

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ Н. П. Копцева
«___» _____ 2023 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01. Искусства и гуманитарные науки

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК КАТЕГОРИЯ
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО АНАЛИЗА (НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ-
ПРИКВЕЛОВ "ЗВЕЗДНЫХ ВОЙН" ДЖ. ЛУКАСА, 1999-2005 ГГ.)**

Руководитель _____ канд. филос. наук, доцент Е.А. Сертакова

Выпускник _____ Г.А. Романов

Красноярск 2023

Продолжение титульного листа бакалаврской работы по теме:
«Интертекстуальность как категория кинематографического анализа (на
материале трилогии-приквелов "Звездных войн" Дж. Лукаса, 1999-2005 гг.)»

Нормоконтролер _____

Ю.Н. Менжуренко

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Интертекстуальность как категория кинематографического анализа (на материале трилогии-приквелов "Звездных войн" Дж. Лукаса, 1999-2005 гг.)» содержит 111 страниц текстового документа и 83 использованных источников.

Цель данного исследования состоит в выявлении способов реализации и особенности интертекстуальности в кинотекстах трилогии-приквелов «Звездных войн».

Данная цель предполагает следующие исследовательские задачи: изучение истории появления и развития теории интертекстуальности и истории развития теории интертекстуальности в исследованиях произведений киноискусства; определение основных терминов: «текст», «интертекстуальность», «интертекст»; выбор методологии практического анализа интертекстуальных связей; выявление интертекстуальных связей в фильмах трилогии-приквелов «Звездных войн»; проведение анализа авто-, мета-, архи-интертекстуальных маркеров фильмов трилогии-приквелов «Звездных войн»; определение значения и выявление роли интертекстуальности в дискурсе фильмов трилогии-приквелов «Звездных войн».

В результате проделанного исследования были рассмотрены теоретические подходы к категории интертекстуальности в целом и в кинематографе в частности, а также выявлены основные элементы, функции, классы, состав, приемы, характерные для трилогии-приквелов «Звездных войн» (1999-2005) с помощью метода интертекстуального анализа.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
1 Теоретические основы интертекстуальности.....	16
1.1 Исследования теории интертекстуальности как общего свойства текстов	16
1.2 Исследования теории интертекстуальности в кинематографическом искусстве.....	22
1.4 Изложение основ теории интертекстуальности	28
1.5 Изложение основ теории интертекстуальности в кинематографе.....	34
1.6. Понятия «текст», «кинотекст» и «интертекстуальность».....	38
2 Интертекстуальный анализ произведений кинематографического искусства	45
2.1 Методология настоящего исследования.....	46
2.2 Интертекстуальный анализ трилогии приквелов «Звёздных войн»	49
2.2.1 Интертекстуальность названия и основного жанра	51
2.2.4 Мета-интертекстуальные маркеры.....	81
2.2.5 Архи-интертекстуальные маркеры.	88
2.2.6 Интертекстуальные маркеры.	91
2.2.7 Значение интертекстуальности в трилогии приквелов.....	94
Заключение.....	98
Словарь терминов	101
Список использованных источников	103

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

В XX веке, в эпоху постмодернизма, а также развития философии структурализма и постструктурализма, понятие интертекстуальности становится все более актуальным. Интертекстом называют любой текст современности, причем не только письменный или устный. К «тексту» так же относятся и произведения искусства, медиа продукты, любые проявления культуры, в которых имеются определённые символы и их значения. Из этого следует, что интертекстуальность пропитывает культуру насквозь.

Актуальность изучения интертекстуальности не теряет своего значения. Сборники исследований начали появляться в конце 1970-х, но до сих пор нет полноценного разбора. Его и не может быть. Аналитический потенциал огромен, так как дискуссии ведутся до сих пор. Это бесконечно огромная категория, которая нуждается в новых исследованиях и систематизации.

В связи с этим становится актуальным провести исследование этого феномена с теоретической его стороны, а также проследить, как интертекстуальность реализуется на практике и применяется в анализе кинотекстов.

Исследование научного потенциала «Звездных войн» и его интертекстуальных вкраплений и интерпретаций – обширная и богатая тема с безграничными возможностями. Вымышленная вселенная «Звездных войн» с комплексным построением мира и сложными персонажами предлагает богатый материал для научных исследований, а также для культурного и литературного анализа. От исследования физики сверхсветовых путешествий до анализа политических и философских последствий этического кодекса джедаев – научные и культурные аспекты «Звездных войн» актуальны для исследований и открытий. Потенциал интертекстуальности при изучении «Звездных войн» также значителен, поскольку франшиза оказала влияние и находилась под

влиянием других произведений в различных средствах массовой информации, от литературы до фильмов и телевидения. Это разнообразие точек зрения и подходов предоставляет прекрасную возможность для новых направлений исследований.

Степень изученности

Сам термин интертекстуальность был впервые введен Ю. Кристевой в 1967 году, хоть относился он лишь к художественным литературным не научным текстам. Из-за широких границ самого понятия и использования, данное свойство текстов рассматривается во многих научных дисциплинах. В данной работе актуально обратить внимание конкретно на общую теорию и изучению интертекстуальности в кинематографическом искусстве.

Первое, на что стоит обратить внимание – это базовые, фундаментальные научные труды в данной области, на которых ссылаются все исследования интертекстов. Непосредственно термин появился в статье Ю. Кристевой «Бахтин, слово, диалог и роман»¹, который учена вывела из изысканий русского культуролога М.М. Бахтина, впервые отрывшего такое свойство текстов, как диалогизм². В дальнейшем Кристева развивала исследования в данном направлении³. Также одновременно с Бахтиным, свойство взаимодействия нескольких текстов в одном изучал Ю.Н. Тынянов⁴, русский формалист. Другую немало важную роль в теории интертекстуальности сыграл Р. Барт, в чьих работах обозначается расширение значений и свойств интертекста⁵. Ж. Деррида также исследовал истоки текстовых связей⁶, а Ж. Женетт впервые

¹ Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. №4. С. 5-24.

² Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Искусство. – 1986. — С. 297—325.

³ Kristeva, J. Revolution in poetic language. / J. Kristeva // Columbia University Press. – 1984.

⁴ Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Подг. изд. и комментарии Е.А.Тоддеса, А.П.Чудакова, М.О.Чудаковой // Москва : Наука. – 1977. — 574 с.

⁵ Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1989. — 616 с.

⁶ Деррида Ж. Позиции. – Киев : 1996. – 26 с.

систематизировал их⁷, привнес тем самым большой вклад в развитие теории⁸. Ф. де Соссюр⁹ исследовал такое свойство интертекстов, как цитатность.

Помимо вышеуказанных основоположников развития теории, существуют и современные исследования интертекстуальности. Множество современных работ до сих пор посвящаются интерпретации теории интертекстуальности и её историческому развитию^{10,11}, причем это актуально и для иностранных исследователей со всего мира^{12,13,14}, так и для отечественных ученых^{15,16}. Имеются исследования, посвящённые поиску истоков интертекстуальности¹⁷, помимо М.М. Бахтина и Ю. Кристевой¹⁸. Несмотря на это на западе¹⁹ основную роль в разработке данной теории уделяют именно вышеуказанным двум ученым²⁰.

В российской научной среде интертекстуальность осмысливают также по работам ученых-постструктуралистов, но имеется тенденция к расширению областей применения теории²¹, в том числе, благодаря подробному

⁷ Genette, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) // Paris : Éd. du Seuil. – 1992. – 108 с.

⁸ Genette, G. *Seuils* // Paris : Média Diffusion. – 2014. – 426 с.

⁹ Соссюр, Ф. *Курс общей лингвистики* / Пер. с французского А. М. Сухотина, под редакцией и с примечаниями Р. И. Шор // Москва : Едиториал УРСС. – 2004. — 256 с.

¹⁰ Habibova, M. Theories of intertextuality and the basic framework of Kristeva's formulation of her theory of intertextuality / M. Habibova // *Евразийский журнал социальных наук, философии и культуры*. - 2022. – 2(5). – С. 301–307.

¹¹ Irwin, W. *Against Intertextuality* // *Philosophy and Literature*. - 2004. - №28. - С. 227-242.

¹² María Jesús Martínez Alfaro *Intertextuality: origins and development of the concept* // *Atlantis*. - 1996. - №18. - С. 268-285.

¹³ P. Prayer Elmo Raj *Text/Texts: Interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality* // *Ars Artium: An International Peer Reviewed-cum-Refereed Research Journal of Humanities and Social Sciences*. - 2015. - №3. - С. 77-80.

¹⁴ Концепція діалогу М.Бахтіна - основа екзистенційно-онтологічної психології // *Соціальна психологія*. – № 5 (19). – 2006. - С. 45-55.

¹⁵ Васильчикова Т.Н. Теория интертекста в филологии: основные этапы исторического формирования / Т.Н. Васильчикова // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки*. – 2016. – №1-2.

¹⁶ Великов, И. А. История интертекстуальности и вертикального контекста / И. А. Великов, И. И. Гилязетдинов // *Молодой ученый*. – 2021. – № 27 (369). – С. 301-303.

¹⁷ Martin, E. *Intertextuality: An Introduction* // *The Comparatist*. - 2011. - №35. - С. 148-151.

¹⁸ Петрова, Н. В., Лашина, Е. Б. Эссе в историю теории интертекстуальности / Н.В. Петрова, Е.Б. Лашина // *Вестник Иркутского государственного лингвистического университета*. – 2012. №2(19) – С. 11-16.

¹⁹ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро; пер. с франц.; общ.ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова // Москва : Изд-во ЛКИ. – 2008. – 240 с.

²⁰ Taylor, C.J. *Intertextuality // Aido Description: new perspectives illustrated*. - 2014. - №2. - С. 29-40.

²¹ Древа, Д. М. Цитата как знак интертекста / Д. М. Древа // *Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики*. – 2008. – № 10. – С. 85-90.

рассмотрению отдельных элементов проявления интертекста^{22,23}. Интертекстуальность рассматривается как в области общей семантики²⁴, так и вне её, противопоставляясь этому разделу лингвистики²⁵. Более того, стоит отметить, что интертекстуальность прочно вошла в речевой и научный оборот, о чем свидетельствуют полновесные понятийные указания на неё в специализированных словарях^{26,27,28,29,30}, а также наличие полноценных учебных пособий в отдельных областях знаний³¹. Стоит заметить, что большая часть подобных исследований относится к лингвистике^{32,33,34,35} и литературоведению³⁶, что делает эти дисциплины наиболее изученными со стороны теории интертекстуальности³⁷. Исследуется поле взаимовлияния интертекстов на общий

²² Агибаева, С. С. Цитата, контекст, интертекст: к проблеме определения / С. С. Агибаева // Омские социально-гуманитарные чтения - 2012 : Материалы V Международной научно-практической конференции, Омск, 15–16 марта 2012 года / Омский государственный технический университет Факультет гуманитарного образования Кафедра социологии, социальной работы и политологии. – Омск: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Омский государственный технический университет", 2012. – С. 244-248.

²³ Фоменко, И.В. Цитата / И.В. Фоменко // Русская словесность. – 1998. – № 1. – 73 с.

²⁴ Арнольд, И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И. В. Арнольд ; науч. ред. П. Е. Бухаркин. – 2-е издание. – Москва : URSS, 2010. – 443 с.

²⁵ Кураш, С. Б. Метафора - диалог - интертекст / С. Б. Кураш // Современная парадигма гуманитарных исследований: проблемы филологии и культурологии : сборник научных статей / Ученый совет Московского института телевидения и радиовещания «Останкино», составители: Л.П. Гогина, С.Г. Григоренко, С.В. Овсяникова. – Москва : Издательство "Перо", 2015. – С. 161-169.

²⁶ Баженова, Е.А. Интертекстуальность / Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – Москва : Наука, 2003. – 108 с.

²⁷ Кононенко, Б.И. Большой толковый словарь по культурологии / Б. И. Кононенко. - Москва : Вече, 2003. - 509 с.

²⁸ Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев // Москва : «Просвещение». – 1974. — 509 с.

²⁹ Канке, В.А. Философия науки. Краткий энциклопедический словарь // В.А. Канке / Москва. – 2008.

³⁰ Ярцева, В. Н. Лингвистический энциклопедический словарь. // Советская энциклопедия. – 1990. – 505 с.

³¹ Безруков, А.Н. Поэтика интертекстуальности : Учебное пособие. / А.Н. Безруков ; Бирск. гос. соц.-пед. академия. – Бирск : БГПИ, 2005. – 70 с.

³² Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов // Москва : Изд-во ЛКИ. – 2010. - 264 с.

³³ Литвиненко, Т. Е. Лингвотеоретические аспекты изучения интертекста / Т. Е. Литвиненко // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – № 12. – С. 92-96

³⁴ Лутовинова, О. В. Гипертекст: понятие, основные характеристики, возможные подходы к лингвистическому анализу / О.В. Лутовинова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2009. – № 5. – С. 4-7.

³⁵ Чернявская, В. Е. Интертекстуальность как текстообразующая категория в научной коммуникации (на материале немецкого языка) : специальность 10.02.04 "Германские языки" : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Чернявская Валерия Евгеньевна. – Санкт-Петербург. – 2000. – 448 с.

³⁶ Гаспаров, М. Л. Литературный интертекст и языковой интертекст / М. Л. Гаспаров // Избранные труды. – Москва : Языки славянской культуры, 2012. – С. 65-75.

³⁷ Еременко Е. Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе / Е.Г. Еременко // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. – 2012. – №6.

культурный слой³⁸. Существенная часть работ всё ещё опирается исключительно на исследования Кристевой и Бахтина^{39,40}, указывая при этом огромный потенциал интертекстуальных исследований в данных областях.

Помимо теоретических оснований существуют исследовательские работы по прикладному значению интертекстуальности⁴¹, однако подавляющее их число относится к анализу текстовых произведений в различных областях, таких как, например, поэтика⁴² и литература⁴³ в целом.

Интертекстуальность многие ученые относят к постмодернистской философии⁴⁴ и искусству⁴⁵, рассматривая это понятие, как в рамках указанного направления, так и постструктурализма^{46,47}.

³⁸ Гехтляр, С. Я. Интертекст как источник социально-культурной составляющей фоновых знаний / С. Я. Гехтляр // Вестник Брянского государственного университета. – 2017. – № 1(31). – С. 257-261.

³⁹ Каллаева, Д. Р. Роль теории диалога М. М. Бахтина в формировании социокультурной компетенции / Д. Р. Каллаева. — Текст : непосредственный // Актуальные вопросы современной педагогики : материалы III Междунар. науч. конф. (г. Уфа, март 2013 г.). — Т. 0. — Уфа : 2013. — С. 132-135.

⁴⁰ Шукуров, Д.Л. Дискурс М.М. Бахтина и теория интертекстуальности / Д.Л. Шукуров // Шуйский государственный педагогический университет. Серия "Гуманитарные науки". – Т.3. – 2012. – №2. – 5 с.

⁴¹ Лашина, Е. Б. Кодовый интертекст как единица анализа / Е. Б. Лашина // Chronos: общественные науки. – 2020. – № 3(20). – С. 17-20.

⁴² Москвин В. П. Методика интертекстуального анализа // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2015. – №. 3 (98). – С. 116-121.

⁴³ Лукин, В. А. Художественный текст: Основы теории и элементы анализа // Москва : Ось-89. – 1999.

⁴⁴ Касимова, К. Т. Интертекст и интертекстуальность как постмодернистская иллюзия / К. Т. Касимова, С. А. Турдакунова // Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета. – 2021. – Т. 21, № 6. – С. 121-123.

⁴⁵ Линниченко, С. И. Инноватика творчества: переосмысление культурных оснований образа мира в лирике немецкого постмодерна / С. И. Линниченко // Модернизация культуры: идеи и парадигмы культурных изменений : Материалы Международной научно-практической конференции, Самара, 22–23 мая 2014 года / Под редакцией: С.В. Соловьевой, В.И. Ионесова, Л.М. Артамоновой. Том Часть 3. – Самара: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Самарская государственная академия культуры и искусств". – 2014. – С. 15-19.

⁴⁶ Савченко А.В. Интертекстуальность как характеристика эпохи (на материале романа Й. Шкворецкого «Tankovy rparog») // II Славистические чтения памяти проф. П.А. Дмитриева и проф. Г.И. Сафронова: Матер. междунар. конф. 12-14 сентября 2000 г. – СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2001. – С. 155-157.

⁴⁷ Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова // Москва : ИГ Прогресс. – 2000. – С. 427-457.

Сейчас большинство исследователей отмечают, что интертекстуальность – это общее свойство всех текстов^{48,49}, тем самым указывая на универсальность⁵⁰ данной теории.

Таким образом можно говорить о том, что общая теория интертекстуальности продолжает быть актуальной и исследуется до сих пор в различных областях знаний. Кинематографическое искусство не осталось в стороне от данных исследований. Теории кино осмыслились и разрабатывались на протяжении всего XX века. Во многих из них можно проследить истоки интертекстуальных исследований в данной области. Это вообще характерно для теории интертекстуальности в кино. Многие фундаментальные труды внесли огромный вклад в изучение кинотекстов как интертекстов, но в них не присутствуют упоминания интертекстуальности как таковой. К подобным исследованиям стоит отнести работы Р. Дергната^{51,52} и К. Меца^{53,54}, которые изучали интертекстуальные связи между фильмами, а также между кинотекстом и зрителем. Ю.М. Лотман⁵⁵, изучая семиотику кино, неоднократно обращается к интертекстуальным свойствам текста⁵⁶, что делает его труды одними из самых важных в изучении кинематографических интертекстов.

Исследования интертекстуальности как теории в области кино более структурировано и плотно начались с 1990-х годов, как у отечественных, так и западных исследователя, хотя некоторые элементы можно проследить и в

⁴⁸ Текст, контекст, интертекст // сборник научных статей по материалам Международной научной конференции "XII Виноградовские чтения", Москва, 10–12 ноября 2011 года. Том I. – Москва : Московский городской педагогический университет. – 2012. – 360 с.

⁴⁹ Худолей, Н. В. Интертекстуальность и интертекст как феномены художественной коммуникации: теоретический аспект / Н. В. Худолей // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 11-1(61). – С. 195-198.

⁵⁰ Фатеева, Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева // Москва. – 2007. – 280 с.

⁵¹ Durgnat, R. *Films and Feelings*. // M.I.T. Press. – 1971. - 288 с

⁵² Durgnat, R. *Britannia Waives the Rules* // *Film Comment*. – 1976. – Т. 12. – №. 4. – С. 50.

⁵³ Metz C. *Langage et cinéma*. // *Annales*. – 1971. – С. 155-157.

⁵⁴ Metz C. *Essais sémiotiques* // *Klincksieck*, 1977. – №. 29.

⁵⁵ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Таллин: Ээсти Раамат. – 1973. – 56 с.

⁵⁶ Лотман, Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Т. XIV // Учен. зап. Тартуского гос. ун.-та. Тарту. – 1981. – 38 с.

существенно ранних работах⁵⁷. Стоит отметить, что иностранные киноведы продолжают опираться на теории Ю. Кристевой и М.М. Бахтина, как базу для собственных изысканий, однако приводят также и собственные теоретические обоснования⁵⁸. Во многом это характерно также и для отечественных исследователей, но они также опираются и других советских ученых. Основополагающий вклад в исследования внёс М.Б. Ямпольский, на монографию⁵⁹ которого опираются во многом все дальнейшие авторы. Он впервые подробно разобрал историю интертекстуальных исследований в кинематографе⁶⁰, представив теорию и практический анализ произведений.

Стоит отметить, что методология интертекстуального анализа кино довольно расплывчата⁶¹. Киноведы используют, в основном, собственные методы исследований⁶², но имеются и общие тенденции: это обозначение приемов интертекстуальности, классификации и значений в кинотексте⁶³. Также мало исследований разбирают какие-либо фильмы подробно, лишь сосредотачиваясь на отдельных интертекстуальных элементах⁶⁴, которые

⁵⁷ Ponofsky E. *Style and Medium in the Motion Picture // Film: An Anthology*. – D. Talbot – New York. – 1959.

⁵⁸ Семенова Заган, Н. С. Прецедентные имена в медийном интертексте / Н. С. Семенова Заган // *Studia Linguistica* (Санкт-Петербург). – 2019. – № 28. – С. 170-175.

⁵⁹ Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М.Б. Ямпольский // Москва : РИК «Культура». – 1993. – 464 с.

⁶⁰ Ямпольский, М.Б. Кино без кино / М.Б. Ямпольский // *Искусство кино*. - 1988. - №6. - С. 88-94.

⁶¹ Вольская, Н. Н. Кинотекст в аспекте категории интертекстуальности / Н. Н. Вольская // *Мировая и российская наука: области развития и инноваций : Сборник научных статей / Научный редактор Н.А. Шайденко. Том Часть VI*. – Москва : Издательство "Перо", 2021. – С. 9-11.

⁶² Добровольский, В. Ю. Понятие интертекстуальности в кинематографе (на примере фильмов Ларса фон Триера) / В. Ю. Добровольский // – 2018. – № 8-2(41). – С. 250-258.

⁶³ Федотова, И. П. Проявление интертекстуальности в кинодиалоге / И. П. Федотова // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. – 2015. – № 3. – С. 320-324.

⁶⁴ Федотова, И. П. Вербальные интертекстуальные маркеры в серии мультфильмов о трёх богатырях / И. П. Федотова // *Вестник Брянского государственного университета*. – 2016. – № 4(30). – С. 233-240.

наиболее полно отражают суть этой категории в кино, а также его взаимосвязи с другими видами искусства⁶⁵ и проявлениями культуры^{66,67}.

Таким образом можно говорить о том, что в области кинематографа интертекстуальные исследования имеются и представлены разнообразными работами, но цельной теории не складывается. Фундаментальных работ в этом направлении не появлялось с 1990-х.

Исследования же фильмов серии «Звездные войны» начались давно. В американских университетах традиционно принято изучать сценарий первого фильма по концепции Дж. Кэмпбелла^{68,69}, однако множеством других авторов, в том числе отечественных, это часто экстраполируется и на остальные фильмы режиссера Д. Лукаса в рамках франшизы⁷⁰. Таким образом, «Звездные войны» попадают в рамки изучения структуры нарратива⁷¹. Множество исследований посвящены влиянию «Звездных войн» на кинематограф вообще^{72,73} и на фантастику в частности⁷⁴. Отмечается революционное развитие спецэффектов и

⁶⁵ Алюнина, Ю. М. Интертекстуальная категория киноповествования: на примере анализа романа и экранизации 'the Da Vinci Code' / Ю. М. Алюнина // Литература и лингвистика: вчера, сегодня, завтра : II Всероссийская научно - практическая Интернет - конференция, Казань, 25 ноября 2014 года / ИП Синяев Д. Н.. – Казань: Индивидуальный предприниматель Синяев Дмитрий Николаевич, 2014. – С. 4-8.

⁶⁶ Крылова Н. В. Аспекты интермедальности в кинематографе / Н. В. Крылова, Т. С. Бадалова // История, культура, искусство: взаимодействие прошлого и современности: Сборник трудов I Международной научно-практической конференции, Москва, 28 февраля 2018 года. – Москва: Научно-издательский центр "Открытое знание". – 2018. – С. 27-37.

⁶⁷ Шаповалова, В. Е. Кинотекст в интертексте современной культуры / В. Е. Шаповалова // *Studia Linguistica* (Санкт-Петербург). – 2016. – № XXV. – С. 197-203.

⁶⁸ Campbell, J. *The Hero's Journey: Joseph Campbell on His Life and Work* / 3rd edition, Phil Cousineau, editor // Novato, California: New World Library. – 2003. – С. 186–187.

⁶⁹ Батулин, Д. А. Архетип героя в контексте мономифа Дж. Кэмпбелла и теории функций В. Я. Проппа // вузовская наука: проблемы подготовки специалистов. – 2022. – С. 13-18.

⁷⁰ Lawrence, J. S. *Joseph Campbell, George Lucas, and the Monomyth* // *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*. – 2006. – Т. 14. – С. 21.

⁷¹ Седых, О.М. Джозеф Кэмпбелл и зигзаги неомифологизма: от феномена "Звездных войн" к алгоритмам сторителлинга / О.М. Седых // Вестник Московского университета. Серия 7: философия. - 2019. - №6. - С. 77-93.

⁷² Воджевич, Д.М. «Звездные войны» - прорыв и потенциал / Д.М. Воджевич // COVIDO ERGO ZOOM: трансформация и цифровизация общества в современных реалиях. - Москва: московский педагогический государственный университет. – 2021. – С. 422-437.

⁷³ Вячистый, Д.Д. Влияние оригинальной трилогии "Звездных войн" на развитие кинематографической индустрии последней четверти XX в. / Д.Д. Вячистый // История и политика в искусстве. – Москва: Московский педагогический государственный университет. – 2021. - С. 422-437.

⁷⁴ Golovachev, V. A. *George Lucas and his influence on cinema* / V. A. Golovachev, T. N. Osintseva // *Dialogue of cultures. My world* : Материалы XII международной студенческой научно-практической конференции. Материалы V межвузовской студенческой научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 16–18 мая 2019 года / Под редакцией А.О. Мартыновой. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. – 2019. – С. 41-44.

