

КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ КАК СТРАТЕГИЯ ТРАНСЛЯЦИИ ДИНАМИКИ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО КОДА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (ЛИНГВОДИДАКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Стародубова Ольга Юрьевна

кандидат филологических наук, доцент, ФГБОУ ВО
Московский государственный лингвистический
университет;
доцент, ФГБОУ ВО Московский архитектурный
институт
oystarodubova@mail.ru

CINEMATOGRAPHY AS A STRATEGY FOR CONVEYING THE DYNAMICS OF ETHNOCULTURAL CODE IN FICTION (LINGUODIDACTIC ASPECT)

O. Starodubova

Summary: The study is devoted to identifying the features of cinematography as a category, one of the key attributes of a polycode text and strategy, as well as its role in transmitting an interpretative model of reality and an ethnocultural code to the recipient using the material of Soviet poetry of the late period (A. Mezhirov's poem «On the Road Home from Ghana...»). As a result, it becomes clear that the primary means of explication of cinematic quality are textual and extratextual linguopragmatic mechanisms: precedent, which facilitates the visualization of not only the textual picture of the world, but also the presupposition; focalization, as well as the principle of montage.

Keywords: cinematography, focalization, ethnocultural code, heterotopia, precedent.

Аннотация: Исследование посвящено выявлению особенностей кинематографичности как категории, одного из ключевых атрибутов поликодового текста и стратегии, а также ее роли в трансляции интерпретативной модели действительности и этнокультурного кода реципиенту на материале советской поэзии позднего периода (стихотворение А. Межирова «По дороге из Ганы домой...»). В результате выясняется, что основными средствами экспликации кинематографичности становятся текстовые и за текстовые лингвопрагматические механизмы: прецедентность, которая способствует визуализации не только текстовой картины мира, но и пресуппозиции; фокализация, а также принцип монтажа.

Ключевые слова: кинематографичность, фокализация, этнокультурный код, гетеротопия, прецедентность.

Введение

При изучении любого иностранного языка, в том числе русского, одним из ключевых источников лингвокультурной информации и ресурсов формирования соответствующих профессиональных компетенций становится текст культуры. Интерес к русскому языку и культуре растет по всему миру, однако значительный пласт художественных произведений остается за рамками классического образования, а значит понимания, что существенно ограничивает целостное представление о концептосфере русской картины мира в динамическом ключе. В особенности это относится к позднесоветской и современной литературе, а наибольшие трудности вызывает лирика в связи со спецификой идиостиля творческого субъекта. Поэтому многие тексты русской литературы остаются непонятными, герметичными для иностранцев, а также и для носителей русского языкового сознания.

Одной из особенностей художественного текста является *синкретизм*, то есть синтез разных видов искусства — собственно искусства словесности, живописи, кинематографа и т.д.. В связи с этим объект нашего исследования носит *поликодовый* характер.

Неслучайно многие произведения художественной литературы экранизированы и находят новое прочтение в живописи, музыке и театре. Кроме того, литературные тексты *суггестивны* по своей природе, как и русский язык, — в них много скрытого смысла, подтекстов, которые автор транслирует реципиенту. Все богатство смыслов невозможно передать только буквенным кодом, именно поэтому авторы используют другие ресурсы. Одним из них становится феномен *кинематографичности*, то есть «... текст, принадлежащий к какому-то определенному виду искусства, включает в себя чуждые, на первый взгляд, для него элементы языка» [1, с. 8].

Кинематографичность — та категория, которая является не только атрибутом художественного (поликодового) текста, но и используется как *стратегия* трансляции смысла, способствует (при правильном подходе к декодированию) объемной визуализации, а значит, пониманию авторского конструкта. Кроме того, с учетом когнитивно-дискурсивного подхода в лингводидактическом аспекте способствует формированию у обучающихся набора профессиональных компетенций, в том числе собственно лингвистических, социокультурных, коммуникативных и т.д.

