

РАЗДЕЛ III
ЛИНГВОДИДАКТИКА И ЛИНГВИСТИКА
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

ФУНКЦИИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ КИНОТЕКСТА
В БРИТАНСКОМ ТЕЛЕСЕРИАЛЕ «ШЕРЛОК»

Вохрышева Евгения Валерьевна
Доктор филологических наук, профессор,
Самарский филиал
Московского городского педагогического университета,
443081 Россия, г. Самара, ул. Стара Загора, 76,
evadonna@mail.ru

В статье выявляется структура и функции интертекстуальности кинотекста, вытекающие из сущности кинотекста как поликодового текста, объединяющего знаки различной природы – вербальные и невербальные. Выделяются такие составляющие интертекстуальности кинотекста как интермедиальность, прецедентность, транстекстуальность. Рассматриваются функции интертекстуальных включений в Британском телесериале «Шерлок».

Ключевые слова: кинотекст, интертекстуальность, функция, фильм, сериал, «Шерлок», Шерлок Холмс

Категорией текста, в которой реализуется взаимосвязь культур, их взаимопроникновение, выступает категория интертекстуальности как особый когнитивный механизм реализации структурных взаимосвязей межкультурного диалогического взаимодействия. Теория интертекстуальности складывается в ходе исследования интертекстуальных связей в художественной литературе. Впервые употребленный в 1967 г. в статье Ю. Кристевой «Бахтин: слово, диалог и роман» термин интертекстуальность выражал идею «диалога», взаимопроникновения и наличия явных или скрытых структурных и смысловых связей между текстами художественной литературы [3]. Ю. Кристева любой текст представляет как смешение других текстов в культурном дискурсе. С помощью данного понятия исследователь показала, что литературное произведение – это не результат творчества одного писателя, а трансформация, пусть и авторская, созданных ранее когда-то и кем-то текстов, которые могут служить явными или чаще скрытыми, завуалированными источниками [3, с. 121]. Р. Стам уточняет: «Текст бесконечно преобразовывается в интертекст, который проявляется через постоянно сменяющиеся нити толкования» [13, с. 55]. Интертекстуальность подчеркивает открытость текста, который вступает в диалог с другими текстами. Масштабы интертекстуальности могут быть различными и колебаться от реминисценций, аллюзий, цитат до включения целостных больших текстов [1, с. 41].

В связи с тем, что кинотекст является поликодовым текстом и основан на взаимодействии художественных знаков различных видов искусств, интертекстуальность кинотекста также носит многослойный характер, являясь разнородной по семиотическим

рядам и содержательной структуре. На наш взгляд основными формами проявления интертекстуальности в кинотексте являются: 1) интермедиальность; 2) прецедентность; 3) транстекстуальность.

Интермедиальность – это особый тип межтекстовых, лингвосемиотических взаимосвязей в произведении, основанный на взаимодействии художественных знаков различных видов искусств [12, с. 50]. Интермедиальность реализуется как медиа транспозиция (преобразование продукта одного медиа в другое, например, как в случае экранизации или новеллизации); медиа комбинирование (объединение разных средств медиа в одном продукте, например, как в опере, иллюстрированных манускриптах, музыкальных инсталляциях или в случае создания мультимедийных продуктов) и медиа референция (ссылка в произведении на произведение другого искусства, например экфразис – описание картины, музыкального произведения и т.п. в художественном произведении) [12, с. 51].

Прецедентность также является формой проявления интертекстуальности в поликодовых текстах. В рамках теории прецедентности интертекстуальные включения обозначаются как *прецедентные феномены*. Д.Б. Гудков и В.В. Красных под прецедентными понимают феномены: хорошо известные всем представителям национально-лингво-культурного сообщества, актуальные в когнитивном (познавательном и эмоциональном) плане, обращение (апелляция) к которым постоянно возобновляется в речи представителей того или иного национально-лингво-культурного сообщества [4, с. 62].

