

Н. В. Суленёва

**Идентификация автора при создании
речевой партитуры телевизионного
постановочного дискурса**

В рамках герменевтической традиции при переносе художественного текста на экран с помощью телевизионных средств автор обретает статус ключевой семантической фигуры. В процессе создания речевой партитуры художественного текста понимание последнего полагается возможным именно посредством реконструирования исходного авторского замысла, то есть воспроизведения в индивидуальном опыте ре-

жиссера телевизионных художественных программ, фундирующих этот замысел фигур личностно-психологического и социокультурного опыта автора, а также сопряженных с ним смыслов. С другой стороны, «одна из основных и общих стадий развития замысла для всех режиссерских искусств — формирование философской концепции. Именно здесь определяется эстетическая и художественная ценность будущего про-

изведения»¹. Как автор пропускает реальную действительность через себя, через собственный, сугубо индивидуальный психический и эмоциональный мир, так, соответственно, при создании речевой партитуры телевизионного постановочного дискурса фрагмент окружающего мира в тексте предстает сквозь призму режиссерского сознания. Режиссерская концепция — это авторская и режиссерская ориентация на «пропущенность» реальности через сознание индивидуума, отраженная в наборе разнородных знаковых средств, которые выделяются как особая текстовая категория перцептуальности.

Одним из важных элементов системы «автор — текст» можно выделить как подсистему «замысел — текст». Этой проблемой занимались такие ученые, как М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, Вяч. Вс. Иванов и др. Как отмечает Ю. М. Лотман, в процессе движения от замысла к тексту выделяется общая закономерность, которую можно вывести из изучения творческих рукописей ряда писателей. Она заключается в последовательной смене этапов. Замысел сменяется повествованием. При этом установка на символичность, многозначность, многомерность семантики текста уступает место стремлению к точности выражения мысли. На границах этих этапов возникают отношения асимметрии, непереводаемости, а это влечет за собой генерирование новых смыслов.

В контексте проблемы текстовой интерпретации для создания речевой партитуры телевизионной версии, интересно понятие постмодернистской философии «Смерть автора» — как идея порождения смысла в акте чтения, «активная интерпретация» (Деррид), дающая «утверждение свободной игры мира без истины и начала». В этом контексте Дж. Х. Миллером формулируется положение о Читателе как источнике смысла: «каждый читатель овладевает произведением... и налагает на него определенную схему смысла». Фигура читателя, например по Р. Барту, конституируется как фигура «не потребителя, а производителя текста».

Автор, Читатель и Текст растворяются в едином вербально-дискурсивном пространстве. В аспекте генерации смысла как чтение, так и письмо — это «не правда человека, а правда языка». Хотелось бы добавить, это и монтажная правда или правда деконструктивная.

Так называемому «монтажному» чтению способствует схематичность литературного произведения. Вслед за Р. Ингарденом мы считаем, что при анализе литературных произведений телережиссеру художественных программ следует внимательно изучать места неполной определенности, которые возникают по ряду причин. Это:

1) существующая диспропорция между языковыми средствами изображения и тем, что должно быть изображено в произведении;

2) условия эстетического восприятия произведения художественной литературы.

Предметы, которые изображаются в произведениях художественной литературы, — это в своей сущности те или иные индивидуальные предметы, даже когда они являются воплощением общих типов (время, характеры). В качестве индивидуальных эти предметы обладают определенными структурными свойствами. В числе этих свойств — способность обладать бесчисленным множеством черт, характеризующаяся в бесчисленном множестве отношений. Вместе с тем каждое из его определений — установившееся, бывает тем или иным, но никогда не бывает неопределенным. Этой цели служат разного рода языковые образования.

Как известно, в отдельно взятом литературном произведении можно употребить лишь ограниченное конечное количество слов и предложений. Из этого следует, что каждый изображенный в литературном произведении предмет, хотя и индивидуален, но обладает бесконечным множеством черт, а фактически имеет только ограниченное, обычно весьма незначительное число эффективно определенных черт. Общие же названия, обозначающие своим вещественным содержанием целые комплексы черт опреде-

ляемых ими предметов, обуславливают то явление, которое Р. Ингарден назвал здесь «схематичностью» или «неполной определенностью» изображенных в литературном произведении предметов.