удачное сочетание научной фантастики и духовных мотивов⁷⁵. Касательно последнего момента, важно отметить изучение «Звездных войн» как культурного феномена^{76,77}. Это относится как к оригинальной трилогии фильмов, вышедших с 1977 по 1983 годы, так и к трилогии-приквелов (1999-2005). Исследователи указывают также на интертекстуальные связи с определенными культурными явлениями, текстами⁷⁸, другими фильмами и т.д. Однако стоит заметить, что в данном случае также наблюдается лишь поверхностное изложение фактов, не отмечающих значение подобных связей в восприятии фильма. Среди множества исследований можно выделить книги авторов М. Камински⁷⁹ и К. Тейлора⁸⁰, которые провели исследования публичных материалов, связанных с процессом создания «Звездных войн», подробно описав развитие серии фильмов.

Исходя из выявленной степени изученности, можно говорить о том, что «Звёздные войны» имеют большой исследовательский потенциал, особенно в рамках категории интертекстуальности. Учитывая то, что полновесных трудов на эту тему не существует, проведения интертекстуального анализа фильмов, особенно тех, в которых присутствует единое авторское видение, становится ещё более актуальным.

Объект исследования

Объектом исследования являются фильмы трилогии-приквелов саги «Звездные войны» (реж. Дж. Лукас):

1. «Звездные войны. Эпизод I: Скрытая угроза», 1999 год

⁷⁵ Капуто, Д. Религия "Звездных войн" // ЛОГОС. - 2014. - №5 (101). - С. 131-140.

⁷⁶ Лапшин, В. А. Джедаизм / В. А. Лапшин // Знание. Понимание. Умение. – 2017. – № 2. – С. 337-340.

⁷⁷ Слесова, Е. А. Специфика объективации концепта "противостояние" в кинотексте "Звездных войн": стилистический аспект / Е. А. Слесова // Балтийский гуманитарный журнал. – 2021. – Т. 10. – № 4(37). – С. 331-335.

⁷⁸ Евдокимов, А. А. Влияние Ветхого Завета на массовую культуру на примере кинофраншизы "Звездные войны" / А. А. Евдокимов // Вестник Тюменского государственного института культуры. – 2020. – № 4(18). – С. 258-260.

⁷⁹ Камински М. Тайная история «Звёздных войн»: Искусство создания современного эпоса. / Пер. с англ. А. Мальского. — Москва : Дрим-менеджмент, 2015. — 656 с.

⁸⁰ Тейлор, К. Как «Звездные войны» покорили Вселенную. История создания легендарной киносаги // «Эксмо». – 2015. — 347 с.

2. «Звездные войны. Эпизод II: Атака клонов», 2002 год
3. «Звездные войны. Эпизод III: Месть ситхов», 2005 год

Предмет исследования

Предметом исследования является категория интертекстуальности кинотекстов трилогии-приквелов «Звездных войн».

Цель исследования

Выявление способов реализации и особенности интертекстуальности в кинотекстах трилогии-приквелов «Звездных войн».

Задачи

1. Изучить историю появления и развития теории интертекстуальности.
2. Изучить историю развития теории интертекстуальности в исследованиях произведений киноискусства.
3. Изучить основной теоретический материал категории интертекстуальности как свойства текстов в целом.
4. Изучить основной теоретический материал категории интертекстуальности как свойства кинотекстов.
5. Дать определения основным терминам: «текст», «интертекстуальность», «интертекст».
6. Определить методологию практического анализа интертекстуальных связей.
7. Изучить интертекстуальные связи названия и жанра фильмов трилогии-приквелов «Звездных войн».
8. Провести анализ авто-интертекстуальных маркеров фильмов трилогии-приквелов «Звездных войн».
9. Провести анализ мета-интертекстуальных маркеров фильмов трилогии-приквелов «Звездных войн».
10. Провести анализ архи-интертекстуальных маркеров фильмов трилогии-приквелов «Звездных войн».

11. Провести анализ интертекстуальных маркеров фильмов трилогии-приквелов «Звездных войн».

12. Определить значение и роль интертекстуальности в дискурсе фильмов трилогии-приквелов «Звездных войн».

Методы

Ключевым методом исследования является интертекстуальный анализ кинотекстов, а также общенаучные методы: наблюдение, описание, сравнение, аналогия, анализ, синтез, классификация

Научная новизна бакалаврской работы

Интертекстуальность может работать в ретроспективе, то есть понять значение текста можно лишь прочитав другое, более позднее произведение того же автора. Впервые в научной практике будет исследован культурно-значимый пример такого свойства интертекстуальности. Также стоит отметить, что подобные многогранные исследования вышесказанных фильмов не проводились.

Практическая значимость бакалаврской работы

На основании данной работы можно проследить использование методологии интертекстуального анализа кинопроизведений, что позволит использовать его в кинокритике. Также данная работа является попыткой обобщения интертекстуальной теории в кинематографе, что может лечь в основу будущих исследований данной категории в этой области.

Структура бакалаврской работы

Бакалаврская работа включает в себя введение, две главы основной части (12 параграфов), заключение, словарь терминов, список литературы, включающий в себя 83 источника. Общий объем работы 108 страниц.

1 Теоретические основы интертекстуальности

1.1 Исследования теории интертекстуальности как общего свойства текстов

Интертекстуальность – многогранное явление. В узком смысле, интертекст – это нечто, что в рамках текста формируется сторонним контекстом, то есть любым другим текстом.

В тексте взаимодействуют различные значения и смыслы, которые делают это по-разному, причем зависит это от того, какие иные тексты заложены в его элементы. Это свойство текста напрямую обозначал Ролан Барт⁸¹, говоря о том, что в любом тексте присутствуют претексты нынешней и ранней культуры. Тем самым он обозначил, что любой текст является интертекстом.

Это утверждение относится и к кинотекстам, которые также состоят из различных знаковых систем, значений, сформированных тем или иным культурным слоем.

Интертекстуальность – постструктуралистская концепция, но была универсальным феноменом всегда. Сейчас спектр значений существенно увеличился. Ничто не может существовать как самодостаточное целое, поэтому не может быть замкнутых текстов.

Термин «интертекстуальность» впервые появился в исследовании Юлии Кристевой (р. 1941) в 1967 году в труде «Бахтин, слово, диалог и роман»⁸². Из названия становится понятно, что истоки у этого явления наблюдаются ещё до французской ученой.

Само свойство текстов в качестве способности вбирать в себя иные тексты отмечалось ещё в Античности. Так Платон и Аристотель выделяли такой

⁸¹ Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1989. — 616 с.

⁸² Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1993. – №4. С. 5-24.

эстетический принцип как мимесис, называя его копированием или подражанием, которое внедряется в художественные тексты, становясь его свойством.

Также связью текстов интересовалась и культурная антропология. Так русский историк А.Н. Веселовский (1838-1906) изучал сходства мифов и легенд у разных народов, пытаясь обозначить причину этого явления⁸³. Были обозначены три теории: мифологическая, этнографическая и теория заимствования, которую и можно обозначить, как поиск интертекстуальных связей в текстах различных культур.

Некоторые истоки можно проследить и в неклассической философии, в которой смысл текста рождает именно социокультурная среда.

Историю как часть текста, как элемент образования его смысла осмыслили исследователи искусства в XX веке. Так, Томас Стернз Эллиот (1888-1956), литературный критик, писал, что текст имеет смысл, лишь обращаясь к художественным текстам прошлого⁸⁴. Как поэт, он осмысливал соотношение своих стихов со стихами других творцов, обнаруживая свой текст как диалог множества авторов.

Однако с научной точки зрения этим ещё никто не занимался.

Впервые исследования этого рода появились у русских формалистов. Одним из таких был Ю.Н. Тынянов (1894-1943)⁸⁵. Он изучал художественные тексты и находил в них интертекстуальные свойства, исходя из, прежде всего, жанра пародий, так как он сам по себе двусмыслен. Ученый писал, что существуют два вида взаимодействия двух языков: пародия и стилизация. Причем в пародии они пересекаются в противостоянии, а в стилизации тексты соотносятся. Именно он указал на то, что тексты выходят за рамки взаимодействий подобных себе

⁸³ Великов, И. А. История интертекстуальности и вертикального контекста / И. А. Великов, И. И. Гилязетдинов // Молодой ученый. – 2021. – № 27 (369). – С. 301-303.

⁸⁴ Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М.Б. Ямпольский // Москва : РИК «Культура». – 1993. – 464 с.

⁸⁵ Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Подг. изд. и комментарии Е.А.Тоддеса, А.П.Чудакова, М.О.Чудаковой // Москва : Наука. – 1977. — 574 с.

текстов (то есть роман с романом, скульптура со скульптурой и т.д.), а связи могут быть самые разнообразные.

У истоков теории интерсексуальности стоит М.М. Бахтин (1895-1975)⁸⁶. Он считается первым, кто начал исследовать феномен интертекстуальности, хоть и не называя эти явления таковыми. Работая в среде русских формалистов, он разработал концепцию, согласно которой структура в текстах (прежде всего литературных) реализует себя в отношении к другой структуре. Так знак (слово, смысл) рассматривается как пространство взаимопроникновения различных текстовых плоскостей. Проще говоря, в тексте происходит **диалог**: между писателем, получателем, персонажем и самим текстом. Он же рассматривал текст как часть культуры, общества и его истории. Нарушая линейность, все элементы текста входят в синхронизацию, наделяя текст бесконечно интерпретацией. Автор текста может лишь создать новые знаковые структуры, опираясь на предшествующие или же противопоставляя её им.

Бахтин огромное значение уделял такому явлению культуры как карнавал, так как считал, что он максимально далек от официальной культуры, выражает протест против всего официального, поэтому он вбирает в себя всю многозначительность поэзии. Также Бахтин находил то, что Кристина называет интертекстуальностью, в платоновских диалогах Сократа.

Ученый выделял две координаты пространства, в котором реализуется значения: горизонтальное (автор и читатель) – диалог, и вертикальное (текст и другие тексты) – амбивалентность. Эта ось координат взаимодействует с миром. Таким образом, Бахтин обозначил, что в текст обязательно включает в себя множество других текстов, которые создают определенные смыслы. Огромное значение имеет «чужое слово» Бахтина. Следуя идеям диалога, он писал, что автор всегда имеет дело с предыдущими текстами, образуя тем самым свой собственный. В одном слове – два голоса, поэтому оно априори всегда в

⁸⁶ Шукуров, Д.Л. Дискурс М.М. Бахтина и теория интертекстуальности / Д.Л. Шукуров // Шуйский государственный педагогический университет. Серия "Гуманитарные науки". – Т.3. – 2012. – №2. – 5 с.

движении. Плюс к этому значения в текст прибавляет читатель, который этот текст воспринимает, становясь соавтором текста. Это то, что позже назовут интертекстуальностью, хотя сам Бахтин не давал формулировки этого явления, но был первым, кто её выделил.

Одними из истоков будущей теории интертекстуальности, были работы швейцарского лингвиста Фердинанда де Соссюра (1857-1913), который занимался изучением анаграмм (анаграммы – замена мест букв в словах, словосочетаниях и т.д., которая образует новые значения)⁸⁷. Он исследовал их в индоевропейских древних текстах и обнаружил определенные заимствования при изменении порядка элементов, однако не мог объяснить это явление. Его значимость в теме интертекстуальности в том, что он обнаружил то, что в последствии назовут «скрытой цитатностью». Теоретически его идеи были обоснованы Юлией Кристевой.

Ю. Кристева⁸⁸ также развивала идеи Бахтина, но изучала интертекстуальность в рамках поэтического языка, который противопоставлялся научному. Слово реализуется в пространствах, то есть в измерениях, где значения появляются в диалектике различий. Опираясь на Бахтина, она отмечала, что при взаимодействии двух текстов появляется как минимум ещё один текст. Всякий текст состоит из других, которые либо цитируются, либо трансформируются. Именно так она вводит понятие интертекстуальности. Таким образом, по Ю. Кристевой, интертекстуальность – это особый тип наложения значений, в котором сливается множество других разнообразных значений, что относится также к транспозиции одной или более систем знаков в другую. Она считает, что авторы не оригинальны, они лишь компилируют существующие тексты. Текст неотделим от социокультурной среды. Текст не имеет унифицированного смысла, но является частью социокультурных процессов. В

⁸⁷ Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики / Пер. с французского А. М. Сухотина, под редакцией и с примечаниями Р. И. Шор // Москва : Едиториал УРСС. – 2004. — 256 с.

⁸⁸ Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1993. – №4. С. 5-24.

её исследования важной чертой становится амбивалентность, которая возникает из-за гибридности, разноречия текстов, поэтому поэтический язык двойственен. Смысл становится гибким – нет единственно верного значения. Текст – не единое целое, а взаимодействие текстов. Открытость текста позволяет также взглянуть на него с разных позиций. Значение текста шире, чем то, что есть в тексте, а интерпретация текстов такая же как процесс формирования текста.

Текст сам по себе является структурой, состоящей из других текстов, которая осмысленно унифицируется одним лидирующим текстом. Такая структура именуется «геральдической конструкцией» – впервые в рамках изучения текста этот термин использовал французской писатель Андре Жид (1869-1951)⁸⁹.

Р. Барт (1915-1980) – французский постструктуралист, внесший существенный вклад в исследования теории интертекстуальности⁹⁰. В отличие от Бахтина, который выделял главное значение диалогу, Барт считал, что важнее всего отношения текста и читателя. Он писал о том, что текст не относится к собственному автору как к создателю, так как соткан из анонимных цитат и существует в дискурсе. Он считал, что западная культура много внимания уделяет позиции творца и предает автору ведущее значение в формировании и смысла текста – это неверно. Главным в дискурсе становится читатель – только он предает тексту смысл, он является интерпретатором текста, поэтому у текста не может быть одного смысла: сколько читателей – столько смыслов у художественных знаков. Для того, чтобы оценить в полной мере текст, нужно знать авторский замысел, но этот автороцентрический подход закрывает путь к многообразию художественных смыслов, которые рождаются в диалоге с читателем (зрителем).

⁸⁹ Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М.Б. Ямпольский // Москва : РИК «Культура». – 1993. – 464 с.

⁹⁰ Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1989. — 616 с.

Поэтому традиционную концепцию автора нужно пересмотреть и акцент поставить на читателя/зрителя, так как они входят во взаимодействия с художественным материалом. Читатель/зритель задает вопросы, подвергает сомнению, вкладывает свой культурный багаж, что позволяет начать игру бесконечного взаимодействия значений и смыслов. Текст не закрывается, а, наоборот, представляет открытую систему.

Убрав фигуру Автора из текста (см. «Смерть автора»⁹¹), он сделал текст – диалогом между читателем, его культурным полем, и самим произведением, которое воплощает в себя различные культурные значения и коды. Барт считал, что свойство взаимодействия текстов с другими текстами реализуются именно в наличии бесконечного множества цитат. Основа смысла текста уходит в другие тексты. Он считал, что нельзя точно установить, что один текст – источник для другого, так как эти источники уходят бесконечно в прошлое. Точно также считал и Жак Деррида (1930-2004), который писал, что у текстовых связей нет начала вообще⁹².

Также важно обозначить роль французского литературоведа Жерара Женетта (1930-2018), который впервые, изучая интертекстуальность, обозначил её классификацию⁹³. Характеризуя различные виды взаимосвязей текстов, он отмечал такие классы, как: отношение текста к своему названию, эпиграфу и т.д.; текст-ссылка, комментарий, критикующий претекст; пародия, осмеяние одного текста другим; жанровая связь текстов и присутствие в одном тексте других через цитаты, аллюзии, реминисценции и т.д. Именно последнюю классификацию он и называл интертекстуальностью.

Интертекстуальность – одно из важнейших свойств текстов для постмодернистской философии вообще, так как является механизмом генерации текстов, опирающимся, прежде всего, на язык.

⁹¹ Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1989. — 616 с.

⁹² Деррида Ж. Позиции. – Киев : 1996. – 26 с.

⁹³ Genette, G. Palimpsestes. La littérature au second degré (1982) // Paris : Éd. du Seuil. – 1992. – 108 с.

Стоит отметить, что никто из выше обозначенных ученых, тем не менее, не ставили точку в исследованиях и не подводили резюмирование темы.

1.2 Исследования теории интертекстуальности в кинематографическом искусстве

Начало исследований в этой области лежало в изучении семиотики кино. На ранних этапах, анализировали, в основном, киноклассику, например, представляющую творчество Д.У. Гриффита.

Одним из первых исследователей, пытавшихся найти связи между кинотекстами (пока что исключительно в поле киноискусства) был британский кинокритик Р. Дергнат (1932-2002), который ещё в своей первой книге «Фильмы и чувства» (1967) изучал разнообразные мотивы во огромном множестве фильмов, начиная от классики вроде «Рождения нации», заканчивая фильмами авангардистов Европы⁹⁴. Эти мотивы (или, как они названы в книге – «универсалии»), по Дергнату, переходили из кинокартины в кинокартину, и которые при этом не имели четкого авторства. Однако проблема в том, что он давал однозначную трактовку значений, хотя у режиссеров они могут быть разные.

Впервые идеи интертекстуальности, обозначенные Кристевой, перенес в пространство кинотекста французский теоретик кино К. Мец (1931-1993) в монографии «Язык и кино» (1971)⁹⁵. В ней он анализировал семиотику, устанавливающую законы киноязыка. Применяя лингвистическую модель к фильму, Мец сводит анализ кино к дискурсу значений. Он обращает внимание, что в фильмах существуют коды, имеющие свои особенности. Именно совокупность этих кодов составляет язык кино. Конкретные кинотексты – это воплощения того, как авторы компилируют эти коды, или же

⁹⁴ Durgnat, R. *Films and Feelings*. // M.I.T. Press. – 1971. - 288 с.

⁹⁵ Metz C. *Langage et cinéma*. // *Annales*. – 1971. – С. 155-157.

противопоставляются им. Мец указывал на то, что анализ фильмов должен состоять из изучения художественного языка фильма, а также поиска текстов извне. Он выделяет две категории кодов, присутствующих в фильмах: «кинематографические» (уникальные для кино знаки: монтаж, операторская работа, освещение и т.д.) и «фильмические» (имеющиеся как в кино, так и в иных текстах знаки). Во вторую категорию входит различное восприятие символики и знаков, которые привязаны к определенным объектам, жестам, звукам, музыки в разных культурах. То есть семиотическая система фильма выходит за его рамки, становясь интертекстуальной. То же самое он пишет про наборы повествовательных структур в различных цивилизациях. Таким образом, значение К. Меца в изучении интертекстуальности фильмов в том, что он закладывает в ней первые основы для дальнейших исследователей, благодаря тому, что отмечает использование в фильмах знаков из других текстов.

Также К. Мец привнес идеи интертекстуального восприятия зрителем фильмов. Он понимал кино как технологию зеркального воображаемого. Это принцип, в котором язык играет огромную роль в формировании культуры и личности. Зеркальность опирается на психологию, проще говоря – зритель способен самоидентифицировать себя на экране с героем фильма. Данная концепция опирается на теорию Ж. Лакана⁹⁶, но в изучаемой теме важно то, что Мец обозначает, что взаимодействия между теми идеями, которые воплощены в зеркальной самоидентификации и теми идеями, которые возникают у зрителя, когда он смотрит фильм, имеют связи. В кино всегда есть образ на экране, но, в отличие от зеркала, нет прямого отражения реального зрителя. В таком случае Мец заявляет, что активность восприятия состоит в том, чтобы включить компоненты реального и воображаемого. Кино создает новый образ зеркала, когда, соединяя реальное и воображаемое, зритель может через персонажей прийти до отражения самого себя. То, что зритель видит и слышит – не его

⁹⁶ Безруков, А.Н. Поэтика интертекстуальности : Учебное пособие. / А.Н. Безруков ; Бирск. гос. соц.-пед. академия. – Бирск : БГПИ, 2005. – 70 с.

фантазия и воображение. Это всё записано и создано заранее, поэтому зритель может идентифицироваться только с объектами на экране. Таким образом, Мец пытается проанализировать двойственность киновосприятия

Вообще постструктурализм и деконструктивизм предполагают, что нарративы принципиально не завершены. Смыслы вкладывают только зрители, они функционируют в качестве соавторов текста. Это ещё одно отличительное свойство будущей интертекстуальности.

Ю.М. Лотман (1922-1993) также писал о взаимодействиях текстов и знаков⁹⁷⁹⁸. Хотя он и не называл это интертекстуальностью, можно говорить, что он обосновывал значения знаков через такое свойство интертекста, как открытость.

Лотман писал, что зрительный образ, становясь знаком, взаимодействует со зрителем в характере сопоставления с бытовым, с другим образом, с историческим фактом.

Зрители считывают семиотические значения за счет того, что произведение говорит с ними языком интертекста, используя культурный бэкграунд смотрящего. Это то, как работает система ожиданий для зрителя, точно так же, как работает и слом – дальнейшие исследователи будут называть это «аномалией» (одно из проявлений интертекста), но впервые о таких свойствах семиотики кинотекста писал Лотман. Зритель в любом случае соотносит видимое на экране с другим опытом, в том числе кинематографическим; соотносит с другими жанрами, что и позволяет режиссеру оправдывать/не оправдывать ожидания. Это интертекстуальность жанра, названий, стилей. Лотман вообще большое значение уделял оправданности и слому ожиданий, который и возникают в процессе интертекстуализации. Это относится даже к такому базовому элементу кино как смене кадров.

⁹⁷ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Таллин: Ээсти Раамат. – 1973. – 56 с.

⁹⁸ Лотман, Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Т. XIV // Учен. зап. Тартуского гос. ун.-та. Тарту. – 1981. – 38 с.

Лотман утверждал, что знаки в кино могут нести амбивалентный характер или даже иметь несколько значений в зависимости от сочетаний разнообразных знаков, создавая тем самым вполне себе интертекстуальные приемы: метонимии, метафоры, символы. Различные знаки находятся в постоянно взаимодействии, диалектике, что и позволяет постоянно создавать новые значения и их смыслы. Он отмечает, что произведение кино, являясь художественным целым, тем не менее, опосредованно большим количеством связей с культурным полем и искусством в целом.

Он также говорил о роли актера в построении семиотики кино, раскрывая то, как зрители невольно сближают разные фильмы, в которых играет один актер, особенно, если у него характерные роли. Это может дойти до того, что разные фильмы могут восприниматься как единый текст. В качестве примера он приводит фильмы с Жаном Габеном. В данном случае явно речь идет об интертекстуальности актеров, актерской игры.

Хоть Ю.М. Лотман не говорил прямо о всепроникающей интертекстуальности в кинотекстах, но можно с уверенностью говорить, что его изучение семиотики кино является первым этапом на пути изучения фильма как интертекста.

Одним из важнейших исследователей интертекстуальности в кино является М.Б. Ямпольский (р. 1949) – советский и российский киновед и филолог, который в 1993 опубликовал фундаментальный труд «Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф», в котором исследовал это свойство кинотекстов на примерах классических фильмов⁹⁹. Обобщая все исследования, проводившиеся до него, он широко раскрывает теорию интертекстуальности в кинематографе.

Изучения интертекстуальных связей в произведениях кинематографа не перестает быть актуальными, причем в различных аспектах и с разных сторон.

⁹⁹ Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М.Б. Ямпольский // Москва : РИК «Культура». – 1993. – 464 с.

Можно отметить исследовательницу И.П. Федотову, которая изучает проявление интертекста, как в кино¹⁰⁰, так и в анимации¹⁰¹, конкретно в диалогах и репликах персонажей. Она отмечает, что именно с помощью вербальных интертекстов произведение входит в культурный дискурс зрителя. Обращение к общеизвестным претекстам позволяет внедрить в кинотекст необходимый культурный контекст с помощью жаргонизмов, профессионализмов, элементам традиционной культуры (устаревшие, но общеизвестные слова), речевые клише и т.д. Речевое поведение может вызывать интертекстуальные ассоциации у зрителя с необходимым автору контекстом, реализовывать комичный эффект, позволяет проникнуться симпатией к герою, в котором зритель может увидеть себя.

Интертекстуальность продолжает интересовать исследователей экранизаций, которые априори имеет связи с первоисточником. Так исследовательница Ю.М. Алюнина рассматривает интертекстуальность как основную категорию киноповествования вообще¹⁰². Сравнивая роман и экранизацию «Кода да Винчи» Д. Брауна, она анализирует, какие изменения делает режиссер для гармоничной адаптации и как это влияет на зрительское восприятие.

Как уже было отмечено, интертекстуальность воспринимается, как часть постмодернистской философии. Это актуально и для кинематографа этого направления. К.Т. Касимова отмечает, что из-за наибольшей популярности использования отсылок в творчестве постмодернизма, интертекстуальность прежде всего соотносят именно с этим культурным направлением. Она

¹⁰⁰ Федотова, И. П. Проявление интертекстуальности в кинодиалоге / И. П. Федотова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2015. – № 3. – С. 320-324.

¹⁰¹ Федотова, И. П. Вербальные интертекстуальные маркеры в серии мультфильмов о трёх богатырях / И. П. Федотова // Вестник Брянского государственного университета. – 2016. – № 4(30). – С. 233-240.

¹⁰² Алюнина, Ю. М. Интертекстуальная категория киноповествования: на примере анализа романа и экранизации 'the Da Vinci Code' / Ю. М. Алюнина // Литература и лингвистика: вчера, сегодня, завтра : II Всероссийская научно - практическая Интернет - конференция, Казань, 25 ноября 2014 года / ИП Синяев Д. Н.. – Казань: Индивидуальный предприниматель Синяев Дмитрий Николаевич, 2014. – С. 4-8.