Рассмотрению категории *кинематографичности* посвящен целый ряд исследований последних десятилетий, среди которых статьи Асеевой О.А., Куряева И.Р., Марковой Т.М., Мартыановой И.А. и др. [1, 2, 4, 6]. Упоминание «кинематографичной прозы» встречается в работах Ю.М. Лотмана [3]. Обозначенный феномен определяют следующим образом: «это проза, испытывавшая влияние кинопоэтики и адаптировавшая ее в литературном пространстве» [1, с. 9]. По мнению И.А. Мартыановой, важными признаками литературной кинематографичности являются «образы и аллюзии..., функционирующие в тексте и т.д.» [5, с. 9]. Исследователь дает следующее определение указанному феномену: «характеристика текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [6, с. 7].

Методика исследования

Значимость указанного феномена при декодировании смысла произведения и изучении текстов культуры (в том числе инофонами) в полилоге автора, текста и читателя отмечает и Т.М. Маркова: «под воздействием кинематографа формируется проза с динамичным чередованием сцен, объединенных по принципу монтажа, а диалог с читателем становится более мобильным» [4, с. 133].

Ресурсы экспликации кинематографичности разнообразны и используются на разных уровнях: от лексики, грамматики стилистики до композиции и хронотопа (гетеротопии) [4]. Среди них, например, монтаж отдельных сцен во времени и пространстве, смена ракурса повествования (*фокализация*, позволяющая видеть сцену и эксплицируемые в ней концепты объемно) и так далее [2, 6, 11]. Кроме того, использование «речевых средств, активизирующих не столько аудиальное воображение читателя, сколько визуальное наряду с аудиальным, ...является ядром кинематографичности, свойством аудиовизуально-словесного искусства» [5, с. 13].

Выявление всех ресурсов и приемов, а также их декодирование с учетом когнитивно-дискурсивных методов, *пресуппозиции* способствует объемной, детальной визуализации авторской интерпретативной текстовой модели действительности, концептосферы, а значит, пониманию не только текстов русской культуры, но и национальной картины мира в динамике, а также формированию профессиональных компетенций [8, 9, 10].

Задача преподавателя, работающего в инокультурной аудитории, особенно на этапе первоначального внедрения в практику указанной методики на *предтекстовом* и *притекстовом* этапах декодирования художественного дискурса — организовать системный поиск, включающий

выявление особенностей пресуппозиции, композиции (принцип организации, соединение отдельных сегментов, абзацное членение с учетом ресурсов метаграфемики), субъектной организации в рамках оппозиции *свое — чужое, гетеротопии* как концептуально значимого пространства, сочетания типов речи (статическое, динамическое описание, повествование и т. д.), прецедентности и др. [см. подробное описание методики 8, 9].

Для понимания контекста эпохи (пресуппозиции) необходимо использовать *аудиовизуальные* методы: просмотр и обсуждение видеозаписей, документальных фильмов, позволяющих отчетливее представить обстоятельства жизни автора [8, 9]. На *послетекстовом* этапе необходима заключительная рефлексия для системного восприятия полученных наблюдений в виде составления вторичного текста: написание сценария, постановка спектакля или отдельных сцен, изображение текста в виде набора картин (монтаж), составление резюме, эссе и т.п., проведение параллелей, аналогий с культурой мировой или родного языка.

Итогом постоянного использования описанной методики на разном материале и перспективной целью становится формирование устойчивой *модели декодирования* текстово-дискурсивной информации, а также формирование профессиональной языковой личности [8, 9].

Результаты исследования

Обратимся к практике: рассмотрим стихотворение А. Межирова «По дороге из Ганы домой...». Апробация проводилась в аудитории инофонов уровня В2+. Первый этап проявления кинематографичности — работа с пресуппозицией: она предполагает в том числе буквальную визуализацию образов эпохи в виде просмотра и обсуждения документальных фильмов, других видеоматериалов о времени написания текста, биографии автора. Таким образом, еще до работы с текстом возникает определенный визуальный образ — модель происходящего, содержащая набор проблем и систему ценностей. Этот образ затем пробрасывается в пространство текста и расширяет его до дискурса, становясь одним из ресурсов выражения кинематографичности и источником важной этнокультурной информации.

