

Филологические науки

УДК 81

КОГНИТИВНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКИХ ПЕРЕВОДОВ ФРЕЙМ-СЦЕНАРИЯ «ЛЮБОВЬ» ПЬЕСЫ У. ШЕКСПИРА «МАКБЕТ»

Н.А. Разливинская, Международный инновационный университет (Сочи, Россия).

Аннотация. Статья посвящена когнитивному исследованию интерсемиотических переводов пьесы «Макбет». Выделяется инвариантная структура кинотекста, которую можно представить в виде фреймов-сценариев, определяющих построение кинотекста. Детальное изучение фреймов позволяет выявить особенности восприятия сюжетной линии и интерпретации данного фрейма посредством интерсемиотического перевода.

Ключевые слова: кинотекст, сценарий, фрейм, когнитивно-сопоставительный анализ, интерсемиотический перевод.

COGNITIVE COMPARATIVE ANALYSIS OF INTERSEMIOTIC TRANSLATIONS FRAME-SCRIPT «LOVE» OF W. SHAKESPEARE'S PLAY «MACBETH»

Abstract. The paper is devoted to cognitive-comparative analysis of the intersemiotic translations of the play «Macbeth». The invariant structure of the screen text can be subdivided into script frames, defining the building of the screen text. Detailed analysis of the frames allows one to reveal the peculiarities of the script's interpretation and the perception of the storyline with intersemiotic translation.

Keywords: screen text, script, frame, cognitive comparative analysis, intersemiotic translation.

На протяжении последнего столетия появилось большое количество специфических поликодовых систем, построенных на соединении текстов различной семиотической природы. Примером такого вида текстов является кинотекст, продуцирующийся в ходе интерсемиотического перевода при интерпретации когнитивной структуры исходного вербального текста. Ю.М. Лотман, один из ведущих исследователей кинотекста в России, в свое время писал следующее: «Мы обнаруживаем своеобразную систему сходств и различий, позволяющую видеть в киноязыке разновидность языка как общественного явления» [2, 312].

С семиотической точки зрения кинофильм представляет особый вид семиотической системы, обладающим собственным языком, синтаксисом, грамматическими структурами. Опираясь на результаты современных исследований [4], мы рассматриваем особый тип артефакта — продукт кинематографии, представляющий собой «текст» в широком смысле, как результат взаимодействия и интеграции нескольких семиотических систем со своими конвенциональными системами знаков и их кодификацией.

Е.Н. Третьяков, И.В. Вашунина, А. Г. Сонин, Ю. А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов, М. Б. Ворошилова, Е.Б. Иванова разделяют точку зрения о том, что контекст представляет собой поликодовый текст, представляющий собой синтез вербального и изобразительного ко-

дов, функционирующих в полисемиотическом пространстве. Основными кодами, передающими содержание кинотекста, нам представляются иконические коды, репрезентирующие объекты, функционирующие в контексте и монтажные коды, репрезентирующие синтактику построения кинотекста.

Как уже было сказано выше, кинотекст является продуктом интерсемиотического перевода вербального текста. Интерсемиотический перевод является частной реализацией когнитивной переводческой деятельности человека, в процессе которой происходит дистанцированное (в пространстве и/или во времени) взаимодействие двух разных когнитивных структур адресанта и адресата через когницию переводчика.

Перевод как универсальный феномен рассматривается в работах многих ученых - Ч.С. Пирс, Р. Якобсон, М.Ю. Лотман, Д. Агилар, С. Петрилли, А. Пронцо. Например, С. Петрилли и А. Пронцо рассматривают перевод как переводческо-интерпретационное устройство, которое является одним из аспектов "соединения форм", типом моделирования стратегии. Семиотическая перспектива рассмотрения перевода детерминирует повышенное внимание к иконичности переводческих процессов, играющая ключевую роль не только в межязыковом переводе, но и является самым условием такого перевода [8, с. 32].