определяет главную функцию интертекстуальности, как одновременно и свойство всех текстов и то, что позволяет их считать.¹⁰³

Важно отметить одно из относительно недавних комплексных примеров изучения интертекстуальных связей в кинематографе. Исследователи Н.В. Крылова и Т.С. Бадалова рассматривают несколько кинотекстов, указывая на различные виды интертекстов. Обозначается сложная художественная система фильмов, состоящая из взаимодействия с другими видами искусства. Авторы отмечают, что кинотекст – максимально интертекстуальное произведение искусства, которое имеет связи как с другими кинопроизведениями, так и с другими текстами в различных сферах культуры.

Интертекстуальность продолжают изучать и исследовать её проявления практически во всех сферах гуманитарных наук. С развитием междисциплинарных изысканий, данное свойство текстов становится ещё более актуальным. Как пример – интертекстуальность изучают на образце близкому к кинематографу виду искусств – видеоиграм¹⁰⁴. Также исследования ведутся в области работы СМИ, отмечается важность интертекста в воздействии на адресата информации (читателя/зрителя), которое реализуется в связи с традиционными знаниями, создавая тем самым новые¹⁰⁵. В области конкретно киноcritики интертекстуальность только осознаётся, как основной критерий. Здесь стоит отметить анализ В.Ю. Добровольского, который, разбирая на интертекстуальные связи фильм Ларса фон Триера, делает вывод, что интертекстуальность является важным элементом анализа в киноcritике, так

¹⁰³ Касымова, К. Т. Интертекст и интертекстуальность как постмодернистская иллюзия / К. Т. Касымова, С. А. Турдакунова // Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета. – 2021. – Т. 21, № 6. – С. 121-123.

¹⁰⁴ Суслов, В. Е. Литература и видеоигры: интертекст в *Life is Strange: Before the Storm* / В. Е. Суслов // Множественность интерпретаций: верификация гуманитарного знания : Материалы VII молодежной научно-практической конференции, Тюмень, 19 декабря 2018 года / Научный редактор Е.В. Михалькова. – Тюмень: Тюменский государственный университет, 2019. – С. 160-169.

¹⁰⁵ Семенова Заган, Н. С. Прецедентные имена в медийном интертексте / Н. С. Семенова Заган // *Studia Linguistica* (Санкт-Петербург). – 2019. – № 28. – С. 170-175.

как зритель фильма способен создавать смысловые значения картины в той же степени, что и автор¹⁰⁶.

Таким образом, в изучении интертекстуальности в целом и в кино в частности, имеется огромный потенциал. Данная категория анализа позволяет изучать кинотекст не в вакууме, а в настоящем контексте культуры и истории.

1.4 Изложение основ теории интертекстуальности

Любой текст является результатом и источником интертекстуальности. Интертекстуальность – основная категория, которая образует тексты и их смыслы в результате диалога текстов в целом и в частных элементах. В узком смысле – категория диалога отсылок претекстов и текста. Понятие интертекстуальности общеизвестно, но оно постоянно развивается и дополняется. В литературе – это про заимствования, в изучении стилистики – это про цитаты, аллюзии, реминисценции, в лингвистике – анализ связей текстов. Разные ученые давали разные термины, которые дополняли друг друга и демонстрировали разные подходы к теме. Объединяет их одно – автор обращается к культурному прошлому, чтобы адекватно реализовать собственные художественные идеи и формы.

Всё повествование возможно лишь благодаря **диалоговой** структуре языка вообще. Для этого смыслы должны стать словом, высказыванием субъектов, чтобы вступить в диалог.

Диалоговые отношения выражаются на разных уровнях.

Во-первых, в текст включена история общества; а текст включен в историю. История состоит из культурной памяти и текста. Одно без другого не имеет смысла. Причем читатель/зритель может считать текст лишь воспользовавшись своей памятью культуры. Сама письменность возникла как

¹⁰⁶ Добровольский, В. Ю. Понятие интертекстуальности в кинематографе (на примере фильмов Ларса фон Триера) / В. Ю. Добровольский // – 2018. – № 8-2(41). – С. 250-258

способ хранения исторической памяти, так как история нестабильна. Истории является частью текста, она – элемент образования его смысла.

Во-вторых, сама цель любого текста, как способа коммуникации, подразумевает диалог, что есть субъект и получатель. Диалогизм свойственен любому тексту. Текст уже только поэтому – диалог, потому что есть читатель и автор. Таким образом, текст всегда имеет повествование, которое диалогизировано, причем формируется система диалога получателем, на которого текст обращен. Это касается любых текстов – научных, художественных и т.д.

То есть, интертекстуальность создает амбивалентность знаков, которые принадлежат и тексту, и претексту (то есть включенные в произведение предшествующие тексты), при этом они могут как совпадать, так и противостоять друг другу, а также в синтезе образовывать новые значения.

Таким образом, например, теряется диктатное значение иконографии в изобразительном искусстве, так как всегда имеет место амбивалентность смыслов. Понять то, что на самом деле закладывал или не закладывал автор – бессмысленно, но значения всё равно создаются – внутренние значения, которые в любом случае возникают при взаимодействии художественного текста и культуры. Иконография дает лишь инструменты, чтобы читать текст. То же самое можно сказать про диктат семиотики, так как нет никаких абсолютных значений знаков, есть только интертекст. Стандартная семиотика – интерпретация знаков в рамках одного фильма или группы. Интертекстуальность – механизм формирования значений.

К тому же стоит отметить, что диалог выходит за рамки взаимодействий подобных друг другу текстов, то есть интертекст может быть самый разнообразный. Например, диалог литературы и архитектуры.

Через интертекстуальность в лингвистике, литературоведении, даже истории реализуется тема мифологических истоков, что отсылает к некому первоначальному тексту, которого нет. Нет оригинала, как и нет автора (как

источника). История в интертекстуальности тоже не линейна. Текст создает собой уникальное интертекстуальное поле, которое по-своему систематизирует предшествующие тексты. В текст включено огромное множество других текстов, создающих определенные смыслы.

Интертекстуальность влияет не только на создание, но и на чтение текста. Эти претексты, влияющие на восприятие нового текста, могут быть любыми: от Библии до мифов. Поэтому значения в текст прибавляет также читатель, который этот текст воспринимает, тем самым становясь соавтором текста.

Интертекстуальность способна как разрешить противоречия, так и сформировать новые. Причем решая одно, создается нерешенность другого. Это постоянный процесс. Всегда создается тайна – неотъемлемое свойство интертекстуальности. Интертекстуальность может работать в ретроспективе, то есть понять значение текста можно лишь прочитав другое, более позднее произведение того же автора. Это буквально та ситуация, когда поздний текст является источником раннего.

Интертекстуальность имеет свойство открытости, то есть интертекст является системой незамкнутой на самих себя смыслов. Взаимодействуя с культурой, историей, зрителем, читателем, автором и т.д., интертекстуальность воспринимает всё больше значений, которые по-разному сочленяются друг с другом. При этом этот процесс постоянно меняется в зависимости от периода развития культуры. Таким образом, любой интертекст характеризуется открытостью и культурной динамикой.

Картина мира осознается как текст или дискурс. Дискурс – текст, который находится в ходе собственной генерации и развития, это текст, находящийся в действии.

Интертекстуальность для автора имеет важное значение, так как является возможностью и способом выстроить с читателем диалог, создать свой текст и собственную индивидуальность автора с помощью построения сложной системы отношений с претекстами ранних авторов. Для читателя интертекстуальность

определяет способность к построению диалогу с автором, что позволяет читателю лучше воспринять художественную авторскую идею произведения. Для обозначения явлений культуры, исторических фактов, которые известны всем представителям конкретной культуры существует понятие прецедентный текст. Это культурный бэкграунд личности, через которой она и считывает тексты. Чем больше культурный опыт читателя/зрителя, тем больше он поймет интертекстуальную наполненность произведения, считает все отсылки и будет углубляться все больше в текст.

Для адекватного восприятия их необходима сопоставимая общность картины мира между автором текста и читателем, поэтому один и тот же текст считываться может в разных значениях. Для понимания необходима внетекстовая связь – общенациональная или общечеловеческая. Такую связь, обеспечивающую коммуникацию, называют фоновыми знаниями. Например, без них нельзя понять бытовые реплики в художественных произведениях, отсылающих к каким-то произведениям. Ещё больше налаживание связи усложняет то, что текст, вступивший в коммуникацию с читателем, отделяется от автора, вступая в интертекстуальные связи, включая в себя элементы значений окружения и времени. Интертекстуальность влияет даже на разное восприятие исследователей текстов, которые, ссылаясь на иной текст, доказывают свою версию понимания интертекста.

Можно представить широкую интертекстуальную модель, в которую входит и текст, и автор, и читатель, следующим образом. Весь культурный бэкграунд, состоящий из текстов, идиом, кодов, фрагментов и знаков в синтезе влияет на автора, формируя его индивидуальный тип сознания; возникает интертекстуальная ситуация (процесс создания произведения) в результате которой рождается текст (интертекст), который является: произведением (литературы, кино и т.д.), авторским произведением (частью творческого сознания автора), а также – гипертекстом (то есть многозначительного единства всех его значений, текстов). Гипертекст входит в культурный бэкграунд и уже

потом приходит к получателю (читателю, зрителю и т.д.), в чьем сознании он также воспринимается нелинейно.

Вся культура, по сути, является огромным интертекстом, в котором язык – это база для связи текстов. Это представления постмодернистов. Поэтому «интертекстуальность» – постмодернистский термин. Для постмодерна, интертекстуальность – механизм генерации текстов, а не просто включение одних текстов в другие. Огромное значение интертекстуальность проявилась в искусстве постмодернизма, где цитатность и множество отсылок является одной из главных характеристик данного направления.

Классы интертекстуальности впервые обозначил французский литературовед Ж. Жерар¹⁰⁷, их можно охарактеризовать следующим образом:

- присутствие в одном тексте других (цитаты, аллюзии, реминисценции т.д.);
- отношение текста к своему названию, эпиграфу и т.д.;
- ссылка, комментарий, критика претекста;
- пародия и осмеяние одного текста другим;
- жанровая связь текстов.

Понятийная система интертекстуальности всё ещё является образной, так как теория относительно новая.

Функции и значение интертекстуальности:

- интертекстуальность несёт информативную функцию, сообщая о событии, времени, факте как реальной, так и вымышленной истории;
- интертекстуальность может иметь характеризующую функцию, если речь идет о художественном тексте – то есть, позволяет лучше понять и углубить персонажа;
- оценочная функция отражает отношение автора к тому или иному тексту, реальному событию, явлению и т.д.;

¹⁰⁷ Genette, G. Palimpsestes. La littérature au second degré (1982) // Paris : Éd. du Seuil. – 1992. – 108 с.

- интертекстуальность способна образовывать стиль и смыслы текста;
- свойство текста быть претекстом – является функциональной функцией интертекстуальности;
- свойство текста обращаться к претекстам – это референционная функция интертекстуальности;
- объединяющая функция интертекстуальности позволяет в одном тексте соединять тексты из разных сфер культуры, науки и т.д.
- декоративная функции интертекстуальности служит для аудиовизуального, художественного украшения текста.

Значение интертекстуальности:

- интертекст наводит связь между высказыванием и зрителем, устанавливая общий исторический и культурный контекст;
- интертекстуальность не только позволяет считать текст, но и участвует в процессе его создания;
- интертекстуальность расширяет возможности рассмотреть шире традиционно воспринимаемые линейно процессы, например, историю. Она позволяет по-новому взглянуть на культурную историю, поэтому теория интертекстуальности – путь к обновлению исторических знаний. К тому же теория интертекстуальности позволяет изучить развитие культуры не линейно, а более объемно.

Типы интертекстуальности в зависимости от их функций и значений можно обозначить следующим образом:

- авторская интертекстуальность: относится к автору, формирует его мировоззрение, которое реализуются в его произведении;
- внешняя интертекстуальность: относится к произведению, позволяет формировать его структуру;
- внутренняя интертекстуальность: также относится к произведению; позволяет определить то, какой смысл и идею несет произведение;

- читательская интертекстуальность: относится к читателю/зрителю, определяет то, как воспринимающий текст интерпретирует его через свой культурный опыт;

- исследовательская интертекстуальность: относится к читателю-исследователю, у которого стоит задача анализировать интертекстуальные связи и понять их значения.

1.5 Изложение основ теории интертекстуальности в кинематографе

Кино, являясь синтетическим искусством, по умолчанию обращается к другим видам искусства, объединяя литературу, театр, живопись и т.д. Соответственно, проявляется ещё одна характеристика кинотекста – это коллективное творчество. Даже авторские фильмы создаются группой людей, которые вносят в готовое произведение свой опыт.

В кинотексте, как и в любом тексте, присутствуют интертекстуальные связи. В одном фильме может наличествовать множество текстов, которые вступают в разнообразный дискурс (в т.ч. противостояние). В контексте кино интертекстуальность также проявляется, когда зритель сталкивается с чем-то сложно-объяснимым. То есть, интертекст сам становится процессом формирования текста (как цельного произведения, так и восприятия зрителем).

Кинотекст как сложная художественная система связывается с другими видами текстов: изобразительными, музыкальными, литературными, религиозными, научными и т.д. Иностраный текст в ходе разнообразных слияний изменяется и ассимилируется в контекст, делая интертекстуальность цельной, избегая фрагментарности повествования. Это происходит в большинстве случаев. В кинотекст благодаря интертекстуальным сплетениям, устанавливает связь с многоуровневым культурным подтекстом.

Таким образом, фильм – максимально интертекстуальное произведение. Он имеет связи как с другими кинопроизведениями (общий жанр, стиль, традиция, направление), так и с другими текстами в разных сферах культуры.

Интертекстуальные маркеры являются указателями на проявления интертекстуальных отношений в кинотексте. Они могут иметь различные функции: вводят зрителя в разнообразный контекст, устанавливая глубину высказывания и т.д.

Интертекст в фильме предстает нарушителем линейности из-за того, что значение выбивающегося элемента лежит вне фильма.

Обычные интертекстуальные маркеры могут быть вплетены в повествование так, что не будут казаться нелинейными. Аномальность прямо указывает на интертекстуальность – если что-то выбивается из общего ряда фильма, то это с наибольшей вероятностью к чему-то отсылает. Аномальность выбивает из восприятия, поэтому, чтобы она была органична, она должна стать цитатой, то есть быть вплетенной в текст, а не выбиваться из него. Однако это не значит, что аномальность рушит всё восприятие кинокартины – это лишь один из приемов интертекстуальности, который может использовать режиссер.

Семиотика в контексте изучения кино – функциональна, она работает со стандартными повествовательными киноязыками. Теория интертекстуальности позволяет решать более сложные задачи, когда перед критиком встает вопрос в виде аномальных знаков. Она объясняет инновации в киноязыке путем интертекстуальных связей данного текста. Это не путь поиска унифицированной нормы, а объяснение появления конкретных элементов.

Дискурс интертекста невидим, он находится в голове читателя/зрителя. Образы памяти генерируют бесконечное поле интертекстов, которые сочленяют кинотекст с культурой человечества.

Интертекстуальная связь с культурой проявляется в узнаваемых традициях, обычаях через невербальные и вербальные маркеры. Это происходит в интертекстуальном узнавании фраз, ситуаций, действий. В этом плане слово и

диалоги в фильмах имеют большое значение. Речевое поведение может вызывать интертекстуальные ассоциации у зрителя с необходимым автору контекстом. Также речевое поведение может не соотноситься с действиями героев, вызывая иные ассоциации. Так смешение стилей может вызвать комичный эффект или иной другой по желанию режиссера. Например, это позволит проникнуться симпатией к герою, в котором зритель найдет себя.

Экранизации, фильмы-пародии, сатирические тексты – наиболее интертекстуализированные произведения, однако интертекстуальность присутствует в каждом кинотексте.

Классы интертекстуальности:

Жанровая интертекстуальность позволяет соотнести фильм с другими представителями ещё до просмотра. В этом плане это дает зрителю возможность получить «удовольствие от узнавания»¹⁰⁸. Этот класс интертекстуальности имеет термин *архитекстуальность*.

Название фильма также является проявлением интертекстуальности. Это часть такого класса, как *паратекстуальность*. Одна из его особенностей в том, что оно доступно зрителю, но недоступно героям фильма.

Одной из особенностей интертекстуальности является то, что значение одного текста лучше можно понять, изучив более позднее произведение (текст) того же автора. Это актуально и для кинематографа. Такой класс называется *автотекстуальностью*. Автотекстуальные связи позволяют создать глобальный авторский интертекст. Именно из этого сопоставления вырисовывается и определенная картина мира, причем сопоставление происходит именно зрителем.

Также можно обозначить *метатекстуальность* – это класс интертекста, в дискурсе которого присутствует комментарий и/или критика претекста.

¹⁰⁸ Федотова, И. П. Проявление интертекстуальности в кинодиалоге / И. П. Федотова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2015. – № 3. – С. 320-324.

Гипертекстуальность – это класс интертекстов, в которых присутствует пародия и/или осмеяние, сатира одного текста другим.

Приёмы интертекстуальности:

Одной из самых распространенных (и многообразных) форм интертекстуальности является цитата. Многие авторы вообще сходятся на том, что цитата – база интертекстуальности (как, например, Р. Барт). Она позволяет совершить переосмысление текста. Действительно, само наличие цитаты делает текст нелинейным, так как уже есть другой текст-источник. Можно обратиться к нему, или нет, понять или не обращать внимание. Особенно если это касается непонимания основных частей текста – смысл ищут вовне, в цитатах. Цитата может быть как традиционной – прямое цитирование; так и неосознанной – не прямой. Прямое цитирование – это буквальное воспроизведение части другого текста в фильме. Непрямое цитирование является передачей значения того же текста, но своими словами, своими приемами и т.д. Однако в случае с цитатами возможно и такое, что прямая цитата становится скрытой. Это происходит, когда она настолько вплетена в структуру фильма, что не считается, как элемент извне. В таком случае, обычно, найти цитату позволяют только слова самого автора.

Одной из видов усложненных цитат является гиперцитата. Она возникает в случае, когда без знания цитируемого текста невозможно понять элемент изучаемого текста; когда знания одного источника недостаточно.

Расширить границы смыслов интертекста позволяет введение «третьего текста». Эта интерпретанта – то, что связывает текст и интертекст, давая понять, что другие тексты – не просто источник вдохновения, а элементы диалога. Это иной текст, который деформирует связи между другими текстами (не позволяет создать однозначную аналогию, расширяя возможные значения; позволяет создать мотив загадки и тайны; углубляют смысл). Значение (смысл) заменяется процессом его поиска.

Так же важными приемами в реализации интертекстуальности являются реминисценции, аллюзии. Реминисценции могут также быть намеренными и

непреднамеренными. Аллюзии через знак-намеки позволяют отсылать к другому тексту, это не точное, но явное воспроизведение. Реминисценции являются не явной отсылкой на какой-либо текст (событие, факт и т.д.), но общением к образу, который заставляет зрителя самостоятельно воспроизвести знания о тексте в голове.

Функции и значения интертекстуальности в кино:

- углубление и расширение восприятия смыслов и значений (или замена смысла его собственным поиском), как текста, так и претекстов;
- создание мотива тайны, загадки;
- установление и/или углубление связи со зрителем. Обращение к культурным текстам позволяет вплести в кино необходимый культурный контекст, таким образом определяется связь между зрителями и репрезентантами их культуры на экране;
- позволяет лучше воспринимать авторский стиль;
- позволяет проникнуться необходимой симпатией/антипатией к персонажу;
- детализация образа персонажа.

1.6 Понятия «текст», «кинотекст» и «интертекстуальность»

Текст в самом широком смысле – совокупность знаков во времени и пространстве. Исследователи давали ему разную, но, в целом, схожую дефиницию. Так текст – это семиотические формы различных знаков, имеющих смысл¹⁰⁹; текст – единство различных иных текстов, утраченных (то есть без явных источников) и многочисленных кодов¹¹⁰; текст – взаимосвязь разных

¹⁰⁹ Федотова, И. П. Вербальные интертекстуальные маркеры в серии мультфильмов о трёх богатырях / И. П. Федотова // Вестник Брянского государственного университета. – 2016. – № 4(30). – С. 233-240.

¹¹⁰ Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1989. — 616 с.

текстов и кодов, которые поглощают и изменяют друг друга¹¹¹. В конце концов, лингвистический энциклопедический словарь дает следующее определение: текст – это объединение с помощью смысловой связи знаковых единиц, идущих в определенной последовательности, которые обладают свойством связности и цельности¹¹².

Определений можно найти много, но, в конечном счете, они все сводятся к тому, что **текст** – связь подтекстов, состоящих из знаков, которые имеют определенный смысл, значение, коды, и выстроены в определенном порядке. Из этого определения выводится понятие **кинотекста**. Это аудиовизуальный набор связанных знаков и их значений, образующих внутри самих себя тексты, которые выстроены в определенном порядке, связаны друг с другом, и воплощены в произведениях кинематографического искусства. Последнее определение включает в себя как фильмы, так и сериалы – анимационные, игровые и документальные, а также их сочетания.

Определения интертекстуальности, как и текста, различные исследователи давали разные, но понимание понятия были схожи.

Так М.М. Бахтин¹¹³, ещё не формулируя понятие, наделяет её свойством нестабильности смыслов, которые появляются в диалоге, постоянно меняются, причем эти смыслы то возникают, то забываются.

Ю. Кристева¹¹⁴ определяет её как «текстуальной интеракцией, происходящей в тексте», как диалог текстов без субъектов; для ученой интертекстуальность – средство анализа текста, категория описания мироощущения, а также переложение одной знаковой системы в другую, создающее многозначность.

¹¹¹ Kristeva, J. Revolution in poetic language. / J. Kristeva // Columbia University Press. – 1984.

¹¹² Ярцева, В. Н. Лингвистический энциклопедический словарь. // Советская энциклопедия. – 1990. – 505 с.

¹¹³ Каллаева, Д. Р. Роль теории диалога М. М. Бахтина в формировании социокультурной компетенции / Д. Р. Каллаева // Актуальные вопросы современной педагогики : материалы III Междунар. науч. конф. (г. Уфа, март 2013 г.). — Т. 0. — Уфа : 2013. — С. 132-135.

¹¹⁴ Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1993. – №4. С. 5-24.

В концепции Р. Барта¹¹⁵, любой текст – это интертекст; интертекстуальность является свойством, означающей смешение уже имеющихся элементов, которая даёт новые комбинации.

По Ж. Женетту¹¹⁶, интертекстуальность – присутствие в одном тексте других путем различных художественных приемов, таких как цитаты, реминисценции, аллюзии.

У других исследователей можно обнаружить следующие понимания интертекстуальности.

И.В. Арнольд (1908-2010) обобщала предыдущие высказывания, говоря о том, что интертекстуальность – это включение в текст либо иных текстов в полной мере, либо их фрагментов в виде переделанных или неизменных аллюзий, цитат, реминисценций, которые либо явно обозначены, либо не обозначены¹¹⁷.

А.Н. Безруков обозначает интертекстуальность, как категорию открытости текста, то есть способность текста взаимодействовать с другими текстами¹¹⁸.

В.Е. Чернявская указывает, что интертекстуальность может быть, как общим свойством всех текстов, так и быть уникальным качеством конкретных текстов, в зависимости от восприятия¹¹⁹.

Таким образом, опираясь на труды ученых и на теоретический материал, можно дать собственную дефиницию интертекстуальности.

Интертекстуальность – это основополагающая категория открытости любого текста, заключающаяся во взаимодействии двух или более текстов внутри одного в целом виде или фрагментарно, создающая множество

¹¹⁵ Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1989. — 616 с.

¹¹⁶ Genette, G. *Seuils* // Paris : Média Diffusion. – 2014. – 426 с.

¹¹⁷ Арнольд, И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И. В. Арнольд ; науч. ред. П. Е. Бухаркин. – 2-е издание. – Москва : URSS, 2010. – 443 с.

¹¹⁸ Безруков, А.Н. Поэтика интертекстуальности : Учебное пособие. / А.Н. Безруков ; Бирск. гос. соц.-пед. академия. – Бирск : БГПИ, 2005. – 70 с.

¹¹⁹ Чернявская, В. Е. Интертекстуальность как текстообразующая категория в научной коммуникации (на материале немецкого языка) : специальность 10.02.04 "Германские языки" : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Чернявская Валерия Евгеньевна. – Санкт-Петербург. – 2000. – 448 с.

различных значений, вытекающих из культурного бэкграунда как автора, так и читателя/зрителя.

Выводы первой главы

История изучения такого базового свойства текстов как интертекстуальность началась ещё задолго до введения этого термина. Попытки осмыслить тексты, их связи друг с другом, с культурой и т.д. предпринимались неоднократно, как учеными (Ю.Н. Тынянов), так и поэтами (Т.С. Эллиот). Однако, первым, кто обозначил многозначительность текста был М.М. Бахтин, который обозначил диалогизированность текстов, указав на то, что в них реализуется диалог: текстов с текстами, читателя с автором, произведения с культурой и историей.

Его идеи обобщила и развила Ю. Кристева. Введя термин «интертекстуальность», она обозначила также такие свойства текстов, как открытость и амбивалентность, отметив, что текст неотделим от социокультурной среды.

Р. Барт переосмыслил значение автора и читателя, убрав первого и наделив второго большей значимостью. Он указал, что именно во взаимодействии читателя и текста реализуется коммуникация, при этом каждый текст является интертекстом.