Отметим некоторые факты *пресуппозиции*, необходимые для понимания текста: Александр Петрович Межиров родился в 1923 в Москве в интеллигентной семье (у отца было два образования — юрист и медик). Образованию сына родители уделяли много внимания, но Великая Отечественная война кардинально меняет жизнь: в 18 лет будущий поэт уходит на фронт, участвует в обороне Ленинграда, комиссован после тяжелого ранения в 1943 и длительного лечения. Затем учеба в 1943–48 гг. в Литературном институте им. М. Горького и преподава-

ние там же. В 1947 выходит первая книга стихов — «Дорога далека». А.П. Межиров признан властью, активно работает, много переводит с грузинского и литовского, в 1980-е выходит много сборников стихов, в том числе «Закрытый поворот», однако понимание происходящего в стране, неудовлетворенность состоянием общества прочитывается в его стихах имплицитно через ряд приемов. В 80-е переживает много личных потрясений и принимает решение уехать в Америку. Лауреат Госпремии СССР (1986) — за книгу «Проза в стихах». Важны для понимания текста и события в стране: 80-е годы (особенно 1984) характеризуются эпохой «похорон» генеральных секретарей, значимыми космическими достижениями (первый выход женщины в открытый космос) и серьезными природными катастрофами (Ивановская разрушительная вспышка торнадо), продолжается война в Афганистане, восстанавливается Свято-Данилов монастырь в Москве, в обществе активно формируется новая рок-культура (Виктор Цой). На фоне происходящего постепенно меняется мировоззрение и система ценностей (концептов) СССР: нарастет неудовлетворенность системой. Художественный дискурс интерпретирует сложившуюся ситуацию и начинается поиск героя нового времени.

Стихотворение «По дороге из Ганы домой...» входит в сборник «Тысяча мелочей» 1984 г. [7]. Само название содержит категорию *гетеротопии* (концептуально значимое пространство) [см. подробнее об этом 8, 9, 10]. Образ дороги традиционно в русской литературе ассоциируется с ситуацией *поиска* (смысла жизни, ценностей). Гана — экзотическая для русского сознания страна (на фоне замкнутости существования большинства граждан СССР — экзотика, тем более африканская, ассоциируется с чем-то *свободным*, новым, неведомым, притягательным) — государство в Западной Африке (бывшая колония Великобритании, в конце 50-х гг. обретшая независимость) — так, сам заголовок *кинематографичен*: содержит в динамике экспрессивные и устойчиво визуализируемые образы, сопряженные с контрастом концептов *свобода* — *несвобода* (Советский союз в это время остается тоталитарным государством).

Кроме того, название, несмотря на отсутствие глаголов, задает *динамический* тип развертывания сюжета за счет указания пунктов дорожных остановок. Само стихотворение становится своеобразным путешествием не только по разным географическим точкам, но и, забегая вперед, — временам внутри Советского пространства: автор сопоставляет разные модели действительности через *гетеротопию* — ситуация подведения итогов, оценки, осмысления перед назревшей необходимостью перемен. В конце заголовка автор использует *апосиопезу*, что формирует некую интригу, которая в дальнейшем поддерживается конечным пунктом назначения путешествия — *бессмертие*.