При переводе текстов различной семиотической природы происходит интерсемиотический перевод. Выдающийся ученый Д. Горли (Dinda Gorlee) рассматривает данный феномен в рамках когнитивного подхода, с ее точки зрения «интерсемиотический перевод представляет собой трансмутацию словесного сообщения другими средством выражения» [6, с. 24].

В работах Карапетян М.В., мы находим следующую точку зрения, что при интерсемиотическом переводе вербального текста в кинотекст происходит замена символического кода иконическим на основе ассоциативно-образной структуры текста, воссоздаётся его макроконцепт, передающий особенности восприятия объекта и способа репрезентации [1, с. 264].

Для рассмотрения семантической структуры текста мы используем понятие фрейма, введённого в когнитивную лингвистику Ч. Филлмором. Он высказывал мысль о том, что при интерпретации текста читатель (режиссер кинотекста) активизирует в памяти те или иные фреймы благодаря тому, что различные сегменты текста сами способствуют этой активизации [7, с. 53].

Для осуществления интерсемиотического перевода режиссер кинотекста, как переводчик, создает динамический фрейм, т.е. сценарий, описывающий стандартную последовательность действий в стереотипной ситуации с помощью средств вербального и паравербального характера [5, с. 92-94]. Для отображения динамического аспекта наиболее предпочтительным представляется использовать фрейм-сценарий (R. Jakendoff, R. Schank, R. Abelson). Ситуативный фрейм включает в себе неязыковые знания, структурированные по тематическому признаку, следовательно, для адекватного отображения информации, предпочтительнее опираться на структуру динамического фрейма, выделенного М. Минским. С точки зрения ученого, многокомпонентный фрейм представлен вершинными уровнями (терминалами), куда входят «задания» фрейма, и «ячейками» или слотами, которые заполняются характерными примерами или данными [3, с. 77].

При анализе кинотекстов пьесы «Макбет» нами были использованы кинотексты Джорджа Орсона Уэллса (1948), Романа Полански (1971), Джеффри Райта (2006) и Руперта Гулда (2010), как наиболее выдающиеся экранизации, завоевавшие большое количество

призов и получивших признание у критиков. В первую очередь были подвергнуты анализу языковые средства репрезентации, что послужило основой для вычленения общих и наиболее значимых когнитивных фрейм-сценариев, с помощью которых интерпретаторы (авторы кинотекста) конструируют ментальное поле пьесы У. Шекспира. Сопровождающие вербальную экспликацию фреймов визуальные знаки представляют большой интерес для исследования, так как они являются интерпретированными с помощью интерсемиотического перевода слотами различных терминалов фреймов-сценариев.

Таблица 1

Наиболее частотные лексемы, эксплицирующие фрейм-сценарий «Любовь»	Количество лексем в исходном вербальном тексте	Количество лексем в вербальной составляющей кинотекста	Количество иконических знаков с аналогичным семантическим значением	Количественное соотношение средств репрезентации между вербальным текстом и кинотекстом
love	25	10	10 иконическо-символических знака (объятыя, поцелуй, выражения привязанности)	80% репрезентации исходного текста, 50% экспликации иконическими средствами
dear	9	7	6 иконическо-символических знака	Развертывание в кинотексте на 44% по сравнению с исходным текстом, 54% иконические средства репрезентации
wife	13	10	3 иконическо-индексальных знака	100% репрезентации исходного текста, 23% иконических средств репрезентации
partner	3	2	4 иконическо-символических знака	Развертывание в кинотексте на 50% по сравнению с исходным текстом, 66% иконических средств репрезентации
chuck	1	1	Нет явно выраженных знаков	100% репрезентации исходного текста

Терминал «Love» представляется нам наиболее сложным в плане его интерпретации. В каждом кинотексте он актуализируется с помощью разных иконических средств и разной массовой долей различных средств экспликации семантической составляющей фрейма, что видно из данной ниже таблицы (Таблица 1).

