

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

Кафедра романской филологии

КОПТЕВА ЕВДОКИЯ АНАТОЛЬЕВНА

ОСОБЕННОСТИ АДАПТАЦИИ ТЕКСТА НОВЕЛЛ ДЖОВАННИ БОККАЧЧО ДЛЯ  
СЦЕНАРИЯ ФИЛЬМА ПЬЕРА ПАОЛО ПАЗОЛИНИ «ДЕКАМЕРОН»

Выпускная квалификационная работа

На соискание степени бакалавра

лингвистики

Научный руководитель: БАСКАКОВА В. М.

Рецензент: КРИВОНОСОВА Е. Р.

Санкт-Петербург

2016 год

## Оглавление

Введение.....	3
Глава I. Лингвистическая адаптация - основные категории реализации.....	6
§ 1. Понятие «текст», его черты и характеристики.....	6
§ 2. Текст кинофильма как особый вид текста: определение понятия, характерные особенности, виды и классификации.....	11
§ 3. Адаптация как объект лингвистического исследования. Основные приемы.....	26
Глава II. Особенности адаптации языка художественного произведения в киновариант.....	33
§ 1. Авторский стиль Пьера Паоло Пазолини. Особенности киносценария фильма «Декамерон» .....	33
§ 2. Особенности реализации приемов адаптации.....	40
Заключение.....	60
Список использованной литературы.....	62

## Введение

Киноиндустрию в современном мире можно отнести к одной из наиболее влиятельных сфер жизни общества. Кино связано и с политикой, и с экономикой, но в первую очередь оно оказывает огромное влияние на сознание зрителя. В связи с этим задача современного кинематографа- быть универсальным продуктом и соответствовать уровню восприятия масс. Именно по этой причине многие литературные произведения подвергаются процессу адаптации для того, чтобы стать в итоге готовым, доступным для понимания киносценарием.

*Настоящая работа посвящена* исследованию особенностей адаптации текста новелл Джованни Боккаччо для сценария фильма Пьера Паоло Пазолини «Декамерон».

Ввиду того, что кино можно отнести к тексту массовой коммуникации, а художественное произведение в первую очередь является письменным текстом, то принципиально важным является различие их адресованности. При экранизации романа изменяется коммуникативная направленность текста. По этой причине в современной лингвистике наиболее остро стоит проблема сохранения авторского стиля в киноварианте.

*Актуальность* данного исследования заключается в обращении к такой малоизученной российской лингвистикой теме, как язык кино. И, несмотря на то, что подобных работ немало, единства мнений и подходов к изучению данного вопроса не существует. Именно этот фактор сыграл немаловажную роль при выборе темы и подтолкнул автора к изучению данного спорного киноведческого вопроса.

*Объектом* исследования данной работы является процесс адаптирования языка романа в его киноварианте.

*Предметом* исследования являются особенности киноадаптации текста литературного произведения.

Целью данного исследования являются изучение и анализ ключевых приемов адаптации текста художественного произведения в киновариант.

Поставленная цель работы определила постановку и последовательное решение следующих задач:

- Исследовать такие многозначные понятия, как текст и кинотекст
- Изучить ключевые приемы адаптирования текста литературного произведения преимущественно в лексическом плане
- Выявить изменения, которые претерпевает литературное произведение при преобразовании в киносценарий, и найти возможные причины, их обуславливающие.
- Системно и наглядно проанализировать ключевые приемы адаптации художественного текста
- Продемонстрировать взаимосвязь различных приемов адаптирования текста литературного произведения в киновариант
- Выявить приемы, наиболее и наименее часто применяемые режиссером Пазолини при адаптации романа Джованни Боккаччо

Материалом исследования выступил текст романа Джованни Боккаччо «Декамерон» и текст сценария одноименной экранизации данного произведения режиссера Пьера Паоло Пазолини.

Методической базой послужили толковый переводческий словарь Нелюбина Л. Л. , толковые словари Сабатини- Колетти и Zingarelli. Кроме того, в качестве источника исследования активно использовались труды Ю. М. Лотмана, Ю. Н. Усова, С. Н. Покидышевой, А. В. Федорова, Ю. Г. Цивьяна, посвященные проблемам исследования различных видов адаптации, а также дополнительная литература о жизни и творчестве Пьера Паоло Пазолини.

В соответствии с характером поставленных задач были использованы следующие *методы исследования*: метод сплошной выборки, метод контекстуального анализа, сравнительно-сопоставительный метод.

*Практическая значимость* работы заключается в том, что полученные результаты исследования могут быть полезными для изучающих язык кинотекста, процесс адаптирования художественного текста в киносценарий, а также для тех, кто интересуется кинематографом, в особенности творчеством Пьера Паоло Пазолини.

Данная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. Общий объем исследования составляет 64 страницы.

## ГЛАВА 1. Лингвистическая адаптация – основные категории реализации

### § 1. Понятие «текст», его черты и характеристики

Текст является важнейшим объектом изучения множества дисциплин, таких как собственно лингвистика, прагматика, психолингвистика и другие отрасли языкознания. Однако до сих пор существует проблема правильной трактовки данного понятия, так как подходы к его изучению весьма размыты и не имеют четко сформулированной базы, на которую было бы возможно ориентироваться. Исследователи, лингвисты, занимающиеся проблемами изучения текста как единицы языка, его категорий, семантических планов, дают данному термину различные определения. Рассмотрим некоторые из них.

Б. Б. Бахтин проводит философский анализ понятия «текст» (письменного и устного) и заявляет, что тот является «первичной данностью таких дисциплин как лингвистика, филология и прочие гуманитарные науки, да и вообще лежит в основе всего гуманитарно-филологического мышления (в том числе даже богословского и философского мышления в его истоках). Текст – это та непосредственная действительность (действительность мыслей и переживаний), из которой только и могут исходить эти дисциплины и это мышление. Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления».<sup>1</sup>

Ввиду того, что «первичность» текста как произведения речи уже давно не оспаривается, то можно с уверенностью сказать, что текст является сферой функционирования языковых единиц и только в нем слово способно полностью реализоваться и раскрыть свое значение.

И. Р. Гальперин раскрывает важнейшие характеристики текста: «Текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа,

<sup>1</sup>Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. - С. 297

произведение, состоящее из названия и ряда особых единиц сверхфразовых единств, объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную направленность и прагматическую установку»<sup>2</sup>

Из данного определения можно сделать вывод, что текст обладает

- целостной структурой
- функциональной направленностью,

но существует только в письменной форме.

Однако Ю. С. Маслов утверждает, что в лингвистике термином «текст» все-таки обозначают любое кем-то созданное «речевое произведение» любой протяженности – от однословной реплики до целого рассказа, поэмы или книги.<sup>3</sup>

Таким образом можно все же заявить, что текст – это определенным образом организованная и структурированная совокупность речезыковых знаков. Иными словами, текст

- существует и в устной, и в письменной форме

Авторы «Большой советской энциклопедии» объясняют понятие «текст» следующим образом: Текст [от лат. textus — ткань, соединение (слов)] - это словесное произведение, напечатанное, написанное или бытующее в устной форме; произведение литературы, фольклора, любое произведение письменности.<sup>4</sup>

**В языкознании текст** – это последовательность из нескольких (или многих) предложений, построенных согласно правилам языка.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup>Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. – С. 140

<sup>3</sup>Маслов Ю. С. Введение в языкознание. М.: Высшая школа, 1998. – С. 11

<sup>4</sup><http://bse.sci-lib.com/article109481.html>

<sup>5</sup><http://bse.sci-lib.com/article109481.html>

Итак, объединив все вышеупомянутые определения, можно прийти к выводу, что текст:

- «это продукт языка», фиксированное законченное предложение.<sup>6</sup>

**Лингвистика** текста делает акцент на аспектах порождения и восприятия текста. Текст определяется как "продукт, порожденный языковой личностью и адресованный языковой личности", который

- "мертв без акта познания"<sup>7</sup>

Он не вещь, и поэтому второе сознание, сознание воспринимающего, никак нельзя элиминировать или нейтрализовать.<sup>8</sup>

Текст не обязательно отражает реальные события. "Произвольный характер языковых символов делает язык в высшей степени гибким и допускает коммуникацию и мышление об отсутствующих, прошлых, будущих и вымышленных событиях".<sup>9</sup>

**Психолингвистика** рассматривает текст как сложное семантическое образование, обладающее рядом специфических характеристик, которые отсутствуют у слова, словосочетания или фразы. К ним относятся:

- цельность (прежде всего единство тематическое, концептуальное, модальное)<sup>10</sup>
- формальная связность (части текста имеют соотносящиеся между собой языковые элементы)
- семантическая связность (части текста имеют общие содержательные компоненты)

---

<sup>6</sup>Нелюбин Л. Л. Толковый переводческий словарь. М.: Наука, 2003. – С. 218

<sup>7</sup>Николаева Т. М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы// Новое в зарубежной лингвистике. - М.: Прогресс, 1978. Вып.VIII. – С. 37

<sup>8</sup>Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. - С. 299

<sup>9</sup>Николаева Т. М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы// Новое в зарубежной лингвистике. - М.: Прогресс, 1978. Вып.VIII. – С. 40

<sup>10</sup>Валгина Н. С. Теория текста. – М.: Логос, 2003. – С. 29



- эмотивность (текст отражает отношение автора к действительности)

Здесь считаем целесообразным привести определение Т. М. Николаевой, в котором упомянуты все вышеперечисленные характеристики: «Текст есть некоторая (законченная) последовательность предложений, связанных по смыслу друг с другом в рамках общего замысла автора». <sup>11</sup> Однако помимо таких черт текста как смысловая и формальная законченность, связность элементов и цельность, Т. М. Николаева говорит о таком элементе как:

- авторский замысел

как о неотъемлемом критерии текста, что также очень важно.

Психолингвистика также выделяет такие свойства текста как:

- креолизованность (текст содержит или может содержать элементы других семиотических систем)
- прецедентность (понимаемая как наличие в тексте элементов предшествующих текстов)
- скважность (возможность связать по смыслу лексические значения двух или нескольких смежных предложений текста иногда только при помощи следующего за ними предложения).

Рассмотреть текст как единицу коммуникации – вот сущность подхода изучения текста в сфере психолингвистики. В. П. Белянин заявляет, что текст – это «феномен реальной действительности и способ отражения действительности, построенный с помощью элементов системы языка» <sup>12</sup>, который

---

<sup>11</sup>Николаева Т. М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы// Новое в зарубежной лингвистике. - М.: Прогресс, 1978. Вып.VIII. – С. 6

<sup>12</sup>Белянин В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста. – М.: МГУ, 1988. -С. 120

- обладает внутренней структурой – синтаксической (на уровне сложного синтаксического целого и предложения), композиционной и логической, а также определенной прагматической установкой,
- несет в себе представление о своей референтной основе (затекст)
- содержит неявный смысл (подтекст)<sup>13</sup>

Суммируя вышесказанное, можно сказать, что текст, по существу, является основной коммуникативной единицей, которой человек пользуется в процессе речи, так как его первостепенная задача – удовлетворять коммуникативную потребность собеседников.

---

<sup>13</sup>Белянин В. П. Введение в психолингвистику. – М.: МГУ, 2001. – С. 114

## **§ 2. Текст кинофильма как особый вид текста: определение понятия, характерные особенности, виды и классификации**

Переходя к вопросу о чертах и свойствах текста кино, стоило бы отметить, что кинотекст является особым видом текста. Ниже особенности такого текста будут рассмотрены более подробно.

В основе изучения кинематографа лежит семиология или семиотика.

Впервые семиология была упомянута Ф. де Соссюром в «Курсе общей лингвистики».