На этапе начального использования методики в аудитории инофонов целесообразно пошаговое рассмотрение текста. Вторая строка: *На пять дней задержаться в Париже* — также содержит гетеротопию: столица Франции всегда ассоциировалась в нашем сознании с концептом *свобода*. Целесообразно выяснить совпадение / несовпадение указанных ассоциаций у аудитории. Первая строфа задает формат восприятия — *диалоговость*: местоимение *ты*, которое отнюдь не фамильярно, а реализует прием *интимизации*, то есть особого доверительного отношения автора к читателю-собеседнику — *И к бессмертию тебе по прямой станет сразу же внятеро ближе* [здесь и далее 7]. В сознании читателя сцена визуализируется, что способствует кинематографичности, а значит, пониманию текста. Этому способствует и *фокализация*: читатель (а в нашем прочтении еще и зритель) видит происходящее и с точки зрения лирического героя в концептуально разных (контрастных) пространствах, и с точки зрения собеседника (*ты*), в качестве которого может восприниматься сам реципиент.

Автор использует принцип *монтажа* — стремительная смена пространств (читаем — концептов, моделей действительности, картин мира). Вторая строфа содержит тактику *детализации* концепта *свобода* в пространстве Парижа. Происходящее воспринимается как пошаговая инструкция, что подчеркивается инфинитивом: *Записать в повидавший блокнот, как звучит непонятное слово, как фиалковый дождик идет И мерцают бульвары лилово*. Кинематографичность в этом фрагменте поддерживается глаголами настоящего времени несовершенного вида, создающими эффект присутствия, участия, актуализирующими хронотоп *здесь и сейчас*, когда бы ни был взят в руки читателем текст. Кроме того, в этом фрагменте используется *прецедентность*: на глазах читателя (зрителя) оживают картины французского импрессионизма — фиалки в живописи Эдуарда Мане, бульвары и т.д. К импрессионистическим образам в свое время обращался и О. Мандельштам: его стихотворение 1932 г. (написанное во время репрессий) так и называется «Импрессионизм». Так на фоне сопоставления ярче ощущается контраст между советской и *иной* картиной мира. А фитоморфная метафора и суффикс субъективной оценки в живописании концепта *свобода* (что отождествляется со счастьем, безмятежностью бытия) — *фиалковый дождик* — становятся очевидными маркерами авторской симпатии.

Композиционно текст организован по принципу антитезы: 3-я и 4-я строфы начинаются с противительного союза и иллюстрируют смену повествовательных кадров — принцип *монтажа*. Действие переносится в Россию. Примечательно, что страна называется именно так, а не СССР: *А в России пророческий пыл, Черный ветер и белые ночи... А в России метели и сон*. Читатель сразу попадает в затекстовое прошлое через *прецедентность*: *метели*

и пророческий сон о кровавой сцене с Пугачевым и с топором, сопряженный с ситуацией испытания героя, ответственного выбора, взросления Петра Гринева из «Капитанской дочки А.С. Пушкина актуализируют концепт *испытания*; пророческий *пыл* отсылает нас к «Пророку» А.С. Пушкина (концепт *жертвенность*) и М.Ю. Лермонтова (концепты *нереализованность*, *страдание*). *Черный ветер* как концептуальная метафора, вестник социальной революции и хаоса и маркер авторской критики — из поэмы А. Блока «Двенадцать» реконструирует концепты *страдание*, *испытания*.

Белые ночи содержат отсылку к одноименному сентиментальному роману Ф.М. Достоевского, повествующему об одиноком романтике, мечтателе, живущем в иллюзорном мире. Ключевыми для концепции образа являются мотивы (концепты) *одиночества*, *страдания* и одновременно *счастья*. В романе показан герой своего времени — житель столицы — петербуржец, что важно, поскольку мотив большого города особенно ярко иллюстрирует проблемы маленького человека: мечтатель, отчужденный от реальности, затем сталкивающийся с ней, испытывающий краткий мир счастья (любви) и вновь возвращающийся в одиночество. Примечательно, что сам образ *белых ночей* представлен *оксюмором* — парадоксом, которыми наполнена русская история (например, алогизм, который упоминает Ф.И. Тютчев в стихотворении «Умом Россию не понять», — Россия христианская страна с крепостническим общественно-политическим устройством общества).

