряд ли уместно для обозначения того, чем являются ее записи, потому что данное слово обозначает «sachliche Wiedergabe eines Geschehens oder Sachverhalts»¹ или «offizielle Wiedergabe eines Geschehens oder Sachverhalts»². Такая трактовка значения предполагает, с одной стороны, деловой характер данных записей, а с другой, — наличие адресата, т. е. ознакомление кого-то с тем, что написано. Здесь же более уместно то значение, в котором данное слово использовалось изначально, например в средневерхненемецком, где оно обозначало «recht machen, in Ordnung bringen»³. Таким образом, в процессе написания этих записок героиня пытается упорядочить случившееся с ней и надеется, что это принесет ей какое-то удовлетворение или облегчение и отвлечет от мыслей, которые не внушают ей ничего, кроме страха.

В отличие от романа, в котором вообще нет диалогов, в фильм введены его небольшие элементы. В основном это реплики, которыми обмениваются в начале фильма друзья героини, привезшие ее в горы. Несколько реплик появляется также на протяжении фильма, когда героиня обращается к собаке, ставшей верным спутником ее жизни в полной изоляции от мира. Представляется, что данные элементы включены не случайно. Во-первых, эпоха немого кино давно прошла, и зрителю трудно представить себе фильм, где герои не произносят ни слова. Поэтому, чтобы избежать монотонности, в фильме наряду с монологом героини представлены упомянутые выше короткие реплики. Во-вторых, присутствующий в самом начале фильма диалог друзей призван еще больше подчеркнуть последующее полное одиночество протагонистки. К тому же он резко контрастирует с ее последующей закадровой авторской речью. Это приводит к тому, что данный фильм характеризует практически полное отсутствие кинодиалога, считающегося отличительным свойством любого фильма [см. подробнее о кинодиалоге: Горшкова, Кремнев, Фирсова 2014: 40–60].

¹ <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/bericht> (дата обращения: 22.01.2022).

² <https://www.dwds.de/wb/Bericht> (дата обращения: 22.01.2022).

³ <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Bericht> (дата обращения: 22.01.2022).

Звучащий на протяжении всего фильма монолог — это закадровая («заэкранный», по выражению Лотмана) речь, т. е. речь, которую актриса произносит за кадром, не артикулируя ее, что также нетипично для художественного фильма, но наблюдается в документальном кино или в таком относительно новом гибридном жанре киноискусства, как документальная драма (Dokudrama) (см. об этом: [Hübner 2008: 256–257]). В подобных фильмах при реконструкции исторических событий основное вербально выраженное содержание приходится на закадровый авторский комментарий.

Понятие композиционно-речевых форм (КРФ) (в немецкой традиции этому термину соответствуют аналогичные понятия Themenentfaltung, Darstellungsart, Kommunikationsverfahren) уже давно используется в лингвистике и потому не нуждается в подробном токовании, равно как и вопросы, связанные с их типологией (см. об этом: [Нечаева 1974: 24; Валгина 2003: 50–63; Гончарова, Шишкина 2005: 135–184; Fleischer, Michel 1975: 57, 271]). В речи главной героини «Стены», представляющей собой практически дословные цитаты из книги, можно выделить три основные классические КРФ — описание (дескриптив), повествование (нарратив) и рассуждение (аргументатив). При этом их количественное соотношение в романе и фильме неодинаковое. Если в книге преобладают дескриптив и нарратив и практически отсутствует аргументатив, то в фильме первые две формы чаще подвергаются элиминации, в то время как немногочисленные аргументативы, где на передний план выходят размышления героини, сохраняются. Далее следует нарратив, ретроспективно повествующий о произошедших с ней событиях и о ее действиях. Наибольшей элиминации подверглись фрагменты текста, содержащие дескриптивы. Это явление можно объяснить тем, что нарратив и особенно дескриптив легче компенсировать средствами других кодов (модусов), имеющимися в распоряжении киноискусства: показом совершаемых героиней действий, ландшафта, интерьера и др. И если действия героини еще сопровождаются ее же закадровыми комментариями, то описания, кроме отображения ее внутреннего состояния, сценаристы сочли возможным опустить.