Он предложил «мыслить науку, изучающую жизнь знаков внутри жизни общества; такая наука явилась бы частью социальной психологии, а, следовательно, и общей психологии; мы назвали бы ее «семиология» (от греч. *semeion* - знак). Она должна открыть нам, в чем заключаются знаки, какими законами они управляются. Лингвистика – только часть этой общей науки; законы, которые откроет семиология, будут применимы и к лингвистике»<sup>14</sup>

По мнению Ю. М. Лотмана, семиотика представляет собой науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения.<sup>15</sup>

Семиотика выделяет три основных аспекта изучения знака и знаковой системы:

1. синтаксис (синтактика) изучает правила структурирования речевого высказывания.
2. семантика рассматривает отношение знаков к обозначаемому.
3. прагматика выделяет и исследует единицы языка в их отношении к тому лицу или лицам, которые пользуются языком.<sup>16</sup>

### **Определение понятия кинотекста**

<sup>14</sup>Де Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. – Екатеринбург.: Издательство Уральского университета, 1999. – С.16

<sup>15</sup>Лотман М. Ю. Люди и знаки. – СПб.: Искусство-СПб, 2010. – С. 6

<sup>16</sup>Нелюбин Л. Л. Толковый переводческий словарь. М.: Наука, 2003. - С. 191

В семиотике под текстом понимается осмысленная последовательность любых знаков, любая форма коммуникации, в том числе обряд, танец, ритуал и т.п.<sup>17</sup> Знак здесь – материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе обмена информацией в коллективе.<sup>18</sup> Иначе говоря, текст культуры может быть выражен как на естественном, обычном языке, так и на языках различных видов искусств.

Исследователи, изучающие семиотику, отмечают, что для этой отрасли лингвистики такое понятие как текст является крайне важным и относится не только к языку, но и к любой знаковой системе, которая в совокупности имеет определенную структуру и целостность и выражает единое значение. Это может быть музыкальное произведение, язык жестов, обряд, картина, фильм, то есть любая семиотическая система, созданная человеком и трактуемая в качестве текста.

Ввиду того, что в рамках данного исследования нас интересует именно кинотекст, рассмотрим подробнее вопрос о том, к какому типу текстов его следует отнести, а также каким образом признаки, черты и категории некоторых типов текста реализуются непосредственно в кинотексте.

История изучения кинематографа ведет свое начало с 1960 года. За данный период времени роль кино значительно возросла. Более того, можно утверждать, что оно стало главенствующим в сфере развлечений и досуга, самым «массовым из искусств». Медиатексты все активнее вытесняют печатные издания, книга, несмотря на свое богатейшее наполнение, перестает быть актуальной в мире гонок и вечной динамики.

Все менее значимое место в массовом потреблении текстов занимают сугубо вербальные произведения, свободные от элементов других семиотических систем. В связи с этим представляется неизбежным ускорение процесса интеграции лингвистики и семиотики.

---

<sup>17</sup>Ярцева В. Н. Большой энциклопедический словарь. Языкознание. - М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. - С. 340

<sup>18</sup>Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. - Таллин.: Ээсти раамат, 1973. - С. 4

Именно кинематограф и его позднейшее ответвление – телевидение – являются источником большинства текстовых реминисценций (цитат, аллюзий, упоминаний), функционирующих в повседневной коммуникации. Однако парадоксальным образом именно современное массовое кино нашло наименьшее отражение в научной литературе, в том числе лингвистической.<sup>19</sup>

Исследованием термина «кинотекст» занимались Ю. М. Лотман, Ю. Н. Усов, Ю. Г. Цивьян и другие. В настоящее время изучению кинотекста посвящены работы Е. Б. Ивановой, М. Б. Ворошиловой и ряда других филологов, лингвистов, культурологов и киноведов.

По мнению Ю. Г. Цивьяна, представителя таллинской научной школы, кинотекст представляет собой, не что иное, как «дискретную последовательность непрерывных участков текста».<sup>20</sup> Такой подход вполне обоснован, но в рамках современного лингвистического исследования требует уточнения, расширения, а, возможно, изменения "ракурса рассмотрения".

Е. Б. Иванова считает, что «кинофильм – это текст, т.е. связанное семиотическое пространство. Фильм определяется как зафиксированная на пленке или другом материальном носителе последовательность кадров, представляющих собой фотографическое или рисованное изображение, обычно сопровождаемое звуковым рядом (речью, музыкой, шумами)».<sup>21</sup>

Другой отечественный исследователь – А.В. Федоров – понимает под кинотекстом «сообщение, содержащее информацию и изложенное в любом виде и жанре кинематографа (игровой, документальный, анимационный, учебный, популярно-научный фильм)».<sup>22</sup> Для полноты понимания

---

<sup>19</sup>Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004. – С. 8

<sup>20</sup>Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896- 1930. – Рига: Зинанте, 1991. – С.115

<sup>21</sup>Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дисс. к филол. н. -Волгоград, 2001. – С. 4

<sup>22</sup>Федоров А. В. Терминология медиаобразования// Искусство и образование, 2000. №2.- С. 33-38

представляется необходимым расширить описательную характеристику понятия и конкретизировать его особенности.

Основоположник отечественной медиапедагогики Ю. Н. Усов дает определение, которое, на наш взгляд, является наиболее полным: «кинотекст есть динамическая система звукозрительных образов», или «динамическая система пластических форм, которая существует в экранных условиях пространственно-временных измерений и аудиовизуальными средствами передает последовательность развития мысли художника о мире и о себе».<sup>23</sup> Киновед в своем подходе к кинотексту учитывает особенности его хронотопа, аудиовизуальное восприятие его адресатами, «экранность». Но коммуникативную направленность кинотекста, направленности на зрителя трактовка Ю. Н. Усова не отражает. Между тем, в современной лингвистике текст определяется как продукт речи, "детерминированной потребностями общения", то есть не только как отражение действительности, но и как сообщение о ней. Любой текст адресован зрителю и создается специально для восприятия массовой аудиторией.

Можно сделать вывод, что проблема классификации кинофильма как текста заключается в том, что в языке кино не существует кода, который состоял бы из узнаваемых и выделяемых единиц и способов их организации и который являлся бы единым для всех фильмов.

Таким образом, в трудах некоторых лингвистов выражаются сомнения в возможности приобщения искусствоведения к семиотике. Например, по мнению Ю. М. Лотмана, организация кинофильма – это соединение трех повествовательных тенденций: изобразительного ("движущаяся живопись"), словесного и музыкального (звукового).<sup>24</sup>

Следует отметить, что в литературе подходы к определению сущности и характеристике кинотекста различаются, акцентируя, как и для самого

---

<sup>23</sup>Усов Ю. Н. В мире экранных искусств. – М.: Аргус, 1995. – С. 224

<sup>24</sup>Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин.: Ээсти раамат, 1973. – С. 9

концепта «текст», внимание на различных с точки зрения разных исследователей наиболее важных его аспектах.

Кинофильм невозможно однозначно отнести к числу языковых либо неязыковых процессов. Его сущности соответствует понятие *креолизованного текста*, введенное Е. Е. Анисимовой, речь идет о тексте, который содержит в себе, как и вербальные средства, так и иконические: фотографии, рисунки, таблицы, схемы. Вместе с этим изображение мыслится как неотъемлемая часть текста. Креолизованный текст есть «особый лингвовизуальный феномен, текст, в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата».<sup>25</sup>

Итак, можно сделать вывод, что многообразие определений кинотекста показывает, что нет однозначной трактовки данного концепта.

### **Черты кинотекста**

Прежде чем перейти к дальнейшему анализу кинотекста, следует отметить его особенности и характерные черты как текста.

Одной из самых главных сложностей при его исследовании является попытка ученых связать кинотекст с задумкой режиссера. Известно, что создание любого кинотекста связано с его многократной семиотической трансформацией. Прежде чем стать текстом кино, он изначально проходит через определенные стадии, в ходе которых значительно меняется:

- авторский литературный сценарий
- режиссерский (или монтажный) сценарий (создается при участии художника и оператора-постановщика; выполняет функции производственного и технического проекта фильма).
- непосредственно в ходе съемок режиссер организует и согласует между собой творчество актеров, музыкантов, декораторов, операторов и звукооператоров и т.д. и в конечном итоге текст сценария

---

<sup>25</sup>Анисимова Е. Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов)// Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1992. – С. 73

частично трансформируется в звукоряд (звучащая речь героев фильма), частично становится видеорядом (действия, игра актеров.).

Бесспорен тот факт, что кинотекст является результатом коллективной работы, так как в его создании участвует весь штат съемочной группы. Конечно, "режиссер находится как бы над всеми остальными, но при этом редукция съемочной группы как творца только к фигуре режиссера не представляется возможной".<sup>26</sup>

Таким образом, можно сказать, что первым и наиболее важным конститутивным признаком кинотекста является

- Коллективный функционально дифференцированный автор.<sup>27</sup>

Количество и состав текстовых категорий у разных исследователей варьируется, это связано как со сложностью объекта исследования, так и с различием целей его изучения. Далее приведена классификация В. А. Кухаренко, который выделяет двенадцать основных категорий художественного текста. Ниже они будут рассмотрены применительно к кинотексту.<sup>28</sup>

- Членимость

Структура кинотекста допускает возможные членения (может делиться на эпизоды), и поэтому кинотекст является дискретной единицей.

- Связность

Содержательная составляющая эпизода сама по себе относительна, и поэтому требует опоры на кинотекст целиком. Это значит, что кинотекст является "единым когерентным целым".

Членимость и связность кинотекста представляют собой *диалектическое единство*.

- Проспекция и ретроспекция

---

<sup>26</sup><http://www-1.ut.ee/cno/third/fellini.html>

<sup>27</sup>Иванова Е. Б. К вопросу о языке кино// Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности: Сб. 126 науч. тр. / ВГПУ. -Волгоград: Перемена, 2001. - С. 5

<sup>28</sup>Кухаренко В. А. Интерпретация текста: учеб. Пособие для студентов пед. ин- тов по спец. № 2130 «Иностр. яз.». 2-е изд., перераб. - М.: Просвещение, 1988. - С. 70- 79



Развитие событий в кинотексте может иметь два противоположных направления: проспекция «движущееся вперед» (в соответствии с ходом событий в реальном мире) и ретроспекция «возвращающееся» (так называемый «флешбэк»: временное прекращение повествования сюжетной линии с целью демонстрации зрителю событий прошлого). Присутствуют также проспекция и ретроспекция в узком смысле – предвосхищение будущего, забегание вперед и воспоминание о прошлом соответственно. Данные категории создают ощущение многомерности мира кинотекста.

- Антропоцентричность

В центре кинотекста независимо от конкретной темы повествования, как правило, стоит человек, и все, что происходит в кинотексте, имеет целью охарактеризовать человека как можно полнее.

- Локальная и темпоральная отнесенность

В пространстве кинотекста чаще всего находится персонаж, оно неотделимо от времени действия, а время течет для зрителей неравномерно

- Многоканальная информативность

С одной стороны, информационный поток разделяется по способу восприятия информации (зрительный и слуховой), с другой – по типу воспринимаемой информации (содержательно-фактуальная, содержательно-концептуальная, содержательно-подтекстовая).<sup>29</sup>

- Системность

В кинотексте ничто не существует случайно, само по себе. Каждый элемент является частью единой общей системы, которая создается коллективным автором как результат множественных семиотических трансформаций и функционирует для выполнения единой общей цели.

- Целостность

Специфика категории целостности в кинотексте заключается в следующем:

а) тесная связь вербальной и невербальной составляющих; б) наличие четких временных (экранное время) и пространственных (двухмерное

---

<sup>29</sup>Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. – С. 67

изображение на киноэкране) рамок; в) наличие сигналов, обозначающих начало (логотип киностудии) и конец фильма.

- **Модальность**

Кинотекст является продуктом субъективного осмысления действительности коллективным автором. Учитывая дифференцированный полиавторский характер кинотекста, здесь можно говорить о сложном типе модальности. Кинотекст – это отражение мира, увиденного глазами группы людей.

- **Прагматическая направленность**

Данная направленность представляет собой побуждение реципиента к ответной реакции, которая в данном случае предполагает некоторое имплицитное действие, т.е. изменение в чувствах, мыслях зрителя, которые не обязательно находят вербальное выражение.

Далее проведем небольшой *сравнительный анализ художественного текста и текста кино* с целью понять все тонкости литературного киноварианта и для оперирования этими данными в дальнейшей работе.