Указанные прецедентные образы содержат концепт *страдание (испытание)*, сопровождающий русскую жизнь и культуру на протяжении всей истории. Для большинства инофонов эта информация ввиду отсутствия фоновых знаний остается закрытой, а значит, непонятой, сам текст становится герметичным конструктом, неинформативным набором слов. Поэтому преподавателю необходимо обращать внимание на подобные сегменты событийного поля текста, ведь именно таким образом (при помощи *прецедентности*, которая сопровождается принципом *монтажа*) осуществляется когнитивное моделирование концептосферы национальной картины мира, а поддерживается и усиливается это при помощи контраста, который необходимо визуально представлять. Эксплицитно контраст российской и иной действительности также подчеркивается цветовыми обозначениями: если *иная* картина мира представлена в цвете (экзотическая яркая Африка; лиловые, фиалковые бульвары Парижа), то отечественная реальность лишена красок — только черный и белый. Это напоминает кинематографический прием: счастливые моменты жизни героев показаны в цвете, трагические — черно-белые.

Особенно ярко принцип *монтажа* и *прецедентность* работают в последней строфе: *И задача на век, а*

не на день. Был ли мальчик? — вопрос не решен, Нос, потерянный так и не найден [7]. Под «задачей на век» обычно подразумевают нерешенные математические проблемы, над которыми ученые бьются десятилетиями. Синтагматика направляет нерешенность проблем на следующий вопрос: фраза *А был ли мальчик?* — это устойчивое выражение, источником которого является роман-эпопея Максима Горького «Жизнь Клима Самгина» (часть 1, 1927 г.). По сюжету, будучи совсем юным, главный герой, Клим Самгин, оказывается в кризисной ситуации: описывается эпизод на замерзшей реке, где дети проваливаются под лед. Главный герой пытается помочь одному из мальчиков, протягивая ремень, но в страхе отпускает его, из-за чего ребенок тонет. Затем во время поисков звучит равнодушный голос: «*Да — был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?*» Клим Самгин с помощью указанной фразы пытается оправдать свое малодушие. Эта ситуация (неправильный выбор, малодушие) преследует героя на протяжении всей жизни. Цитата используется для выражения сомнения в том, что было, как попытка поставить под сомнение очевидное или скрыть неприятный факт. Смысл фразы переносится на современную Александру Межирову событийность, сопряженную с игнорированием многих общественных проблем. Прецедентная фраза становится маркером авторской критики, олицетворением неудовлетворенности состоянием общества.

В контексте пресуппозиции используемая в стихотворении прецедентность прочитывается как имплицитное указание на проблемы, о которых не принято было говорить, которые замалчивались, сопряженные с жизнью маленького человека, обычных людей, испытывающих влияние, давление системы, стереотипов.

Завершает текст еще одна прецедентность: *Нос, потерянный так и не найден* — отсылка к повести Н.В. Гоголя «Нос», погружающая читателя в контекст первой половины XIX века. Событийность произведения связана с наличием фантастических элементов (логика абсурда). Основным приемом, реализующим критическую интерпретацию тогдашней российской реальности (карьеризма и т.д.), является гротеск: некий петербургский чиновник коллежский асессор Ковалёв, проснувшись, обнаруживает исчезновение своего носа, который начинает жить собственной жизнью, чиновником более высокого ранга (статский советник) и отказывается возвращаться. Одновременно цирюльник Иван Яковлевич находит нос в хлебе. Герой страдает от «потери лица» и невозможности в таком виде показаться в обществе. В финале нос таинственным образом возвращается на место. Смыслом повести и в дальнейшем прецедентности становится констатация факта утраты чувства собственного достоинства, лица. Но в повести Н.В. Гоголя нос возвращается, а в стихотворении А. Межирова — нет.