Ж. Женетт внёс свой вклад в теорию интертекстуальности тем, что ввел классификацию интертекстуальных связей, тем самым дав начало систематизации интертекстуальности.

В кинематографической среде интертекстуальные связи начали изучать примерно с введением и распространением этой концепции. Одним из первых был Раймонд Дергнат, который искал общие для кино универсалии, у которых нет авторства. Первым же кто внёс действительно большой вклад в развитие этой теории был Кристиан Мец, который применил лингвистическую модель интертекстуальности Кристевой к кинематографу. Также он обозначил и то, что

зритель воспринимает кино через свой культурный и особенно психологический уровень, делая его одним из соавторов кинотекста (как и писал Р. Барт).

Большое значение в теории интертекстуальности играет Ю.М. Лотман. Несмотря на то, что непосредственно изучением интертекстуальности он не занимался, его идеи стали крайне актуальными для данной концепции. Ученый обозначал связь отдельных знаков (как фрагментов кинотекста) с культурой, историей, другими фильмами, жанрами кино, лично со зрителем. Он писал о разнообразном взаимодействии знаков внутри кинотекста, который, по сути, и создают его.

Обобщил огромный пласт исследований интертекстуальности в кино и применил на практике киновед М.Б. Ямпольский, чьи исследования интертекстуальности в кинематографе являются фундаментальными в дальнейшем развитии теории в данной области.

Непосредственно сама теория интертекстуальности на данном этапе развития состоит в следующем. Интертекстуальность – общее свойство всех текстов, которое используется в различных областях знания. Базой теории является принцип диалога текстов в тексте. Входящие во взаимодействие с создаваемым произведением тексты именуется претексты.

Претексты могут быть самые разные: исторический пласт, культура общества, языковые системы, бытовые образы, художественные и научные тексты, общечеловеческие и узкоспециализированные понятия и всё, что можно назвать текстом. Из-за другого основного свойства интертекста к открытости, этот процесс взаимопроникновения, взаимодействия и взаимовосприятия никогда не останавливается и меняется во времени. Это именуется интертекстуальным дискурсом.

Работает интертекстуальность по следующему принципу: культура – автор – интертекст – произведение – гипертекст – культура – читатель. Во взаимодействии каждого элемента этой цепочки возникают новые

интертекстуальные связи. Тем самым сама культура становится всеобъемлющим интертекстом.

Интертекстуальные связи имеют свою классификацию (в зависимости от того, как взаимодействуют тексты), типы (в зависимости от функциональности), функции (практические свойства).

В кинематографе теорию интертекстуальности можно обозначить следующей концепцией, на основе которой можно будет проводить интертекстуальный анализ произведений киноискусства.

Кинотекст, как и любой другой, полон интертекстуальных связей. Разные тексты вступают во взаимодействие в фильме, образуя новые смыслы и углубляя значения. Процесс формирования итогового кинотекста происходит в сознании зрителя, поэтому важно обозначить то, что создает эти интертекстуальные связи. Эти обозначения можно именовать, как интертекстуальные маркеры. Они могут быть как очевидные (гиперцитаты, аномалии, аллюзии), так и скрытые (реминисценции, не прямые цитаты). Претекстами для кино могут быть также любые тексты, такие как другие кинопроизведения, киножанры, культура, история, иные фильмы автора и многое другое.

Функции у интертекстуальности в кино могут быть как заложены автором, так и быть непреднамеренными. Помимо базового основного функционала интертекстуальных связей, в кино они могут углублять и расширять значения, создавать тайну, устанавливая связь со зрителем в целом и с персонажами в частности, детализировать героев. Функций и значений интертекста может быть гораздо больше, для каждого фильма они свои, практически индивидуальные. Классификация интертекстуальных связей может способствовать выявлению их значений, а приемы интертекста, которые также очевидно или неявно может использовать режиссер, позволят понять то, как именно реализуется интертекстуальность в произведении.

Таким образом, реализуется концепция, согласно которой, для интертекстуального анализа фильма необходимо найти интертекстуальные

маркеры, как указатели на соответствующие связи; обозначить претексты, которые формируют эту связь; классифицировать, указать использующийся прием и, в конечном итоге, выявить значение конкретного интертекста в исследуемом фильме. Исследуя интертекстуальные связи в кинопроизведениях, можно установить, каким образом реализуется интертекстуальность, как она формирует связи со зрителем, с другими текстами, а также как участвует в создании непосредственно самого кинотекста. В конечном итоге, категория интертекстуальности в анализе фильма способствует рассмотрению кинотекста не в вакууме, а в общем культурно-историческом контексте.

2 Интертекстуальный анализ произведений кинематографического искусства

Исследователи интертекстуальности в кинематографе применяли анализ интертекстуальных связей по-разному. Это связано с тем, что чёткой методологии применения данного вида анализа нет, однако, можно проследить общие тенденции.

Важнейшим исследователем в данной области является М.Б. Ямпольский. Он обосновывал интертекстуальные связи в кино с миром и другими произведениями, который не только изучал развитие теории интертекстуальности в кинематографе, но и сам использовал интертекстуальный анализ, как доказательный метод.¹²⁰ Ученый рассматривает в фильмах аномальные элементы и/или те, которые создают элемент тайны, находя претексты и прецедентные тексты, через анализ связей с которыми выявляется значение того или иного элемента фильма.

Для удобства анализа исследователями вводятся различные категории интертекста, которые отражают те или иные интертекстуальные явления¹²¹. Среди приемов чаще всего обозначаются цитаты, реминисценции и аллюзии^{122,123}, однако стоит заметить, что строгой классификации также не наблюдается¹²⁴.

Анализ проводится путем поиска параллелей с другими текстами или общеизвестными историческими событиями для лучшего понимания сути

¹²⁰ Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М.Б. Ямпольский // Москва : РИК «Культура». – 1993. – 464 с.

¹²¹ Безруков, А.Н. Поэтика интертекстуальности : Учебное пособие. / А.Н. Безруков ; Бирск. гос. соц.-пед. академия. – Бирск : БГПИ, 2005. – 70 с.

¹²² Еременко Е. Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе / Е.Г. Еременко // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. – 2012. – №6.

¹²³ Лотман, Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Т. XIV // Учен. зап. Тартуского гос. ун.-та. Тарту. – 1981. – 38 с.

¹²⁴ Дреева, Д. М. Цитата как знак интертекста / Д. М. Дреева // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2008. – № 10. – С. 85-90.

происходящего.¹²⁵ Проводится процесс интерпретации тех или иных проявлений интертекстуальности.

В целом при анализе интертекстуальных связей, происходит следующий набор действий: поиск источников (претекстов и прецедентных текстов), обозначаются способы их реализации в текстах, устанавливается роль интертекстов в формировании определенных смыслов, что способствует пониманию всего смысла кинотекста¹²⁶.

Для исследователей этого свойства текстов, интертекстуальный анализ является методом, позволяющий глубже проникнуть в суть кинотекста, рассмотреть нарратив с нелинейной позиции¹²⁷. Также изучение интертекстов является способом понимания того, как фильмы вплетаются в культурный слой, как реализуют себя в пространстве истории, и отношения режиссера к тем или иным явлениям¹²⁸. В конечном счете, интертекстуальный анализ позволяет понять, как зрители воспринимают кинотекст в динамике, насколько удачно режиссер применяет художественные приемы для реализации своей идеи.

2.1 Методология настоящего исследования

По причине того, что не существует четких границ интертекстуального анализа, и исходя из проведенных исследований данной категории в различных текстах, была сформирована следующая методология.

1. Обозначение интертекстуальных маркеров

¹²⁵ Федотова, И. П. Проявление интертекстуальности в кинодиалоге / И. П. Федотова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2015. – № 3. – С. 320-324.

¹²⁶ Крылова Н. В. Аспекты интермедиальности в кинематографе / Н. В. Крылова, Т. С. Бадалова // История, культура, искусство: взаимодействие прошлого и современности: Сборник трудов I Международной научно-практической конференции, Москва, 28 февраля 2018 года. – Москва: Научно-издательский центр "Открытое знание". – 2018. – С. 27-37.

¹²⁷ Худолей, Н. В. Интертекстуальность и интертекст как феномены художественной коммуникации: теоретический аспект / Н. В. Худолей // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 11-1(61). – С. 195-198.

¹²⁸ Гехтляр, С. Я. Интертекст как источник социально-культурной составляющей фоновых знаний / С. Я. Гехтляр // Вестник Брянского государственного университета. – 2017. – № 1(31). – С. 257-261.

Интертекстуальный маркер является указанием на проявление интертекстуальных связей. С помощью наблюдения (в том числе благодаря возможному обнаружению «третьего текста», аномалий и гиперцитат) будут выявляться самые значимые и основные интертекстуальные маркеры, так как любой текст наполнен интертекстами. В данном исследовании внимание будет обращено конкретно на интертекстуальную связь с культурой, историческими фактами и событиями, а также проявлениями автотекстуальности, паратекстуальности и архитектстуальности (остальные классы в контексте изучаемых объектов не выражены)

2. Выявление претекстов

Интертекст формируется из различных текстов, включающих в себя множество претекстов извне. Необходимо обозначать какие тексты, их части, явления, события и факты входят в интертекстуальный дискурс, на который указывает маркер.

3. Классификация

Необходимо провести процедуру классификации указанных интертекстуальных связей по классу и приёму интертекстуальности. Это позволит систематизировать интертексты.

4. Выявление значения интертекста

Интертекстуальные связи, намеренные или случайные, так или иначе формируют восприятие фильма. Необходимо указать, какое значение обнаруженный интертекстуальный маркер имеет в контексте изучаемых объектов, какую функцию несет в целом.

В ходе практического анализа данные пункты могут менять свою последовательность и дополняться содержательно, но не выходить за рамки указанной структуры. Дополнять интертекстуальный анализ будут общенаучные методы исследования.

Общенаучные методы:

- Наблюдение: имеющее цель пассивное исследование аудиовизуальных объектов. Данный метод позволяет накопить необходимые эмпирические данные, формировать изначальные представления об объектах исследования, а также перепроверять их. Применяется в данном случае в форме просмотров и пересмотров фильмов-объектов исследования.

- Описание: фиксирование результатов наблюдения, а также иных методов. В ходе применения данного метода формируется понимание признаков объектов исследования и характеристик. Описание лежит в основе дальнейшей методологии.

- Сравнение: операция, которая способствует выявлению различий и сходств в изучаемых объектах. На основе итогового сходства/различия можно делать обоснованный вывод о содержании и/или направленности развития объектом исследования, позволяя более глубоко понимать их общие свойства.

- Аналогия: установление с помощью сравнения относительного сходства исследуемых объектов. Данный метод позволяет установить сходства одних элементов с другими, путем проведения такого же сравнения в иных аспектах. Однако необходимо учитывать специфику объектов исследования и применять аналогию в совокупности с другими методами.

- Анализ: разделение объекта исследования на отдельные фрагменты, которые подвергаются дополнительному изучению. Данный метод позволяет изучить предмет исследования комплексно, рассматривая каждый отдельный его элемент: описываются особенности, их роль в функционировании целого.

- Синтез: объединение разрозненных фрагментов анализа в единое целое с целью получения нового знания. Метод исходит из анализа, так как каждый отдельный элемент находится во взаимосвязи друг с другом, осмысление этих взаимодействий с помощью синтеза способствует рассмотрению фрагментов текста в общем контексте. Складывается цельное представление о тексте, об его содержании, а также обобщенный тенденций его динамики.

- Классификация: распределение изучаемых объектов, их фрагментов на классы по определенным признакам. Он позволяет осмыслить и структурировать полученные знания по категориям, для их упорядочивания и систематизации.

2.2 Интертекстуальный анализ трилогии приквелов «Звёздных войн»

Кинотексты «Звездные войны» имеют огромный потенциал для разнообразных научных исследований. Эпизоды IV-VI (включающие в себя фильмы с подзаголовками «Новая надежда», «Империя наносит ответный удар» и «Возвращение джедая» соответственно) за многие десятилетия были изучены довольно комплексно. Эпизоды I-III также подвергались изучению с разных сторон, хотя, конечно, накопилось их не так много, как в случае с оригинальной трилогией. «Звездные войны» сами по себе представляют уникальный феномен, который вобрал в себя огромное число культурных претекстов, сформировавший тем самым свою философию и безграничный вымышленный мир. Особенность этих фильмов также и в безграничном потенциале как с точки зрения творчества, так и научных изысканий. На примере этих фильмов можно проследить то, как интертекст может генерировать кинопроизведения и как он считывается зрителем. В искусствоведческом плане «Звездные войны» являются одним из редких явлений авторских дорогих франшиз. Первые фильмы были созданы вопреки дорогим студиям, для которых замыслы автора, Джорджа Лукаса, были слишком смелыми и рискованными. Однако стоит заметить, что непосредственно срежиссировал он только оригинальный фильм «Звездные войны» 1977 года, хотя и был непосредственным автором сюжета. Трилогию приквелов же Лукас снимал уже полностью самостоятельно и не был ограничен ни в каких средствах и творческом видении, что делает I-III эпизоды, вышедшие с 1999 по 2005 года, более актуальными для изучения, так как через три фильма проходит единая авторская идея и взгляд на развитие трилогии.

Создание приквелов фильмов – не новое явление для кинематографа, но в случае со «Звездными войнами», особенно теми произведениями, в создании которых участвовал непосредственно автор, в можно проследить, как интертекстуальные связи могут изменять восприятие кинокартин спустя многие десятилетия.

В первую очередь фильмы уже традиционно рассматривают с точки зрения концепции Д. Кэмпбэлла, изложенной в его книге «Тысячилик герой»¹²⁹. Это актуально, как для западных исследований (в США «Звездные войны» изучают в кинематографических колледжах, как пример реализации мономифа¹³⁰), так и для отечественных¹³¹, которые также расширяют исследования темы, проводя анализ через призму теории В.Я. Проппа¹³².

Фундаментальные исследования франшизы, в основном, сосредотачиваются на истории создания и развитии киносериала¹³³. Также особое внимание уделяется причинам успеха фильмов, а также как менялся сюжет на протяжении съемок¹³⁴. То есть в данном случае присутствует элемент изучения автотекстуальности, но напрямую это не обозначается.

Действительно можно найти исследования фильмов трилогии приквелов с точки зрения повлиявших на создание текстов, однако они, обычно, касаются лишь какого-то одного претекста или прецедентного текста и являются довольно поверхностными. Например, рассматривается влияние христианской мифологии на «Звездные войны»¹³⁵, а также других религий¹³⁶. Кинотексты также

¹²⁹ Campbell, J. *The Hero's Journey: Joseph Campbell on His Life and Work* / 3rd edition, Phil Cousineau, editor // Novato, California: New World Library. – 2003. – С. 186–187.

¹³⁰ Lawrence, J. S. *Joseph Campbell, George Lucas, and the Monomyth // Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics.* – 2006. – Т. 14. – С. 21.

¹³¹ Седых, О.М. Джозеф Кэмпбелл и зигзаги неомифологизма: от феномена "Звездных войн" к алгоритмам сторителлинга / О.М. Седых // Вестник Московского университета. Серия 7: философия. - 2019. - №6. - С. 77-93.

¹³² Батулин, Д. А. Архетип героя в контексте мономифа Дж. Кэмпбелла и теории функций В. Я. Проппа // вузовская наука: проблемы подготовки специалистов. – 2022. – С. 13-18.

¹³³ Тейлор, К. Как «Звездные войны» покорили Вселенную. История создания легендарной киносериала // «Эксмо». – 2015. — 347 с.

¹³⁴ Камински М. Тайная история «Звездных войн»: Искусство создания современного эпоса. / Пер. с англ. А. Мальского. — Москва.: Дрим-менеджмент, 2015. — 656 с.

¹³⁵ Евдокимов, А. А. Влияние Ветхого Завета на массовую культуру на примере кинофраншизы "Звездные войны" / А. А. Евдокимов // Вестник Тюменского государственного института культуры. – 2020. – № 4(18). – С. 258-260.

¹³⁶ Капуто Д. Религия "Звездных войн" // ЛОГОС. - 2014. - №5 (101). - С. 131-140.

анализируются с точки зрения мировосприятия зрителем¹³⁷, то есть одного из элементов интертекстуальности.

Огромное количество исследований посвящено изучению технической стороны фильмов¹³⁸, рассмотрению прорыва в области спецэффектов¹³⁹, а также влияние на кинематограф¹⁴⁰ и на культуру в целом¹⁴¹. В то же время, существуют отдельные небольшие статьи, рассматривающие источники вдохновения при создании фильмов, однако, сосредоточены они на сравнении фильмов Акиры Куросавы и Джорджа Лукаса¹⁴².

Таким образом, комплексных исследований по категории интертекстуальности по «Звездным войнам», как оригинальной трилогии, так и трилогии приквелов, ещё не было, хотя попытки интертекстуального исследования были, но затрагивали лишь какую-либо одну сторону темы. Для комплексного изучения интертекстуальных связей трилогия приквелов будет рассматриваться как единый кинотекст.

2.2.1 Интертекстуальность названия и основного жанра

Первое, с чем сталкивается зритель, начиная взаимодействие с фильмом – это название. Это первейший **пара-интертекстуальный маркер**, связывающий приквелы «Звездных войн» с другими номерными частями саги.

Само название создавало определенный интертекстуальный контекст, который зрители ожидали от фильмов. Это особые знаки, свойственные именно

¹³⁷ Слесова, Е. А. Специфика объективации концепта "противостояние" в кинотексте "Звездных войн": стилистический аспект / Е. А. Слесова // Балтийский гуманитарный журнал. – 2021. – Т. 10. – № 4(37). – С. 331-335.

¹³⁸ Вождевич, Д.М. «Звездные войны» - прорыв и потенциал / Д.М. Вождевич // COVIDO ERGO ZOOM: трансформация и цифровизация общества в современных реалиях. - Москва: московский педагогический государственный университет. – 2021. – С. 422-437.

¹³⁹ Вячистый, Д.Д. Влияние оригинальной трилогии "Звездных войн" на развитие кинематографической индустрии последней четверти XX в. / Д.Д. Вячистый // История и политика в искусстве. – Москва : Московский педагогический государственный университет. – 2021. - С. 422-437.

¹⁴⁰ Golovachev, V. A. George Lucas and his influence on cinema / V. A. Golovachev, T. N. Osintseva // Dialogue of cultures. My world : Материалы XII международной студенческой научно-практической конференции. Материалы V межвузовской студенческой научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 16–18 мая 2019 года / Под редакцией А.О. Мартыновой. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. – 2019. – С. 41-44.

¹⁴¹ Лапшин, В. А. Джедаизм / В. А. Лапшин // Знание. Понимание. Умение. – 2017. – № 2. – С. 337-340.

¹⁴² Путь джедая: как Джордж Лукас придумал «Звездные войны» // Большие Идеи – URL: <https://big-i.ru> (дата обращения: 29.05.2023).

рассматриваемому культурному феномену, позволяющие отличить его от других.

Оригинальная трилогия (1977-1983) задает следующие цитируемые знаки, перешедшие в трилогию приквелов (1999-2005):

- открывающие титры, в которые включены название фильма, краткое описание нарратива и предшествующих сюжету событий;

- начало действия в космосе с опускающейся камерой, задающей мизансцену («Новая надежда» – орбита Татуина; «Империя наносит ответный удар» – неизвестное космическое пространство; «Возвращение джедая» – космос над Эндором; «Скрытая угроза» – приближение к Набу; «Атака клонов» и «Мечь ситхов» – космическое пространство Корусанта). Соответственно, часть событий фильмов должно происходить в космосе; в «Звездных войнах», чаще всего – это космические сражения или погони;

- наличие такого элемента, как Сила (в нарративе фильмов – это жизненная энергия, пронизывающая всё пространство, которой могут управлять чувствительные к ней существа); это одна из отличительных особенностей франшизы «Звездные войны», позволяющая выделить её на фоне остальных. Концепция Силы является сочетанием магии, философии, духовных и физических практик. В трилогии приквелов этот аспект не только остается, но и развивается.

Соответственно, это же актуально для пользователей Силы – джедаев и их противников (которые только в этой трилогии получают в полной мере своё наименование – ситхи). В оригинальной трилогии нарратив ведется после исчезновения джедаев, легенды о них исходят из рассказов персонажей, которые рисуют их хранителями и защитниками мира. Имея контекст предыстории и эту информацию о джедаях, зритель уже заранее ожидает в фильмах-приквелах увидеть именно таких рыцарей ордена. Ситхи же в оригинальных фильмах были представлены лишь Императором (который ещё не имел экранного имени), а

также Дартом Вейдером. Их загадочность, таинственность и чувство угрозы, создаваемая нарративом интертекстуально переносятся и в приквелы.

Интертекстуальность «Звездных войн» позволяет режиссеру в приквелах работать с уже имеющимся контекстом только лишь благодаря одному названию. Зритель, посмотревший фильмы оригинальной трилогии, имеет определенные ожидания перед просмотром следующих фильмов франшизы.

Паратекстуальность в контексте отношения к уже существующей серии фильмов позволяет режиссеру не только не объяснять уже известные зрителю знаки (кто такие джедаи, что такое Сила, кто такой Оби-Ван Кеноби и т.д.), но и играть с ожиданиями зрителя, давая новые взгляды, привнося новые идеи, вводить новые контексты. Зритель, посмотревший 4-6 эпизоды, будет смотреть иначе на эпизоды 1-3. В этом плане интертекстуальность фильмов, как частей саги, воплощает себя в полной мере. Далее будет дан подробный анализ этих связей.

Архитекстуальность ставит фильм в определенные рамки соотнесения его с другими его представителями. Несмотря на то, что жанровых подходов среди киноведаов имеется достаточно много, «Звездные войны» традиционно относят к космической опере. Эти фильмы полижанровые они включают в себя множество других, но у космооперы есть свои характерные черты, которые зрители могут ожидать от просмотра фильма этого жанра. Когда фильм удовлетворяет эти ожидания, происходит, так называемое, «удовольствие от узнавания».

Во-первых, это приключенческие картины; фильмы этого жанра содержат в себе активные действия, погони, нередко сражения, но при этом большой акцент делается и на острый сюжет, держащий зрителя в напряжении. Это всё имеет место во всех трёх фильмах трилогии-приквелов.

Во-вторых, космоопера подразумеваем действие в космическом пространстве и/или на других планетах. Место действия в нарративе «Звездных войн» – вымышленная «далекая-далекая галактика», в которой герои как

перемещаются по разным планетам, так и ведут дела в космосе. От нормативной научной фантастики космооперу отличает экзотичность представленных локаций, что полностью соответствует «Звездным войнам», особенно первым трём эпизодам (разнообразие и экзотичность планет в этих фильмах наибольшая по сравнению даже с остальными картинами франшизы).

В-третьих, важной чертой космооперы является масштабность конфликта и героичность персонажей. В этом плане трилогия приквелов также полностью соответствует обозначенному элементу: в сюжете фильмов происходят события галактического уровня – Война клонов; преобразование Республики в Империю; гибель Ордена джедаев и многое другое. Даже первый эпизод из трилогии, «Скрытая угроза», демонстрирует локальный конфликт за одну планету, экстраполируя его на масштабы всей галактической политики.

Зритель, не знакомый со «Звездными войнами», но имеющий представления о жанре космооперы может получить заранее некоторое представление о фильмах трилогии приквелов, если до их просмотра уже был ознакомлен с такими представителями жанра как «Звездный путь» (1966 – наст. время) или «Флэш Гордон» (1936), также с оригинальной трилогии «Звездных войн» (1977-1983), что в контексте интертекстуальности имеет наибольшее значение.

Интертекстуальность жанра и названия – это прецедентный текст, который входит во взаимодействие со зрителем ещё до просмотра фильмов. Как категория анализа, интертекстуальность диктует исследователю и/или критику необходимость ознакомиться с жанровыми особенностями рассматриваемого фильма и обратить внимание на название – если картина является частью какой-либо франшизы, нужно всегда учитывать этот контекст, так как кино не существует в вакууме, свойство интертекстуальности реализуется даже в таких внешних признаках как жанр и название. Это базовая информация о фильме, с которой сталкивается получатель (исследователь, критик, зритель и т.д.), но она уже имеет сильную интертекстуальность.

Стоит также отметить, что название и тем более жанр не являются гиперцитатами, так как фабула и сюжет фильмов реализуется и воспринимается и без знания оригинальных кинокартин. Зритель, не знакомый со «Звездными войнами» до просмотра приквелов, не будет выпадать из дискурса, продолжая адекватно воспринимать фильм, хотя и без понимания многих интертекстуальных связей, так как более глубокое понимание фильмов зрителем обеспечивается его культурным багажом.

Именно интертекстуальная связь с предыдущими фильмами серии повлияла на первоначальное восприятие первых трёх эпизодов, особенно «Скрытой угрозы». Фильм вызывал крайне неоднозначную оценку как зрителей, так и критиков, но, что наиболее важно, недостатки, зачастую, были вызваны тем, что фильм отличался от предыдущих. Режиссер развивал нарратив своей саги, к чему зрители были, очевидно, не готовы. Несмотря на свой финансовый успех, «Скрытая угроза» является самым низко оцененным фильмом серии, вышедших при её создателе Джордже Лукасе.