Аспект сравнения	Текст художественной литературы	Кинотекст
Начало произведения	Титульный лист включает:  заглавие и имя автора, редактора, содержит указание на издательство и год издания.  Предисловие, пролог, посвящение, эпиграф.	Инициальные титры включают:  название киностудии - производителя фильма, имена режиссера, автора сценария, оператора, композитора, а также исполнителей ролей - обычно от главных к эпизодическим, название

		фильма.
Финал произведения	Послесловие  Оглавление указывает на местонахождение предисловия, комментариев, глав и частей.	Послесловие  Иногда послесловие указывает на то, что во время съемок никто не пострадал, что лица и события вымышлены и всякое сходство является случайным; также в нем может содержаться краткая информация о дальнейшей судьбе героев фильма.  Оглавление отсутствует. <sup>30</sup>
Природа	Книге присуща вещественная природа, ее страницы можно потрогать.	Кинофильму свойственна виртуальность, он транслируется через экран.
Восприятие	Визуальное	Наличие визуально-информационного и аудиоряда.
Структура	В качестве письменного текста	Киноповествование, подобно устному тексту,

<sup>30</sup>Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004. - С. 25- 27

	литературный текст связан относительно строгой логикой.	структурировано в гораздо меньшей степени. <sup>31</sup>
Действительность	Текст при помощи слов говорит о действительности, которая сама по себе не есть слово.	Кинематографический образ соотносится с театральным – это не только рассказ о событии, но и фактически само событие.
Человек	Человек – призма, через которую преподносится литературный мир.	Антропоцентричность: человек – это духовный центр отображаемой реальности.
Коллективное авторство	Не позволяет точно дифференцировать авторство	При коллективном авторе наблюдается функциональная дифференциация: известно, кто написал сценарий, изготовил костюмы, исполнил роли, написал музыку и т.д. <sup>32</sup>

Также, сравнивая литературный текст с его киновариантом, следует сказать, что книгу и кинофильм как носителей художественного текста нельзя назвать взаимозаменяемыми.

***Итак, учитывая вышеизложенное, можно сделать следующие выводы:***

<sup>31</sup><http://www-1.ut.ee/cno/third/fellini.html>

<sup>32</sup>Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004. - С. 27

а) Кинотекст характеризуется универсальными текстовыми категориями, которые присущи и художественному тексту. Однако наиболее существенным отличием художественной литературы от кинотекста является, на наш взгляд, его аудиовизуальное начало. Антропоцентричный по своей сути, кинотекст есть не только рассказ о событии, но и фактически само событие, показанное наглядным образом.

б) кинотекст является формой креолизованного текста и выполняет коммуникативную функцию при взаимопроникновении лингвистической и нелингвистической семиотических систем.

### **Виды кинотекста**

Говоря о видах кинотекста, следует сказать, что в кинематографе существует два основных направления:

«линия Люмьера» и «линия Мельеса» (по фамилиям постановщиков первых фильмов).

- *«линия Люмьера»* – «реалистическая», родоначальница документального киноискусства, материалом которого являются съемки подлинных событий и лиц. К данной линии можно причислить и научное кино.

- *«Линия Мельеса»* – «зрелищная», дала начало художественному кино. Его продуктом является художественный фильм. «Художественный фильм — в наиболее употребительном значении то же, что игровой фильм — кинолента с отснятой на ней вымышленной ситуацией, в основе которой лежит художественное воспроизведение жизненного материала».<sup>33</sup>

Также можно говорить о таком направлении, как анимационное кино.

- *Мультипликация* (Анимационное кино) – особый вид киноискусства, в основе которого лежит оживление на экране различных неодушевленных объектов. Анимационный фильм не является разновидностью фотографического кинематографа, а представляет собой вполне самостоятельное искусство со своим

<sup>33</sup>Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004. - С. 37

художественным языком, во многом не совпадающим с языком игрового и документального кинематографа.

Исходя из вышесказанного, тексты можно разделить на художественные, документальные и мультипликационные.

По техническим характеристикам кинотексты, так же как и кинофильмы, можно разделить на:

- анимационный/ неанимационный
- черно-белый/ цветной
- широкоформатный/широкоэкранный/ панорамный/ стереоскопический
- короткометражный/ полнометражный
- односерийный/ многосерийный
- немой/ звуковой
- дублированный/ недублированный (для зарубежных фильмов).<sup>34</sup>

Как и любой вид текста, кинотекст имеет свой набор лингвистических приемов. Для более полного понимания данного феномена представляется целесообразным рассмотреть ниже лингвистику кинотекста:

### Лингвистика кинотекста

По Ю. М. Лотману сегментировать киноповествование можно следующим образом:

- *кадр* – минимальная дискретная единица кинотекста (картинка), которая делает кинотекст приближенным к речи в естественном языке. Аналогичен фонеме в художественном тексте.
- *фрагмент* – последовательность кадров между двумя монтажными склейками. Аналогичен предложению в художественном тексте.

---

<sup>34</sup>Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004. - С. 38-39

- *эпизод* – ряд фрагментов, составляющий минимальный законченный нарратив. Основная единица кинотекста. Аналогичен высказыванию в художественном тексте.<sup>35</sup>

Кинематограф, как и любой другой вид искусства, имеет свою особую лексику. Он состоит из речи, как устной, так и письменной, из образов, движущихся и статических, музыки и шумов, особым образом организованных и находящихся в неразрывном единстве. В кинотексте присутствуют две семиотические системы, которые оперируют знаками различного рода – лингвистическая и нелингвистическая.

**Лингвистическая система в кинотексте** обслуживается знаками-символами и представлена двумя составляющими:

- Письменной (титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма – плакат, название улицы или города, вход и выход, письмо или записка и т.д.)
- Устной (звучащая речь актеров, закадровый текст, песни и т.д.), выраженные при помощи символических знаков – слов естественного языка.<sup>36</sup>

Также существуют так называемые условные знаки, и, по мнению большинства исследователей, наиболее типичным и культурно-значимым случаем условного знака является слово. Ю. М. Лотман заявляет, что «к условным знакам относятся такие, в которых связь между выражением и содержанием внутренне не мотивирована».<sup>37</sup>

**Нелингвистическая система кинотекста** включает

- иконические знаки (образы персонажей, движения персонажей, пейзаж, интерьер, реквизит, спецэффекты)

<sup>35</sup>Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин.: Ээсти раамат, 1973. – С. 12

<sup>36</sup>Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004. – С. 22

<sup>37</sup>Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин.: Ээсти раамат, 1973. – С. 9

- индексальные знаки (естественные шумы, технические шумы, музыка)
- видеоряд<sup>38</sup>

Соответственно кинотекст состоит из лингвистических и нелингвистических знаков и создается при помощи определенных кинематографических кодов. Каждый из данных кодов может стать элементом режиссерского языка, посредством которого зрителю будет передана некая информация:

- *ракурс*
- *свет*
- *сюжет*
- *монтаж и другие.*

В эпоху немого кино важнейшая роль в создании кинотекста придавалась именно монтажу. По Ю. М. Лотману, *монтаж* – сочленение кадров или фрагментов в киноповествовании. Это важнейший элемент языка кино.

Р а з л и ч а ю т *последовательный, параллельный (перекрестный), ассоциативный монтаж и ретроспективу*.<sup>39</sup>

Итак, можно утверждать, что, так как данная информация поступает к зрителю и аудиально, и визуально, кинотекст является, по сути, текстом *полиmodalным*.

И, несмотря на данный факт, который мог бы создать у зрителя сложности с пониманием и восприятием текста кино, Ю. М. Лотман говорит, что "информация, воспринимаемая по разным каналам, в том числе вербальная и иконическая, интегрируется и перерабатывается человеком в едином условно- предметном коде мышления, поскольку на уровне глубинной

<sup>38</sup>Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004. – С. 23

<sup>39</sup>Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин.: Ээсти раамат, 1973. – С. 40



семантики языка не существует принципиальной разницы между семантикой иконических и вербальных знаков".<sup>40</sup>

Таким образом, у зрителя складывается целостный текст, несмотря на неоднородную семиотическую информацию.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что кинотекст – это связанное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и/или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями.

### **§ 3. Адаптация как объект лингвистического исследования. Основные приемы**

Понятие адаптации используется целым рядом наук, предмет которых прямо или косвенно предполагает изучение приспособления человека к определенным условиям существования.<sup>41</sup> Лингвистическое понятие адаптации остается одним из наименее изученных, несмотря на большую теоретическую и практическую значимость данного явления.

По мнению А.А. Дьяковой, лингвистическая *адаптация* – это «приспособление текста к условиям его функционирования».<sup>42</sup>

<sup>40</sup>Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин.: Ээсти раамат, 1973. – С. 30

<sup>41</sup>Покидышева С. Н. Киноадаптация произведения художественной литературы: филология и культурология// Актуальные проблемы использования аудио -визуальных средств обучения иностранным языкам. - М.: МАКС- Пресс, 2000. – С. 60

<sup>42</sup>Дьякова А. А. Интердискурсивная адаптация текста: автореф. дис. канд. филол. н., 10.02.19- теория языка. - Волгоград, 2009. – С. 3

Специализированными текстами считаются те, которые относятся к какому-то фрагменту объективной действительности. Это политические, научные, религиозные, лингвокультурные тексты, а также тексты субкультур и т.д. В них используются аллюзии, ссылки, термины, прецедентные имена, которые несут в себе специфичную информацию, и для понимания которой необходимы определенные знания. Безусловно, объем понимания и интерпретации разных прецедентных событий и имен различается у специалистов и неспециалистов.<sup>43</sup> Именно для того, чтобы социализированный текст был доступен для понимания неспециалиста, используется такой прием как адаптирование.

Говоря более точно, под адаптированным текстом понимается облегченный текст литературно-художественного или другого произведения, приспособленный для неспециалистов, малоподготовленных читателей или детей, который применяется чаще всего при изучении иностранного языка.<sup>44</sup>

Касаемо иностранного языка, следует сказать, что при адаптации подобного рода переводчик/писатель/сценарист должен показать себя не только знатоком обоих языков, но и учесть особенности и различия культур, грамотно перенести исходные реалии в переводимый контекст и гармонично и доступно вписать их. Особенно это важно учитывать, если переводится литература для детей.

Таким образом, можно сказать, что целью создания адаптированного текста является ориентация на нового адресата, который не может по каким-либо причинам понять оригинальный текст.

Говоря о кино, следует учитывать тот факт, что читатель и зритель – это абсолютно разные реципиенты. Читатель сам контролирует время прочтения, волен тут же вернуться и перечитать некоторые моменты, составить более полную картину благодаря художественному, насыщенному тексту

---

<sup>43</sup>Рыкунова И. Ю. Новозаветные притчи как интексты в художественной коммуникации: дис. канд. филоло.н. – Волгоград, 2012. – С. 134

<sup>44</sup>Прохоров А. М. Большая советская энциклопедия, третье изд., -М.: Советская энциклопедия, 1973. – С. 15

произведения. Зритель же лишь подчиненный. Визуально мы больше требуем действий, а не размышлений героя.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что, поскольку реципиенты книги и фильма принципиально различаются, то адаптация текста просто необходима.

С точки зрения прагматики, адаптированный текст направлен на объяснение достаточно сложной информации. Для достижения этой цели упрощается синтаксис, терминология заменяется бытовой лексикой.

В учебнике по сценаристике Клаудио Дедола цитирует Дэвида Троттьера, который в своем пособии «Библия сценариста» заключает, что достаточно пройти *три стадии*, чтобы адаптировать текст для фильма:

*(Перевод цитат с итальянского языка здесь и далее выполнен автором работы)*

1) Leggere il romanzo o testo teatrale cercando di comprendere a fondo la storia di base, i rapporti tra i personaggi, gli obiettivi di questi, il conflitto fondamentale, il tema (Прочитать роман или театральный текст и попытаться понять ключевую историю, отношения между персонажами, их цели, основной конфликт, тему)

2) Individuare le 5-10 migliori scene (Выделить 5-10 лучших сцен)

3) La scrittura di "an original script" (come se fosse una vostra storia, dimenticando "la fonte") (Написание оригинального сценария (не учитывать «источник», писать, как будто это ваше собственное произведение).<sup>45</sup>

Последнее заявление подтверждает тот факт, что адаптированный кинотекст, несмотря на литературную базу, – это совершенно другая сфера искусства.