Третий тип интертекстуальности – это *транстекстуальность*, которая реализуется в кинотексте как трансмедийность и транстекстуальность восприятия. Трансмедийность предполагает такой способ повествования, при котором информация (содержание истории) распространяется с использованием различных медиа платформ. При этом трансмедийность – это не просто портирование одного и того же контента на различные медиа, а придание нового и уникального аспекта самой истории для каждой платформы [8, с. 337]. Второй тип транстекстуальности связан со зрительским восприятием и интерпретацией смыслов реципиентом кинотекста.

Интертекстуальные включения при использовании в любом типе текста, в том числе и в кинотексте, выполняют ряд функций. Они могут рассматриваться как «универсальное средство выражения глубинных смыслов за счет установления разнообразных связей между текстами» [9]. Они определяют мотивацию на более углубленное понимание текста или разрешение его непонимания «за счет экспликации многомерных связей с другими текстами» [9, с.12]. Исследуя функции прецедентных текстов, Г.Г. Слышкин выделяет следующие функции концептов прецедентных текстов: 1) номинативная, которая отражает стремление языковой личности к нестандартному выражению стандартных реалий; 2) персуазивная функция, когда прецедентный текст используется с целью убеждения коммуникативного партнера в своей точке зрения в споре или дискуссии. Данная функция обусловлена авторитетностью прецедентного текста; 3) людическая функция, проявляющаяся в языковой игре, цель которой – снятие напряженности коммуникации; 4) парольная функция, когда употребление текстовой реминисценции направлено на доказательство или эмфатизацию принадлежности адресата к той же группе [7].

В.Л. Шевченко, рассматривая трансформированные цитаты в публицистическом дискурсе, акцентирует внимание на их функциях: оценочная, характерологическая и текстообразующая. Исследователь рассматривает интертекстуальную цитату как средство взаимодействия дискурсов и отмечает, что «использование трансформированных цитат... позволяет взглянуть на современные события через призму известных произведений английских и американских писателей, а также использовать их образный потенциал и концептуальную информацию для анализа и оценки событий современной эпохи» [10].

Е.В. Поветьева предлагает выделять следующие функции интертекстуальности: апеллятивную (обращение к читателю, которому знакомо то, о чем говорит автор, - упоминание реалий окружающего мира), фатическую (повествование, адресованное селективному читателю, способному опознать отсылку на специфическую область знания), поэтическую (игра с читателем - передача информации эстетического и мировоззренческого характера), референтивную (ссылки на события внешнего мира, на происшествия описываемой исторической эпохи), метатекстовую (прочтение фабулы романа интерпретируется на уровне новой когнитивной наполненности только при условии знакомства читателя с другими текстами, к которым данный текст отсылает) [6, с. 6.]

Специфика кинотекста формирует некоторые специфические функции интертекстуальности. Рассмотрим некоторые функции на примере кинотекста Британского телесериала «Шерлок» («Sherlock») Марка Гэтисса и Стивена Моффата (2010-2017 гг.). Специфика сериала как киноадаптации известного произведения Конан Дойля о Шерлоке Холмсе обуславливает появление у него такой функции как *функция поддержания фрактальности дискурса*. Данная функция детерминирует возникновение дискурсивного пространства, представляющего собой некую логическую среду, в которой сосуществуют определенные дискурсы. С.Н. Плотникова утверждает, что связанные с языком пространства, в том числе и дискурсивное, формируется по фрактальному принципу - принципу самоподобия, итерации и рекуррентии, заполняющих общее пространство дискурсов-фракталов. Фрактальное заполнение пространства состоит в том, что уже актуализированная структура создает место для еще не возникшей виртуальной структуры, которая актуализируется вслед за ней при последующем развитии системы (структурирование хаоса) [6].