Интертекстуальность в этом случае проявляется следующим образом. Из-за ограничений своего времени, создатели оригинальной трилогии не могли себе позволить действительно крупномасштабных событий, поэтому 4-6 эпизоды создавали у зрителя ощущения камерности, практически сказочности. На сказочность особенно указывает использование Дж. Лукасом мифологических архетипов, присущих, в том числе, сказкам. Проще говоря, оригинальная трилогия воспринималась зрителями проще, чем она является на самом деле. В «Скрытой угрозе» с начальных титров указывается на более серьезный нарратив: в контексте сразу же обозначаются темы политики, налогообложения, торговли, интервенции и т.д. На протяжении всего фильма эти темы не упрощаются, а наоборот, получают развитие. На интертекстуальном контрасте с предыдущими фильмами саги, зрителям это показалось скучным, так как ожидания были другие. То же самое можно сказать с развитием концепции Силы. В оригинальной трилогии её не представляли как мистическое энергетическое

поле, окружающее все во вселенной; в «Скрытой угрозе» ей дали объяснение через «мидихлорианы» – микроскопических существ, живущих во всех живых организмах, которые и связывают носителя с Силой. Зрителями и критиками этот ход был воспринят негативно, так как, по их мнению, это лишает Силу духовного аспекта. Более того, интертекстуальность здесь реализуется в обе стороны, наделяя значение «Силы» в претекстах, то есть в оригинальной трилогии, тем самым новым смыслом. Это можно назвать авторской метатекстуальностью, так как сам Джордж Лукас иначе осмысляет собственные элементы предыдущих фильмов. В этом особенность интертекстуального восприятия приквелов «Звездных войн» – критика в их сторону, зачастую, исходит из контекста сравнения с предыдущими фильмами, которые у аудитории, особенно американской, стали полноценной частью культуры. В этом плане интертекстуальность объясняет и абсолютный успех этих фильмов в России: у отечественного зрителя не было контекста оригинальной трилогии – её почти никто не видел, так как фильмы выходили ещё во времена существования СССР. Серьезные темы, масштабность и эпичность событий в сочетании с приключениями и остросюжетным действием привлекло зрителя в нашей стране, в которой эти части франшизы любят больше, чем оригинальную трилогию. В нашей культуре именно оригинальная трилогия стала интертекстуальным продолжением приквелов.

Далее будут рассматриваться отдельные интертекстуальные маркеры по методу индукции, то есть от частных примеров к общему заключению. Для удобства анализа маркеры будут структурированы и обобщены темой/смыслом/идеей/персонажем и т.д., в чьих дискурсах они реализуются.

Условно разделить исследование интертекстуальных маркеров можно по следующим классификациям: авто-интертекстуальные маркеры; мета-интертекстуальные маркеры; архи-интертекстуальные маркеры; интертекстуальные маркеры. Так как интертекст присутствует в каждом из них, можно обозначить классы более комплексным термином.

2.2.2 Авто-интертекстуальные маркеры.

Это маркеры, которые уже появлялись/упоминались в оригинальной трилогии и/или которые непосредственно влияют на неё.

Интертекстуальный маркер «джедаи»

Претекст джедаев является автотекстуальным, так как их придумывает сам Дж. Лукас ещё в самом первом фильме 1977 года. В целом, в оригинальной трилогии о джедаях известно из рассказов персонажей-наставников (Йода и Оби-Ван Кеноби), а также некоторых отрицательных персонажей (Таркин, Дарт Вейдер, Император). Зритель получает о них следующую информацию: это защитники мира на светлой стороне, они спокойны, контролируют эмоции, владеют Силой; это герои галактики, одним из которых хочет стать протагонист фильмов (Люк Скайуокер). Также известно, что они были истреблены Империей, в чем напрямую поучаствовал Дарт Вейдер. Таким образом, создается образ благородных рыцарей, владеющих Силой, которые были истреблены силами зла – это изначальный претекст.

Действительно подобный образ отчасти сохраняется, интертекст из этих фильмов переходит в приквелы, но режиссер вносит дополнительные значения. В 1-3 эпизодах зритель видит огромный Орден, напоминающий воинствующих монахов, у которого есть строгий кодекс; действуют они неоднозначно, крайне осторожно. Орден джедаев является около религиозной организацией, который, благодаря реминисценции, отсылает к образам буддистских монахов и их общин. Объясняется такой прецедентный текст буддистским мировоззрением самого Дж. Лукаса. Это придает Ордену некую инаковость, исключительность, целого независимого института внутри государства. Образ дополняется и их строгими догмами, основанными на кодексе, который отбирает послушников с малых лет, при этом налагая запрет на привязанность. Это не только позволяет зрителю без проблем провести параллели с закрытыми обществами монахов, но и создает

один из главных слоев мотивации для обращения Энакина Скайуокера к тёмной стороне.

Их внешний вид – робы и плащи – основан на том, как выглядели Йода и Оби-Ван в оригинальной трилогии, хотя, изначально, Лукас видел внешний облик джедаев таким, каким предстает перед зрителем Люк Скайуокер в «Возвращении джедая»: черный и менее свободный, но всё же не стесняющий движения костюм. Нечто подобное проявляется в одежде Энакина Скайуокера в «Мести ситхов». В этом случае создается преемственность между отцом и сыном в частности, и всего образа джедаев в целом, так как стиль одежды членов ордена реализованы в той же манере, что и у Оби-Вана и Йоды в IV-VI эпизодах. Также это позволяет выделить джедаев на фоне других обитателей галактики, костюмы которых отличаются в зависимости от их расы и происхождения, тогда как Орден, состоящий из представителей разных рас унифицирован. Таким образом интертекстуальность костюмов работает на преемственность, позволяет провести дополнительные реминисценции к буддистским общинам для связи с культурным слоем зрителя, а также обособить их в нарративе самих фильмов.

Представление джедаев в приквелах является третьим текстом, который внедряется в уже имеющийся дискурс и вносит новые значения.

Восприятие джедаев из оригинальной трилогии воплощается в представлении о них маленьким мальчиком, Энакином в «Скрытой угрозе»: он видит их как практически бессмертных, всемогущих воинов справедливости. Однако это представление деконструируется: мальчик выражает надежду на то, что джедаи прилетели освободить рабов, однако рыцарь Квай-Гон отмечает, что у него не стоит такой задачи. Это первое проявление третьего текста в данном дискурсе, который предвосхищает зрителя к дальнейшей динамике данного интертекста.

Во втором эпизоде их роль хранителей мира полностью рушится, так как они начинают служить государству, ведя его войну. Они недалёковидные и самонадеянные – об этом не раз рассуждают персонажи – их строгая

приверженность кодексу в личных делах (привязанности, отношение к отдельным членам), при этом полное от него отступление в вопросах масштабных (ведение войны как генералы). Они неспособны сохранить мир в галактике, более того, предводителем новой угрозы становится граф Дуку – бывший джедай, который ушел из Ордена, разочаровавшись в нём. Они не позволяют действовать индивидуально, но при этом и не следуют строго Кодексу. Совет джедаев заставляет Скайуокера шпионить за Канцлером, а затем решают устроить самосуд. В конце концов, все эти пороки и закостенелость догматов приведет джедаев к истреблению. Это трагический эпизод, показанный в «Мести ситхов» с одной стороны наполнен драмой, с другой – вполне закономерен.

Введение этих новых элементов не только углубляет и детализирует образ джедаев, но и интертекстуально, но и позволяет понять, почему в Оригинальной трилогии джедаев не осталось, почему таких могущественных адептов Силы уничтожила Империя и почему Люк Скайуокер, неоднократно отходя от принципов обучения Йоды и Оби-Вана, в конце концов, победил. Через интертекстуальность зритель понимает, что, если бы герой действовал строго по наставлениям старых джедаев, он не смог бы одолеть Императора.

Трилогия приквелов через интертекстуальное знание о судьбе джедаев в нарративе саги приобретает больше интриги и напряженности, так как зритель уже знает, что от Ордена ничего не останется, при этом, режиссер демонстрирует его могущество. Таким образом, судьба Ордена не только придает дополнительный интерес к сюжету фильма, но и делает нечто, уничтожившее джедаев, гораздо страшнее и весомее в контексте всей саги.

Интертекстуальный маркер «Сила»

В приквелах происходят изменения и в таком основополагающем аспекте вымышленной вселенной, как Сила. В Оригинальной трилогии, как источнике претекста, это она воспринималась как жизненная энергия, которая наполняет всю вселенную. Вера в неё воспринималась как мистическое философское

учение, у которого строгое деление есть две стороны: светлая и тёмная. В приквелах это восприятие меняется.

Знак мудрости в I эпизоде, персонаж Квай-Гон Джинн имеет своё понимание Силы, которую он воспринимает как жизненную силу вообще, у которой нет сторон. Через него впервые происходит знакомство зрителя с таким явлением, как «мидихлорианы». Это микроскопические существа, которые живут во всех живых клетках, образуя симбиоз с существами. Количество мидихлориан в крови - объективный показатель связи с Силой. Это ещё один третий текст, внедряющийся в дискурс, углубляющий образ Силы, делая её не мистическим проявлением некоей магии, а явлением природы во вселенной «Звездных Войн». Внедрение их, помимо углубления знаний о Силе, было необходимо для того, чтобы обозначить исключительность Энакина, так как джедаи в приквелах стали догматическим орденом, необходимо было обосновать его избранность, чтобы они приняли его в Орден. Также расширяет интертекст Силы от уровня применения сверх способностей до более глубокого, фундаментального уровня. Таким образом, мидихлорианы стали воплощением понятия жизненной силы, которая уже не просто является мистическим невидимым полем, которая всё окружает, но является частью самой жизни. Это придает Силе гораздо более глубокое значение и в оригинальной трилогии: Люк Скайуокер пользуется Силой в зависимости от собственного морального кодекса, а путь тёмной стороны – это не приговор, что ещё больше обосновывает искупление Дарта Вейдера.

Стоит отметить, что внедряются также новые способности Силы: скорость Силы, поглощение Силы и т.д., но важнейшая из них - способность создавать саму жизнь. Это делает её потенциал изучения огромным, что расширяет контекст вымышленной вселенной в целом и создает дискурс тайны, отчего загадочность и мистичность этого явления в «Звездных войнах» сохраняется.

Во время выхода «Скрытой угрозы» в 1999 году некоторые фанаты восприняли эту идею с мидихлорианами в штыки. Идея объяснить мистику

биологией не понравилась тем, что изначально она воспринималась, как универсальная предрасположенность всех разумных существ к магии. Это ещё одно проявление интертекста, которое сыграло с восприятием фильма в негативной форме, однако, как уже было отмечено, наличие объяснения феномена не делает его более приземленным или простым. Наоборот, в приквелах, и в частности, в «Мести ситхов» аура загадочности обволакивает этот знак ещё больше

Интертекстуальный маркер «Квай-Гон Джинн»

Условность классификации можно продемонстрировать на примере персонажа Квай-Гона, предстающим перед зрителем в первом эпизоде, там же погибающем, но косвенно появляющимся во втором и упоминаемым в третьем. Герой представляет собой мощный третий текст, который заставляет по-новому взглянуть и расширить понимание взаимоотношений ученика и учителя джедая. Квай-Гон предстает мудрым наставником, таким же, каким мы видим Оби-Вана в «Новой надежде». Их дуэт в «Скрытой угрозе» прекрасно демонстрирует весь институт обучения, демонстрируя, как падаваны становятся рыцарями. В то же время, благодаря реминисценции, в его непокорном, но уравновешенном характере, можно увидеть будущего Бена Кеноби, каким он предстает и описывается в оригинальной трилогии. Он создает собой преемственность между поколениями джедаев, которая начинается от учителя Квай-Гона – графа Дуку, заканчивая Энакином и Люком Скайуокером.

Важнейшим аспектом также становится его духовность и восприятие Силы. Как уже было обозначено, Квай-Гон воспринимает её не так, как другие джедаи. Именно этот персонаж впервые понял, как на самом деле победить смерть, слившись с Силой. Именно Квай-Гон научил этому Йоду, а затем и Оби-Вана, которые в оригинальной трилогии появляются, в том числе, в виде призраков. Смерть Квай-Гона в финале «Скрытой угрозы» является визуальной цитатой сожжения остатков Дарта Вейдера в финале «Возвращения джедая», что интертекстуально меняет восприятие последнего фильма, демонстрируя, что

Энакин Скайуокер тоже научился сливаться с Силой. Появление Квай-Гона в форме голоса и упоминания о нем, как о том, кто «из иного мира Силы возвратился» во втором и третьем эпизодах соответственно являются аномалиями, так как это выбивает полностью линейного восприятия. Таким образом, третий текст становится с гиперцитатой – только смотревший оригинальную трилогию зритель может понять, для чего было важно обозначить способность Квай-Гона общаться с живыми с того света. Это же объясняет и то, почему после истребления джедаев по галактике не странствуют тысячи их призраков – секрет к такому «бессмертию» открыл именно Квай-Гон, который воспринимал Силу по-своему и не следовал строго кодексу джедаев. В дальнейшем он обучил этому Йоду и Оби-Вана. Это ещё более расширяет философию и мифологию Силы, углубляя вымышленную вселенную и добавляя элемент тайны.

Что касается претекстов, то можно отметить и то, что фамилия «Джинн» с арабского переводится как «дух», что укрепляет значение персонажа, как духовного проводника в целом и из загробного мира Силы в частности.

Интертекстуальный маркер «Оби-Ван Кеноби»

В приквелах одним из центральных персонажей является будущий учитель Люка Скайуокер – Оби-Ван Кеноби. В оригинальной трилогии он предстает мудрым, спокойным стариком, рассудительным и, в какой-то степени, остроумным. Он не верит в то, что в Дарте Вейдере осталось хоть что-то хорошее. В приквелах его образ раскрывается подробнее. Благодаря использованию таких цитат, как отрубание руки инородцу, который атакует Скайуокера в баре (как в «Новой надежде»), а также стремление к аккуратному и скрытному подходу (аллюзия на его тайные действия на Татуине и «Звезде смерти») образы Кеноби из обеих трилогий связываются. Это же относится к характеру персонажа. В первом эпизоде Оби-Ван предстает рассудительным юношей, но при этом, не лишенным чувства юмора. Он старается соблюдать кодекс джедаев и, по словам Квай-Гона – упрям. Важным сюжетным элементов

является потеря учителя, но не потеря самообладания после этого. Это особо стоит отметить, так как мотив потери и отношение к ней, проходят сквозной линией через все эпизоды саги Лукаса.

Во втором эпизоде Оби-Ван стал ещё более сдержанным, но при этом и язвительным, особенно с Энакином. Это объясняет то, почему Оби-Ван в 5 эпизоде называл себя дерзким и непокорным, сравнивая Люка с собой в его возрасте. В «Мести ситхов» объясняется, почему старый джедай не считает, что Вейдер способен на искупление: он всегда безоговорочно доверял Энакину, заботился о нем, как о младшем брате, старался закрывать глаза на его роман с Падме; из-за этого Оби-Ван не мог разглядеть зарождающейся в Энакине тьму. После того, как уже Дарт Вейдер истребил джедаев, в том числе детей, Оби-Ван не мог видеть своего бывшего ученика никаким образом, кроме как бездушной машиной.

В целом главное значение интертекстуального маркера Оби-Вана в приквелах – развитие образа персонажа как в рамках этих фильмов, так и во всей саге вообще.

Интертекстуальный маркер «Йода»

Магистр Йода, глава Ордена джедаев, в фильмах мало отличается от своего образа в оригинальной трилогии. Джордж Лукас сохранил характер персонажа в приквелах, тем самым проводя понятный зрителю концепт мудрейшего учителя по всем фильмам. Важно было оставить Йоду таким, какой он был в том числе, чтобы суметь противопоставить его противникам и общему контексту приквелов. В этом дискурсе зритель может видеть, что даже самые светлые, мудрые и сильные персонажи порой не в силах противостоять злу. Таким образом, образ Йоды в то же время дополняется, демонстрируя его поражения как в сражениях, так и в духовной борьбе. Так Йода не был способен по-настоящему помочь Энакину, когда его мучали видения о смерти жены. Эта строгая приверженность кодексу и собственным принципам осталась с магистром и в оригинальной трилогии, что объясняет его усталость, отстраненность и отшельничество, так

как все его убеждения не смогли спасти галактику, несмотря на то, что он учил уделять внимание будущему. Взгляд вперед в ущерб настоящему интертекстуально связывает его с падением Ордена, так как даже самый мудрый из джедаев не способен был увидеть угрозу.

Также стоит отметить, что Лукас успешно обозначил его и как учителя. Если в первом эпизоде он заседает в совете, то во втором зритель застаёт его за тренировками юнлингов (младших будущих джедаев). Обучает он их с помощью таких же тренировочных устройств, с какими практиковался Люк Скайуокер в 4 эпизоде. Данная цитата, связывающего его с претекстуальным образом учителя из оригинальной трилогии, создает образ Йоды, как наставника для всех джедаев, от мала до велика. Этот маркер также является и третьим текстом, который вносит понимание в ситуацию, когда Оби-Ван в 5 эпизоде обращается к Йоде, как к учителю, но в «Скрытой угрозе» зритель видит, что его мастер – Квай-Гон.

В контексте противопоставления окружению, Йода открывается с новой стороны. Впервые в «Атаке клонов» зритель видит магистра не только, как очень старого джедая с тростью, но как искусного фехтовальщика. Он вступает в бой с графом Дуку, защищая пораженных Энакина и Оби-Вана. Дуэль сама по себе поставлена впечатляюще, но в интертексте с привычным зрителю образом Йоды становится вовсе поразительным. Следующий бой Йода ведет уже в конце «Мести ситхов» против Дарта Сидиуса. Это сражение поражает своим масштабом, так как зритель, благодаря известным уже знаниям, видит, по сути, битву самых могущественных адептов Светлой и Тёмной сторон Силы. Несмотря на описанное, Йода вступает в бой непосредственно только при острой необходимости, что является реминисценцией на то, что он говорил Люку в 5 эпизоде: «великий воин? Не войны делают великими».

В то же время, несмотря на всю миролюбивость и мудрость магистра, в приквелах он помещается, вопреки своей воли, в клубок интриг внутри политики, там самым создается некоторый *метатекст*, говорящий зрителю о

том, что находиться в стороне от таких вещей практически невозможно, а попытки лишь позволяют злу обрести ещё большее могущество.

Интертекстуальный маркер «R2-D2 и СЗРО»

В случае с неотъемлемой частью саги, с которых она началась – дроидов-компаньонов, по большей части их интертекстуальность работает на «эффект узнавания», преемственности. Их характеры и роли в сюжете остаются полностью неизменными, однако зрителю демонстрируется их происхождение. R2-D2 оказывается дроидом-астромехаником из королевского ангара Набу, встречается впервые в «Скрытой угрозе». Дроид чинит корабль героев, спасая их от гибели. В дальнейшем дроид сопровождает Падме и во втором эпизоде. Происхождение СЗРО интертекстуально становится интереснее зрителю, так как его собирает непосредственно Энакин для помощи матери. Несмотря на то, что в «Скрытой угрозе» он предстает без внешней обшивки, зритель сразу же узнает его за счёт суетливости и характерной манеры разговора, которую он уже видел в оригинальной трилогии. Получается, что Люк Скайуокер получил в распоряжение R2-D2, который изначально принадлежал его матери, и СЗРО, который собрал его отец. Это меняет восприятие «Новой надежды», ведь именно после соединения этих трёх персонажей, начинается путь героя.

Таким образом, интертекстуально дроиды-компаньоны становятся не просто знаком преемственности, но и одним из главных символов «Звездных войн» вообще.

Интертекстуальный маркер «Бейл Органа»

Этого персонажа напрямую никогда не называли по имени в оригинальной трилогии, хотя его фамилия была известна, ведь именно её носила Принцесса Лея. Бейл является приемным отцом Леи, который забрал её на планету Альдераан (которая будет уничтожена «Звездой смерти» в 4 эпизоде вместе с самим Бейлом). Это уже меняет восприятие потери Леей своей планеты, так как мы видим её в финале «Мести ситхов», а также лучше знакомимся с Бейлом – интертекстуально трагичность происшествия во много раз увеличивается, делая

уничтожение Альдераана не просто актом имперского устрашения, но и глубоко личной трагедией.

Бейл предстаёт перед зрителем смелым, но миролюбивым сенатором, который, несмотря ни на что, верит джедаям и в демократию, при этом проводя активную политику против создания армии и наделения канцлера новыми полномочиями. Это ещё раз связывает его с Леей, объясняя, в том числе, её мятежный характер в контексте борьбы с галактической диктатурой.

Прямой цитатой, связанной с данным интертекстуальным маркером, является личный корабль Бейла Органы - Тантив IV, с которого начнется сюжет «Новой надежды». Именно на нём Лея и её экипаж спасались от имперского преследования. Таким образом, утверждается то, что Бейл Органа стоял у истоков мятежного альянса, заставляя по-новому взглянуть и на роль принцессы Леи в оригинальной трилогии.

Интертекстуальный маркер «Джанго и Боба Фетты»

Персонаж Боба Фетт очень полюбился зрителям в оригинальной трилогии: молчаливый, суровый, опасный охотник за головами, который, по словам Лукаса, каким-то образом причастен к Войнам клонов. Впервые образ, схожий с тем, который был представлен в «Империя наносит ответный удар», появился в «Атаке клонов» - боевая броня с характерным Т-образным шлемом. Сразу происходил эффект узнавания через непрямую цитату, так как цвет она имела иной. Вскоре оказывается, что персонаж – не Боба, а его отец, Джанго Фетт. Сам Боба появляется ребенком позже. Характер сына и отца практически схож, так как первый – клон последнего. Джанго представлен умелым жестоким наёмником, который способен противостоять даже джедаям. Его стрельба из двух бластерных пистолетов является реминисценцией к «стрельбе по-македонски», которая широко отражена в популярной культуре, особенно в боевиках и вестернах, и вызывает у зрителя невольные ассоциации с героями этих жанров, что интертекстуально делает Джанго Фетта более впечатляющим бойцом.

Так как Боба – копия своего отца буквально (в том числе он наследует корабль «Раб I», который зритель видел в 5 эпизоде), зритель может глубже понять характер самого Фетта, перенеся черты его отца на него самого. Плюс ко всему, Боба ожесточается, ещё будучи ребенком, так как на его глазах джедай убивает его отца. Таким образом интертекстуально меняется восприятие Бобы Фетта и в оригинальной трилогии. Его связь с Войной Клонов объясняется тем, что и клоны, и Боба Фетт выращены из ДНК Джанго, только Боба – клон без генетических модификаций. Это влияет и на восприятие зрителем клонов, которые таким образом становятся ещё более грозными бойцами.

Интертекстуальный маркер «Татуин»

Данная пустынная планета была первой, которая вообще появилась во франшизе. Именно там начался путь героя Люка, который объединившись с дроидами-компаньонами, Оби-Ваном, Ханом Соло и Чубаккой отправился выполнять миссию принцессы Леи. Это опасная, полудикая планета, на которой островки цивилизации существуют в рамках отдельных больших городов и их окрестностей. Данный образ продолжает развиваться и в приквелах. Обозначается, что планетой правят гангстеры-хатты, что создает сначала аллюзию на начало «Возвращения джедая», а затем напрямую демонстрируется Джабба Хатт, который будет убит в том же 6 эпизоде. Интертекстуально это делает пленителя героев из упомянутого фильма большей угрозой, ведь из обычного преступного барона он превращается в более влиятельную персону, чей клан правит не одной планетой. Из-за этого законы Республики не действуют на Татуине, что объясняет такую преступную обстановку во всех фильмах, так как во времена Империи мало что поменяется. Дикость и беззаконие в совокупности с пустынной местностью неявно заставляют зрителя воспроизвести в памяти такие места, как фронт Дикого Запада, что ещё лучше позволяет ощутить атмосферу того места, где выросли протагонисты обеих трилогий.

Лукас привносит, тем не менее, новые элементы в Татуин: гоночные соревнования, институт рабства, новый большой город, однако, для сохранения преемственности, узнаваемость должна сохраняться, поэтому зритель может видеть уже знакомых существ, здания и т.д.

Для большей правдоподобности, архитектура поселений Татуина является аллюзией на североафриканские постройки, в частности, тунисской культуры. Наиболее правдоподобно отразить сооружения в пустынной местности могут только те, кто действительно там живет, поэтому Тунис и стал прообразом для экранного Татуина.

Также важно обозначить роль планеты в жизни Скайуокеров. Энакин родился на ней, был отобран в Орден джедаев и вернулся спустя десять лет, чтобы увидеть мать. Оказалось, что её выкупил фермер Клигг Ларс, освободил и женился на ней. Клигг является отцом Оуэна Ларса – дяди Люка Скайуокера из оригинальной трилогии. Таким образом третий текст объясняет сложные семейные связи Люка, Ларсов и Дарта Вейдера. Это важный интертекстуальный знак, так как впервые на экране, во втором эпизоде, демонстрируется и ферма Ларсов, где будет жить Люк. Его отец, Энакин, будет чинить механизмы в той же комнате, в которой Люк чистил дроидов в «Новой надежде». На заднем плане в этой сцене виден летательный аппарат, на котором будет летать Скайуокер-младший. Данная непрямая цитата (в оригинальной трилогии он лишь рассказывает об этом) создает преемственность между отцом и сыном, как умелых пилотов.