Фрейм-сценарий «Любовь» также передает важную образную структуру, без которой семантическая структура текста не может быть полной. Главенствующий образ выражает континуальную протяженность фрейма, реализуя оппозицию «Жизнь – Смерть», благодаря значимому отсутствию, что видно из недостатка линейных коннекторов в тексте (Рисунок 1).

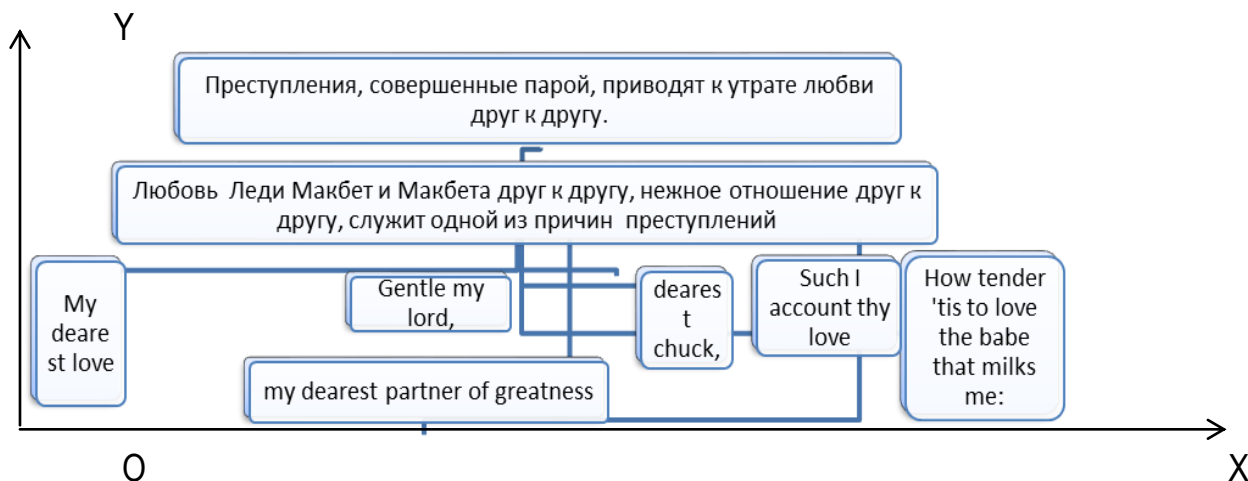


Рисунок 1.

В построении образной структуры фрейма-сценария «Любовь» присутствуют ассоциативно-образные коннекторы (любовь – партнерство – общие цели); всего один структурно-семантический коннектор love; тезаурусные коннекторы dear, gentle, tender, partner, chuck лексико-семантического поля «Любовь» и коннекторы аналогии (отсутствие выражений любви – изменение чувств между супругами). Значимый образ, передающийся благодаря линейным коннекторам, можно обозначить как «Угасание».

Теперь рассмотрим ассоциативно-образные цепочки каждого кинотекста с точки зрения реализации и раскрытия данных образов. Образная интерпретация фрейм-сценария «Любовь» претерпевает значительные изменения в кинотекстах.

Общая закономерность, выявленная в результате анализа, может быть выражена в следующем – количество иконических выражений привязанности (поцелуи, объятия, нежные прикосновения) редуцируется с развитием действия пьесы, наиболее яркие образы, репрезентирующие данный фрейм можно представить как частная актуализация концепта «Partner» - сквозной символ соединения рук, как договоренность об общей цели (Р. Гулд, Р. Полански, Д. Райт), притворный обморок леди Макбет, чтобы отвлечь внимание от мужа (Д. Райт, Р. Полански, Д. О. Уэллс), у Р. Гулда, для придания большего шума она уронила также дуршлаг. Только у Д. Райта данный фрейм представлен и в конце пьесы, в финальной позиции, усиливая произведенный прагматический эффект, что существенно влияет на восприятие всей когнитивной схемы текста. Предсмертное объятие Макбета и его жены придает большую значимость данному фрейму, позволяя сделать вывод, что их любовь не умерла из-за совершенных преступлений. У Д. О. Уэллса смерть любви передана однозначно иконическим знаком-символом ужаса, который охватывает Леди Макбет, когда она обнаруживает, что целует мужа и от ужаса бросается с башни. У Р. Полански иконической компрессии подверглось изъяснение чувств героев – от всепоглощающей любви в начале пьесы, до полного равнодушия в конце, что также меняет восприятие как текста, так и са-