Также встречаются многозначные слова, которые актуализированы с помощью контекста. Таким образом, в зависимости от контекста актуальное содержание одного и того же наименования становится беднее или богаче, причем часть его повторяется в различных контекстах, а часть изменяется в зависимости от условий. Практически содержание авторских наименований, как правило, никогда полностью не актуализируется, всегда определенная доля его содержания остается потенциальной. В значении наименования и других языковых образований имеются переменные компоненты, потенциальное содержание и приблизительность выражения, многозначность выражений которых вносят в речевую партитуру неполноту их определенности, изменчивость, «переливчатость» их содержимого. Если бы каким-то образом было получено полное исчерпывающее определение предметов, представленных в литературном произведении, получилось бы нечто препятствующее достижению специфического художественного результата, оно было бы ограничено по своей природе для восприятия и как результат — односторонне.

Обнаружить пласты схематичности режиссеру телевизионных художественных программ можно только при сопоставлении множества различных обликов, которое приобретает одно и то же произведение при многократном его чтении. Особенно слой словесных звучаний оказывается поэтически обозначенным не исчерпывающе, а лишь приблизительно, и здесь важно принять во внимание тон, которым в дальнейшем будут произноситься слова и сочетания слов исполнителем, так как в них выражается психологическая составляющая и функция говорящего. Обозначение тона высказывания в речевой партитуре является лишь приблизительным и оставляет открытым значительный диапазон допустимых спосо-

бов произношения слов и речевых оборотов. Звуковой слой произведения имеет разнородные места неполной определенности.

Понятно, что любое высказывание приобретает смысл только при восприятии, как пишет Дюкро, словно «вынуждая воспринимающего к определенному типу выводов». Чтение текста режиссером телевизионных художественных программ вынуждает последнего к восполнению авторских многоточий и пробелов. Иногда по ту сторону логики текста может быть обнаружено метавысказывание, организующее отдельные фрагменты или систему образов и звучаний. Телевизионное высказывание — организация вымышленного мира текста в пространстве и времени экранной постановки. Телевизионная режиссура художественных программ структурирует и иерархирует различные источники высказывания, аудиовизуально выражает текст, направляя его значение.

Источником интермедийности телевизионного постановочного дискурса является его интертекстуальность. Теории Кристевой и Барта постулируют, что текст может быть понят лишь через игру предшествующими текстами, которые в трансформированном виде присутствуют в нем и воздействуют на него. Когда телережиссер является не только читателем, но и создателем речевой партитуры текста, его «рефлексия над чужим текстом может вылиться в форму художественного текста, одним из референтов которого будет исходный чужой текст»². Телевидению присуще включение в ткань речевой партитуры постановочного дискурса «посторонних» текстов, связанных с художественным текстом тематически.

По Р. Барту, интерпретировать текст все не значит надеть его неким конкретным смыслом, но, напротив, понять его воплощенную множественность. Выявление «складок» не имеет ничего общего с вседозволенностью: речь идет не о том, чтобы снизить до тех или иных смыслов, но о том, чтобы вопреки всякому «без-различию», утвердить само существование множественности. Хотя признание множественности текс-

та и является необходимостью, оно все же таит в себе определенные трудности, ибо хотя нет ничего существующего вне текста, не существует и текста как законченного целого.

В контексте вышесказанного необходимо отметить важность коннотативного подхода при создании речевой партитуры. Под коннотацией подразумевается соотношенность текста с иными — предшествующими, последующими или вовсе ей внеположными — контекстами или к другим местам того же самого текста, так называемому индексу, функции. «Отвергать коннотацию, значит отрицать различительную ценность текстов, отказываться от определения специфического... аппарата текста чтения»³. Важно только не путать коннотацию с ассоциацией идей, отсылающей к системе представлений данного субъекта, тогда как коннотативные корреляции имманентны самому тексту. Коннотация — это способ ассоциирования телережиссера, осуществленный текстом — субъектом в границах собственной системы. С семиологической точки зрения, коннотационный смысл — это первоэлемент некоего кода, звучание голоса, вплетающегося в текст и реализующегося в речевой партитуре.

Субъективная речевая природа коннотации противоположна объективному содержанию языковых единиц, ориентированных на когнитивную функцию языка. Субъективная коннотация проявляется в возможности противоположной интерпретации реалии. Коннотация связана со всеми эмоционально-прагматическими аспектами текста, создает его экспрессивную окраску, что и способствует персонификации при создании экранной версии художественного произведения.