На Татуине герои сталкиваются и с таскенами – диким и агрессивным народом пустынь. Зритель впервые встречается с ним в 4 эпизоде – один из них атакует Люка. В «Скрытой угрозе» они атакуют гонщиков, а в «Атаке клонов» - похищают мать Энакина. Интертекстуально режиссер вводит уже знакомые образы, зритель знает об их опасности и безапелляционной агрессии к чужакам, поэтому атаки таскенов воспринимаются логично. Это дополняется словами

Клигга Ларса о чудовищной сущности этого народа, что входит в общий дискурс всего образа таскенов во всех фильмах.

Интертекстуальный маркер «Ситхи»

Это антагонисты джедаев, приверженцы Тёмной стороны. В оригинальной трилогии их было двое: Дарт Вейдер и Император. Однако впервые это слово появилось только в «Скрытой угрозе». Первое, что стоит здесь отметить – это «правило двух»: «Всегда двое их, не больше и не меньше: учитель и его ученик». Это интертекстуально объясняет то, почему пользователей Тёмной стороны Силы в оригинальной трилогии всего двое – Вейдер был учеником Императора. Если бы Люк убил своего отца, он бы встал на его место. При этом сам Вейдер, когда предлагал Люки перейти на его сторону, говорил о том, что вдвоем они смогут свергнуть Императора и править галактикой как отец и сын. Правило Двух тем самым внедряется третьим текстом в дискурс оригинальной трилогии.

Другим неотделимой чертой связи учителя и ученика ситхов является её порочность в самой сути: учитель-ситх обучает ученика до тех пор, пока он не станет сильнее настолько, что будет способен убить своего учителя. Смысл этого был в том, чтобы каждое новое поколение ситхов было сильнее предыдущего. Тысячелетиями так и происходило - череда предательств лежит в самой основе ситхского учения, так как в фильмах («Возвращение джедая» и «Месть ситхов») зритель может видеть даже то, что учителя пытались избавиться от учеников. «Правило двух» создает аллюзию на некий опасный симбиоз, наподобие рака. Таким образом можно понимать всю губительную составляющую Тёмной стороны.

В приквелах зритель может увидеть ещё двух ситхов: Дарта Мола и графа Дуку (он же Дарт Тиранус).

Дарт Мол – первый из них. Он появляется в «Скрытой угрозе». Сам по себе его образ – красно-черный цвет кожи, рога – создают понятную аллюзию на канонический образ чёрта из христианской мифологии, демона. Одной только своей внешностью Дарт Мол наводит страх, тем более, что почти не имеет

реплик – он молчаливый убийца. Его световой меч – является ещё одним интертекстуальным маркером. Во-первых, красный цвет указывает на преемственность (у Дарта Вейдера был такой же), более того – задает в культурном пространстве зрителя значение красного клинка, как принадлежность к ситхам. Его необычный по виду двухклинковый световой меч впервые появляется в фильмах, тем самым создается ещё больший эффект угрозы от этого персонажа и интертекстуально зритель, знакомых с предыдущими фильмами, будет более впечатлен. То есть световой меч Дарта Мола – противостояние в дискурсе световых мечей вообще старому тексту. Сражение Дарта Мола против двух джедаев: Квай-Гона и Оби-Вана является кульминацией «Скрытой угрозы», настолько впечатляющей, что даже зрители, кому не понравился фильм, отмечали эффектность этого боя. После гибели Дарта Мола, его учитель взял себе в ученики бывшего джедая – Дуку.

Граф Дуку внедряется в дискурс ситхов третьим текстом, внося существенные новшества. Помимо того, что это ещё один бывший джедай, каким будет Дарт Вейдер, он предстает перед зрителем настоящим аристократом с прекрасными манерами. На вид Дуку – приятный пожилой мужчина, что существенно его отличает от других образов ситхов, которые в фильмах предстают изуродованными или внушающими страх одним своим внешним видом. К тому же выясняется, что он был учителем Квай-Гона. Его цель – не добиться абсолютной власти, а разрушить погрязшую в коррупции и собственной неэффективности Республику. Граф Дуку является лидером сепаратистов, по сути, альянса мятежников (коими были главные герои в оригинальной трилогии). Это делает его образ крайне неоднозначным, что и вносит новое понимание представителей Тёмной стороны. К тому же именно его предаёт учитель в «Мести ситхов», что делает его героя, ко всему прочему, трагичнее.

Однако больше всего интертекст ситхов выражается в следующем маркере.

Интертекстуальный маркер «Палпатин / Дарт Сидиус»

Оригинальная трилогия представляет этого персонажа как абсолютное, чуть ли не карикатурное зло. Император излучает угрозу, страх и своим образом напоминает смерть в капюшоне. Дальше этого 5 и 6 эпизоды не заходили. Трилогия приквелов кардинально всё поменяла. В первую очередь этому персонажу дали обычное имя – Палпатин и ситхское – Дарт Сидиус. Наличие у героя имени уже указывает на наделение личности, но дальше больше. Впервые знакомый из оригинальной трилогии образ загадочной личности в капюшоне цитируется в «Скрытой угрозе». Для дополнительной ассоциации с уже знакомым персонажем, вводится музыкальная цитата – при первом его появлении в саундтрек врывается тема Императора из «Возвращения джедая». Интересный прием провернул режиссер, вводя этого же персонажа в обычном облике приятного, располагающего к себе, аккуратного сенатора Палпатины. Интрига о том, что это один и тот же персонаж сохраняется и с помощью паратекстуальности – в титрах «Скрытой угрозы» и «Атаки клонов» актер Иан Макдермид указан лишь как исполнитель роли Палпатины. Личина Дарта Сидиуса появляется в обеих этих картинах, но в титрах его персонаж не указан. Хотя внимательный зритель, с помощью отсылок и аллюзий может раскрыть эту тайну или, по крайней мере, погрузиться в процесс разгадки, что является одной из функций интертекстуальности.

В «Скрытой угрозе» сенатор Палпатин наводит смуту, предлагает настоять на избрании нового сильного канцлера. Зритель видит его умелым интриганом, который отлично играет на слабостях персонажей, особенно Энакина. Именно благодаря этому он становится Верховным канцлером Республики, а затем – наделяется особыми полномочиями. В третьем эпизоде, благодаря своим махинациям он одерживает победу над джедаями и становится Императором.

Образ главного злодея всей франшизы ещё до его полноценного раскрытия в «Мести ситхов» позволяет проследить весь его путь к абсолютной власти. Интертекстуально это вносит в дискурс 1 и 2 эпизода дополнительные значения,

что способствует повышению интереса к пересмотрам данных фильмов. Для оригинальной трилогии интертекст наделяет Императора гораздо большим характером и существенно углубляет его персонажа, что делает эту главную угрозу ещё более значительной. Благодаря приквелах Император из абсолютного зла развивается в хитрого манипулятора, интригана и одного из опаснейших злодеев фильмов, который добился власти благодаря своему интеллекту и харизме, а не с помощью только лишь грубой силы, что делает образ Палпатина гораздо более многогранным интересным.

Стоит ещё отметить, что намек на то, что Палпатин и Сидиус являются одним и тем же человеком можно уловить из непрямой визуальной цитаты в первых двух эпизодах – стража канцлера напоминает внешне имперских гвардейцев из «Возвращения джедая». В «Мести ситхов», где персонаж полностью раскрывает свою личину, охрана Палпатина в красных доспехах уже полноценно цитирует ту же самую гвардию. Также нужно добавить, что в третьем эпизоде раскрывается то, почему Палпатин выглядит пугающе и обезображенным – отраженные от светового меча молнии били по самому Палпатину, искажая его внешний вид, или же раскрывая истинный. Это является как интертекстуальным указанием на то, что Тёмная сторона уродует, а также создает интертекстуальную загадку, которую можно действительно трактовать, как то, что Палпатин после обезображивания раскрыл истинное лицо, сняв маску добродушного и вежливого пожилого человека.

Интертекстуальный маркер «Энакин Скайуокер / Дарт Вейдер»

Данный маркер указывает на самый главный интертекст всех трёх фильмов. Образ зловещего Дарта Вейдера, его родство с Люком, искупление играли огромную роль в оригинальной трилогии, а сам лорд ситхов был одним из важнейших символов «Звездных Войн». Однако история 4-6 эпизодов была, в первую очередь, про Люка и его друзей.

В приквелах центральной фигурой становится именно Энакин Скайуокер. Впервые зритель встречает его мальчиком-рабом на Татуине. Учитывая

культурный пласт, Джордж Лукас выбрал ему возраст 9 лет, так как считал, что уход подростка из дома будет восприниматься зрителями не столь остро, ведь бунтарская психология этого возраста гораздо проще воспринимает разрыв связи с родителями, чем детская.¹⁴³ Таким образом мы видим, что прецедентный текст может являться даже в виде знаний о психологическом развитии человека.

В фильме сразу обозначается, что он механик и пилот гоночных каров с детства. Это является аллюзией на то, что о нем говорил Оби-Ван в 4 эпизоде, описывая отца Люка, как лучшего пилота галактики. Но, что более важно, зритель узнает, что у него есть мать, но не было отца, он был зачат мидихлорианами. Это отсылает на прецедентный претекст – историю Иисуса и его непорочное зачатие, которая хорошо знакома зрителям западной культуры. Сам этот мотив уже указывает на избранность героя, тем более, что у джедаев существует пророчество об Избранном, который восстановит равновесие Силы. Это очень значимый интертекст, который позволяет по-новому взглянуть на противостояние Светлой и Тёмной сторон Силы в целом, и на искупление Дарта Вейдера в частности. Из-за того, что он был зачат мидихлорианами, течение Силы в нём огромное – ещё ребенком он предчувствует события, имеет молниеносную реакцию. Обозначает, что уровень его связи с Силой больше, чем у самого магистра Йоды (пока что в фильме он не появлялся, но упоминался), что является гиперцитатой, так как только зная персонажа Йоду из оригинальной трилогии, можно понять суть этого сравнения. Неожиданно навалившееся внимание к ребенку, указание на его исключительность, объясняет его характер и жажду власти в дальнейшем. Стоит, однако, заметить, что указание Йоды в третьем эпизоде на то, что пророчество о восстановлении баланса Силы могил неверно истолковать, является третьим текстом, который меняет дискурс роли Энакина, заставляя зрителя погружаться в интертекстуальную загадку, соотнося

¹⁴³ Камински М. Тайная история «Звёздных войн»: Искусство создания современного эпоса. / Пер. с англ. А. Мальского. — Москва.: Дрим-менеджмент, 2015. — 656 с.

сам пророчество и слова магистра как с дальнейшими событиями фильма, так и с искуплением Дарта Вейдера в 6 эпизоде.

С другой стороны, зритель видит отзывчивого, доброго, мечтательного ребенка, который возвращает надежду тем, кто отчаялся. Этот интертекстуальный третий текст идет в существенное противостояние с устоявшимся образом Дарта Вейдера. Здесь стоит отметить, что это также являлось причиной разочарования некоторых зрителей, которые получили не то, что ожидали. Сам Джордж Лукас объяснял это тем, что фанаты ждали от приквелов грозного, сурового Дарта Вейдера, который жестоко карает врагов¹⁴⁴.

Стоит отметить также проявление внутренних интертекстов: финальный акт первого эпизода, в котором Энакин уничтожает станцию управления боевыми дроидами на набуанском корабле (что уже является не прямой цитатой уничтожения Люком «Звезды смерти»), формируется благодаря тому, что на протяжении всего фильма мальчик изучает устройство кораблей, отмечается, что схватывает он это на лету, прибавляются к этому его навыки гонщика и способности.

Уже упоминаемая детская психика играет и на то, что Энакин растёт с гнетущим чувством потери – мотивом, понятным зрителю. В детстве его отрывают от матери, через десять лет она умирает у него на руках, что без лишних объяснений заставляет сопереживать герою и лучше его понимать. В дальнейшем панический страх потери жены становится полностью обоснованным и понятным.

Растя с чувством собственной важности, имея в учителях своенравного Оби-Вана, Энакин вырастает в наглого и дерзкого падавана во втором эпизоде. Он продолжает скучать по матери и почти в открытую проявляет знаки внимания к Падме – сразу демонстрируется, что он не такой джедай, как все, да и сам он себя таким не чувствует. Это особенно выделяет Энакина на фоне других

¹⁴⁴ Тейлор, К. Как «Звездные войны» покорили Вселенную. История создания легендарной киносаги // «Эксмо». – 2015. — 347 с.

адептов Светлой стороны во всех фильмах. Слова Оби-Вана о том, что Энакин станет причиной его смерти, являются аллюзией с элементом гиперцитаты, которая не выбивается из повествования, так как, действительно, Дарт Вейдер в 4 эпизоде убьёт Оби-Вана. При этом он имеет некоторые диктаторские наклонности (сцена разговора с Падме на Набу) – постепенно проявляется его жажда власти и формируется образ Дарта Вейдера, служащего Империи в оригинальной трилогии. Это можно обозначить как реминисценцию.

Из-за выше обозначенных психологических проблем, он не может отпустить потерю и смириться с ней, из-за чего склонен к такому проявлению Тёмной стороны, как месть. Это ещё один интертекст, который добавляется в дискурс становления стихом. Это дополняется непрямой цитатой во время разговора Энакина и Падме, когда он рассказывает ей об убийстве племени таскенов, которые похитили его мать – во время бури эмоций в музыке можно уловить мотив темы Императора, что позволяет лучше соотнести его поступок с первым проявлением Тёмной стороны в юноше.

В третьем эпизоде лучше раскрываются его навыки пилотирования, а также преданность близким: Оби-Вану и Падме. На таком контрасте лучше прослеживает интертекстуальное различие с образом Дарта Вейдера. В то же время, мастерство Энакина в управлении истребителем является аллюзией на личное участие Вейдера в космическом сражении над «Звездой смерти» в четвертом эпизоде. Падение Энакина на тёмную сторону обеспечивается потерей доверия к джедаям (плюс к этому он чувствует себя изгоем в Ордене), в которой и развивается его ненависть к ним в дальнейшем. Он считает себя недооцененным из-за того, что ему не дали звание магистра. Это ещё более отражает его жажду могущества.

Казнь Энакином графа Дуку – ещё один шаг на тёмную сторону. Этот момент ещё раз акцентирует упоминаемое «правило двух» – место Дуку вскоре займет Энакин (это зритель через претекст первого эпизода, что в дальнейшем напрямую подтверждается Сидиусом). Во время сражения ещё живой граф

отмечает в Энакине страх, гнев, ненависть. Когда ситх остается безоружным, в руках джедая оказываются два меча (синий и красный), что символично считывается зрителем, как момент выбора дальнейшего пути, тем более, что он сам осознает, что джедаи не убивают безоружных. Следующий и финальный шаг на Тёмную сторону – помощь в убийстве Мейса Винду. После этого фильм переполняется интертекстуальными сюжетными связями с оригинальной итилогией, начиная с того, что Сидиус даёт Энакину имя Дарт Вейдер.

Отдельно стоит отметить отношения Энакина и Палпатина. Тайный лорд ситхов становится для юного Скайуокера фигурой отца, умело манипулируя его желаниями, страхами и эмоциями. На контрасте с вечно серьезными, хмурыми, недоверчивыми к Энакину джедаями, Палпатин кажется действительно располагающим к себе персонажем, который хотя бы улыбается иногда. Канцлер постоянно говорит ему то, что он хочет слышать, даёт ему то, что он хочет. В этих взаимоотношениях появляется ещё один значимый интертекст – легенда о Дарте Плэгасе Мудром. Многие критики и зрители отмечали то, насколько хорошо работает сцена, в которой Палпатин рассказывает эту «притчу» Энакину. Этот интертекст вливается в дискурс происхождения Энакина, тайн ситхов и сущности самой Силы, создавая процесс поиска ответов, к тому же, сильно углубляя вымышленную вселенную. Дарт Плэгас был тёмным владыкой ситхов, столь могущественным и столь мудрым, что открыл как использовать Силу для воздействия на мидихлорианы для создания жизни. Также он мог спасти тех, кто ему особенно дорог от смерти, однако он научил своего ученика всему, что знал сам и тот убил его пока учитель спал. Здесь проявляется интертекстуальная загадка на нескольких уровнях: является ли «легенда» лишь пересказом реальных событий, в которых Палпатин участвовал сам, как ученик Плэгаса? Могли ли эксперименты Дарта Плэгаса привести к зачатию мидихлорианами Энакина? Насколько вообще это всё правда? Это вопросы, на которые зритель может дать для себя ответы, но интертекстуальный поиск на этом не закончится.

Таким образом в данном интертекстуальном маркере складывается основополагающий дискурс всех фильмов в виде Дарта Вейдера. Интертекстуальность предстает как генератором текста, так и исходит из него.

Далее стоит отдельно остановиться на прецедентных текстах и претекстах, которые позволяют лучше сформировать и понять образ Энакина Скайуокера / Дарта Вейдера.

Известно, что при создании оригинальной трилогии, особенно четвертого эпизода, Джордж Лукас вдохновлялся японскими самурайскими фильмами. В истории Энакина эта тенденция продолжается. Одним из прообразов для пути Скайуокера является главный герой трилогии «Самурай» режиссера Хироси Инагаки. Фильмы повествуют о юноше, который отправляется на войну, мечтая стать воином. Там он влюбляется в девушку, его спасает монах, который обязывает его стать самураем. Герой долго тренируется и становится непревзойденным, но у него полно врагов и с личной жизнью неудачи. Он горделив, заносчив, но становится всё мудрее, в конце побеждает врага на пляже в свете огненных лучей солнца и остается жить с женой на ферме. Интертекстуальные параллели очевидны. В первом фильме – становление из мальчика самурая/джедая; во втором фильме – битва с собственными демонами; в третьем фильме – полное мастерство и победа героя «Самурая», однако Энакин не справляется и не вникает словам учителей, тем самым теряя всё, что ему дорого.

Тайный роман Энакина и Падме имеет под собой претекст в виде классического фильма «Семь самураев» режиссера Акиры Куросавы, чьими работами Лукас неоднократно вдохновлялся. В фильме есть молодой ученик-самурай Кацуширо, который влюбляется в крестьянку. Хотя статус Энакина и Падме совсем иные, но обоим парам персонажей в контексте их фильмов нельзя быть вместе. Можно наблюдать даже визуальные не прямые цитаты: сцена, в которой Энакин проводит время с Падме среди цветущего поля, отсылает к похожему эпизоду «Семи самураев», где Кацуширо встречает свою будущую

возлюбленную на точно такой же цветущей поляне. Сделав небольшое отступление, стоит добавить, что персонаж Джа-Джа является аллюзией на героя этого же фильма по имени Кикутиё: они оба изначально кажутся глупыми и занимаются в некоторой степени клоунадой, однако позже становятся достойнее и полезными.

Таким образом Джордж Лукас продолжает собственную традицию связывать «Звездные Войны» с японскими самурайскими фильмами, вдохновляясь узнаваемыми образами и мотивами.

Также стоит отметить, что похищение матери Энакина таскенами является аллюзией на фильм «Искатели» Джона Форда: отправление в пустыню на поиски, смерть Шми на руках сына. Это неявная цитата позволяет зрителю предвосхитить итог вылазки Энакина.

Другим претекстом в истории Скайуокера можно отметить трагедию «Фауст», где герой, в погоне за знанием и силой, заключил сделку с дьяволом (как Энакин с Палпатином). Это является аллюзией, которая делает образ Скайуокера поэтичнее и трагичнее. Похожим значением обладает и непрямая цитата картины «Падший ангел» Александра Кабанеля в третьем акте «Мести ситхов». Уже Дарт Вейдер уничтожил лидеров сепаратистов на планете Мустафар, он стоит и смотрит вдаль исподлобья, его пышные кудрявые волосы развиваются под капюшоном, а из глаз текут скупые слёзы. Почти тоже самое можно видеть на картине французского художника, с разницей лишь в том, что ангел изображен обнаженным. Картина относится к художественному направлению академизм, который основывался на классицизме. Эта непрямая цитата тем самым наделяет образ Энакина ещё и классицистическими мотивами.

Многие сцены с участием Дарта Вейдера и Дарта Сидиуса из третьего эпизода стилизованы под старые хорроры первой половины XX века, именно поэтому внешность Палпатина кажется ещё более чудовищной, чем даже в оригинальной трилогии. Сборка Вейдера на операционном столе сопровождается болью, криками, мучением. Эта сцена – аллюзия на фильм

«Франкенштейн» 1931 года Джеймса Уэйла, который сам вдохновлялся немецким киноэкспрессионизмом. Сцена сотворения монстра в обоих фильмах имеет схожие черты: персонажа буквально сшивают по частям, в это время вне здания бушует ливень.

Далее стоит отметить такую важную черту интертекста, как связь непосредственно с биографией автора. Как уже было сказано, Лукас имел буддистские воззрения, что и обозначило мотив Энакина примкнуть к Тёмной стороне именно из-за привязанностей. Также жизненный путь режиссера имеет определенные схожести с его персонажем: присутствует мотив побега из родного дома (как сам Лукас хотел сбежать из родного города Модесто), также стоит отметить, что режиссер в молодости обожал гонки. Избранность Энакина является некоей аллюзией на возвеличивание Лукаса после его грандиозного успеха. При этом изначально он делал это вопреки студиям и продюсерам, но спустя время сам стал главой огромной бизнес-империи – так же, как и Энакин он «стал тем, кого поклялся уничтожить». В добавление к дискурсу о непорочном (искусственном через Силу) зачатии Энакина стоит прибавить и то, что сам Лукас – бесплоден. Навязчивая идея режиссера после «Звездных войн» 1977 года обеспечить безбедную жизнь своей жене довела его до развода – ироническая параллель с Энакином, который, пытаясь спасти Падме, стал причиной её смерти.¹⁴⁵

Таким образом, можно отметить большой уровень проработки персонажа Энакина Скайуокера, который воплотил в себя многие претексты и прецедентные тексты, что изменило восприятие и самого Дарта Вейдера в иную сторону.

Трилогия приквелов, особенно третий эпизод, сосредоточившись на трагедии Дарта Вейдера, сделала его центральной фигурой всей саги. Это была кульминация драмы, которая зародилась ещё в Оригинальной Трилогии, тем

¹⁴⁵ Камински М. Тайная история «Звёздных войн»: Искусство создания современного эпоса. / Пер. с англ. А. Мальского. — Москва : Дрим-менеджмент, 2015. — 656 с.

самым приквелы перестали быть просто предысторией, а стали полноценной частью истории. В 4-6 эпизодах полностью меняется образ самого Вейдера. Он больше не воспринимается как просто злодей, отец Люка, а именно как Энакин, поработанный собственными доспехами и Тёмной стороной. Даже эпизод, в котором Люк через видения видит гибель своих друзей и прерывает обучение, чтобы их спасти, становится куда более зловещим, ведь привязанности погубили его отца. В этом же контексте демонстрируется и отличие Люка от Энакина, который всё же смог, несмотря ни на что, остаться на Светлой стороне. Дарт Вейдер становится полноценно трагическим персонажем, а его признание в отцовстве играет новыми красками, потому что зрителем, знающим интертекстуально о событиях приквелах, воспринимается совершенно иначе.

Прямые интертекстуальные маркеры и иные отсылки

В данном пункте разбираются интертексты, не относящиеся конкретно к совокупностям маркеров, а действуют автономно.

Так фраза «у меня плохое предчувствие насчет этого» является прямой цитатой таких же, неоднократно звучащих в оригинальной трилогии. Точно также, как и «да прибудет с тобой Сила», - фраза, являющейся реминисценцией на пожелание удачи, чаще всего звучащая от фигуры наставника. Другим способом преемственности и сочленения трилогий является способность Силы влиять на разум. В четвертом эпизоде зритель видит, как её использует Оби-Ван, чтобы избежать поимки штурмовиками. В «Скрытой угрозе» её неоднократно применяет его учитель – Квай-Гон. В «Атаке клонов» Энакин говорит, что эта способность действуют только на слабых разумом, что объясняет, почему джедаи (то тот же Оби-Ван в частности) не используют её повсеместно.

Стоит отдельно также отметить финал «Мести ситхов», который интертекстуально крепко связывает приквелы с оригинальной трилогией. Зритель видит полноценный узнаваемый образ Империи: персонаж Таркин, Дарт Вейдер, Император на борту серого крейсера (реминисценция на имперские звездные разрушители) смотрят на строительство «Звезды смерти». С другой

стороны, рождение и распределение детей Энакина воспринимается как рождение новой надежды. Бейл Органа привозит новорожденную Лею на его Альдераан к своей жене – в этот момент происходит музыкальное цитирование темы Леи из «Новой надежды»; Оби-Ван доставляет Люка к Ларсам – соответственно, звучит тема Силы. Фильм заканчивается не прямой цитатой сцены из четвертого эпизода: Ларсы с младенцем Люком на руках смотрят на двойной закат. С точно такой же сцены начнется путь героя Люка Скайуокера в фильме 1977 года.

Таким образом, все обозначенные интертекстуальные приемы, помимо того, что создают эффект узнавания, плотно связывают приквелы и оригинальную трилогию в единую историю.

2.2.4 Мета-интертекстуальные маркеры

Это интертекстуальные маркеры, которые не только, непосредственно, влияют на дискурс, но и являются комментарием автора к тем или иным прецедентным текстам.