Дискурсивное пространство заполняется следующим образом: первый возникший в нем дискурс запускает динамику появления следующих дискурсов-фракталов. Это особенно актуально при исследовании такого явления в кинодискурсе как сериалы и инсценировки, в связи с тем, что их дискурсивное пространство нанизывает на ось восприятия множество художественных миров, объединенных интертекстуальными включениями. Благодаря данной функции осуществляется особое многослойное конструирование социальной реальности кинотекста, основанного на проецировании множества «возможных миров», созданных предшественниками.

Само название сериала «Шерлок» реализует в сознании реципиента известный ему «возможный мир» кинематографического воплощения образа Шерлока Холмса и интерпретаций произведений А. К. Дойля. Шерлок Холмс - «самый экранизируемый» персонаж мировой литературы. Как свидетельствует Книга рекордов Гиннеса, о приключениях Шерлока Холмса снято 211 фильмов (и эта цифра растет от года к году), а

роль Великого Сыщика в мировом кинематографе в разное время исполняли 75 актеров [2]. Для подготовленного телезрителя, который интересуется и просматривает Шерлокиану, большинство фильмов являются тем дискурсивным пространством, которое притягивается к аттрактору нового сериала и подвергается сравнению, критике и переосмыслению.

Во-вторых, интертекстуальные включения выполняют *функцию сюжетообразующей компоненты*. Это заключается в том, что практически каждую серию пронизывают аллюзии на исконный источник.

Например, в серии «The Great Game» отсылками к Конан Дойлевским «запискам» являются: незнание Шерлоком астрономии, его возмущение тем, что люди забивают свои головы ненужной информацией вместо того, чтобы работать в одном направлении («Этюд в багровых тонах»), сотовый телефон получает сообщения, при этом издавая временной сигнал Гринвича, с убывающим количеством звуков с каждым сообщением («Пять зернышек апельсина»), диалог между Шерлоком и Мориарти в последней сцене («Последнее дело Холмса»), утверждение Шерлока “I'd be lost without my blogger” соотносится с “I am lost without my Boswell” («Скандал в Богемии»), стрельба Шерлока из пистолета по стене («Обряд дома Месгрейвов»). В эпизоде «Скандал в Белгравии» Мориарти пишет СМС Майкрофту со словами: “Dear me, Mr. Holmes. Dear me”. Это его записка Холмсу из эпилога «Долина ужаса». Когда Шерлок открывает сейф Адлер, он говорит: “Vatican cameos”, как отсылка к тайне из «Собаки Баскервильей». В эпизоде “The Hounds of Baskerville” наблюдаются следующие аллюзии: галлюциногенный газ («Дьявольская нога»), предпочтение Холмса чаю чего-то, что «на семь процентов сильнее», т.е. семи-процентный раствор кокаина из «Знака четырех», заключение пари между Холмсом и Ватсоном («Голубой карбункул»), фраза Холмса: “Once you've ruled out the impossible, whatever remains, however improbable, must be true” (из нескольких историй), Шерлок называет Лестрейда “brown as a nut”(«Этюд в багровых тонах»).

Разгадывание аллюзий и намеков, заключающихся в названиях серий и в самих сериях, погружает зрителя в атмосферу интеллектуальной игры и игры слов, что также является одной из функций интертекстуальности в кинотексте телесериала «Шерлок».

Игровая функция интертекстуальности реализуется в названиях практически всех серий эпизодов. Первый эпизод “A Study in Pink” основывается на рассказе “A Study in Scarlet”, в заголовке меняется наименование цвета, поскольку главной жертвой в эпизоде является девушка, полностью одетая в розовое, а также Шерлок отслеживает убийцу через телефон жертвы розового цвета. Рождественский мини-эпизод носит название “Many Happy Returns” – традиционный ответ на пожелание счастливого Нового Года “Happy New Year” или же поздравление на день рождения. В мини-эпизоде показывается видео, на котором Шерлок поздравляет данной фразой Ватсона с днем рождения, и к тому же эта фраза имеет и прямой смысл, предвосхищая возвращение Шерлока в следующем сезоне. “The Empty Hearse” источником берет рассказ “The Adventure of the Empty House”, где обыгрывается звучание и значение слов hearse – house; в серии The Sign of the Three происходит незначительная трансформация оригинального названия The Sign of the Four, в серии His Last Vow трансформируется название His Last Bow. Название серии «Six Thatchers» является перефразом названия рассказа «Шесть Наполеонов».

