

Г.К. Гималетдинова, Т.Р. Нуриева

Казанский (Приволжский) федеральный университет

г. Казань, Россия

ОСОБЕННОСТИ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ТЕКСТА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КИНОСЦЕНАРИЙ

This article is devoted to the problem of transformation of the text of a literary work into the text of a film script. The authors regard the peculiarities of structure, lexical and morphological levels represented in the texts that belong to different genres. Lexical and grammatical transformations, such as omission, replacement of words and transposition, as well as structural changes, are singled out to explain lexical and compositional features of film script as a comparatively new literary genre.

Данное исследование посвящено сопоставительному анализу текстов литературных произведений и киносценариев к ним с целью выявления особенностей трансформации текста-первоисточника в экранную версию.

Материалом для проведенного исследования послужили романы Иэна Макьюэна “Искушение”, Оскара Уайльда “Портрет Дориана Грея” и два киносценария к ним (Кристофера Хэмптона и Дэвида Джон Приса соответственно).

Изученные тексты принадлежат к разным жанрам: *роману* (одной из классических литературных форм) и *киносценарию* (относительно новой разновидности кинодраматургии), что обуславливает своеобразие их композиционного построения, лексико-семантического наполнения и характера повествования. Рассматривая киносценарий как самостоятельное художественное произведение, а текст романа условно определив как первоисточник, на основе которого строится киносценарий, мы провели анализ ряда изменений количественного и качественного характера, которым подвергается исходный текст при трансформации. Исследователи отмечают, что изменения текста романа при его экранизации неизбежны, и “преобразования обусловлены требованиями, которые предъявляются к

художественному фильму по форме и структуре организации повествования, а также существенными отличиями между романом как печатным текстом и кинофильмом как текстом массовой коммуникации, проявляющимися в невозможности создания комментария к фильму, целостности его восприятия и изменения адресата текста” [Игнатов 2007].

В текстах киносценария и художественного произведения обнаруживаются существенные различия, затрагивающие лексический, морфологический и синтаксический уровни. Принимая во внимание тот факт, что “своеобразие киносценария обусловлено ориентированностью на перевод в семиотическую систему киноискусства, точно так же, как тексты драматургического рода литературы не могут быть осмыслены без учета их предназначенности для сценического воплощения” [Мартьянова, 1994], сценарист должен руководствоваться определенными композиционными принципами, осуществлять тщательный отбор лексических единиц, уделять внимание построению синтаксических конструкций при трансформации исходного текста (текста-оригинала) в сценарный. В целом специальное изучение лингвистической составляющей киносценария “открывает перед лингвистикой уникальные, ранее не использовавшиеся возможности анализа текста в целом” [Мартьянова, 1994].

Следует отметить, что в отличие от писателя, работающего над романом, сценарист ограничен временными рамками, так как средняя продолжительность стандартного фильма составляет два-три часа. Кроме того, “поскольку кино является текстом массовой коммуникации, а литературное произведение – письменным текстом, то принципиальное их отличие состоит в различной адресованности. При экранизации романа изменяется коммуникативная направленность текста” [Игнатов 2007]. Следовательно, необходимость форматирования текста художественного произведения путем сокращения объема становится очевидной. Это обуславливает обращение кинодраматурга к разнообразным трансформациям, которые представляют собой особый способ языкового и текстового выражения информации в более сжатом виде.

В анализируемых текстах выявлены случаи использования лексических и грамматических трансформаций. Одной из концептуально значимых характерных особенностей кинотекста является частотность замены лексической стилистически маркированной единицы в исходном тексте единицей, передающей лишь основное денотативное значение в сценарном варианте. Подобное изменение семантического компонента в словах влияет на общее звучание произведения, делая его отличным от оригинала. Этот прием адаптации художественного литературного текста в большей степени является отражением не индивидуальной манеры автора (“идиосинкразии”), а информационной направленности данной разновидности кинодраматургии.

Рассмотрим эту особенность кинотекста на конкретных примерах.

1. Lord Henry stretched his long legs out on the divan and **shook with laughter**. (Wilde). Lord Henry: (**starts to laugh**). (Preece)

2. Too much of yourself in it! **Upon my word**, Basil, I didn't know you were so vain [...] (Wilde). Lord Henry: **Really**, Basil. I didn't know you were so vain. (Preece)

3. No, Basil... don't flatter yourself. You don't look **at all** like him. (Wilde). Don't flatter yourself, Basil: you are not **in the least** like him. (Preece)

4. They can sit **quietly** and **gape at** the play. (Wilde). They can sit **at their ease** and **watch** the rest of us. (Preece)

5. Two months ago I went to **a crush** at Lady Brandon's. (Wilde). About two months ago I went to **a party** at Lord Brandon's. (Preece)

Сравнивая варианты ‘to shake with laughter’ (расхохотаться, сотрясаться от смеха) и ‘to start to laugh’ (рассмеяться), мы видим, что драматург предпочел нейтральный вариант стилистически маркированному для выражения одной и той же идеи, при этом нарочито опуская указание на предшествующее действие. ‘Upon my word’ (честное слово) и ‘really’ (действительно) семантически и лексически не тождественны: первому выражению присущ коннотативный компонент, второму – денотативный. ‘In the least’ (в малой степени) и ‘at all’ (нисколько) принадлежат к разным функциональным стилям:

книжному и разговорному соответственно. Вместо ‘quietly’ (тихо) сценарист использует фразеологизм ‘at one’s ease’ (свободно, удобно), что, вероятно, определяется его желанием придать эмоциональную окраску всему выражению, усилить его смысл. Подобного рода случаи употребления стилистически окрашенных слов вместо семантически нейтральных редки в текстах киносценариев, но оправданы, так как являются элементами другого вида трансформации – компенсации: в приведенном предложении глагол ‘to gape at’ (смотреть в изумлении) заменен на ‘watch’ (смотреть, наблюдать).