Возьмем в качестве образца для анализа начало текста романа и первые 15 минут полуторачасового фильма. Приведенный ниже текст, в том числе та его часть, которая вошла в фильм, прерывается паузами, карканьем ворон за окном, передвижениями героини

по комнате, где она начинает писать свои воспоминания. По завершении приведенного вербального отрывка, произносимого героиней, идет резкая смена временного плана, перемещающего нас к началу истории — по дороге к альпийской хижине едет машина с героиней, ее друзьями и их собакой; звучит громкая веселая мелодия, которой подпевает двоюродная сестра героини. Подобная перебивка временных пластов происходит на протяжении всего фильма, на страницах же романа мы ее не наблюдаем. В кинофильме имеет место ретроспективное отображение пережитых событий с использованием всех КРФ, а также других модусов, характерных для кино. Вообще-то время перестает играть какую-либо роль в ситуации, подобной той, в которой оказалась героиня. Важна лишь смена времен года, диктующая необходимость выполнения тех или иных действий, нужных для поддержания существования, что напоминает отношение ко времени в эпоху Средневековья.

В целях экономии в нижеприведенном примере выделены выпущенные в фильме фрагменты текста, невыделенные отрывки полностью совпадают с текстом романа (за исключением нескольких включенных в фильм реплик друзей героини):

*Heute, am fünften November, beginne ich mit meinem Bericht. Ich werde alles so genau aufschreiben, wie es mir möglich ist. Aber ich weiß nicht einmal, ob heute wirklich der fünfte November ist. Im Lauf des vergangenen Winters sind mir einige Tage abhandengekommen. Auch den Wochentag kann ich nicht angeben. Ich glaube aber, daß dies nicht sehr wichtig ist. Ich bin angewiesen auf spärliche Notizen; spärlich, weil ich ja nie damit rechnete, diesen Bericht zu schreiben, und ich fürchte, daß sich in meiner Erinnerung vieles anders ausnimmt, als ich es wirklich erlebte. Dieser Mangel haftet wohl allen Berichten an. Ich schreibe nicht aus Freude am Schreiben; es hat sich eben so für mich ergeben, daß ich schreiben muß, wenn ich nicht den Verstand verlieren will. Es ist ja keiner da, der für mich denken und sorgen könnte. **Ich bin ganz allein, und ich muß versuchen, die langen dunklen Wintermonate zu überstehen. Ich rechne nicht damit, daß diese Aufzeichnungen jemals gefunden werden. Im Augenblick weiß ich nicht einmal, ob ich es wünsche. Vielleicht werde ich es wissen, wenn ich den Bericht zu Ende geschrieben habe.***

Ich habe diese Aufgabe auf mich genommen, weil sie mich davor bewahren soll, in die Dämmerung zu starren und mich zu fürchten. Denn ich fürchte mich. Von allen Seiten kriecht die Angst auf mich zu, und ich will

nicht warten, bis sie mich erreicht und überwältigt. Ich werde schreiben, bis es dunkel wird, und diese neue, ungewohnte Arbeit soll meinen Kopf müde machen, leer und schläfrig. Den Morgen fürchte ich nicht, nur die langen, dämmrigen Nachmittage.

Ich weiß nicht genau, wie spät es ist. Wahrscheinlich gegen drei Uhr nachmittags. Meine Uhr ist verlorengegangen; aber sie war mir schon vorher keine große Hilfe. Eine winzige, goldene Armbanduhr, eigentlich nur ein teures Spielzeug, das die Zeit nie richtig anzeigen wollte. Ich besitze einen Kugelschreiber und drei Bleistifte. Der Kugelschreiber ist fast ausgetrocknet, und mit Bleistift schreibe ich sehr ungern. Das Geschriebene hebt sich nicht deutlich vom Papier ab. Die zarten grauen Striche verschwimmen auf dem gelblichen Grund. Aber ich habe ja keine Wahl.

Ich schreibe auf der Rückseite alter Kalender und auf vergilbtem Geschäftspapier. Das Briefpapier stammt von Hugo Rüttlinger, einem großen Sammler und Hypochonder.