мого героя. У Р. Гулда также финальным иконическим знаком кинотекста, является вид держащихся за руку Леди Макбет и Макбета, что тоже увеличивает данный фрейм в его визуальной репрезентации. В оппозицию порочной любви четы Макбетов вступает Чета Макдаффов, что выражено в иконических знаках искренней радости и привязанности друг у другу, на протяжении всей их жизни, что представлено на контрасте Макдаффы обнимаются, а Макбеты избегают даже смотреть друг на друга (Д. Райт).

В кинотексте Д.Уэллса образ, эксплицированный в оригинальном тексте, претерпевает изменения. Оппозиция «Жизнь – смерть» трансформируется в оппозицию «Восхищение – отвращение», что объясняется включением в образную структуру фрейма контрадикторных ассоциативно-образных коннекторов любовь – ненависть, которая выражена интерсемиотически с помощью реакции леди Макбет на Макбета. Особенно ярко это выражается в сцене самоубийства, где она бросается с крыши, от того что хочет убежать от Макбета, испытывая чувство страха и отвращения. Образная схема данного фрейма-сценария может быть представлена в следующем виде (Рисунок 2):

Рисунок 2



Аналогичная образная схема формируется и в кинотексте Р. Гулда, где страх леди Макбет получает более четкую репрезентацию – она боится взять Макбета за руку на балу, пугается, когда он заходит в комнату. Иконическим символом разрушения их любви под влиянием преступления является финальный кадр, где Макбет и леди Макбет поднимаются вместе, держатся за руки, но все покрыты чужой кровью. Через иконический ряд актуализируются ассоциативные признаки концепта «Foul», что репрезентирует оппозицию «foul – fair», представленную в экспликации фрейм-сценария «Любовь».

Ассоциативно-образная структура исходного текста подвергается наибольшей интерпретации в кинотексте Д. Райта. Репрезентированный вербальными средствами образ :«(LADY MACBETH) *I have given suck, and know How tender 'tis to love the babe that milks me...*», выражается только иконическими средствами с помощью интерсемиотического перевода. Леди Макбет кажется, что ее сын качается на качелях, она пытается совершить самоубийство из-за его смерти, фотография сына, все эти иконические репрезентации актуализируют признаки концепта «Материнская любовь». Данный образ объясняет трепетное и нежное чувство Макбета к жене, усиливая прагматический эффект фрейма-сценария «Любовь». Образ смерти Макбета в объятиях жены, получающий экспликацию только на уровне представлений, кардинально влияет на семантическо-образную структуру произведения, выводя на передний план любовь, как мотив совершенных преступлений. Переданный через иконическо-символические знаки, образ придает большую значимость слоту

«Чужое влияние», что нарушает исходную пропорцию фрейма-сценария «Преступление» оригинального текста.

Сопоставив когнитивно-фреймовые образы исходного текста и его переводов, мы делаем вывод, что наибольшей степенью эквивалентности обладает кинотекст Р. Полански, кинотексты Д. О. Уэллса и Р. Гулда незначительно трансформируют изначальную когнитивную модель текста, придавая большую значимость только некоторым терминалам исследованных фреймов-сценариев. Кинотекст Д. Райта значительным образом меняет исходную семантическую макроструктуру пьесы, увеличивая прагматическое значение фрейм-сценария «Любовь», изменяя ассоциативно-образную структуру фрейм-сценариев «Колдовство» и «Преступление».