---

<sup>45</sup><http://www.cineuropa.org/Files/2012/09/18/1347972687777.pdf> - С. 163

Знаменитый американский сценарист Терри Россио говорит: "ciò che vi viene richiesto quando scrivete un adattamento è di creare un buon film. Il materiale di provenienza potrà essere stato un romanzo, un racconto, un testo teatrale, un fumetto o altro, ma lo script dovrà adesso camminare con le proprie gambe, dovrà funzionare per meriti propri nella sua nuova forma, quella cinematografica»

(«То, что от вас требуется при написании сценария, – это создать хороший фильм. Изначально материалом может быть роман, рассказ, театральный текст, комикс или что-либо другое, однако сценарий должен идти своим путем и «работать» на собственное благо в новой, кинематографической форме»)<sup>46</sup>.

В то время как литературный текст делает акцент на внутренней жизни персонажей, сценарий обращает внимание зрителя на внешние детали, это история, рассказанная через изображения. Таким образом, можно сказать, что роль сценариста по глобальности своей задачи приближается к роли самого автора литературно произведения: с помощью внешних средств, предлагаемых кинематографом, сценарист должен осветить зрителю внутренний мир героев, при этом значительно изменив оригинальный текст.

Говоря об изменениях в кинотексте, следует рассмотреть следующие приемы адаптации текста:

- *Замена*

грамматическая трансформация при переводе, включающая в себя замены словоформ, частей речи, членов предложения.<sup>47</sup>

Это суть адаптации, по мнению Н. И. Жинкина, «язык держится на принципе замен».<sup>48</sup>

Элементами замены являются *исключения и дополнения*.

---

<sup>46</sup>Там же - С. 164

<sup>47</sup>Нелюбин Л. Л. Толковый переводческий словарь. М.: Наука, 2003. – С. 50

<sup>48</sup>Жинкин Н. И. О психологии восприятия учебного фильма, М.: Союз кинематографистов СССР, 1968. – С. 23

- ***Исключение***

Прием, с помощью которого видоизменяется текст, исключаются несюжетообразующие текстовые компоненты оригинального произведения. Результатом являются: сокращение объема произведения, упрощение смысловой структуры, формирование четкой сюжетной линии, устранение трудностей понятийного характера.

- ***Добавление***

Лингвистический прием адаптивования, трансформирующий текст путем включения в состав адаптированного варианта таких текстовых компонентов, которые поясняют, комментируют, конкретизируют и уточняют информацию, служат своеобразной "скрепой" между фрагментами текста и содержат новый элемент смысла.

- ***Цитация***

Прием, с помощью которого сюжетобразующие текстовые компоненты переносятся из оригинального текста в адаптированный без изменений. Функция данного приема – сохранение содержательно-смысловой основы текста, сохранение индивидуальных черт художественного стиля оригинального произведения.<sup>49</sup>

Осветив основные приемы адаптивования текста, можно сказать, что в процессе адаптации в основном действуют три нелингвистических принципа: исключение (изъятие авторского текста), перестановка (изменение композиции текста оригинала) и цитация (дословное сохранение авторского текста).

---

<sup>49</sup>Покидышева С. Н. Киноадаптация произведения художественной литературы: филология и культурология // Актуальные проблемы использования аудио - визуальных средств обучения иностранным языкам., М: МАКС- Пресс, 2000. – С. 69- 70

Несмотря на разнообразие способов адаптации текста, каждый сценарист всегда задается следующим вопросом: «*Какие сцены оригинального текста следует оставить и какие убрать?*» Ответить четко и однозначно довольно сложно, так как данный факт зависит сугубо от режиссера, от идеи фильма и от самого текста оригинала.

Клаудио Дедола в своем учебнике по сценаристике выдвинул следующие ключевые моменты, связанные с данным вопросом:

- 1) L'atmosfera e il tono della storia devono essere mantenuti  
(Атмосфера и стиль истории должны сохраняться)
- 2) La "tesi" dell'opera originale dev'essere rispettata («Тезис» работы также должен оставаться прежним )
- 3) I personaggi essenziali devono essere mantenuti nella loro identità  
(Ключевые персонажи должны быть сохранены в своей идентичности)
- 4) L'intreccio può essere cambiato (Сюжет может быть изменен)

Come spiega Terry Rossio nel suo articolo "Adaptive Behaviour", potrà sembrare strano ma l'intreccio, soprattutto relativamente ai suoi dettagli, è il meno importante degli elementi da mantenere. È qui che porterete la vostra conoscenza di cinema, struttura, costruzione delle scene, narrazione visuale, per raccontare la storia in modo cinematografico.

(Как объясняет Терри Россю в своей статье «Адаптивное поведение» (Adaptive behaviour), «Это может показаться странным, однако сюжет, особенно то, что касается его деталей, наименее важный элемент произведения, который нужно учитывать при сохранении текста оригинала. Именно в сценарии вы можете показать все свое знание структуры, умение подбирать эпизоды и преподнести визуализированный рассказ, поведав ту же историю с кинематографической точки зрения»).

5) L'altra cosa che può cambiare è l'ambientazione (Обстановка в фильме также может быть изменена).<sup>50</sup>

Итак, можно сказать, что адаптированный художественный текст – это вторичный текст, который, сохраняя единство тематики, содержания и сюжетной основы оригинального текста, видоизменяется путем комбинации нелингвистических приемов (исключения, цитации, перестановки) и лингвистических принципов (добавления, замены, редукции, инверсии) для достижения целей успешной коммуникации.

На основе вышеизложенного материала можно сделать *следующие выводы:*

- не существует четкой и однозначной трактовки понятия «текст»;
- художественный текст является поливариантным в его смысловом восприятии;
- кинотекст является особым видом текста, который организован в соответствии с замыслом коллективного автора при помощи определенных кинематографических кодов и выражается при помощи лингвистических (вербальных) и иконических и/или индексальных (невербальных) знаков;
- процесс адаптации текста – процесс создания вторичного текста с учетом особенностей реципиента;
- в процессе транспозиции текста применяются лингвистические и нелингвистические принципы адаптации текста;
- для адаптации художественного текста в кинотекст применяются различные приемы, среди которых – замена, исключение, добавление и цитация.

Рассмотрев данные процессы с теоретической точки зрения, представляется целесообразным приступить к демонстрации данных явлений, в частности, адаптации текста, на практике и выявить, какие приемы

---

<sup>50</sup><http://www.cineuropa.org/Files/2012/09/18/1347972687777.pdf> - С. 168

адаптирования были использованы Пьером Паоло Пазолини при создании сценария к фильму «Декамерон».

## **ГЛАВА 2. Особенности адаптации языка художественного произведения в киновариант**

### **§ 1. Авторский стиль Пьера Паоло Пазолини. Особенности киносценария фильма «Декамерон»**

Выдающийся итальянский писатель, поэт и актер Пьер Паоло Пазолини родился 5 марта 1922 года в городе Болонья. В своей книге, посвященной жизни и творчеству Пазолини, Остелио Реми пишет, что тот всегда был ближе к матери – простой крестьянке и рос среди детей «улицы». <sup>51</sup>Юность Пазолини прошла в Риме, в полной нищете, в связи с чем режиссеру пришлось окунуться в тяжелую жизнь нужд и лишений. Он верил, что история обычных бедных людей должна быть рассказана во всей своей правдивости: быт, тяжелый труд, пот, искренний смех, морщины – все это те моменты, на которые режиссер стремился сделать акцент.

---

<sup>51</sup>Remi O. Pier Paolo Pasolini. -Vilnius, 2001. – С. 10



Своеобразные идеи и поэтику своего литературного творчества Пазолини перенес в кино, выступая как теоретик и критик киноискусства, автор сценариев и режиссер, дебютировав в 1961 г. фильмом «Нищий».<sup>52</sup> По мнению кинокритика Дж. Уимпа, фильмы Пазолини поистине исключительны, они скорее визуальны, нежели повествовательны, и состоят из коротких, изолированных эпизодов, которые можно уподобить фотографиям.<sup>53</sup>

Для достижения такого эффекта Пазолини прибегал к трём основным способам:

- 1) использование общего плана в сочетании с отсутствием действия
- 2) статическая неподвижность камеры
- 3) участие непрофессиональных актёров<sup>54</sup>

Одним из знаменитых фильмов Пазолини является «*Декамерон*», снятый по мотивам новелл итальянского писателя Джованни Боккаччо.

«Декамерон» (итал. *Il Decamerone*, от др.-греч. δέκα «десять» и ἡμέρα «день» — букв. «Десятиднев») – собрание ста новелл, одно из самых выдающихся произведений раннего итальянского Ренессанса, написанное Боккаччо приблизительно в 1352—1354 годах. Большинство новелл этой книги посвящено теме любви, начиная от её эротического и заканчивая трагическим аспектами. Эти истории, написанные в виде новелл, по очереди рассказывают молодые люди, которые решили уехать из зараженной Флоренции на загородную виллу, чтобы спастись от чумы.

На фоне смертельной болезни, животных чувств и боли Боккаччо пишет надрывно, пытаясь запечатлеть в каждом слове проблески той здоровой, счастливой жизни, которой все лишились. Большая часть его новелл построена на контрасте судьбы, слепого случая, житейских обстоятельств и

---

<sup>52</sup>Богемский Г. Д. Кино Италии. Неореализм. – М.: Искусство, 1989. – С. 220

<sup>53</sup><http://www.kino-teatr.ru/kino/director/euro/49492/bio>

<sup>54</sup>Там же

личности сильной и страстной либо отдающейся и выносливой.<sup>55</sup> Как замечает академик А. Н. Веселовский: «Боккаччо схватил живую, психологически верную черту — страсть к жизни у порога смерти».<sup>56</sup>

Настрой Пьера Паоло Пазолини при создании сценария к фильму «Декамерон» схож с целью, которую ставил себе Боккаччо. Любовь всеильна у обоих писателей. Однако язык героев является ключевым отличием текста оригинала от его адаптированного варианта. Рассмотрим это отличие подробнее.

Говоря непосредственно о фильме «*Декамерон*», можно утверждать, что в нем Пазолини удалось наиболее эффективно использовать актеров «с улицы». Их пустые открытые лица, вместо того, чтобы с помощью переживаний обеспечивать непрерывность действия в фильме, вводят зрителей в ступор своей пассивностью и примитивной простотой. Естественно, их язык также прост и предельно понятен. Использование коротких выражений и восклицаний создает колорит настоящей естественной жизни, что коренным образом не соответствует атмосфере и языку в оригинале Боккаччо, который смотрит на своих героев как бы «сверху», не живет ими в отличие от Пазолини.

«*Декамерон*» является первой частью его так называемой «Трилогии жизни» (Trilogia della vita), которая состоит также из таких произведений как «Кентерберийские рассказы» и «Цветок тысяча и одной ночи». Джанни Канова в своем предисловии к сценариям данной трилогии говорит об истоках фильмов, которые уходят далеко в историю и искусство: «Il loro essere frutto viene dalla figuratività giottesca, dai rossi e dagli ocra della pittura fiamminga, dalla mimica chapliniana» (Отличительный колорит фильмов сформировался из изобразительности Джотто, из красных и охровых тонов фламандской живописи, из мимики Чаплина).<sup>57</sup>

<sup>55</sup><http://boccaccio.rhga.ru/upload/iblock/c09/343-411.pdf>. – С. 396

<sup>56</sup><http://boccaccio.rhga.ru/upload/iblock/c09/343-411.pdf>. – С. 349

<sup>57</sup>Canova G. (prefazione) Pier Paolo Pasolini, Trilogia della vita. Le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte. – Milano: Garzanti, 2005. – С. 8

Отдельного комментария заслуживает новизна и даже некая «радикальность» Трилогии. Следует сказать, что самого Пазолини нельзя было назвать заурядным человеком: он был христианином и атеистом, состоял в компартии и всячески критиковал коммунизм, не представлял свою жизнь без женщины, но отдавал предпочтение мужскому телу-все эти противоречия непосредственно отразились на природе его героев, начиная от выражения глаз и заканчивая стилем общения.