Mit Hugo sollte eigentlich dieser Bericht anfangen, denn wäre seine Sammelwut und Hypochondrie nicht gewesen, säße ich heute nicht hier; wahrscheinlich wäre ich überhaupt nicht mehr am Leben. Hugo war der Mann meiner Kusine Luise und ein ziemlich vermögender Mensch. Sein Reichtum stammte aus einer Kesselfabrik. Es waren ganz besondere Kessel, die nur Hugo erzeugte. Leider habe ich, obgleich ich es mir oft genug erklären lassen mußte, vergessen, worin die Einmaligkeit dieser Kessel lag. Es tut auch gar nichts zur Sache. Jedenfalls war Hugo so vermögend, daß er sich irgendetwas Besonderes leisten mußte. Er leistete sich also eine Jagd. Ebenso gut hätte er Rennpferde oder eine Jacht kaufen können. Aber Hugo fürchtete Pferde, und es wurde ihm übel, sobald er ein Schiff betrat.

Auch die Jagd hielt er nur des Ansehens halber. Er war ein schlechter Schütze, und es war ihm zuwider, arglose Rehe zu erschießen. Er lud seine Geschäftspartner ein, und die erledigten mit Luise und dem Jäger den vorgeschriebenen Abschuß, während er, die Hände über dem Bauch gefaltet, in einem Lehnstuhl vor dem Jagdhaus saß und in der Sonne döste. Er war so gehetzt und übermüdet, daß er einnickte, sobald er sich in einem Sessel niederließ — ein riesengroßer, dicker Mann, von dunklen Ängsten geplagt und von allen Seiten überfordert [Haushofer 2012; Фильм «Стена»].

Как следует из данного примера, в фильм, во-первых, вошло меньше половины текста самого романа (из 576 слов осталось

262), во-вторых, в монологе героини в основном была выпущена такая КРФ, как «описание» (часиков героини, мужа ее родственницы Хьюго, его фабрики и хобби). О дескриптивном характере этих элиминированных фрагментов свидетельствует использование атрибутов, преимущественно конкретно-предметных существительных (10 из 14), глаголов статичной семантики (*sein, haben, besitzen*), безглагольных предложений. Подобные лексико-грамматические элементы менее характерны для сохраненных в фильме нарративных фрагментов, отображающих действия, где преобладают событийные глаголы (*schreiben, angeben, kommen, ausnehmen, sich ergeben* и пр.), а соотношение между абстрактными и предметными существительными становится более равномерным (18 конкретно-предметных против 14 абстрактных). Сохраненные в большей степени рассуждения, отражающие внутреннее состояние героини; причины, побудившие ее к написанию своих записок, представлены в основном в виде вкрапления отдельных предложений, лексическое наполнение и синтаксическая структура которых маркированы преобладанием абстрактных существительных (шесть по сравнению с тремя предметной семантики), использованием глаголов речемыслительной деятельности (*glauben, denken*), конъюнктива, условно-причинных придаточных. При этом КРФ «рассуждение» для самого романа не характерна, что можно объяснить нежеланием и даже страхом протагонистки предаваться раздумьям о том положении, в котором она очутилась. Здесь можно также говорить о наличии гибридной формы — дескриптивно-аргументативной, когда отображаются охватившее героиню настроение подавленности и безысходности и ее попытки его преодолеть, начав описывать пережитое, что находит свое языковое выражение в таких повторяющихся в приведенном примере лексемах, как *Angst, fürchten, allein, nicht aus Freude*.

Отмеченное изменение количественного соотношения композиционно-речевых форм ведет к модификации первичного литературного текста, которому благодаря доминированию описаний в большей степени присущ предметно-вещественный характер. Измененная таким образом текстовая составляющая фильма становится более динамичной, что еще дополнительно подчеркивается демонстрацией на экране действий героини и что, как представляется, должно быть больше свойственно кинопроизведению. Интересен также тот факт, что в фильме нет свойственных челове-

ческой коммуникации модусов (как практически и актов межличностной коммуникации вообще), таких как движение губ героини и мимика, что отмечено выше: ее лицо на протяжении всего фильма остается статичным, на нем ни разу не появляется даже намек на улыбку.