Интертекстуальный маркер «Республика / Империя», «Войны клонов», «клоны»

Огромным значением для фильмов имеет демонстрация процесса преобразования Республики в Галактическую Империю. В оригинальной трилогии нет пояснений того, как Империя стала властвовать над галактикой, в приквелах происходит подробная демонстрация объяснение этого процесса. Зритель видит уже в первом эпизоде, что государство неэффективно справляется с защитой граждан: королеве Амидале легче самой взять ситуацию по спасению своей планеты в свои руки, чем дожидаться действия властей Республики. Законы плохо работают, слишком громоздкий бюрократический аппарат не позволяет оперативно решать важнейшие задачи. Даже канцлер не имеет реальной власти, всё утопает в коррупции. Во вступительных титрах второго эпизода прямо

указывается на кризис Республики, находящейся на грани раскола. Складывается образ кризиса демократических институтов, которые перестают работать ещё до наделения канцлера особыми полномочиями из-за кризиса.

Интертекстуальность позволяет наделить эпизоды фильмов новыми смыслами и усилить акцент на имеющихся. Так работает сцена речи Палпатина в «Мести ситхов». В ней канцлер объявляет о реорганизации Республики в Галактическую Империю. Именно в ней впервые указывается их преемственность и вообще произносится это слово. Империя является априорным злом в оригинальной трилогии, поэтому её становление из Республики, которая три фильма была, условно, на «светлой стороне», наделяет фильмы новым значением, работая на художественную идею. Эффект, произведенный на зрителя, благодаря интертекстуальности, усиливается многократно, а Империя интертекстуально обретает многогранность, неоднозначность, которую не имела в оригинальной трилогии.

В становлении Империи из Республики очевидны аллюзии на историю Рима, постепенному преобразованию демократической Римской республики в Римскую империю. На это же указывает такой орган законодательной власти, как Сенат. Должность главы государства – канцлер – отсылает к такой же должности главы исполнительной власти в Германской империи. Хотя преобразования уровня Республика – Империя, наличие сената и канцлера не уникальны для выше обозначенных государств, но прецедентный текст был введен в дискурс именно из них, так как это наиболее узнаваемые исторические западной культуры. В подтверждение того, что часть образа Республики была аллюзией на Германию является то, что дальнейшие имперские образы, внешний вид офицеров, оружия и т.д. были вдохновлены Третьим Рейхом. Однако наиболее важным интертекстом в этом контексте является приход Гитлера к власти демократическим путём. Так же, как и Палпатин, он манипулировал и плёл интриги, что и позволило ему, будучи избранником народа, стать абсолютным диктатором. Здесь проявляется метатекстуальный аспект данного

маркера: режиссер комментирует своими фильмами в том числе актуальную для его страны ситуацию, критикуя демократический строй США. Становление Палпатина – это аллюзия на диктаторские подвиги президента Никсона, когда народ добровольно отдает себя в руки диктатора в кризисные моменты.

В данном контексте необходимо рассмотреть заодно и такой интертекстуальный маркер как «*Войны клонов*». Впервые упоминание об этом событии внутри нарратива «*Звездных войн*» было ещё в «*Новой надежде*». Войны клонов описывалась как легендарное событие, в котором участвовали Оби-Ван Кеноби и Энакин Скайуокер, а также приемный отец Леи. В трилогии приквелов Войны клонов обретают грандиозный галактический масштаб, в которое втянуты все персонажи фильмов. Таким образом легендарное событие демонстрируется зрителю, обозначается, почему оно имело такое большое значение, вновь происходит эффект узнаваемости. Подобное чувство предвкушения объяснения событий из оригинальной трилогии имеет огромное значение в восприятии первых трёх эпизодов.

Войны клонов являются, по сути, гражданской войной, проявлением республиканского милитаризма, так как началась с применения, наделенными особыми полномочиями Палпатином, армии клонов. Уже в конце «*Атаки клонов*» будет понятно, что война – один из главных элементов плана Дарта Сидиуса. Чем дольше идёт война, тем больше полномочий у канцлера, причем по завершении военного конфликта, он не снимает с себя должность, а наоборот – провозглашает себя императором.

Начало войны становится особо значительным событием. Это происходит в конце второго эпизода. Палпатин и сенаторы наблюдают с балкона, как десятки тысяч клонов маршируя, грузятся на корабли для переброски в места боевых действий. В этой сцене можно наблюдать важную музыкальную аллюзию. Впервые за трилогию приквелов полноценно и громогласно звучит Имперский марш из оригинальной трилогии. Благодаря интертекстуальной связи со старыми

фильмами, сцена обретает дополнительное значение – начало войны как полноценное начало становления Империи.

В этой же сцене наблюдается символичность. Персонаж - сенатор Бейл Органа – в этой сцене опускает голову и обреченно бьёт кулаком по опоре балкона. Подобный жест однозначно положительного персонажа указывает на неправильность происходящего в нарративе фильма, зритель понимает, что происходит нечто необратимо ужасное. Особо стоит отметить, что Войны клонов – это одна из многих манипуляций Палпатина, который воспользовался противоречиями в Республике, чтобы начать войну и получить больше власти, по сути, стоя во главе обеих сторон конфликта.

Метатекстуально таким образом Джордж Лукас критикует политическую ситуацию в США: империализм Штатов во Вьетнаме и Ираке, ограничение свобод во имя безопасности и общей стабильности после терактов, оправдания войн в целом в духе «кто не с нами – тот против нас» (также, как и ситхи всё возводят в абсолют).

Через демонстрацию процесса становления Империи благодаря развязыванию Войн клонов, Джордж Лукас критикует политическую обстановку и историю своей страны. Приход к абсолютной власти Палпатина путем при большинстве поддержки сенаторов он расценивает как поражение демократии, резюмируя подобные процессы и в реальной жизни словами Падме Амидалы: «вот так свобода и умирает – под гром аплодисментов». Это ярчайшее проявление мета-интертекстуального дискурса, ставший один из основных тем трилогии приквелов.

Впервые сами клоны появляются на во втором эпизоде («Атака клонов»), они демонстрируются как максимально унифицированная армия, созданная для служения Республике (условно «светлой стороне»). Интертекстуальность реализуется в их внешнем виде – их полностью белая броня с характерным шлемом создает реминисценцию на внешний вид имперских штурмовиков из оригинальной трилогии. В «Мести ситхов» броня клонов всё больше

развивается, приближаясь практически полностью к внешнему виду штурмовиков. Таким образом, интертекстуальность создает дополнительный контекст для будущих событий, заставляя «получателя» связывать кинотексты обеих трилогий в единой целое.

Несмотря на явную фантастичность концепции – армия клонов одного человека, создателям удалось показать её достаточно правдоподобно, опираясь на реальный культурный слой человечества. Для начала стоит отметить, что это первая полноценная вооруженная армия в «Звездных войнах», действующая масштабно, с помощью реминисценцией напоминая зрителям реальные боевые действия и их отражения в популярной культуре.

Техника Великой Армии Республики (официальное название) также соткана из интертекстов и вплетена в них. Так, республиканские десантные LAAT/i (их впервые зритель может увидеть во втором эпизоде – именно на них прибывает Йода с отрядами клонов, защищая джедаев на арене) сочетают в себе сочетание аллюзий на американский десантный вертолёт УН-1 (известный по образу основного транспортного вертолота в время войны во Вьетнаме) и советский ударный вертолёт Ми-24. В сочетании этих образов рождается вымышленная канонерка, сочетающая в себе транспортный и боевой потенциал. Другая видная техника Республики является реминисценциями на уже имперскую военную машину из оригинальной трилогии. Так республиканские транспортные и ударные крейсера своей клиновидной формой заставляют зрителя воспроизвести в голове образ имперского звездного разрушителя; шагоходы AT-TE – предки имперских AT-AT, что эффектно появились в «Империя наносит ответный удар»; легкие перехватчики, на которых Энакин и Оби-Ван появляются в начале «Мести ситхов» своей формой иллюминатора и крыльев являются непрямой цитатой СИД-истребителей из оригинальной трилогии. В то же время истребители АС-130, на которых в космосе сражаются клоны навевают собой образ будущих истребителей повстанцев X-Wing'ов, которые впервые зритель увидел в конце «Новой надежды».

Так же стоит заметить важный прецедентный текст. В приквелах Джордж Лукас исследует тему клонов, так как в это время данная проблема была актуальна. Технология клонирования живых организмов потрясла мир в 1990-2000-х годах, способностью воспроизводить сложных млекопитающих (овечка Долли, 1996 год). Режиссер предупреждает об опасности дальнейших перспектив этой разработки, демонстрируя всю неоднозначность армии клонов в трилогии приквелов.

Интертекстуальный маркер «Торговая Федерация / Конфедерация»

Это новые для вымышленной вселенной «Звездных войн» фракции. Стоит заметить, что это не одно и то же: Торговая Федерация появляется в «Скрытой угрозе», совершает интервенцию на Набу и терпит поражение на этой планете; во втором эпизоде она войдет в Конфедерацию Независимых Систем – вторая сила в галактике, которая сражается в Войнах клонов за независимость от Республики.

Торговая Федерация, которая, игнорируя законность, совершает блокаду и вторжение на мирную планету Набу находит свой прецедентный текст, как олицетворение недоверия Джорджа Лукаса к корпорациям, которые пытаются вмешиваться в политику. Для этого он основывает их образ в том числе на понятных западному зрителю представлениях о торговых государствах позднего средневековья (вроде Венецианской республики), и торговых могущественных компаниях Нового времени (Ост-Индская компания).

Мотив войны, в котором сражается демократическая Республика против Конфедерации сепаратистов является прямой аллюзией на Гражданскую Войну в США, в которой против правительства Линкольна сражалась Конфедерация за выход из состава государства. То есть в основе лежит прецедентный текст, напрямую входящий в культурный слой американского зрителя «Звездных войн».

В противовес своим человеческим противникам в виде клонов, Конфедерация выставляет армию дроидов, которая всем своим видом указывает

на инородность (что характерно – лидеры сепаратистов все, кроме Дуку, представители экзотических рас): основные боевые дроиды напоминают скелетов с неестественно вытянутой головой, их эволюция в виде супер боевых дроидов вызывают ассоциации с туловищем без головы. Остальные машины ещё более отдалены от человеческого образа: это сплошь аллюзии и реминисценции на насекомых, пауков и прочих неприятных и опасных существ. Также имеются и культурные аллюзии, так огромные дроиды-пауки намекают на своих коллег по уничтожению людей из «Войны миров» Герберта Уэллса. Всё указывает на их внечеловеческую инородность, что сделано намерено, дабы зритель одним своим видом интертекстуально указывать на враждебность, чужеродность, вызывая неприязнь зрителя. Особенно это проявляется, когда в «Атаке клонов» появляется важная гиперцитата – планы будущей «Звезды смерти», которые изначально разрабатывались именно Конфедерацией. Только зритель, знакомый с этим оружием, может понять все чудовищные намерения лидеров сепаратистов.

Стоит отметить, что через призму рассматриваемых трёх фильмов демонстрируется дилемма создания продвинутого искусственного интеллекта. В Эпизоде I боевые дроиды неавтономны, они полностью контролируются с орбитальной станции, после уничтожения которой армия дроидов на поверхности планеты полностью выключается. В Эпизоде II и Эпизоде III такой проблемы больше нет – автономность и независимость дроидов необходимы для ведения масштабных боевых действий по всей Галактике, отчего искусственный интеллект становится опаснее. Таким образом, возникает дилемма: слишком развитый интеллект для возможности независимых действий мог быть угрозой даже для создателя, а недостаточно развитый – был чересчур малоэффективен. «Если бы дроиды умели думать, нас бы уже не было на свете», — высказывается персонаж трилогии Оби-Ван Кеноби. Продвинутый искусственный интеллект, каким бы он ни был эффективным, может быть опасен для человека – эту мысль устами героя и дилеммой ИИ пытается донести до зрителя Джордж Лукас.

2.2.5 Архи-интертекстуальные маркеры

В данном разделе будет затрагиваться явные проявления полижанровости в отдельных сюжетных линиях и элементах единого кинотекста.

Интертекстуальный маркер «Гонки на подах»

Сюжетную линию с гонками на специальных скоростных транспортных средствах можно наблюдать в первом эпизоде – «Скрытая угроза». В нём молодой Энакин решает помочь Квай-Гону и его спутникам получить от его хозяина Уотто необходимые запчасти для корабля. Для этого он участвует в опасных татуинских гонках, преисполненный чистосердечным желанием помочь оказавшимся в беде путешественникам.

В данном сюжетном отрезке видны черты спортивной драмы. Ставки между Квай-Гоном и Уотто, их повышение, создающие определенный азарт и понимание того, что стоит на кону; очевидный злобный соперник, храбрый главный герой – это неотъемлемые черты подобных сюжетов. Соперник пытается жульничеством помешать герою, но у него ничего не получается, и молодой энтузиаст приходит к финишу первым. Формальные узнаваемые зрителем признаки также присутствуют. Это огромные трибуны, заполненные зрителями и бродящие между ними торговцы едой, комментаторы – всё отсылает на реальные спортивные состязания. Подобные аллюзии способствуют вовлечению зрителя в происходящий накал, а также расширяют полижанровую составляющую фильма.

Интертекстуальный маркер «Отношения Энакина и Падме»

Основная любовная линия приквелов действительно обособляется. В этом сюжете выделяется поджанр мелодрамы. Вполне узнаваемых в западном культурном поле сюжет начинается со второго эпизода: сначала они оба отстраняются друг от друга, пытаются отказаться от чувств, но, в конце концов, раскрываются и сходятся вместе. Финальная сцена «Атаки клонов» - свадьба

Энакина и Падме. Стоит заметить насколько обособление этой линии происходит в контексте финала. Зритель видит уже упомянутую сцену начала Войны Клонов, сопровождающуюся Имперским маршем, которая резко прерывается, и зритель перемещается на Набу, прекрасное и умиротворенное место вдали от всей галактики, на свадьбу Энакина и Падме. Сопровождающая сцену оркестровая наполненная мотивом торжества любви, подчеркивает момент. Это особо выделяет архитекст любовной линии на фоне всего фильма.

Также стоит отметить, что данная любовная линия является реминисценцией к понятному мотиву – это история о том, что двум возлюбленным нельзя быть вместе, несмотря на их глубокие чувства. Это вызывает ассоциации с классической трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», особенно в сочетании с антуражем Набу, сцены которой снимались в Северной Италии. В целом эта линия является романтической историей в стиле ретро: нарочито лиричный стиль, поэтичность, высокопарность реплик.

В контексте этой линии стоит отметить как внутреннюю, так и внешнюю интертекстуальность во время сцены похорон Падме Амидалы в третьем эпизоде. В «Скрытой угрозе» молодой Энакин дарит Падме деревянный амулет, который он вырезал сам; в «Мести ситхов» камера особо акцентирует на нём внимание во время похоронной процессии, указывая на то, что Падме не расставалась с ним всю жизнь, не прекращая любить Энакина до конца, и на горькую иронию ситуации. Сам образ мертвой Падме, плывущей на парящем гробу среди цветущей обстановки, со вкраплениями цветов в волосах является аллюзией на произведение живописи «Офелия» Джона Эверетта Милле. У этих двух персонажей есть схожие мотивы: обе не желали больше жить после того, как их возлюбленные совершили ужасающий поступок. Это придаёт финалу любовной линии ещё больший трагизм.

Интертекстуальный маркер «Корусант»

В данном случае действительно можно обозначить целую планету как генератор полижанровой интертекстуальности. Сам по себе экуменополис

(планета-город) является непрямой цитатой такой же планеты с названием Трантор из цикла «Галактическая империя» Айзека Азимова. Однако подобные глобальные агломерации в целом нередко появляются в научной фантастике. Подобный интертекст, исходящий из культурного пространства зрителя, априори указывает на огромное развитие планеты, как столицы Республики. С такой же целью в приквелах появляются образы из фильма «Метрополис» Фрица Ланга в виде огромных небоскрёбов и иных сооружений, и также, как в немом фильме, чем ниже спускаешься, тем больше становится понятно, что благополучно живут только на самой поверхности.

Во втором эпизоде проявляются черты жанра «нуар»: зритель видит детективный сюжет про заговор о создании армии клонов, который пытается расследовать Оби-Ван Кеноби. Именно на локациях Корусанта можно увидеть характерные для нуара световые контрастные решения, в том числе использования эффекта жалюзи. Расследование заводит Кеноби в кафе его знакомого Дакса, что является реминисценцией на забегаловки 50-х годов, а также практически прямой автоцитатой такого же заведения из фильма «Американское граффити» самого Джорджа Лукаса.

Из нуара развился такой жанр, как киберпанк. Его черты также можно увидеть на Корусанте: нижние уровни города изобилуют неонами, цветными вывесками, сомнительными личностями и т.д. К тому же демонстрируется, что при всем великолепном развитии столицы, огромная часть его населения живёт далеко не так роскошно, как жители поверхности.

Не отходя далеко от темы Корусанта, стоит отметить, что Храм джедаев выполнен в архитектурном стиле брутализма: мы видим массивную огромную усеченную пирамиду, из которой далеко ввысь устремляются шпили, вход устроен рядами подчеркнуто больших кубоидов; отсутствует внешняя облицовка, то есть нет декорации поверхностей Храма, который полностью вписывается, тем не менее, в апогей урбанизма – Корусант. Такой образ Храма

джедаев указывает одним видом на их фундаментализм, строгую приверженность собственному кодексу.

2.2.6 Интертекстуальные маркеры

Здесь будут представлены чисто интертекстуальные связи в фильмах, не имеющих связи с оригинальной трилогией, образующих новых дискурс приквелов.

Интертекстуальный маркер «каст»

Актерский состав является одним из сильнейших интертекстуальных проявлений во многих фильмах. Приквелы «Звездных войн» - не исключение. Стоит отметить самые выразительные примеры.

Лиам Ниссон, исполнивший роль Квай-Гона Джинна, производил впечатление мифологического героя, в котором ощущается духовная сила. Сам актер для подготовки к роли тщательно смотрел «Семь самураев», чтобы проникнуться образами благородных и отважных героев.

Юэн Макгрегор, исполнитель роли Оби-Вана Кеноби, был выбран из-за внешнего сходства с Алеком Гиннесом (исполнителем роли того же персонажа в оригинальной трилогии). Поспособствовала также его роль в фильме «На игле» Дэнни Бойла – образ в нём интертекстуально соответствовал образу пылкого и благолепного Оби-Вана. Сам Макгрегор старался походить на Алека Гиннеса манерой речи и поведением, он подстраивался под его акцент, тренируясь для этого со специалистом.

Сэмюэл Л. Джексон интертекстуально образует характер его героя Мэйса Винду. Известный своими ролями суровых и бескомпромиссных мужчин, данный образ образует дискурс и его персонажа в «Звездных войнах»

Тоже самое можно сказать про Кристофера Ли, игравшего графа Дуку. В культурном пространстве кино он ассоциируется с аристократическими, но и не менее опасными персонажами. Таким же предстает и граф Дуку.

Отдельно стоит обозначить Ахмеда Беста, сыгравшего Джа-Джа. Он отмечал, что на его персонажа повлияли фильмы 1920-х годов с Чарли Чаплином и Бастером Киттоном. Актер изучал их манеру игры, а также пытался в своей роли походить на образ Багза Банни¹⁴⁶

Значительным элементом актерской интертекстуальности является возвращение актера Иана Макдермида к роли Палпатина. Именно он сыграл Императора в оригинальной трилогии и вернулся к этому персонажу в приквелах. Такое решение играет огромную роль в развитии дискурса восприятия персонажа Палпатина вообще.

Интертекстуальные маркеры «новые планеты»

Камино. Данная планета – родина клонов. Интертекстуально она влияет на восприятие зрителя следующим образом. Интерьеры единственного города планеты-океана – Типока-сити – выполнены в белом, стерильном стиле. Клоны выращиваются в пробирках. Весь внешний вид архитектуры цивилизации каминоанцев является реминисценцией к научным лабораториям.

Набу. С этой планеты начинается трилогия приквелов. Поселения людей представлены величественным городом Тид, который по своей архитектуре является цитатой роскошных классицистических сооружений, декораций; а также итальянских дворцов. Также Тид является непрямой цитатой города из сказок «Динотопия» Джеймса Гарни с подробнейшими иллюстрациями, одна из которых – богатый город на краю водопада, такой же, каким предстал город в «Скрытой угрозе». Более того, художник-концептуалист Иэн Маккейг изначально работал над экранизацией «Динотопии»¹⁴⁷.

По другую сторону цивилизации находятся развитые племена гунганов – коренных обитателей планеты. Их священные статуи являются аллюзиями на скульптуры голов Будды. Из священного места, наполненного этими

¹⁴⁶ Камински М. Тайная история «Звёздных войн»: Искусство создания современного эпоса. / Пер. с англ. А. Мальского. — Москва: Дрим-менеджмент, 2015. — 656 с.

¹⁴⁷ Камински М. Тайная история «Звёздных войн»: Искусство создания современного эпоса. / Пер. с англ. А. Мальского. — Москва: Дрим-менеджмент, 2015. — 656 с.

декорациями, гунганы вступают в бой против армии дроидов Торговой Федерации. Зритель видит классический образ сражения, битвы в чистом поле. В том числе присутствует предварительный артобстрел дробидами из крупнокалиберных орудий. Сражение дроидов и гунганов является реминисценцией битв колонизаторов и аборигенов: стройные ряды шагающих дроидов со стрелковым оружием идут против армии с щитами, копьями, конницей, катапультами. Такое значение выбирается не случайно, подчеркивается идея интервенции, вторжения дроидов на Набу.

В этом же пункте стоит рассмотреть образ королевы / сенатора Амидалы. Внешний вид её многочисленных, пёстрых костюмов и платьев создают особый эклектический стиль футуристического винтажа. В её нарядах сочетаются различные фантастические элементы с реальными. Прослеживаются черты традиционных костюмов, характерных для народов Азии: японские, индонезийские, мьянманские, непальские, русские, китайские и тибетские культуры в необычайной эклектике сошлись в образе Амидалы. Это создает образ богатой экзотики, которая резко отличает Набу, её культуру и королеву от остальной галактики. Также стоит отметить сюжетные непрямые цитаты, которые использует Лукас. Можно проследить вдохновение «Скрытой крепостью» в первом эпизоде: Квай-Гон (как генерал Макабэ) спасает и оберегает молодую королеву Амидалу (как принцессу Юки), а Энакин находит свой прототип в крестьянке, которую вывозят из рабства вышеупомянутые персонажи. Ещё одной общей чертой между Падме и принцессой Юки является их возраст: в «Скрытой угрозе» королеве столько же лет, сколько и принцессе в фильме Куросавы – 14 лет.

Мустафар. Данная планета появляется в последнем акте «Мести ситхов». На ней происходит судьбоносная битва героев – Энакина, ставшего Дартом Вейдером, с Оби-Ваном. Это место окончательного преобразования Скайуокера, трансформации в механическое чудовище. Именно поэтому планета выглядит как воплощение ада: вулканы, реки лавы и лавовые гейзеры. В сценах на

Мустафаре, особенно во время битвы, используется особая цветовая гамма, практически полностью состоящая из красного и черных цветов и их оттенков. Это ещё раз подчеркивает inferнальность данной планеты как таковой, так и в образе Дарта Вейдера.

Геонозис. Это планета, на которой начинаются Войны клонов. Представляет собой огромный улей, где живут насекомоподобные существа. Подобные ульи в реальной жизни ассоциируются с постоянной работой их обитателей, поэтому эта планета и стала также огромной фабрикой дроидов. Сооружения местных жителей напоминают термитник, а интерьеры полны элементов органической архитектуры и био-тека – стиля, совмещающего органические элементы и технологии, точно так же, как и внутри насекомоподобных сооружений местных жителей находятся технологические фабрики, которые представляют собой интертекстуально узнаваемые образы, сотканные из конвейеров, сборочных цехов, котлов, стали, расплавленного металла и т.д. Арена, на которой произошло первое столкновение джедаев с армией дроидов, является непрямой цитатой гладиаторских арен, в частности, Колизея.

2.2.7 Значение интертекстуальности в трилогии приквелов

Интертекстуальность трилогии приквелов «Звездных Войн» реализует себя ещё на этапе до просмотра фильмов. Определяя жанровую специфику, она задает определенные ожидания для зрителя (так, в космической опере, обычно, нет, объяснений технологиям), так же, как и название, которое, в той же степени, связывает интертекстуальностью эти фильмы с другими частями саги. В данном анализе наибольшее значение имеет интертекст с оригинальной трилогией («Эпизод 4: Новая надежда»; «Эпизод 5: Империя наносит ответный удар»; «Эпизод 6: Возвращение джедая»), так как фильмы приквелов как воплощают в себя знаки и их значения из предыдущих картин, так и образуют новые, вступая в крепкий диалог 4-6 эпизодами саги. Фильмы взаимонаполняют друг друга

новыми смыслами и уплотняют уже имеющиеся. Таким образом интертекстуальный анализ фильма позволяет обозначить акценты, художественные приемы, идеи, которые воплощает режиссер в трилогии, а также позволяет понять причину того или иного восприятия фильма зрителями, в зависимости от их ожиданий.

Также в зависимости от хронологии просмотра создаются новые значения. Фабула сохраняется, но сюжет меняется. Таким образом, почти не изменяя оригинальный материал - «Звездные войны» 1977 года - Лукас с каждым новым фильмом интертекстуально изменял контекст. Он создал новый фильм благодаря предысториям и продолжениям, который изменил восприятие фильма, тем самым внося в него новый смысл. Таким образом, вся сага «Звездных Войн» может существенно по-разному восприниматься зрителем в зависимости от того, с какой из двух трилогий он начнет её смотреть.