Следующей функцией интертекстуальных феноменов, реализуемой в сериале является *сигнальная* функция. В заставке сериала они идентифицируют место действия, в видеоряд включаются достопримечательности Лондона: небоскрёб Мэри-Экс, Лондский глаз, Биг Бен, виды Лондона, сигнализирующее о том, что все происходит в Великобритании, в Лондоне. Важным местом в сериале является госпиталь Святого Варфоломея. В оригинале произведения А.К. Дойля это значимое место, где впервые происходит знакомство с Шерлоком Холмсом, в сериале Шерлок работает в лаборатории отдела патологии; здесь же место общения Шерлока с Молли Хупер. В связи с частым появлением данного здания в сериале оно становится еще одной домашней базой для Шерлока, сопоставимой с Бейкер-стрит, 221 Б. Оно становится также и местом смерти Мориарти и Шерлока, символически заменяя Рейхенбахский водопад оригинала в Швейцарии

Аудиальные интертекстуальные включения сигнализируют о напряженных и важных моментах, это, например, музыка “Staying alive”, означающая, что Мориарти не убьет Шерлока в сцене эпизода “Scandal in Belgravia”. В эпизоде “The empty hearse” о возвращении Шерлока с помощью мелодии Pink Martini на говорящий текст «Где же ты, Йоланда?», происходит сцена явления Шерлока Джону в легкой ресторанной атмосфере с примесью мексиканских страстей. Во второй серии третьего сезона Майора Шолто, человека, которого собираются убить, сопровождает похоронный марш, и рядом звучит праздничный колокольный перезвон, строящийся на теме титров. Мальчишник Ватсона и Шерлока в клубе проходит под ремикс основной темы в стиле dubstep и сразу же соотносит зрителя с клубной жизнью. Таким образом, особенность данной функции заключается в аудиовизуальном характере прецедентных феноменов ее реализующих.

Кроме того, интертекстуальные элементы осуществляют *характеризацию героя*, то есть выполняют *презентационную функцию*. Интертекстуальные феномены используются для того, чтобы подчеркнуть, культурную принадлежность главного героя. Среди них, например, английский флаг на подушке в квартире, снимаемой Шерлоком. Они также акцентируют его социальный и профессиональный статус, личностные характеристики.

Образ детектива Шерлока Холмса, отражает как универсальные особенности профессиональной деятельности, так и специфику национального характера. Во внешнем облике Шерлока Холмса реализованы типично английские внешние характеристики, что подчеркивается через его костюмы престижных Британских и мировых марок. Шерлок Холмс проявляет себя как истинный англичанин, в котором воплощены свойства английского национального характера: сдержанность, хладнокровность, увлечение определенным хобби, приверженность к принципам джентльменского поведения, эксцентричность, рациональность.

Шерлок – сыщик, но помимо этого он и ученый и эрудит. Высокий интеллект Шерлока подчеркивается не только его увлеченностью научными экспериментами, но и через его интерес к музыке и игре на скрипке. Среди мелодий, сыгранных Шерлоком есть следующие: We Wish You a Merry Christmas (во время «новогодних посиделок» у миссис Хадсон), God save the Queen, Auld Lang Syne (играет после отправки СМС Ирен Адлер), J.S. Bach — Sonata for Violin Solo No1 in G-Minor и BWV 1001 Fuga Allegro — Arthur Grumiaux (играет перед приходом Мориарти) и др [11].