Вместо выпущенных вербальных фрагментов романа в кино-текст добавлены, если воспользоваться вышеприведенной классификацией Готтлиба, еще два кода: звуковой невербальный канал и визуальный канал, или видеоряд. К звуковому невербальному коду относятся звуки окружающей природы (например, крики ворон, звенящий звук стеклянной стены) и, конечно, музыка. В начале фильма из машины, на которой едет героиня со своими друзьями, раздается веселая поп-музыка, позже перед сном она включает радио и слушает какую-то передачу. Такое звуковое сопровождение подчеркивает нормальность жизни до появления стены. После ее появления наступает тишина, нарушаемая только неестественным звенящим звуком стены и звуками, издаваемыми животными и присущими природным явлениям. Поскольку такая тишина нарушила бы законы кинематографического жанра, авторы прибегают к свойственному кинофильмам музыкальному сопровождению, в качестве которого они выбирают сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха, являющиеся, по мнению специалистов, вершиной скрипичной музыки барокко (см. об этом: [Холопова 2001: 104–105]).

Особый прием использован в самой сильной и динамичной сцене фильма, единственной построенной на контрасте со свойственными и роману, и фильму сценами будничной повседневной жизни героини без каких-либо значимых происшествий. Это сцена, когда мужчина, тоже оказавшийся за стеной, убивает топором сначала бычка героини, а затем ее верного друга, пса. И тогда обезумевшая от горя женщина берет ружье и убивает, возможно, единственного кроме нее оставшегося в живых на Земле человека. Здесь режиссер полностью отказывается от использования вербального аудиоканала, считая, видимо, что слово бессильно передать то, что происходит. Он прибегает к замедленной съемке, и в этот кульминационный момент звучит Чакона из второй части цикла Баха. Эта мощная музыка в минорном ключе с ее размеренно-активным характером подчеркивает замедленные движения героини, и потому эмоциональное воздействие этого модуса оказывается столь сильным. Помимо этого, Чакона, символизирующая события Страстной пят-

ницы, позволяет соотнести произошедшее с вечными нравственными ценностями и нормами, ассоциация с которыми не столь очевидна при прочтении текста романа. Поэтому представляется, что все использованные в фильме коды и модусы модифицируют, расшифровывают и обогащают вербальную составляющую как данного кинотекста, так и самого романа.

4. Выводы и перспективы

Проделанный анализ свидетельствует о том, что при экранизации литературных произведений следует учитывать специфику обоих видов искусства, а также индивидуальное своеобразие каждого из них — стиль писателя и творческую манеру режиссера. Рассмотрение экранизации романа Марлен Хаусхофер продемонстрировало сложность его переложения на киноязык, что объясняется самим текстом, представляющим собой монологическую речь главной героини. В данном случае режиссер прибегнул к бережному переносу текста на экран в неизменном, хотя и сокращенном виде. Поэтому интертекстуальность вторичного текста, т. е. вербальной составляющей фильма, коснулась количественной стороны, которая, однако, повлекла за собой модификацию КРФ и привела при доминирующей элиминации дескриптивов к усилению и подчеркиванию динамического характера кинотекста по сравнению с первичным литературным текстом. Своеобразие литературной основы привело также к отсутствию в фильме кинореплик, образующих, как правило, вербальную основу кинотекста, и к отсутствию самого процесса межличностной коммуникации, которую заменяет саморефлексия героини. Звучащий за кадром голос протагонистки, зачитывающей свои воспоминания, лишил данный фильм возможности использования целого ряда модусов, характерных для устной коммуникации, — жестов и мимики, обеднив тем самым спектр мультимодальности, но оттенив своеобразие данного фильма. Интермедийность как свойственная киноискусству черта присуща анализируемому фильму также в меньшей степени. Она представлена в виде музыкального сопровождения, где создателям фильма благодаря выбору музыки Баха во многом удалось придать некоторым сценам более глубокий смысл.

Задачами дальнейшего исследования, как представляется, могут стать: 1) более подробный сопоставительный анализ фрагмен-

тов немецкого текста, представляющих собой разные композиционно-речевые формы, как в вербальной части кинотекста, так и в его литературной основе; 2) выделение характерных для них языковых маркеров; 3) выявление других модусов коммуникации в рамках данного фильма и анализ их взаимодействия с вербально выраженным текстом в сравнении с другими экранизированными литературными произведениями. Отдельного рассмотрения заслуживают также следующие аспекты: 1) сравнение вербальной составляющей фильма на языке оригинала с его переводом на русский язык (а также с опубликованным литературным переводом); 2) определение основных способов перевода; 3) выявление возможных переводческих ошибок и неточностей с их последующей типологизацией.