В ходе интертекстуального анализа приквелов «Звездных войн», были выявлены следующие характеристики реализации этого свойства в фильмах.

Элементы интертекстуальности:

- Автор и его культурный слой, взгляды, идеи: использование элементов автобиографии, комментарии на актуально-политические темы
- Зритель и его культурный слой: восприятие общепонятных для западной культуры мотивов, использование знакомых образов.
- Предыдущие работы автора: тесная взаимосвязь с оригинальной трилогией «Звездных войн».
- Актуальные и исторические события: аллюзия на политические процессы в США, Германии и т.д.
- Конкретные отсылки на другие тексты (из разных видов искусства): цитирование изобразительного искусства, художественной литературы, фильмов других режиссеров.

- Внутренняя интертекстуальность: взаимосвязь между элементами в рамках одной трилогии фильмов.
- Отношение к заголовку: связь с устоявшимся восприятием «Звездных войн» в целом.
- Обращение к другим жанрам и стилям: внедрение характерных элементов жанров кино и художественных стилей в определенные сюжетные линии.

Функции:

- Детализация персонажей (как старых, так и новых).
- Углубление сюжета и вымышленной вселенной.
- Смещение акцентов не только фильмов, но и всей саги.
- Налаживание контакта фильма с восприятием зрителя через знакомые образы – эффект узнавания, то есть устанавливая общий культурный и исторический контекст.
 - Намеренное или случайное создание загадки, тайны.
 - Создание нелинейной истории (как в рамках фильма, так и всех шести фильмов).
 - Раскрытие предыдущих сюжетов.
 - Динамичность интертекста (восприятие дискурса иначе с течением времени).
 - Выражение отношения автора к какому-либо событию, явлению.
 - Референционная функция и функциональная.

Классы интертекстуальности

- Автотекстуальность
- Метатекстуальность
- Паратекстуальность

- Архитекстуальность

Состав интертекста:

- Прецедентный текст (явления реальной жизни, которые легли в основу, в частности, западной культуры).
- Претекст (иные тексты).
- Дискурс.

Приемы интертекстуальности

- Аномалия: указание на гиперцитату.
- Цитата: прямая; непрямая.
- Гиперцитата: невозможность понять смысл без знания цитируемого.
- Третий текст: деформирует связи между иными, расширяет значения (может заменять смысл его поиском).
- Реминисценции: неявная отсылка, но обращение к образу, который зритель сам воспроизводит в голове (навеянные воспоминания).
- Аллюзии: намёк на текст, не точное, но явное воспроизведение.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенной работы были сделаны следующие выводы. Культура - это процесс производства, функционирования и потребления различных идеалов, которые очень часто проявляют себя в формате текстов. В рамках рассматриваемой теории интертекстуальности любой текст является интертекстом. Соответственно, согласно данной концепции интертекстуальность является неотъемлемым свойством огромного числа культурных феноменов. На это универсальное свойство текстов исследователи обращали внимание ещё до появления теории интертекстуальности и такого термина вообще. Первыми подобными учеными были Т.С. Эллиот, Ю.Н. Тынянов, но особенно важную роль сыграл М.М. Бахтин, чьё понятие диалога текстов легло в основу интертекстуальной теории Ю. Кристевой. Теория развивалась в рамках структурализма, постструктурализма и постмодернизма, вклад в это внесли такие выдающиеся исследователи, как Р. Барт, Ж. Жерар. В кинематографической среде интертекстуальность изучалась параллельно с развитием этой теории в целом, однако, стоит заметить, что не все применяли данный термин. Первыми исследователями этого свойства кинотекстов были Р. Дергнат, К. Мец, Ю.М. Лотман и М.Б. Ямпольский.

Интертекстуальность является общим свойством текстов, в основе которой лежит диалог (между другими текстами, читателем/зрителем, автором и т.д.). Интертекстуальный дискурс включает в себя прецедентные тексты и претексты; он имеет следующую условную схему: культура – автор – интертекст – произведение – гипертекст – культура – читатель. Во взаимодействии каждого элемента этой цепочки возникают новые интертекстуальные связи. Тем самым сама культура становится всеобъемлющим интертекстом.

Это остается актуальными и для кинотекстов. Кинотекст создается в процессе интертекстуального дискурса, так и является его источником. Теория

интертекстуальности позволяет углубить знания о фильме, проводя анализ кинопроизведения в динамике культурно-исторического процесса.

Методологии в исследовании интертекстуальности как категории анализа кинотекстов не существует в систематизированном виде. Из-за широты границ и большого потенциала данного анализа, исследователи применяют индивидуальный подход. Настоящая методология, включающая в себя обозначение интертекстуальных маркеров, выявление претекстов и прецедентных текстов, классификации и выявления значений полезна тем, что является обобщением общих исследовательских тенденций. Она может претендовать на универсальность, но в то же время гибкость, что позволит решать различные задачи в контексте интертекстуальных исследований кино.

Интертекстуальный анализ трилогии-приквелов «Звездных войн» позволил рассмотреть фильмы со стороны включения в актуально-исторический и культурный контекст, а также восприятия зрителем. Было обнаружено, что название и жанр вызывают определенные ожидания у аудитории, что может повлиять на успех картины. Это проявления паратекстуальности и архитектекстуальности соответственно. Ожидания вообще строятся на интертекстуальной стороне просмотра и их не стоит недооценивать. На их оправдании или разрушении можно выстроить необходимый режиссеру нарратив. В трилогии-приквелов «Звездных войн» это работает, например, с интертекстуальным маркером персонажа Йоды, который, одновременно соответствует ожиданию зрителя (что в том числе позволяет режиссеру не вводить в контекст уже знакомого персонажа) и эффектно разрушает. Такие интертекстуальные связи с предыдущими творениями автора именуется автотекстуальным.

Наибольшее автотекстуальное значение имеет персонаж Энакина Скайуокера, который становится во главе нарратива этих фильмов. Благодаря тому, что акцент с общего глобального сюжета смещается на него, интертекстуально это привносит новый смысл и в фильмы оригинальной

трилогии. Таким образом, сага режиссера Джорджа Лукаса становится единой историей трагедии Дарта Вейдера, несмотря на то, что сама фабула оригинальных картин не меняется. Исходя из этого, «Звездные войны» становятся одним из показательных примеров реализации свойства интертекстуальности. Через понимания подобных процессов, кинокритик и/или исследователь может рассматривать кинотексты нелинейно, в динамике и ретроспективе.

Таким образом можно сделать вывод, что содержание интертекстуальности в кинотекстах имеет огромное значение, что придает всем имеющимся и отраженным в исследовании трудам большой научный потенциал во многих дисциплинах. Благодаря проведенному интертекстуальному анализу можно увидеть, что исследования кинотекстов через призму данной категории позволяет гораздо глубже рассмотреть объект изучения, понять его связи с культурой и искусством в целом, учитывая также и то, благодаря чему и каким образом зритель воспринимает намеренно или ненамеренно заложенные в произведение идеи и смыслы. Это прекрасно отражается на истории изучения восприятия «Звездных войн» аудиторией, что было также частично раскрыто в данном исследовании. Таким образом было доказано, что интертекстуальность действительно является основным свойством любого текста и её дальнейшее изучение, в том числе на основании данной работы, будет актуальна всегда.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Интертекст - единая открытая система взаимодействующих друг с другом текстов, которая реализует себя в произведении.

Претекст – более ранний текст, являющийся частью интертекста.

Прецедентный текст – текст, включающий в себя культурно-исторические события, факты и т.д., известные всем представителям данной культуры (культурный слой), через призму которого личность воспринимает текст. Прецедентный текст может как являться непосредственно частью интертекста, так и реализовываться только на уровне читателя/зрителя.

Цитата: 1) «элемент чужого текста, включенный в авторский текст», 2) прямые появления текста в тексте 3) часть текста, фрагмент, разрушающий развитие линейного повествования, позволяющий интегрировать текст в другие тексты извне.

А) Явная (прямая) – прямое включение части или целого претекста в текст

Б) Скрытая (непрямая) – пересказ части или целого претекста своими словами, знаками

Гиперцитата – наслаивание одного интертекста на другой, в ходе которого реализуется дискурс, в котором значение одного текста невозможно интерпретировать без знания цитируемого текста

Аллюзия - намек на известный факт, событие, текст

Реминисценция: 1) воспроизведение чужих слов, наводящих на воспоминание об определенном известном тексте, факте, событии; 2) опосредованные контекстуальные появления текста в тексте

Дискурс – текст, находящийся в действии собственной генерации и развития,

«Третий текст» - текст, входящий в дискурс и деформирующий связи между уже имеющимися текстами, что углубляет смысл и/или заменяет его процессом самого поиска значения

Аномалия - указывающий на проявление гиперцитатной интертекстуальности элемент фильма, путем явного выделения из общего восприятия фильма.

Жанр – совокупность однотипных текстов (архитекст)

Интертекстуальный маркер – единица явного проявления интертекстуальности, нацеленного на восприятие зрителем

Автотекстуальность – класс интертекстуального маркера, относящийся к связи текста с другими текстами того же автора

Паратекстуальность – класс интертекстуального маркера, относящийся к названию, вступительным титрам, эпиграфу, послесловию текста

Архитекстуальность – класс интертекстуального маркера, относящийся к жанру текста

Метатекстуальность – класс интертекстуального маркера, относящийся к осмыслению (комментарий, критика) иных текстов, событий, фактов и т.д.

Фабула – история, включающая все события в их хронологической последовательности

Сюжет – то, какие события и в какой последовательности представлены на экране

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Агибаева, С. С. Цитата, контекст, интертекст: к проблеме определения / С. С. Агибаева // Омские социально-гуманитарные чтения - 2012 : Материалы V Международной научно-практической конференции, Омск, 15–16 марта 2012 года / Омский государственный технический университет Факультет гуманитарного образования Кафедра социологии, социальной работы и политологии. – Омск: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Омский государственный технический университет", 2012. – С. 244-248.
2. Алюнина, Ю. М. Интертекстуальная категория киноповествования: на примере анализа романа и экранизации 'the Da Vinci Code' / Ю. М. Алюнина // Литература и лингвистика: вчера, сегодня, завтра : II Всероссийская научно - практическая Интернет - конференция, Казань, 25 ноября 2014 года / ИП Синяев Д. Н.. – Казань: Индивидуальный предприниматель Синяев Дмитрий Николаевич, 2014. – С. 4-8.
3. Арнольд, И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И. В. Арнольд ; науч. ред. П. Е. Бухаркин. – 2-е издание. – Москва : URSS, 2010. – 443 с.
4. Баженова, Е.А. Интертекстуальность / Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – Москва : Наука, 2003. – 108 с.
5. Барт, Р. S/Z. / Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. – Москва : Эдиториал УРСС, 2001. - 232 с.
6. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1989. — 616 с.
7. Батурин, Д. А. Архетип героя в контексте мономифа Дж. Кэмпбелла и теории функций В. Я. Проппа // вузовская наука: проблемы подготовки специалистов. – 2022. – С. 13-18.

8. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Искусство. – 1986. — С. 297-325.

9. Безруков, А.Н. Поэтика интертекстуальности : Учебное пособие. / А.Н. Безруков ; Бирск. гос. соц.-пед. академия. – Бирск : БГПИ, 2005. – 70 с.

10. Васильчикова Т.Н. Теория интертекста в филологии: основные этапы исторического формирования / Т.Н. Васильчикова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2016. – №1-2.

11. Великов, И. А. История интертекстуальности и вертикального контекста / И. А. Великов, И. И. Гилязетдинов // Молодой ученый. – 2021. – № 27 (369). – С. 301-303.

12. Воджевич Д.М. «Звездные войны» - прорыв и потенциал / Д.М. Воджевич // COVIDO ERGO ZOOM: трансформация и цифровизация общества в современных реалиях. - Москва: московский педагогический государственный университет. – 2021. – С. 422-437.

13. Вольская, Н. Н. Кинотекст в аспекте категории интертекстуальности / Н. Н. Вольская // Мировая и российская наука: области развития и инноваций : Сборник научных статей / Научный редактор Н.А. Шайденко. Том Часть VI. – Москва : Издательство "Перо", 2021. – С. 9-11.

14. Вячистый Д.Д. Влияние оригинальной трилогии "Звездных войн" на развитие кинематографической индустрии последней четверти XX в. / Д.Д. Вячистый // История и политика в искусстве. – Москва: Московский педагогический государственный университет. – 2021. - С. 422-437.

15. Гаспаров, М. Л. Литературный интертекст и языковой интертекст / М. Л. Гаспаров // Избранные труды. – Москва : Языки славянской культуры, 2012. – С. 65-75.

16. Гехтляр, С. Я. Интертекст как источник социально-культурной составляющей фоновых знаний / С. Я. Гехтляр // Вестник Брянского государственного университета. – 2017. – № 1(31). – С. 257-261.

17. Деррида Ж. Позиции. – Киев : 1996. – 26 с.
18. Добровольский, В. Ю. Понятие интертекстуальности в кинематографе (на примере фильмов Ларса фон Триера) / В. Ю. Добровольский // – 2018. – № 8-2(41). – С. 250-258.
19. Дреева, Д. М. Цитата как знак интертекста / Д. М. Дреева // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2008. – № 10. – С. 85-90.
20. Евдокимов, А. А. Влияние Ветхого Завета на массовую культуру на примере кинофраншизы "Звездные войны" / А. А. Евдокимов // Вестник Тюменского государственного института культуры. – 2020. – № 4(18). – С. 258-260.
21. Еременко Е. Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе / Е.Г. Еременко // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. – 2012. – №6.
22. Каллаева, Д. Р. Роль теории диалога М. М. Бахтина в формировании социокультурной компетенции / Д. Р. Каллаева // Актуальные вопросы современной педагогики : материалы III Междунар. науч. конф. (г. Уфа, март 2013 г.). — Т. 0. — Уфа : 2013. — С. 132-135.
23. Камински М. Тайная история «Звёздных войн»: Искусство создания современного эпоса. / Пер. с англ. А. Мальского. — Москва.: Дрим-менеджмент, 2015. — 656 с.
24. Канке, В.А. Философия науки. Краткий энциклопедический словарь // В.А. Канке / Москва. – 2008.
25. Капуто Д. Религия "Звездных войн" // ЛОГОС. - 2014. - №5 (101). - С. 131-140.
26. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов // Москва : Изд-во ЛКИ. – 2010. - 264 с.
27. Касимова, К. Т. Интертекст и интертекстуальность как постмодернистская иллюзия / К. Т. Касимова, С. А. Турдакунова // Вестник

Кыргызско-Российского Славянского университета. – 2021. – Т. 21, № 6. – С. 121-123.

28. Кононенко, Б.И. Большой толковый словарь по культурологии / Б. И. Кононенко. - Москва : Вече, 2003. - 509 с.

29. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1993. – №4. С. 5-24.

30. Крылова, Н. В. Аспекты интермедиальности в кинематографе / Н. В. Крылова, Т. С. Бадалова // История, культура, искусство: взаимодействие прошлого и современности: Сборник трудов I Международной научно-практической конференции, Москва, 28 февраля 2018 года. – Москва: Научно-издательский центр "Открытое знание". – 2018. – С. 27-37.

31. Кураш, С. Б. Метафора - диалог - интертекст / С. Б. Кураш // Современная парадигма гуманитарных исследований: проблемы филологии и культурологи : сборник научных статей / Ученый совет Московского института телевидения и радиовещания «Останкино», составители: Л.П. Гогина, С.Г. Григоренко, С.В. Овсяникова. – Москва : Издательство "Перо", 2015. – С. 161-169.

32. Лапшин, В. А. Джедаизм / В. А. Лапшин // Знание. Понимание. Умение. – 2017. – № 2. – С. 337-340.

33. Лашина, Е. Б. Кодовый интертекст как единица анализа / Е. Б. Лашина // Chronos: общественные науки. – 2020. – № 3(20). – С. 17-20.

34. Линниченко, С. И. Инноватика творчества: переосмысление культурных оснований образа мира в лирике немецкого постмодерна / С. И. Линниченко // Модернизация культуры: идеи и парадигмы культурных изменений : Материалы Международной научно-практической конференции, Самара, 22–23 мая 2014 года / Под редакцией: С.В. Соловьевой, В.И. Ионесова, Л.М. Артамоновой. Том Часть 3. – Самара: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Самарская государственная академия культуры и искусств". – 2014. – С. 15-19.

35. Литвиненко, Т. Е. Лингвотеоретические аспекты изучения интертекста / Т. Е. Литвиненко // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – № 12. – С. 92-96
36. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Таллин: Ээсти Раамат. – 1973. – 56 с.
37. Лотман, Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Т. XIV // Учен. зап. Тартуского гос. ун.-та. Тарту. – 1981. – С. 38.
38. Лукин, В. А. Художественный текст: Основы теории и элементы анализа // Москва : Ось-89. – 1999.
39. Лутовинова, О. В. Гипертекст: понятие, основные характеристики, возможные подходы к лингвистическому анализу / О.В. Лутовинова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2009. – №. 5. – С. 4-7.
40. Москвин, В. П. Методика интертекстуального анализа // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2015. – №. 3 (98). – С. 116-121.
41. Петрова, Н. В., Лашина, Е. Б. Экскурс в историю теории интертекстуальности / Н.В. Петрова, Е.Б. Лашина // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2012. №2(19) – С. 11-16.
42. Путь джедая: как Джордж Лукас придумал «Звездные войны» // Большие Идеи – URL: <https://big-i.ru> (дата обращения: 29.05.2023).
43. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро; пер. с франц.; общ.ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова // Москва : Изд-во ЛКИ. – 2008. – 240 с.
44. Савченко А.В. Интертекстуальность как характеристика эпохи (на материале романа Й. Шкворецкого «Tankovy prapor») / А.В. Савченко // II Славистические чтения памяти проф. П.А. Дмитриева и проф. Г.И. Сафронова: Матер. междунар. конф. 12-14 сентября 2000 г. – СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2001. – С. 155-157.

45. Седых, О.М. Джозеф Кэмпбелл и зигзаги неомифологизма: от феномена "Звездных войн" к алгоритмам сторителлинга / О.М. Седых // Вестник Московского университета. Серия 7: философия. - 2019. - №6. - С. 77-93.

46. Семенова Заган, Н. С. Прецедентные имена в медийном интертексте / Н. С. Семенова Заган // *Studia Linguistica* (Санкт-Петербург). – 2019. – № 28. – С. 170-175.

47. Слесова, Е. А. Специфика объективации концепта "противостояние" в кинотексте "Звездных войн": стилистический аспект / Е. А. Слесова // Балтийский гуманитарный журнал. – 2021. – Т. 10. – № 4(37). – С. 331-335.

48. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев // Москва : «Просвещение». – 1974. — 509 с.

49. Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики / Пер. с французского А. М. Сухотина, под редакцией и с примечаниями Р. И. Шор // Москва : Едиториал УРСС. – 2004. — 256 с.

50. Суслов, В. Е. Литература и видеоигры: интертекст в *Life is Strange: Before the Storm* / В. Е. Суслов // Множественность интерпретаций: верификация гуманитарного знания : Материалы VII молодежной научно-практической конференции, Тюмень, 19 декабря 2018 года / Научный редактор Е.В. Михалькова. – Тюмень: Тюменский государственный университет, 2019. – С. 160-169.

51. Тейлор, К. Как «Звездные войны» покорили Вселенную. История создания легендарной киносаги // «Эксмо». – 2015. — 347 с.

52. Текст, контекст, интертекст // сборник научных статей по материалам Международной научной конференции "XII Виноградовские чтения", Москва, 10–12 ноября 2011 года. Том I. – Москва : Московский городской педагогический университет. – 2012. – 360 с.

53. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Подг. изд. и комментарии Е.А.Тоддеса, А.П.Чудакова, М.О.Чудаковой // Москва : Наука. – 1977. — 574 с.

54. Фатеева, Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева // Москва. – 2007. – 280 с.

55. Федотова, И. П. Вербальные интертекстуальные маркеры в серии мультфильмов о трёх богатырях / И. П. Федотова // Вестник Брянского государственного университета. – 2016. – № 4(30). – С. 233-240.

56. Федотова, И. П. Проявление интертекстуальности в кинодиалоге / И. П. Федотова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2015. – № 3. – С. 320-324.

57. Фоменко, И.В. Цитата / И.В. Фоменко // Русская словесность. – 1998. – № 1. – 73 с.

58. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова // Москва : ИГ Прогресс. – 2000. – С. 427-457

59. Худолей, Н. В. Интертекстуальность и интертекст как феномены художественной коммуникации: теоретический аспект / Н. В. Худолей // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 11-1(61). – С. 195-198.

60. Чернявская, В. Е. Интертекстуальность как текстообразующая категория в научной коммуникации (на материале немецкого языка) : специальность 10.02.04 "Германские языки" : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Чернявская Валерия Евгеньевна. – Санкт-Петербург. – 2000. – 448 с.

61. Шаповалова, В. Е. Кинотекст в интертексте современной культуры / В. Е. Шаповалова // Studia Linguistica (Санкт-Петербург). – 2016. – № XXV. – С. 197-203.

62. Шукуров, Д.Л. Дискурс М.М. Бахтина и теория интертекстуальности / Д.Л. Шукуров // Шуйский государственный педагогический университет. Серия "Гуманитарные науки". – Т.3. – 2012. – №2. – 5 с.

63. Ямпольский, М.Б. Кино без кино / М.Б. Ямпольский // Искусство кино. - 1988. - №6. - С. 88-94.
64. Ямпольский, М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М.Б. Ямпольский // Москва : РИК «Культура». – 1993. – 464 с.
65. Ярцева, В. Н. Лингвистический энциклопедический словарь. // Советская энциклопедия. – 1990. – 505 с.
66. Campbell, J. The Hero's Journey: Joseph Campbell on His Life and Work / 3rd edition, Phil Cousineau, editor // Novato, California: New World Library. – 2003. – P. 186–187.
67. Durnat, R. Britannia Waives the Rules / R. Durnat // Film Comment. – 1976. – Vol. 12. – №. 4. – P. 50.
68. Durnat, R. Films and Feelings / R. Durnat // M.I.T. Press. – 1971. - 288 p.
69. Genette, G. Palimpsestes. La littérature au second degré (1982) / G. Genette // Paris : Éd. du Seuil. – 1992. – 108 P.
70. Genette, G. Seuils / G. Genette // Paris : Média Diffusion. – 2014. – 426 p.
71. Golovachev, V. A. George Lucas and his influence on cinema / V. A. Golovachev, T. N. Osintseva // Dialogue of cultures. My world : Материалы XII международной студенческой научно-практической конференции. Материалы V межвузовской студенческой научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 16–18 мая 2019 года / Под редакцией А.О. Мартыновой. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. – 2019. – P. 41-44.
72. Habibova, M. Theories of intertextuality and the basic framework of Kristeva's formulation of her theory of intertextuality / M. Habibova // Евразийский журнал социальных наук, философии и культуры. - 2022. – 2(5). – P. 301–307.
73. Irwin, W. Against Intertextuality / W. Irwin // Philosophy and Literature. - 2004. - №28. - P. 227-242.
74. Kristeva, J. Revolution in poetic language. / J. Kristeva // Columbia University Press. – 1984.

75. Концепція діалогу М.Бахтіна - основа екзистенційно-онтологічної психології // Соціальна психологія. – № 5 (19). – 2006. - P. 45-55.

76. Lawrence, J. S. Joseph Campbell, George Lucas, and the Monomyth / J. Lawrence // Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics. – 2006. – Vol. 14. – P. 21.

77. María Jesús Martínez Alfaro Intertextuality: origins and development of the concept / María Jesús Martínez Alfaro // Atlantis. - 1996. - №18. - P. 268-285.

78. Martin, E. Intertextuality: An Introduction / E. Martin // The Comparatist. - 2011. - №35. - P. 148-151.

79. Metz C. Essais sémiotiques / C. Metz // Klincksieck, 1977. – №. 29.

80. Metz C. Langage et cinema / C. Metz // Annales. – 1971. – P. 155-157.

81. P. Prayer Elmo Raj Text/Texts: Interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality / P. Prayer Elmo Raj // Ars Artium: An International Peer Reviewed-cum-Refereed Research Journal of Humanities and Social Sciences. - 2015. - №3. - P. 77-80.

82. Ponofsky E. Style and Medium in the Motion Picture / E. Ponofsky // Film: An Anthology. – D. Talbot – New York. – 1959.

83. Taylor, C.J. Intertextuality / C.J. Taylor // Aido Description: new perspectives illustrated. - 2014. - №2. - P. 29-40.

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

Н. П. Коцева - Н. П. Коцева

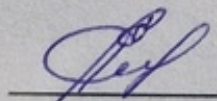
«30» 06 2023 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01. Искусства и гуманитарные науки

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК КАТЕГОРИЯ
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО АНАЛИЗА (НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ-
ПРИКВЕЛОВ "ЗВЕЗДНЫХ ВОЙН" ДЖ. ЛУКАСА, 1999-2005 ГГ.)

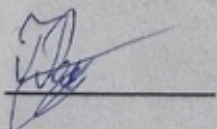
Руководитель



канд. филос. наук, доцент

Е.А. Сертакова

Выпускник



Г.А. Романов

Красноярск 2023