Это прагматические «полуфабрикаты», которые при реализации в высказывании придают ему субъективную модальность. Коннотация способна также выполнять текстообразующую функцию путем оживления образа (внутренней формы). В структуре коннотации ассоциативно-образный компонент выступает как основание оценочной квалифи-

кации и стилистической маркированности, связывая денотативное и коннотативное содержание языковой единицы. В речевой партитуре характерная для коннотации разлитость по всему тексту создает эффект подтекста.

Герменевтический подход обнаруживает взаимоотношение между означаемым и означающим, внутри которого возникает референт — реальность, обозначенная знаками. Разделяя точку зрения Пирса, мы рассматриваем знак как результат семиозиса (взаимообусловленности) плана выражения (означающего) и плана содержания (означаемого). Эта корреляция не есть априорная данность, она возникает в результате продуктивного прочтения текста телережиссером и рецептивного прочтения экранного произведения телезрителем. Такие значимые функции, возникающие на телевидении, придают динамический характер производимому смыслу. Они замещают типологию знаков или инвентаризацию кодовых отношений между означающими и означаемыми, позволяют обнаружить означаемые и означающие в течение всего телевизионного произведения. В каждой экранной версии литературного источника вырабатывается собственный код, демонстрируемый или же тщательно скрываемый, который порождает зрелищный текст, коды развиваются в течение телевизионного зрелища, осуществляется переход от эксплицитных кодов (объясняющих) или конвенций к имплицитным кодам (переплетение). Необходимо говорить о процессе «установления» кода режиссером-интерпретатором в речевой партитуре, так как воспринимающий на экране произведение, ставший герменевтом, решает прочесть определенный аспект телепроизведения в соответствии с выбранным им определенным кодом.

В речевой партитуре телевизионного постановочного дискурса слово становится звуковым знаком, формой звука, хотя это только внешняя оболочка. Слово делается словом при наличии определенных условий, так как оно, по мнению С. Н. Булгакова, та-

ит в себе смысл, означает идею с ее «бесконечными оттенками и переливами». Чтобы знаки текста можно было апплицировать в знаки речевой партитуры, телережиссеру необходимо уметь видеть и расшифровывать текстовые знаки. Авторский знак помогает материально, чувственно воспринимать предмет, событие, действие или явление и выступает в познании в качестве указания, обозначения или представления другого предмета, события, действия, субъективного образования, которое интерпретирует Знак. Расшифровка знаков телережиссером при создании речевой партитуры телевизионного постановочного дискурса связана с вопросом о версификации нового текста, о том, «...с какой целью он был написан, и осуществляется внутри того или иного общения, той или иной традиции или того или иного течения живой мысли, которые имеют свои предпосылки и выдвигают собственные требования»⁴.

Адаптация художественного текста для создания его экранной версии в большей или меньшей степени сохраняет нарративный строй произведения, тогда как дискурсивная структура подвергается радикальным изменениям в результате перехода к совершенно иным способам художественного высказывания. При адаптации осуществляется перевод текста в действенные формы с использованием выразительных средств из арсенала телевидения. При работе над текстом допускаются самые различные операции: купюры, перекомпоновка, стилистическая правка, сокращение текста с целью концентрации внимания на самых ярких эпизодах; введение фрагментов других текстов, монтаж и коллаж инородных элементов, изменение

финала и самой фабулы в зависимости от идеи телевизионной версии.

Схематично речевую партитуру постановочного дискурса мы могли бы выразить с помощью диалогического принципа Ю. Кристевой. Понятно, что диалогизм является принципом любого высказывания. Уже в силу самого нарративного акта субъект повествования обращается к кому-то другому, так что все повествование выстраивается именно в процессе ориентации на этого другого, где наррация как диалог между субъектом повествования (С), то есть текстом, и его получателем (П), телезрителем. Именно ориентир на телеаудиторию (П) преобразует авторский текст (С) в субъекта высказывания-результата (Свр), так возникает конструирование речевой партитуры телевизионного постановочного дискурса.

Таким образом, мы можем утверждать, что нарратив всегда создается как диалогическая матрица, причем создается получателем, к которому это повествование обращено. Любое повествование несет в себе данную диалогическую диаду, которая и обнаруживается в самой организации речевой партитуры телевизионного постановочного дискурса.

¹ Мультимедиа: творчество, техника, технология / Н. И. Дворко [и др.]. СПб., 2005. С. 85.

² Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. М., 2005. С. 305.

³ Барт Р. S / Z. М., 1994. С. 17.

⁴ Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., 1995. С. 4.