Можно сказать, что Пазолини сумел полностью погрузить слова в мир кино, растворить их в нем и вынести на первый план непосредственно действие, правдивую живую картинку, чистую **физиологию**. Именно физиология является настоящим текстом данных произведений и вокруг нее строится все повествование. Трилогия по-настоящему **материальна**: ее недостаточно смотреть и слушать. Трилогию необходимо видеть. Только визуально она воспринимается во всей своей полноте и силе.

Эффект физиологии естественным образом распространяется и на **язык** сценария, который подчас напоминает больше язык животных, чем людей. В отличие от «Декамерона» Боккаччо, в «Декамероне» Пазолини используются преимущественно такие характеристики персонажей как «*furbo, feroce, raucoso* есс., что означает «хитрый» (как лиса), «хищный» (как волк), «боязливый» (как заяц) и т.д., Мазетто у режиссера «*un galletto*» (петушок), а монахини словно «*uno stormo di passerì*» (стая воробьев), что еще раз подчеркивает явное стремление режиссера подчеркнуть животное начало героев. Более приземленный, обиходный, язык наглядно демонстрирует персонажей во всей их невольной естественной красоте. Таким образом, можно сказать, что показать жизнь простого народа, которая была так знакома и важна режиссеру, является его **основной целью** в «трилогии».

Неудивительно, что в «Декамероне» Пазолини стремится усилить так называемый дух Неаполя («**napoletà**»), намеренно перенося в эту обстановку

и некоторые тосканские новеллы (История с негодяем Чаппеллетто, с Катериной и Риккардо и т.д.)

Как отмечал сам Пазолини: «Napoli è una sacca storica: i napoletani hanno deciso di restare quello che erano, e, così, di lasciarsi morire...» (Неаполь – это богатая история, неаполитанцы решили не меняться и умереть теми, кем были).

Режиссер так объяснял перенос действия в Неаполь: «Ho scelto Napoli non in polemica contro Firenze, ma contro tutta la stronza Italia neocapitalistica e televisiva: niente Babele linguistica, dunque, ma puro parlare napoletano. Non si tratta tuttavia di film dialettale. Il napoletano è la sola lingua italiana, parlata, a livello internazionale» (Я выбрал Неаполь не назло Флоренции, я выбрал его назло всей мерзкой неокапиталистической и телевизионной Италии : никакой языковой путаницы, только чистая неаполитанская речь. Тем не менее, речь не идет о фильме на диалекте. Неаполитанский – это единственный разговорный итальянский язык, на международном уровне).<sup>58</sup>

Таким образом, именно неаполитанцы, по мнению автора, смогли бы в полной мере показать настоящий дух народа.

Пазолини писал: «Si tratta di un film corale, che si è rifiutato decisamente di essere un film a episodi: ecco perché le storie son tante. Sono tante , ma formano una storia unica, un «carosello» la cui continuità è di una assoluta coerenza. È un film sul popolo, di popolo, ma anche per il popolo» (Речь идет о фильме хорального типа, а ни в коем случае не эпизодичном: вот почему так много историй. Их много, однако они составляют одну единую историю, «карусель», чья непрерывность представляет собой совершенную последовательность и связность. Это фильм о народе, но также и для народа).<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup>Bellezza D. Io e Boccaccio, intervista a Pasolini pubblicata in «L'Espresso colore» n.47, 24 novembre 1970.

<sup>59</sup>Canova G. (prefazione) Pier Paolo Pasolini, Trilogia della vita. Le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte. – Milano: Garzanti, 2005. – С. 26

Количество новелл, которые должны были быть освещены в сценарии, постепенно менялось. Из пятнадцати отобранных Пазолини оставил лишь 9 самых ярких и характерных, которые, по его мнению, должны были создать завершенную и по-настоящему объективную картину «Декамерона»: <sup>60</sup>

*Ниже приведены новеллы в порядке их расположения в киносценарии и вкратце сюжет каждой из них:*

### **1. День второй. Новелла пятая.**

Андреуччо приезжает в Неаполь, чтобы купить лошадей, но его обкрадывает девушка, которая притворилась его новообретенной сестрой. В итоге Андреуччо получает свои сбережения назад, обворовав могилу епископа.

### **2. День третий. Новелла первая.**

Мазетто притворяется немым и поступает на работу садовником в монастырь, где его соблазняют монахини-грешницы.

### **3. День седьмой. Новелла вторая.**

Пиронелла прячет своего любовника в винную бочку, когда домой приходит муж, который хотел, как раз продать эту бочку. Пиронелла говорит, что уже выгодно сторговалась с человеком, который в ней сидит. Муж удивляется, какая она разумная и спокойно продает бочку любовнику жены.

### **4. День первый. Новелла первая.**

Сэр Чаппеллетто обманывает лживой исповедью благочестивого монаха и умирает; В итоге негодяя признают святым и называют San Ciappelletto (Святой Чаппеллетто)

### **5. День шестой. Новелла пятая.**

---

<sup>60</sup>Там же - С. 20

Мессер Форезе да Рабатта и Джотто, величайший живописец, встретились, застигнутые резким дождем и смеются над своим жалким видом.

#### **6. День пятый. Новелла четвертая.**

Любовники Катерина и Рикардо пойманы родителями Катерины на балконе, но те позволяют им пожениться.

#### **7. День четвертый. Новелла пятая.**

После того, как братья Лизабетты убивают ее любовника, девушка отрезает себе его голову, кладет ее в горшок с базиликом и ежедневно плачет над ней.

#### **8. День девятый. Новелла десятая.**

Соврав, что превратит женщину в лошадь, Данно Джанни хитро использует жену наивного крестьянина.

#### **9. День седьмой. Новелла десятая**

Двое сиенцев любят одну женщину, куму одного из них; Когда кум умирает, он возвращается к другу с того света и говорит, что любить родственницу – это не грех. Друг радостно бежит к женщине.

Связующим звеном данных новелл является непревзойденный мастер Джотто. Появившись лишь в одной новелле у Боккаччо (День шестой. Новелла пятая), он неизменно появляется между повествованиями у Пазолини. Герой почти не говорит, за исключением пары фраз. Пьер Паоло писал, что его фильм должен закончиться «*sul lieve, ingenuo e misterioso sorriso dell'artista che guarda silenzioso la sua opera compiuta*» (легкой, простой, но в то же время таинственной улыбкой художника, который молча смотрит на свою оконченную работу).<sup>61</sup> Сам Пьер Паоло сыграл Джотто в «Декамероне», тем самым напрямую приобщившись к миру Неаполя.

---

<sup>61</sup>Canova G. (prefazione) Pier Paolo Pasolini, Trilogia della vita. Le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte. – Milano: Garzanti, 2005. – С. 23

Таким образом, мы видим, что Пазолини адаптировал не только язык новелл, но также их сюжет и место действия, превратив в итоге немного отстраненный с лингвистической точки зрения «Декамерон» Боккаччо в настоящую ярмарку восклицаний, причитаний, криков и песен. «Декамерон» Пазолини – это по-настоящему живое произведение, более доступное и намного более легкое для восприятия.

Рассмотрим теперь приемы адаптации языка, к которым прибегал режиссер при написании киносценария по классическим новеллам романам «Декамерон» Джованни Боккаччо.

## § 2. Особенности реализации приемов адаптации

В рамках проведенного исследования было установлено, что при адаптации текста "Декамерон" в киновариант Пьер Паоло Пазолини использует следующие лингвистические приемы: замена, добавление, исключение и цитация. Рассмотрим их по порядку:

### ЗАМЕНА

Худ. текст	Кинотекст
<i>Un giovane</i> , il cui nome era Andreuccio di Pietro, cozzone di cavalli...	... <i>un bel burinozzo</i> cammina per il mercato dove deve comprare un cavallo.
Юноша по имени Андреуччо ди Пьетро, торговец лошадьми.. стр.125	Милый простофиля идет по рынку, где должен купить лошадь. стр.99

un giovane → bel burinozzo

Для создания народного колорита Пазолини использует слово «burino»-чурбан, дурак, простофиля вместо нейтрального «giovane» (юноша).

Худ.текст	Кинотекст
<p><i>Messer</i>, una gentil donna di questa terra , quando vi piacesse, vi perleria volentieri. Мессер, одна благородная дама этого города желала бы охотно поговорить с вами, если вам то угодно.</p> <p>стр. 126</p>	<p><i>Signuri</i>, ce sta 'na bella signorina, la padroncina mia, ca' si voi vulite, vi vorrebbe parlare.</p> <p>Синьор, здесь одна прекрасная синьорина, моя хозяйюшка, хотела бы поговорить с вами, если вам угодно.</p> <p>стр.100</p>

messer→signuri(с неап. «signor»)

Messer-мессер, обращение к именитому гражданину<sup>62</sup>

Signor- синьор, вежливое обращение к человеку

В киносценарии Пазолини использует обращение «синьор», как более разговорное и общеупотребительное.

Худ.текст	Кинотекст
<p>E di tanto l'amò Iddio, che niuno male si fece nella caduta, quantuque alquanto cadesse da alto; ma tutto nella <b>bruttura</b> della quale il luogo era pieno, s'imbrattò. Так милостив был к нему Господь, что он не потерпел при падении, хотя упал с некоторой высоты, зато весь выпачкался в нечистотах, которыми полно было то место.</p> <p>стр.132</p>	<p>Andreuccio cade dentro la <b>merda</b>: e per fortuna non si ammazza , perché è piccolo il salto.</p> <p>Андреуччо падает прямо в нечистоты: к счастью он не убивается, потому что падает с маленькой высоты.</p> <p>стр.105</p>

bruttura→merda

В данной сцене Боккаччо использует более абстрактное слово «bruttura» (грязь, отвратительная вещь), в то время как Пазолини, стремясь к полнейшей естественности, применяет конкретное и более грубое слово «merda»- фекалии.

Худ.текст	Кинотекст
<p>Il <b>fanciullo</b>, come sentito l'ebbe cadere, così corse a dirlo alla <b>donna</b>..</p>	<p>Come sente gridare aiuto , il <b>guaglioncello</b> corre a bussare alla porta</p>

<sup>62</sup><http://dizionari.repubblica.it/Italiano/M/messere.php>



Мальчик, услышав, как он упал, побежал сказать о том своей госпоже... стр.132	della <i>Siciliana</i> . Услышав зов о помощи, паренек бежит стучать в дверь Сицилийки. стр.105
---	--

- fanciullo → guaglione

Слово «Fanciullo» (мальчик) заменено у Пазолини на южнодиалектальное и более разговорное «guaglione» (парнишка).

- donna → siciliana

«Госпожу» режиссер заменяет на «сицилийку», чтобы, вероятно, придать образу больше конкретики.

Худ. текст	Кинот.
Questa è una gran <i>villania</i> a venire a quest'ora a casa le buone femmine a <i>dire queste ciance</i> . Настоящее хамство-явиться в такой час к дому честных женщин с такой болтовней. стр.134	Questa è una <i>maleducazione</i> , venire a quest'ora a <i>disturbare</i> queste buone donne. Это невежество приходит в такое время, чтобы тревожить этих честных женщин. стр.106

- villania → maleducazione

«Villania» (грубость, хамство) заменяется в киносценарии на более мягкий синоним «maleducazione» (невоспитанность, невежество).

- dire le ciance → disturbare

Достаточно сложное выражение «dire le ciance» (говорить глупости, болтать) заменяется на более нейтральное «disturbare» (тревожить), и текст становится более доступным для понимания.