Примечательно, что глагольные формы в последних строфах представлены краткими страдательными причастиями прошедшего времени совершенного вида, что усиливает не только контраст пространства *иного* культурного пласта (представленного настоящим длительным, а значит, постоянным) и российского (представленного завершенным фактом прошлого), но и подчеркивает глубокое страдание лирического героя, связанное со сложившейся картиной мира, транслируемой целым рядом знаковых текстов культуры. При этом каждый текст — это другой ракурс, видение ситуации (фокализация). Это также становится маркером критической интерпретации состояния общества.

Так, постепенно формируется концептосфера представленной в тексте модели действительности, транслирующей читателю (зрителю) национальную картину мира в сопоставлении, а также исторической ретроспективе, динамике, в виде смены кадров (по принципу монтажа) — от А.С. Пушкина до наших дней.

На *послетекстовом* этапе целесообразна письменная рефлексия в виде резюме с указанием ключевой идеи, авторских интенций и механизмов, приемов их экспликации. Среди творческих заданий интересным представляется визуализация стихотворения: написа-

ние сценария, серия рисунков как монтаж, последовательность кадров, визуализирующих авторскую интерпретативную модель действительности.

Заключение

Таким образом, поликодовый (в нашем случае художественный) текст является ценным источником грамматической, лингвокультурной, исторической информации для изучающих русский язык и культуру. При этом *кинематографичность* как категория и атрибут художественного дискурса становится ключевой *стратегией* трансляции важных этноспецифических смыслов, позволяющей визуализировать не только эксплицитную текстовую концептосферу в виде конкретного сюжета, но и представить широкий затекстовый и имплицитный историко-культурный контекст в динамике. Кинематографичность позволяет автору как творческому субъекту осуществлять когнитивное моделирование картины мира. Основными средствами экспликации указанной категории становятся лингвопрагматические механизмы: *прецедентность*, которая способствует визуализации национальной картины мира в целом и ее текстового хронологического фрагмента (пресуппозиция), а также *фокализация*, категория *гетеротопии*, принцип *монтажа* и ресурсы грамматики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асеева О.А. Феномен литературной кинематографичности в современном литературном процессе // Вестник УлГТУ. 2010. № 3 (51). С. 8–11.
2. Куряев И.Р. Кинематографичность отечественной прозы рубежа XX–XXI веков: дисс.к. филол. н. Саранск, 2021. 342 с.
3. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. — В книге: Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. — Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1973. — С. 288—372.
4. Маркова Т.Н. Кинематографические приемы как проявление формотворчества современной прозы // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 132–136.
5. Мартыанова И.А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности. СПб: САГА, 2002. 240 с.
6. Мартыанова И.А. Кинематограф русского текста. СПб.: Свое издательство, 2011.
7. Межиров А.П. Все стихи. [Электронный ресурс]. URL: <http://rupoem.ru/mezhirov/all.aspx#puli-kotorye-poslany> (дата обращения: 29.02.2016).
8. Стародубова О.Ю. Анатомия текста и дискурса. Часть 1: Художественный дискурс и механизмы конструирования модели действительности. Изд. 2. переработанное и дополненное. Чебоксары: Среда. 2025. 148 с.
9. Стародубова О.Ю. Прагматические и лингвистические аспекты моделирования картины мира в современной художественной прозе // Этнопсихоллингвистика. — 2021. — № 3 (6). — С. 30–40. Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=47600071>.
10. Стародубова О.Ю., Чубарова О.Э. Инкрустация концептов и категория гетеротопии как механизмы трансляции этнокультурного кода (на материале современной прозы) // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. -2023. -№09. -С. 163–169 DOI 10.37882/2223–2982.2023.9.30
11. Эйзенштейн С.М. Диккенс, Гриффит и мы / С.М. Эйзенштейн. — В книге: Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 томах. — Москва: Искусство, 1964—1971. — Т. 5. — 1968. — С. 129—180.

© Стародубова Ольга Юрьевна (oystarodubova@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»