В сериале все реалии викторианской эпохи заменены на современные. Как нашего современника, Шерлока характеризует постоянное использование мобильной связи, интернета, видеозвонков, как в серии «Скандал в Белгравии», когда Шерлок осматривает место убийства с помощью видео-конференции через ноутбук. Поиск правильного решения изображается как работа на гаджете с сенсорным дисплеем с помощью чертогов разума, отбрасыванием рукой неправильных версий. У Шерлока есть собственный сайт «Теория дедукции», где он описывает решенные дела со своей точки зрения.

Все эти функции объединены *коммуникативной*, т.к. только в процессе реализации восприятия сериала и межкультурной коммуникации становится очевидным, насколько точно и правильно осознаны элементы интертекстуальности и достигнуто понимание замысла и глобальной идеи создателей кинотекста. Интертекстуальность представляет собой особый когнитивный механизм, некий интерактивный код, реализующий структурную связь между текстами, функционирующими в разных временных, лингвокультурных и медийных пластах, и который дешифруется каждым реципиентом заново на основе его собственного фонда знаний и межкультурной компетентности.

В любом случае просмотр киносериала и используемые в нем интертекстуальные феномены оставляют в сознании реципиента невербальный след, перестроив его когнитивный тезаурус, либо включаются в порождаемые новые феномены в виде трансформаций или прямых цитат, являясь предметом рефлексии.

Библиографический список:

1. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов. 8-е изд. испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2010. 384 с.
2. Гай Ричи выбрал возлюбленную для Шерлока Холмса. Режим доступа: <http://www.newsru.com/cinema/26sep2008/holmes.html> (дата обращения 7.05.2017).
3. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестн. МГУ. Сер. 9. Филология. 1995. № 1. С. 97-124.
4. Красных В.В., Гудков Д. Б., Захаренко И. В., Багаева Д. Б. Когнитивная база и прецедентные феномены в системе других единиц и в коммуникации // Вестн. МГУ. Сер. 9. Филология. 1997. № 3. С. 62-75.
5. Плотникова С.Н. Фрактальность дискурса как новое лингвистическое понятие // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2011. Вып. № 3 (15) . С. 126-134.
6. Поветьева, Е.В. Прецедентное имя как феномен интертекстуальности в англоязычном художественном дискурсе: автореф. дис. ...канд филол.наук. Волгоград, 2014. 25 с.
7. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М.: Academia, 2000. 128с.
8. Сумская А.С. Теоретико-методологические основания продюсирования трансмедийных проектов // Вестн. Челябинского государственного университета. 2015. № 5 (360). Филология. Искусствоведение. Вып. 94. С. 337-343.
9. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007. 280 с.

10. Шевченко Л.В. Художественно-эстетическое в контексте энергийно-личностной онтологии (на примере отечественной литературы XIX века): автореф. дис... канд. философ. наук. Томск, 2010. 24 с.
11. Jeffries S. 'There is a clue everybody's missed': Sherlock writer Steven Moffat interviewed /S. Jeffries // The Guardian. 2012. Jan 20. Режим доступа: <http://www.guardian.co.uk/tv-and-radio/2012/jan/20/steven-moffat-sherlock-doctor-who?INTCMP=SRCH> (дата обращения 30.01.2018).
12. Rajewsky I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Erudit, 2016. P. 43-64.
Режим доступа: <http://id.erudit.org/iderudit/1005505ar> (дата обращения 6.05.2017).
13. Stam R. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation // Film Adaptation /Ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers UP, 2000. P. 54-76.

FUNCTIONS OF CINEMATOGRAPHIC TEXT INTERTEXTUALITY IN THE BRITISH TELESERIAL «SHERLOCK»

*Prof., Dr. Vokhrysheva Evgeniya
Moscow City University, Samara Branch
443081 Russia, Samara, Stara-Zagora St., 76
evadonna@mail.ru*

The article deals with the notion of intertextuality, its representation and functions in a film as a polycode text uniting verbal and non-verbal codes. The structure of intertextuality is revealed and is subdivided into intermediality, precedentity, transtextuality. The functions of intertextual inclusions in the British teleserial «Sherlock» are also exposed.