Проведя анализ, мы пришли к выводу что при осуществлении интерсемиотического перевода происходит значительная редукция языковых средств в пользу сложных иконических комплексов (80% представленных лексем). Именно иконичность кинотекста определяют значимость экспликации вербальной составляющей, так как передача информации идет с перевесом в сторону иконических средств, составляющих концептуальное ядро ментальной репрезентации (совокупность ее доминантных концептов).

Также важно отметить, что иконические средства либо придают доминирующее значение базовым концептам, либо редуцируют их. Иначе говоря, влияние рисунка на конечную репрезентацию содержания кадра сильнее, чем влияние вербального текста.

Изобразительно-знаковая составляющая кинотекста представляет собой интерсемиотический перевод вербальной репрезентации фреймов, где смыслы вербального текста актуализируются и интерпретируются с авторской точки зрения.

Исходя из полученных данных, мы можем сделать вывод, что интерсемиотический перевод является основным способом перекодирования вербальных текстов в кинотекст. Основным приемом интерсемиотического перевода является развертывание, за счет появления иконических средств репрезентации. Изобразительно-знаковые комплексы играют доминирующую роль при передаче макросмысла текста, являясь продуктом авторской интерпретации когнитивной структуры исходного текста. Главным требованием, предъявляемым к интерсемиотическому переводу, является создание равнозначного прагматического эффекта иконических средств репрезентации на читателя, зрителя.

Литература:

1. Карапетян М.В. Методологические основы интерсемиотического перевода / Иностранные языки: лингвистические и методические аспекты. 2015. № 32. С. 263-267.
2. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: «Искусство – СПб», 1998. 704 с.
3. Минский М. Фреймы для представления знаний. М.: Энергия, 1988. –151 с.
4. Разливинская Н.А. Когнитивно-сопоставительный анализ интерсемиотического перевода фрейм-сценария «Судьба». - *Philologos*. 2015. № 24 (1). С. 73-79.
5. Catrysse P. Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. – *Target* 4:1. 1992. P. 53 – 70.
6. Gorlee D. Metacreation // *AS/SA* №24, University of Toronto, 2010. pp. 24 – 45.
7. Fillmore Ch. J. «U»-semantics, second round // *Quaderni di semantica*.- Bologna Translation // *AS/SA* №24, University of Toronto – 2010.02.19 – pp. 24 – 45., 1986.-Vol. 7.- № 1.- P. 49 – 85.

8. Petrilli S., Ponzio A. Iconic Features of Translation // AS/SA №24, University of Toronto. 2010.02.19. pp. 24 – 45.

References:

1. Karapetjan M.V. Metodologicheskie osnovy intersemioticheskogo perevoda / Inostrannye jazyki: lingvisticheskie i metodicheskie aspekty. 2015. № 32. S. 263-267.
2. Lotman Ju. M. Ob iskusstve. SPb.: «Iskusstvo – SPB», 1998. 704 s.
3. Minskij M. Frejmy dlja predstavlenija znaniy. M.: Jenergija, 1988. –151 s.
4. Razlivinskaja N.A. Kognitivno-sopostavitel'nyj analiz intersemioticheskogo perevoda frejm-scenarija «Sud'ba». - Filologos. 2015. № 24 (1). S. 73-79.
5. Catrysse P. Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. – Target 4:1. 1992. P. 53 – 70.
6. Gorlee D. Metacreation // AS/SA №24, University of Toronto, 2010. pp. 24 – 45.
7. Fillmore Ch. J. «U»-semantics, second round // Quaderni di semantica.- Bologna Translation // AS/SA №24, University of Toronto – 2010.02.19 – pp. 24 – 45., 1986.-Vol. 7.- № 1.- P. 49 – 85.
8. Petrilli S., Ponzio A. Iconic Features of Translation // AS/SA №24, University of Toronto. 2010.02.19. pp. 24 – 45.

— ● —

Сведения об авторе

Наталья Александровна **Разливинская**, старший преподаватель, Международный инновационный университет (Сочи, Россия).

— ● —