Худ. текст	Кинотекст
Quivi <...> fu un giovane <i>lavoratore forte</i> e robusto, e secondo uom di villa con bella persona e con viso assai	Tra gli altri <...> c'è un certo Masetto, un bel <i>ragazzo, dolce</i> e robusto, mezzo ignudo, sì che tutti i suoi doti sono in

<p>piacevole, il cui nome era Masetto. Здесь &lt;...&gt; был некий молодой работник Мазетто, сильный, крепкий, приятный на лицо и достаточно привлекательный для крестьянина. стр.232</p>	<p>vista. Среди прочих &lt;...&gt; был некий Мазетто, кроткий, красивый, крепкий юноша. Он был полураздет и все его достоинства были на виду. стр.117</p>
---	---

- lavoratore→ragazzo

Вместо немного формального «lavoratore» (работник) Пазолини употребляет обыкновенное «ragazzo» (юноша,парень).

- forte→dolce

Также в данном случае можно наблюдать антонимичную функцию замены. Вместо «forte» (сильный) появляется «dolce» (кроткий), что кардинально меняет характер героя.

Худ.текст	Кинотекст
<p>La qual cosa riguardando la donna, e sola vedendosi, in quel medesimo <b>appetito</b> cadde che cadute erano le sue monacelle. Когда женщина увидела это, зная, что она одна, вошла в такое же вожделение, в какое вошли и ее монашки. стр.237</p>	<p>La suora l'osserva: e di colpo è presa dalla stessa <b>tentazione</b> di tutte le altre:una tentazione a cui non sa opporsi. Сестра наблюдает за ним: и вдруг ощущает тот же соблазн, который ощутили и другие: соблазн, которому она не может противиться. стр.125</p>

appetito→tentazione

Выражение «cadere in appetito» имеет переносное значение, и его можно перевести как «войти во вкус; ощутить тягу, страсть». Пазолини использует более простое выражение «prendersi di tentazione», которое в первую очередь обозначает «ощутить соблазн». Вероятно, выбор режиссера можно объяснить тем, что данный вариант рассчитан на массового зрителя, так как более понятен.

Худ.текст	Кинотекст
-----------	-----------

<p>&lt;...&gt; dieci uomini possono male o con fatica una femina sodisfare , dove a me ne conviene <i>servir</i> nove.</p> <p>&lt;...&gt; десять мужчин плохо или с трудом удовлетворят одну женщину, тогда как мне приходится служить девяти.</p> <p>стр.237</p>	<p>&lt;...&gt; ma tutti sanno pure che dieci uomini possono appena soddisfare una femmina...e io devo <i>soddisfarne</i> nove!</p> <p>&lt;...&gt; но все знают также, что десять мужчин едва могут удовлетворить одну женщину...мне же надо удовлетворять целых девять.</p> <p>стр.125</p>
---	--

Servire→soddisfare

Для достижения точности описания в киноварианте глагол «servire» (служить, быть нужным) заменяется на более конкретный «soddisfare» (удовлетворять).

Худ.текст	Кинотекст
<p>Marito, marito! egli non ci ha vicina che non <i>facci beffe</i> di me&lt;...&gt;: e tu mi torni a casa <i>con le mani spenzolate</i>, quando tu dovresti essere a lavorare.</p> <p>Муженек, муженек! Нет у нас соседки, которая не издевалась бы надо мною &lt;...&gt;, а ты возвращаешься у меня домой, опустив руки, когда тебе надо было бы работать.</p> <p>стр.588</p>	<p>Marito, marito!non c'è vicina che non mi <i>sfotta</i>&lt;...&gt;e tu mi torni a casa <i>con le mani penzoloni</i>, mentre dovresti essere a lavorare.</p> <p>Муженек, муженек! Нет соседки, которая бы не насмехалась надо мной &lt;...&gt;, а ты возвращаешься у меня с пустыми руками, когда должен был бы работать.</p> <p>стр.204</p>

- fare beffe→sfottere

В этом случае смысл предложения не меняется, так как в киноварианте использован полный синоним выражения: «fare beffe» (насмехаться, сыграть злую шутку) заменяется на более грубый аналог «sfottere» (измываться, издеваться, насмехаться)<sup>63</sup>

- con le mani spenzolate→con le mani penzoloni

<sup>63</sup><http://dizionari.repubblica.it/Italiano/S/sfottere.php>

Выражение «con le mani spenzolate» (от «spenzolare» вешать, свешивать) заменяется на синонимичное «con le mani penzoloni» (от «penzolare» свисать, висеть). Однако можно сказать, что употребление данного выражения с глаголом «penzolare» является более распространенным вариантом, по сравнению со «spenzolare», чем, возможно, и объясняется выбор Пазолини.

Худ.текст	Кинотекст
Deh! <i>donna</i> , non ti <i>dar malinconia</i> , per Dio! Эх, женщина! Не кручинься ты, бога ради! стр.588	Su, non <i>prendetela</i> , <i>Peronella</i> mia! Ну, не принимай все так близко к сердцу, моя Перонелла! стр.205

- donna→Peronella

Обращение к персонажу по имени делает разговор более естественным, чего, вероятно, и добивается Пазолини при создании своего фильма.

- dare malinconia→prendersi

Он также заменяет «dare malinconia» (печалиться) на более нейтральное и доходчивое «prendersi» (принимать близко к сердцу).

Худ.текст	Кинотекст
<...>hai venduto un <i>doglio</i> cinque gigliati... <...> а ты продал бочку за пять джильятов. стр.589	<...> hai venduto un <i>orcio</i> per cinque gigliati... <...> а ты продал бочку за пять джильятов. стр.206

«Doglio», в силу того, что устарело, заменяется на «orcio».

Doglio – большой сосуд из глины, а затем и из дерева, используемый в *древности* для хранения масла, вина, уксуса или зерна.<sup>64</sup>

Orcio – толстая, продолговатая емкость из глины, как правило с узким

<sup>64</sup><http://dizionari.repubblica.it/Italiano/D/doglio.php>

горлышком и двумя ручками, предназначенная для того, чтобы содержать в себе жидкости.<sup>65</sup>

Худ.текст	Кинотекст
<p><i>Buon uomo</i>, vatti con Dio; ché tu odi che mia moglie l'ha venduto sette, dove tu non me ne davi altro che cinque.</p> <p>Добрый человек, ступай себе с богом; ты слышал, что моя жена продала за семь, тогда как ты давал мне не более пяти.</p> <p>стр.589</p>	<p><i>Cumprà</i>, vattene con Dio, che mogliema ha venduto a sette, mentre tu non me ne davi che cinque.</p> <p>Приятель, иди с богом; моя жена продала за семь, тогда как ты давал мне не больше пяти.</p> <p>стр.206</p>

buon uomo → cumprà

Cumprà – неаполитанское сленговое обращение «друг, приятель»<sup>66</sup>

В данном случае при помощи разговорных неаполитанских обращений

Пазолини стремится точнее передать дух итальянского Юга.

Худ.текст	Кинотекст.
<p>Io non voglio che voi di niuna cosa di me dubitate né abbiate paura di <i>ricevere</i> per me alcun <i>danno</i>.</p> <p>Я не желаю, чтобы вы сомневались насчет меня и боялись претерпеть из-за меня.</p> <p>стр.37</p>	<p>Cumprà, non voglio che voi dobbiate <i>avere delle seccature</i> per colpa mia.</p> <p>Друзья, я не желаю, чтобы у вас были неприятности из-за меня.</p> <p>стр.132</p>

ricevere danno → avere delle seccature

Выражение «получить вред/ претерпеть» в кинотексте заменяется на «иметь неприятности», более точное и простое.

Худ.текст	Кинотекст
<p>Padre mio, la mia <i>usanza</i> suole essere di confessarmi ogni settimana almeno una volta .</p>	<p>Per tutta la mia vita la mia <i>abitudine</i> è stata di confessarmi almeno una volta alla settimana.</p>

<sup>65</sup><http://dizionari.repubblica.it/Italiano/O/orcio.php>

<sup>66</sup><https://en.wiktionary.org/wiki/cumpr%C3%A0>

Отец мой, по обыкновению, я исповедуюсь каждую неделю, по крайней мере один раз. стр.38	За всю свою жизнь у меня вошло в привычку исповедоваться, по крайней мере один раз в неделю. стр.133
--	---

usanza → abitudine

Синонимы «usanza» и «abitudine», имеющие значение «привычка», по праву взаимозаменяемы, однако «abitudine» является более подходящим для разговорной речи, поэтому данное слово и было употреблено в кинотексте.

Худ.текст	Кинотекст
Mio padre mi <i>lasciò ricco uomo</i> , del cui avere, come egli fu morto, <i>diedi</i> la maggior parte <i>per Dio</i> . Отец оставил меня богатым человеком, и, как он умер, большую часть его состояния я пожертвовал на дела Божьи. стр.40	Mio padre mi ha <i>lasciato una grande eredità</i> e io <i>l'ho data ai poveri</i> . Мой отец ставил мне большое наследство, и я раздал его бедным. стр.135

- lasciare ricco uomo («оставить богатым человеком») → lasciare una grande eredità («оставить большое наследство»)
- dare per Dio («давать во имя Господа; на дела Божьи») → dare ai poveri («отдать бедным»)

В данном случае Пазолини, видимо, делает свой выбор в пользу более легких выражений.

Худ.текст	Кинотекст
Essi <i>fuggirono in casa</i> d'un lavoratore-amico e conoscente di ciascuno di loro. Они побежали укрыться в доме одного работника, друга и знакомого обоих. стр.541	I due <i>di corsa vanno</i> a ripararsi nella <i>capanuccia</i> sbilenca, dove si trova un contadino. Вдвоем они бегут укрываться в покосенной, старой хижине, где живет один крестьянин. стр.198

- fuggire → andare di corsa

Глагол «fuggire» (нестись) заменяется в сценарии на более простой «andare di corsa» (пуститься бегом).

- casa → capannuccia

Вместо «casa» (дом) Пазолини использует более описательное «capannuccia» (от «capanna»- хижина), чтобы достовернее показать обстановку, в которой находятся герои.

Худ. текст	Кинотекст
Presi dal lavoratore in prestanza due mantelacci <i>vecchi</i> di romagnuolo e due cappelli tutti <i>rosi dalla vecchiezza</i> ...	Tira fuori dal fondo della sua capanna due mantelacci tutti <i>zozzi</i> , e due cappelli ridotti <i>in uno stato penoso</i> .
Они взяли у крестьянина займы два старых плаща и две шляпы, изношенные до ветхости.	Он вынимает из глубины хижины два грязных плаща и две шляпы, доведенные до плачевного состояния.
стр.541	стр.199

- vecchio → zozzo

Нейтральное определение «vecchio» (старый) Пазолини заменяет на «zozzo» (грязный, затасканный), более яркое.

- roso dalla vecchiezza → in uno stato penoso

«Изношенные до дыр, старые» шляпы также заменяются режиссером на не менее красочное описание: «шляпы, доведенные до плачевного состояние».

Худ. текст.	Кинотекст
Se quivi ti <i>dà il cuore</i> di venire, io mi credo ben far si che fatto mi <i>verrà</i> di dormirvi.	Se tu <i>hai coraggio</i> di <i>arrampicarti</i> fin lassù, io farò in modo di poter andarvi a dormire.
Если у тебя хватит храбрости прийти туда, я надеюсь уладить так, что мне удастся устроиться там на ночь.	Если у тебя хватит смелости забраться туда наверх, то я сделаю так, что ты сможешь устроиться там на ночь.
стр.462	стр.180

- dare il cuore → avere coraggio

Фраза «dare il cuore» имеет переносное значение и переводится как «иметь храбрость». Однако Пазолини упрощает текст для киносценария и употребляет выражение «avere il coraggio», что в первую очередь обозначает «иметь смелость».

- venire → arrampicarsi

Нейтральный глагол «venire» (приходить) Пазолини заменяет на более разговорный «arrampicarsi» (залезать, карабкаться).

Худ. текст	Кинотекст
О, Lisabetta, tu non mi fai altro che chiamare e della mia lunga <i>dimora</i> t'attristi.	Lisabetta, tu non fai altro che chiamarmi, e ti rattristi per la mia lunga <i>assenza</i> .
О, Лизабетта, ты только и делаешь, что зовешь меня и печалишься о моем долгом отсутствии.	Лизабетта, ты только и делаешь, что зовешь меня и грустишь из-за моего долгого отсутствия.
стр.383	стр.173

*dimora* → *assenza*

В первую очередь, «*dimora*» обозначает «жилище, местопребывание», а потом уже «задержка». Пазолини же решает использовать более однозначное слово «*assenza*» (отсутствие).