Key words: cinematographic text, intertextuality, function, film, serial, «Sherlock», Sherlock Holmes.

References:

1. Arnol'd I.V. Stilistika. Sovremennyj anglijskij jazyk [Stylistics: Modern English Language]: Uchebnik dlya vuzov. – 8-e izd. ispr. i dop. M.: Flinta: Nauka, 2010, 384 p.
2. Gaj Richi vybral vozlyublennuyu dlya Sherloka Holmsa [Guy Ritchi has chosen the lover for Sherlock Holmes] – Rezhim dostupa: <http://www.newsru.com/cinema/26sep2008/holmes.html> (accessed 7.05.2017).
3. Kristeva, YU. Bahtin, slovo, dialog i roman [Bakhtin, word, dialogue and novel]. Vestnik MGU. Seriya 9. Filologiya. 1995, № 1, P. 97–124.
4. Krasnyh, V.V. Kognitivnaya baza i precedentnye fenomeny v sisteme drugih edinic i v kommunikacii [Cognitive base and precedent phenomena in the system of other units and in communication]. Vestnik MGU, Seriya 9. Philology Publ. 1997, № 3, P. 62–75.
5. Plotnikova S.N. Fraktal'nost' diskursa kak novoe lingvisticheskoe ponyatie [Fractality of discourse as a new linguistic trend]. Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo univerciteta. 2011, № 3 (15), P. 126 -134.

6. Povet'eva, E.V. Precedentnoe imya kak fenomen intertekstual'nosti v angloyazychnom hudozhestvennom diskurse [Precedent name as a phenomenon of intertextuality in the English language literary discourse]: Avtoref. dis. ...kand filol.nauk . Volgograd, 2014. 25 p.
7. Slyshkin G.G. Ot teksta k simvolu: lingvokul'turnye koncepty precedentnyh tekstov v soznanii i diskurse [From text to symbol: linguacultural concepts of precedent texts and cognition in discourse]. M.: Academia, 2000. 128 p.
8. Sumskaya, A.S. Teoretiko-metodologicheskie osnovaniya prodyusirovaniya transmedijnyh proektov [Theoretical and methodological grounds of producing transmedial projects]. Vestnik CHelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. 2015, № 5 (360). Filologiya. Iskusstvovedenie. No. 94. P. 337–343.
9. Fateeva, N.A. Intertekst v mire tekstov: Kontrapunkt intertekstual'nosti [Intertext in the world of texts: Counterpoint of intertextuality]. Moscow, KomKniga Publ., 2007, 280 p.
10. Shevchenko L.V. Hudozhestvenno-ehsteticheskoe v kontekste ehnergijno-lichnostnoj ontologii (na primere otechestvennoj literatury XIX veka) [The literary-esthetic in the context of personal energetic onthology (on the base of national XIX century literature)]: avtoref. dis. ... kand .filosof. nauk . Tomsk, 2010, 24 p.
11. Jeffries, S. 'There is a clue everybody's missed': Sherlock writer Steven Moffat interviewed /S. Jeffries // The Guardian. 2012, Jan 20. Available at: <http://www.guardian.co.uk/tv-and-radio/2012/jan/20/steven-moffat-sherlock-doctor-who?INTCMP=SRCH> (accessed 30.01.2018).
12. Rajewsky, I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality / I.O. Rajewsky // Erudit. 2016, Pp. 43-64. Available at: <http://id.erudit.org/iderudit/1005505ar> (accessed 6.05.2017)
13. Stam, R. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation / R. Stam // Film Adaptation. /Ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers UP, 2000, P. 54-76.