Помимо вышеупомянутых возможных направлений анализа целесообразным представляется дальнейшее сопоставительное изучение текстов других произведений с их киноаналогами в аспекте интертекстуальности, интермедальности и мультимодальности. Это позволило бы проследить, как вербальный компонент кинопроизведений взаимодействует с остальными кодами (модусами) кинотекста фильмов, снятых на основе литературных произведений, интерпретируя, модифицируя их и внося в них дополнительные смыслы.

Источники иллюстративного материала

- I. *Haushofer M.* Die Wand. Ullstein Taschenbuch Verlag, 2012. 288 p. <https://www.kostenlosonlinelesen.net/kostenlose-die-wand> (дата обращения: 22.01.2022).
- II. Фильм «Стена». <https://tv-4.lordfilms-s.org/39217-film-stena-2011.html> (дата обращения: 09.10.2022).

Справочные материалы

1. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Bericht> (дата обращения 22.01.2022).
2. Duden. <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/bericht> (дата обращения 22.01.2022).
3. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen // Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Bericht> (дата обращения 22.01.2022).

Литература

1. *Валгина Н. С.* Теория текста. М.: Логос, 2003. 173 с.
2. *Гончарова Е. А., Шишкина И. П.* Интерпретация текста. Немецкий язык: учеб. пособие для пед. вузов. М.: Высшая школа. 2005. 365 с.
3. *Горшкова В. Е., Кремнев Е. В., Фирсова О. Е.* Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод: коллективная монография / под общ. ред. В. Е. Горшковой. Иркутск: ФГБОУ ВПО «ИГЛУ». 2014. 368 с.
4. *Елисеева А. В.* Типы интертекстуальных связей при экранизации литературных произведений (на материале фильмов Р. Б. Фасбиндера) // Известия государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. № 172. 2014. С. 13–23. <https://cyberleninka.ru/article/n/tipy-intertekstualnyh-svyazey-pri-ekranizatsii-literaturnyh-proizvedeniy-na-materiale-filmov-r-v-fasbindera/viewer> (дата обращения: 20.01.2022).
5. *Кибрик А. А.* Мультимодальная лингвистика // Когнитивные исследования: сб. научных трудов. / отв. ред. А. А. Кибрик, Т. В. Черниговская, А. В. Дубасова. М.: Институт психологии РАН, 2010. С. 135–152.
6. *Козуляев А. В.* Обучение динамически эквивалентному переводу аудиовизуальных произведений: опыт работы и освоения инновационных методик в рамках школы аудиовизуального перевода // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. 2015. № 3 (13). С. 3–34.
7. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 140 с.
8. *Нечаева О. А.* Функционально-смысловые типы речи: описание, повествование, рассуждение. Улан-Удэ: Бурятское кн. изд-во, 1974. 262 с.
9. *Слышкин Г. Г., Ефремова М. А.* Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Паблишерс, 2004. 153 с.
10. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
11. *Чернявская В. Е.* Лингвистика текста. Поликодовость. Интертекстуальность. Интердискурсивность: учебное пособие. М.: УРСС, 2009. 203 с.
12. *Allison D.* Film/Print: Novelisations and Capricorn One // M/C Journal. 2007. 10 (2). <http://journal.media-culture.org.au/0705/07-allison.php> (дата обращения: 22.01.2022).
13. *Albersmeier F.-J.* Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik // Literatur intermedial: Musik — Malerei — Photographie / P. V. Zima (Hrsg.). Darmstadt: WB Verlag, 1995. S. 235–264.
14. *Fleischer W., Michel G.* Stilistik der deutschen Gegenwartssprache. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1975. 394 S.
15. *Gottlieb H.* Subtitling // Routledge Encyclopedia of Translation Studies / ed. by M. Baker. London and New York: Routledge, 1998. P. 244–248.

16. Hess-Lüttich E. W. *Text Transfers: Probleme intermedialer Übersetzung*. Münster: Modus, 1987. 325 S.

17. Hißnauer Chr. Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen — eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive // *MEDIENwissenschaft*. 2008. Nr. 3, S. 256–265.

18. Kreuzer H. Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adoption // *Medien und Deutschunterricht: Vorträge des Gemanistentags*. Saarbrücken, 1980 / E. Schaefer (Hrsg.). Tübingen: Niemeyer Vrl., 1981. S. 23–46.