Итак, как видно из проведенного анализа, прием замены активно используется Пазолини при адаптации художественного текста в киносценарий. Режиссер рассчитывает на массового зрителя и именно поэтому упрощает устаревшие и сложные выражения Боккаччо, заменяя их более актуальными и употребительными аналогами иногда более типичными для Юга, а иногда более грубыми (= разговорными).

### ДОБАВЛЕНИЕ

Худ. текст	Кинотекст
La quale ogni cosa così particolarmente de' fatti d'Andreuccio le disse come	Eh, quello è Andreuccio! <i>Com'è cresciuto!</i> Là ho conosciuto da ragazzino.



avrebbe per poco detto egli stesso. Та рассказала ей об обстоятельствах Андреуччо почти столь же подробно, как бы он сам рассказал о себе. стр.126	О! Это же Андреуччо! Как же он вырос! Я знала его мальчишкой. стр.99
--	--

Для передачи эмоций Пазолини использует дополнительные приемы, такие как, например, дополнительное восклицание «Com'è cresciuto!»- Как ты вырос!

Худ.текст	Кинотекст
Messer, una gentil donna di questa terra , quando vi piacesse, vi perleria volentieri. Мессер, одна благородная дама этого города желала бы охотно поговорить с вами, если вам то угодно. стр. 126	Signuri, ce sta 'na bella signorina, <b>la padroncina mia</b> , ca' si voi vulite, vi vorrebbe parlare. Синьор, здесь одна прекрасная синьорина, моя хозяйюшка, хотела бы поговорить с вами, если вам угодно. стр.100

В киносценарии девочка-служанка называет молодую сицилийку «la padroncina mia»- моя хозяйюшка, тем самым подчеркивая более неформальный стиль общения.

Худ.текст	Кинот.
...tiraron via il puntello che il coperchio dall'arca sostenea, e fuggendosi, lui dentro dell'arca lasciaron ricchiuso. Они выдернули подпорку, на которой держалась крышка, и убежали, оставив его в гробнице. стр.138	...tirano via il puntello e <b>con un sordo, sinistro frastuono</b> , il coperchio ricade sulla tomba, rinchiudendo dentro Andreuccio <b>per l'eternità</b> . Они выдергивают подпорку, и с глухим, зловещим звуком крышка гроба захлопывается, запирая там Андреуччо на веки вечные. стр.111

В данном случае для создания более таинственной и характерной атмосферы Пазолини дополняет описание такими словами как «con un sordo, sinistro frastuono» (с глухим, зловещим звуком) и не просто, как Боккаччо, оставляет Андреуччо в гробнице, а оставляет его там «per l'eternità» (навсегда).

Худ.текст	Кинотекст
<p>Quivi &lt;...&gt; fu un giovane lavoratore forte e robusto , e secondo uom di villa con bella persona e con viso assai piacevole, il cui nome era Masetto.</p> <p>Здесь &lt;...&gt; был некий молодой работник Мазетто, сильный, крепкий, приятный на лицо и достаточно привлекательный для крестьянина.</p> <p>стр.232</p>	<p>Tra gli altri &lt;...&gt; c'è un certo Masetto , un bel ragazzo, dolce e robusto, <i>mezzo ignudo, si che tutti i suoi doti sono in vista.</i></p> <p>Среди прочих &lt;...&gt; был некий Мазетто, кроткий, красивый, крепкий юноша. Он был полураздет и все его достоинства были на виду.</p> <p>стр.117</p>

Подчеркнуть физиологию – одна из первостепенных целей Пазолини при создании фильма, и, вероятно, именно поэтому в его киносценарии появляется такое дополнительное описание как «*mezzo ignudo, si che tutti i suoi doti sono in vista*» (Он был полураздет и все его достоинства были на виду).

Худ.текст	Кинотекст
<p>La qual cosa riguardando la donna, e sola vedendosi, in quel medesimo appetito cadde che cadute erano le sue monacelle.</p> <p>Когда женщина увидела это, зная, что она одна, вошла в такое же вожделение, в какое вошли и ее монашки.</p> <p>стр.237</p>	<p>La suora l'osserva: e di colpo è presa dalla stessa tentazione di tutte le altre: <i>una tentazione a cui non sa opporsi.</i></p> <p>Сестра наблюдает за ним: и вдруг ощущает тот же соблазн, который ощутили и другие: соблазн, которому она не может противиться.</p> <p>стр.125</p>

«Соблазн, которому нельзя противиться» (*una tentazione a cui non sa opporsi*) – дополнительная информация, используемая в кинотексте для передачи силы данного порыва.

Худ.текст.	Кинотекст
<p>Se quivi ti dà il cuore di venire, io mi credo ben far si che fatto mi verrà di dormirvi.</p> <p>Если у тебя хватит храбрости прийти туда, я надеюсь уладить так, что мне</p>	<p>Se tu hai coraggio di arampicarti <i>fin lassù</i>, io farò in modo di poter andarvi a dormire.</p> <p>Если у тебя хватит смелости забраться туда наверх, то я сделаю так, что ты</p>

удастся устроиться там на ночь. стр.462	сможешь устроиться там на ночь. стр.180
--	--

Для уточнения режиссер добавляет фразу «fin lassù» (туда наверх). Данное выражение хорошо вписывается в кинотекст, потому что подразумевает под собой жест, который делает актер, произнося данные слова.

Худ.текст	Кинотекст
<p>Dopo molti basci si coricarono insieme e quasi per tutta la notte diletto e piacer presono l'un l'altro.</p> <p>После многих поцелуев они легли вместе и почти всю ночь провели в обоюдном наслаждении и удовольствии.</p> <p>стр.464</p>	<p>Riccardo le dà quattro <i>bacetti frettolosi</i>, perché ha fretta di far altro.</p> <p>&lt;...&gt;<i>Lui comincia smanioso a spogliarla...</i></p> <p>&lt;...&gt; <i>Il desiderio ritorna improvviso...</i></p> <p>Риккардо ее судорожно целует несколько раз, потому что торопится сделать другое.</p> <p>&lt;...&gt; Охваченный страстью, он начинает раздевать ее</p> <p>&lt;...&gt; Вдруг желание снова возвращается...</p> <p>стр.182</p>

Боккаччо ограничивается только тем, что сухо констатирует факт встречи Катерины и Риккардо на балконе. В то время как Пазолини, задача которого показать истинную природу вещей через физиологию, уделяет намного больше внимания данной сцене, в подробностях описывая чувства и ощущения героев.

Худ.текст	Кинотекст
<p>Cianciavano e ridevano con Lorenzo come usati erano.</p> <p>Они болтали и смеялись с Лоренцо по-прежнему.</p> <p>стр.382</p>	<p>I tre fratelli gli si avvicinano; <i>sono allegri, dicono cose affettuose e amichevoli, come ogni giorno; si prendono in giro; scherzano, fingono una breve lotta.</i></p> <p>Втроем братья приближаются к нему;</p>

	они веселые, говорят ласковые и дружеские слова, как и каждый день; смеются над ним; шутят, разыгрывают маленькую потасовку. стр.169
--	---

Краткую констатацию факта, Пазолини заменяет подробным описанием действий и чувств героев. Подобный прием направлен на то, чтобы актеры наглядно смогли донести до зрителя смысл и общее настроение данной сцены, которая, по сути, является завязкой в новелле.

Изучив прием добавления, можно сделать вывод, что основной целью режиссера является создание текста, рассчитанного в первую очередь на визуальное восприятие. Для достижения данного эффекта Пазолини добавляет слова и выражения, которые подразумевают под собой действия, жесты и мимику – неотъемлемую часть актерской игры.

### ИСКЛЮЧЕНИЕ

Худ.текст	Кинотекст
Andreuccio di Pietro <...> <i>la seguente mattina</i> fu in sul Mercato. Андреуччо ди Пьетро <...> на следующее утро пошел на рынок. стр.125	...un bel burinozzo cammina per il mercato dove deve comprare un cavallo. Милый простофиля идет по рынку, где должен купить лошадь. стр.99

Режиссер исключает такую информацию из киносценария, как «la seguente mattina» – на следующее утро, так как, видимо, считает ее излишней.

Худ.текст	Кинотекст
...una giovane siciliana bellissima, ma <i>disposta</i> per picciol pregio <i>a compiacere a qualunque uomo</i> ... Одна молодая сицилийка , красавица, но готовая за малую цену услужить любому мужчине... стр.125	...una bella siciliana ( <i>dall'aria di puttana</i> )... Прекрасная сицилийка (с виду куртизанка) ... стр.99

Определение «готовая услужить любому мужчине», Пазолини сокращает до более грубого, но по сути верного: «с виду куртизанка».

Худ.текст	Кинотекст
<p>La quale ogni cosa così particolarmente de' fatti d'Andreuccio le disse come avrebbe per poco detto egli stesso, si come colei che lungamente in Sicilia col padre di lui e poi a Perugia dimorata era.</p> <p>Та рассказала ей об обстоятельствах Андреуччо почти столь же подробно, как бы он сам рассказал о себе, так как долго жила в Сицилии у отца его, а потом и в Перудже.</p> <p>стр.126</p>	<p><i>Eh, quello è Andreuccio! Com'è cresciuto! Là ho conosciuto da ragazzino. Ora è venuto da Perugia, dove abita, per commerciali cavalli. Io conobbi suo padre in Sicilia, tanti e tanti anni fa!</i></p> <p>О! Это же Андреуччо! Как же он вырос! Я знала его мальчишкой. Теперь же он приехал из Перуджи, где живет, чтобы купить лошадей. Я познакомилась с его отцом на Сицилии, много -много лет назад.</p> <p>стр.99</p>

Данный пример отражает преобразование монологической речи в диалогическую исключением несюжетообразующих единиц речи. Несмотря на то, что качество языка в киноварианте снижается, кинотекст «оживает» благодаря подобному приему и становится более доступным для массового зрителя.

Худ.текст	Кинотекст
<p>Napoli non è una terra da andarvi per entro di notte, e <i>massimamente un forestiere.</i></p> <p>Не такой город Неаполь, чтобы ходить по нему ночью, особенно иностранцам.</p> <p>стр.131</p>	<p>Napoli non è città da girarci di notte.</p> <p>Неаполь-не тот город, по которому можно бродить ночью.</p> <p>стр.104</p>

Пазолини убирает излишнюю, на его взгляд, информацию: «*massimamente un forestiere*» (особенно иностранцам) и оставляет только ключевую.

Худ.текст	Кинотекст
<...> dieci uomini <i>possono male o con</i>	<...> ma tutti sanno pure che dieci uomini

<p><i>fatica una femina sodisfare</i>, dove a me ne conviene servir nove.</p> <p>&lt;...&gt; десять мужчин плохо или с трудом удовлетворят одну женщину, тогда как мне приходится служить девяти.</p> <p>стр.237</p>	<p><i>possono appena soddisfare una femina</i>... e io devo soddisfarne nove!</p> <p>&lt;...&gt; но все знают также, что десять мужчин едва могут удовлетворить одну женщину...мне же надо удовлетворять целых девять.</p> <p>стр.125</p>
--	---

Исключаются некоторые дополнительные факты: «possono male o con fatica una femina sodisfare» (могут плохо или с трудом удовлетворить одну женщину) Пазолини заменяет на «possono appena soddisfare una femmina» (едва могут удовлетворить одну женщину)

Худ.текст	Кинотекст
<p>Veggendo la gente che noi l'avessimo ricevuto prima, e poi fatto <i>servire e medicare</i> così solleticamente...</p> <p>Все видели, как мы его раньше приняли, потом предоставили ему тщательный уход и врачебную помощь...</p> <p>стр.37</p>	<p>Primo fratello: Che facciamo? Cacciarlo via da qui non possiamo, perché cosa direbbe la gente vedendo che prima lo <i>accoglievamo con tutti gli onori</i> e poi lo cacciamo via?</p> <p>Первый брат: Что мы будем делать? Мы не можем прогнать его, потому что, что же скажут люди, которые видели, как раньше мы принимали его со всеми почестями, а сейчас прогоняем?</p> <p>стр.131</p>

servire e medicare → accogliere con tutti gli onori .