Сознательный выбор кинодраматургом слов с денотативным компонентом при отсутствии коннотативного определяется, в первую очередь, необходимостью обозначить действие, не прибегая к описанию незначительных деталей, оставляя за актером право на свободную интерпретацию и реализацию в своей игре семантической составляющей языковой единицы.

По справедливому утверждению И.А.Мартыановой, “киносценарию предписывалось быть лаконичным, все в нем должно быть зримо, поэтому в нем невозможны авторские отступления и рассуждения, средства выражения категории неопределенности” [Мартыанова, 1994]. Следующие примеры из проанализированных нами киносценариев служат подтверждением указанной особенности:

1. Intellect is in itself an exaggeration, and dstroys the harmony of any face. The moment one sits down to think, one becomes all nose, or all forehead, or something horrid. (Wilde). Lord Henry: I mean... you have the intellect and it shows. (Preece)

2. I really can’t see any resemblance between you, **with your rugged strong face and your coal-black hair**, and this young Adonis, **who looks as if he was made of ivory and rose-leaves**. (Wilde). There is no resemblance between you and this young Adonis. (Preece)

В приведенных предложениях использован прием компрессии (лексического опущения). Очевидно, киносценарист намеренно игнорирует слова, не несущие на его взгляд, особой информативной нагрузки. Их пропуск не сопровождается значительными семантическими изменениями в содержании

текста. Они могут быть восстановлены самими актерами с учетом особенностей контекста. Преимущество использования данной трансформации объясняется возможностью качественного сжатия (сокращения) текста путем перефразирования исходных предложений с сохранением идеи, вложенной в них писателем. Таким образом, экономия языковых средств в речи героев позволяет сократить продолжительность фильма.

Композиционные особенности киносценария заслуживают специального рассмотрения. В тексте художественного произведения раскрытие характеров героев происходит на протяжении всего повествования, детали, касающиеся прошлого, включаются в текст по ходу развития действия. В киносценарии информация о герое предваряет его появление. Например:

Mrs Tallis read the seven pages of *The Trials of Arabella* in her bedroom, at her dressing table, with the author's arm around her shoulder the whole while. Briony studied her mother's face for every trace of shifting emotion, and Emily Tallis obliged with looks of alarm, snickers of glee and, at the end, grateful smiles and wise, affirming nods. (McEwan). **EMILY TALLIS, BRIONY's mother, a slightly faded woman with pale skin and raw nerves**, finishes reading BRIONY's manuscript. [...] BRIONY hovers above her, anxious and excited. EMILY looks up and smiles warmly at BRIONY. (Hampton)

Если основная характеристика Эмили Тэллис в сценарии представлена в самом начале, то в книге – лишь во второй главе.

Таким образом, на основе анализа текстов романов и киносценариев к ним мы можем заключить, что роману как литературному жанру характерна насыщенность текста лексическими средствами и стилистическими приемами, обеспечивающими его образность и символику. В киносценарии драматург, задача которого создать текст, адаптированный к условиям съемочного процесса, зачастую опускает тропы, используемые в романе для увеличения воздействующей силы, усиления эстетического восприятия. Так осуществляется компрессия текста художественного произведения.

Сценарий предназначен для прочтения актерам, кинорежиссеру и другим лицам, задействованным в процесс подготовки экранизации. Следовательно, производя замену стилистически окрашенных слов нейтральными, драматург руководствуется желанием придать тексту содержательность, информативность, не акцентируя внимание адресата на функционально-стилевой принадлежности слова, изъясняясь доступным и в то же время лаконичным образом.

Сценарист преобразует текст литературного первоисточника в соответствии с композиционными принципами, характерными для данного жанра, вычлняя необходимую информацию на протяжении всего романа и помещая ее в текст сценария по мере появления героев.

Литература

1. Atonement by Ian McEwan // URL: http://www.ibooksonline.com/49/Ian%20McEwan%20-%20Atonement_split_000.htm (дата обращения: 27.03.13).

2. Atonement script by Christopher Hampton // URL: http://cinemascopeian.com/pics/2008oscars/Atonement_Script.pdf (дата обращения: 27.02.13).

3. The Picture of Dorian Gray – David John Preece // URL: www.mollybegood.com/images/pdfs/doriangrayscript.pdf (дата обращения: 27.03.13)

4. The Picture of Dorian Gray – Oscar Wilde // URL: <http://www.planetpdf.com/ebookarticle.asp?ContentID=the%5Fpicture%5Fof%5Fdorian%5Fgray&gid=6172> (дата обращения: 27.02.13).

5. Игнатов К.Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: дис... канд. филол. наук: 10.02.04. – М., 2007. – 196 с.

6. Литвин С.И. Компрессия художественного текста в двуязычной ситуации: на материале английского и русского языков: дис...канд. филол. наук: 10.02.20. – М., 2003. – 168 с.

7. Мартянова И.А. Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария: дис. ... докт. филол. наук: 10.02.01. – СПб, 1994. – 576 с. // URL: <http://www.dissercat.com/content/kompozitsionno-sintaksicheskaya-organizatsiya-teksta-kinostsenariya> (дата обращения: 27.03.13).