References

1. Allison D. Film/Print: Novelisations and Capricorn One. *M/C Journal*, 2007, 10 (2). <http://journal.media-culture.org.au/0705/07-allison.php> (accessed: 22.01.2022).

2. Albersmeier F.-J. Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik. *Literatur intermedial: Musik — Malerei — Photographie*, P. V. Zima (Hrsg.). Darmstadt, WB Verlag, 1995, S. 235–264.

3. Cherniavskaja V. E. *Linguistics of the text. Polycode. Intertextuality. Interdiscursivity: textbook*. Moscow, URSS Publ., 2009, 203 p. (In Russian)

4. Eliseeva A. V. Types of Intertextual Connections in the Screening of Literary Works (Based on the Films of R. B. Fassbinder). *Izvestiia gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*, 2014, pp. 13–23. <https://cyberleninka.ru/article/n/tipy-intertekstualnyh-svyazey-pri-ekranizatsii-literaturnyh-proizvedeniy-na-materiale-filmov-r-v-fasbindera/viewer> (accessed: 22.01.2022). (In Russian)

5. Fleischer W., Michel G. *Stilistik der deutschen Gegenwartssprache*. Leipzig, Bibliographisches Institut, 1975, 394 S.

6. Goncharova E. A., Shishkina I. P. *Text interpretation. German Study Guide*. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 2005, 365 p. (In Russian)

7. Gorshkova V. E., Kremnev E. V., Firsova O. E. *Film dialogue. Image-meaning. Translation: collective monograph*, ed. by V. E. Gorshkova. Irkutsk, FGBOU VPO “IGLU” Publ., 2014, 368 p. (In Russian)

8. Gottlieb H. Subtitling. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. by M. Baker. London and New York, Routledge, 1998, pp. 244–248.

9. Hißnauer Chr. Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen — eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive. *MEDIENwissenschaft*, 2008, Nr. 3, S. 256–265.

10. Hess-Lüttich E. W. *Text Transfers: Probleme intermedialer Übersetzung*. Münster, Modus, 1987, 325 S.

11. Kholopova V. N. *Forms of musical works: textbook*. St Petersburg, Lan’ Publ., 2001, 496 p. (In Russian)

12. Kibrik A. A. Multimodal linguistics. *Kognitivnye issledovaniia: sb. nauchnykh trudov*, ed. by A. A. Kibrik, T. V. Chernigovskaia, A. V. Dubasova. Moscow, Institut psikhologii RAN Publ., 2010, pp. 135–152. (In Russian)

13. Kozuliaev A. V. Training in dynamically equivalent translation of audiovisual works: experience in working and mastering innovative methods within the framework of the school of audiovisual translation. *Vestnik Permskogo natsional'nogo issledovatel'skogo politekhnicheskogo universiteta. Problemy iazykoznanii i pedagogiki*, 2015, no. 3 (13), pp. 3–34. (In Russian)

14. Kreuzer H. Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adoption. *Medien und Deutschunterricht: Vorträge des Gemanistentags*. Saarbrücken, 1980. E. Schaefer (Hrsg.). Tübingen, Niemeyer Verl., 1981, S. 23–46.

15. Lotman Iu. M. *Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics*. Tallinn, Eesti Raamat Publ., 1973, 140 p. (In Russian)

16. Nechaeva O. A. *Functional-semantic forms of speech: description, narration, reasoning*. Ulan-Ude, Buriatskoe kn. izd-vo Publ., 1974, 262 p. (In Russian)

17. Slyshkin G. G., Efremova M. A. *Film text (experience of linguoculturological analysis)*. Moscow, Vodolei Publishers, 2004, 153 p. (In Russian)

18. Valgina N. S. *Text theory*. Moscow, Logos Publ., 2003, 173 p. (In Russian)

Григорьева Любовь Николаевна

доцент кафедры немецкой филологии СПбГУ, кандидат филологических наук
Адрес: Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Liubov N. Grigorieva

Associate Professor of German Philology Department, St Petersburg State University,
Candidate of Philological Sciences
Address: 7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation

E-mail: l.grigoreva@spbu.ru

Статья поступила в редакцию 4 февраля 2022 г.
Принята к публикации 26 апреля 2022 г.