В

классическом варианте Боккаччо использует глаголы «ухаживать» и «предоставлять врачебную помощь», в то время как Пазолини убирает конкретику и оставляет лишь выражение «принимать со всеми почестями», что, в принципе, подразумевает под собой внимание и уход со стороны хозяев.

Худ.текст	Кинотекст
<p>Figliuol mio, questi peccati sono naturali e assai leggeri , e per ciò io non voglio che</p>	<p><i>Figliol mio, questi peccati sono naturali, e assai leggeri</i>...</p>

<p>tu ne gravi più la coscienza .  Сын мой, эти грехи вполне  естественные и легкие, и поэтому я не  хочу, чтобы ты излишне отягчал ими  свою совесть.  стр.40</p>	<p>Сын мой, эти грехи естественные и  довольно легкие...  стр.135</p>
--	---

В сценарии Пазолини сокращает вторую часть предложения, сохраняя лишь те слова, которые наиболее точно и кратко передают ситуацию, а именно «Сын мой, эти грехи естественные и довольно легкие».

Итак, рассмотрев прием исключения, можно сказать, что Пазолини старается сокращать и упрощать двусмысленные и слишком длинные обороты Боккаччо, делая их краткими, ясными, разговорными и предельно доступными для восприятия.

### ЦИТАЦИЯ

Говоря о приеме цитации, хотелось бы заметить, что в данном случае цитирование происходит с небольшим изменением в грамматическом строе. Смысл остается неизменным, однако Пазолини значительно упрощает язык, сводя к минимуму его латинизированность, которая в первую очередь проявляется на уровне синтаксиса.

<b>Худ. текст</b>	<b>Кинот.</b>
<p>Che paura avete voi? Credete voi che egli vi manuchi(mangi)? Li morti non mangiano gli uomini, io v'enterrò dentro io.  Чего вы боитесь? Не думаете ли вы, что он вас съест? Мертвецы не едят живых; я войду туда.</p>	<p>Che paura avete voi? Credete che il morto vi mangi? I morti non mangiano gli uomini! Entrerò io.  Чего вы боитесь? Вы думаете, что мертвец вас съест? Мертвецы не едят живых! Я войду!  стр.112</p>

<b>Худ.текст</b>	<b>Кинотекст</b>
Ma le donne mi davano si poco salaro , ché io non ne potevo appena pure pagare i calzari. Но женщины давали мне так мало жалования, что мне едва хватало на башмаки. стр.232	Ma le donne mi davano si poco salario che io ne poteva pure appena pagare I calzari. Но женщины давали мне так мало жалования, что я на него едва мог заплатить за башмаки. стр.116

<b>Худ.текст</b>	<b>Кинотекст</b>
O Iddio, lodato sia tu sempre, ché, benché tu m'abbi fatto povero, almeno m'hai tu consolato di buona e giovane di moglie! Господи, восхвален да будь вовеки, ибо хотя ты и сделал меня бедняком, по крайней мере утешил хорошей молодой женой! стр.587	Iddio,tu sia sempre lodato, benché mi hai fatto povero, almeno mi hai dato una buona moglie, oltre che giovane! Господи, славься вовеки, хоть ты меня и сделал бедным, но дал мне жену не только молодую, но и хорошую. стр.203

<b>Худ.текст</b>	<b>Кинотекст</b>
D'altra parte , egli è stato si malvagio uomo, che egli non si vorrà confessare né prendere alcuno sacramento della Chiesa. С другой стороны, он был таким негодяем, что не захочет исповедоваться и причаститься. стр.37	D'altra parte , egli è stato un uomo cosi malvagio, che non vorrà confessarsi né prendere alcun sacramento della Chiesa. С другой стороны, он был таким негодяем, что не захочет исповедоваться и причаститься. стр.131

<b>Худ.текст</b>	<b>Кинотекст</b>
Io son cosi vergine come io usci' del corpo della mamma mia. Я такой же девственник, каким вышел из утробы моей матушки.	Io sono cosi vergine come sono uscito dal corpo della mamma mia. Я такой же девственник, каким вышел из утробы моей матушки.



стр.39	стр.134
--------	---------

<b>Худ.текст</b>	<b>Кинотекст</b>
Caterina, io ti priego che tu non mi facci morire amando.	Caterina, ti prego do non farmi morire per amor tuo!
Умоляю тебя, Катерина, не дай мне помереть от любви.	Катерина, умоляю тебя, не дай мне умереть от любви к тебе!
стр.462	стр.179

Итак, можно сказать, что особенностью адаптирования текста романа Джованни Боккаччо "Декамерон" в фильм режиссера Пьера Паоло Пазолини, человека по истине талантливого и уникального, является применение следующих видов адаптации: замена, добавление, исключение и цитация. Следует сказать, что все упомянутые приемы взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Исходя из полученных результатов, можно сделать вывод, что при адаптировании прием цитации использовался режиссером меньше всего. Можно предположить, что Пазолини старался избегать сложных, длинных и порой неоднозначных фраз Джованни Боккаччо, стремясь сделать текст более доступным для массового зрителя.

Исключения присутствуют немного в большем количестве. Их первостепенная роль в кинотексте Пазолини – преобразование монологической речи в живой диалог, который сопровождается жестами, движением, мимикой актеров, что крайне важно для зрительского восприятия. А также сокращения объема первоисточника, и как результат – лишней информации, которую можно охарактеризовать как неуместную для киносценария.

Говоря о добавлениях, следует помнить, что основная их функция – сохранение связности и смысловой законченности киноварианта. Преобразовывая старый, латинизированный текст Боккаччо, Пазолини часто обращается к данному виду адаптирования текста.

Однако именно замена является самым распространенным способом адаптирования кинотекста Пазолини. С помощью измененных эмоционально-окрашенных, разговорных, диалектальных слов, режиссеру удается выполнить одну из своих важнейших задач: передать зрителю дух настоящей южной Италии с ее колоритом и характерными особенностями.

### **Заключение**

Кино – это совершенно особый вид искусства. Его язык отличается специфичностью, однако в то же время он должен быть универсальным, так как рассчитан на массового зрителя. Исходя из данных противоречивых характеристик, о кино можно говорить, как об уникальном феномене, который следует изучать как можно интенсивнее.

Итак, на основе теоретической базы и результатов практического исследования на тему «Особенности реализации приемов адаптации языка художественного произведения в киновариант» можно сделать следующие выводы:

- Киновариант художественного произведения – это вторичный текст, а именно кинотекст, созданный путем комбинации лингвистических (редукция, добавление, инверсия, замена) и нелингвистических (исключение, цитация, перестановка) приемов адаптирования текста, целью которого является успешная и благополучная коммуникация. Кинотекст можно описать как завершенное, цельное сообщение

аудиовизуального характера, которое может быть выражено при помощи вербальных и невербальных знаков по замыслу коллективного автора при помощи кинематографических кодов.

- В процессе трансформации текста художественного произведения в киновариант текст оригинала претерпевает изменения не только на уровне языка, но и на уровне композиции под комплексным воздействием лингвистических и нелингвистических принципов адаптации. Данный факт можно объяснить тем, что, упрощая и изменяя лексику, Пазолини стремился приблизиться к разговорному ее варианту для лучшего восприятия широкой аудиторией. Говоря же о синтаксисе, следует заметить, что построение фраз в оригинале Боккаччо отличается явной латинизированностью, что затрудняет, опять же, их восприятие и вынуждает Пазолини заменять подобные формы.
- На основе результатов системного анализа ключевых приемов адаптации художественного текста можно сказать следующее:
  - целью цитации является сохранение смыслообразующих единиц, необходимых для раскрытия сцены и передачи ее характера.
  - основная функция исключения – сокращение несюжетообразующих текстовых компонентов и как результат – устранение трудностей понятийного характера
  - прием добавления направлен на конкретизацию, уточнение и пояснение информации
  - замена же, являясь сутью адаптации, позволяет донести до зрителя то, к чему стремился режиссер при составлении киносценария и постановки фильма.
- По результатам исследования можно сделать вывод, что наименее частотным приемом адаптации текста у Пазолини является цитация, тогда как наиболее частотным – принцип замены. Такие

приемы как перестановка, редукция и инверсия не употребляются вовсе.

- Также следует сказать, что большинство примеров из текста содержат в себе комплексное применение приемов адаптирования, что подчеркивает их взаимосвязь.

### **Список использованной литературы**

1. Анисимова Е. Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов)// Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1992.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986.
3. Белянин В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста. – М.: МГУ, 1988.
4. Богемский Г. Д. Кино Италии. Неореализм. – М.: Искусство, 1989.
5. Боккаччо Дж. Декамерон. – Санкт-Петербург.: Азбука классика, 2005.
6. Валгина Н. С. Теория текста. – М.: Логос, 2003.
7. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981.
8. Де Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. – Екатеринбург.: Издательство Уральского университета, 1999.

9. Дьякова А. А. Интердискурсивная адаптация текста: автореф. дис. канд. филол. н., 10.02.19- теория языка. - Волгоград, 2009.
10. Жинкин Н. И. О психологии восприятия учебного фильма, М.: Союз кинематографистов СССР, 1968.
11. Иванова Е. Б. К вопросу о языке кино// Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности: Сб. 126 науч. тр. / ВГПУ. - Волгоград: Перемена, 2001.
12. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дисс. к филол. н. - Волгоград, 2001.
13. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: учеб. Пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2130 «Иностр. яз.». 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1988.
14. Лотман М. Ю. Люди и знаки. – СПб.: Искусство-СПб, 2010.
15. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин.: Ээсти раамат, 1973.
16. Маслов Ю. С. Введение в языкознание. М.: Высшая школа, 1998.
17. Николаева Т. М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы. М.: Прогресс Вып. VIII., 1978.
18. Покидышева С. Н. Киноадаптация произведения художественной литературы: филология и культурология// Актуальные проблемы использования аудио -визуальных средств обучения иностранным языкам. - М.: МАКС- Пресс, 2000.
19. Рыкунова И. Ю. Новозаветные притчи как интексты в художественной коммуникации: дис. канд. филол. н. – Волгоград, 2012.
20. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004.

21. Усов Ю. Н. В мире экранных искусств. – М.: Аргус, 1995.
22. Федоров А. В. Терминология медиаобразования// Искусство и образование № 2, 2000.
23. Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930. - Рига: Зинанте, 1991.
24. Boccaccio G. Decameron.- Milano: Garzanti, 2002.
25. Bellezza D. Io e Boccaccio, intervista a Pasolini pubblicata in «L'Espresso colore» n.47, 24 novembre 1970.
26. Canova G. (prefazione) Pier Paolo Pasolini, Trilogia della vita. Le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte. – Milano: Garzanti, 2005.
27. Remi O. Pier Paolo Pasolini, -Vilnius, 2001.
28. Нелюбин Л. Л. Толковый переводческий словарь. М.: Наука, 2003.
29. Прохоров А. М. Большая советская энциклопедия, третье изд., -М.: Советская энциклопедия, 1973.
30. Ярцева В. Н. Большой энциклопедический словарь. Языкознание. - М.: Большая Российская энциклопедия, 1998.
31. Il Sabatini-Coletti Dizionario della lingua italiana. - Torino, 2000.
32. Lo Zingarelli Vocabolario della lingua italiana. - Bologna, 2008.
33. <http://www-1.ut.ee/cno/third/fellini.html>
34. <http://boccaccio.rhga.ru/upload/iblock/c09/343-411.pdf>.
35. <http://bse.sci-lib.com/>
36. <http://www.cineuropa.org/Files/2012/09/18/1347972687777.pdf>
37. <http://dizionari.repubblica.it/>
38. <https://en.wiktionary.org>.

39. <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/euro/49492/bio>

40. <http://www.treccani.it/vocabolario/>