

КИНОДИАЛОГ И РЕЧЬ ГЕРОЕВ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

© Краснова Т.В.

Ульяновский государственный университет, г. Ульяновск

В данной статье рассматриваются кинодиалог как вербальная часть кинотекста и речь героев литературного произведения в сравнении. На основе сравнительного анализа формы, роли, функций делается вывод об общих и отличительных чертах данных типов текста. Также в статье дается обзор методов филологического анализа текста и делается вывод о возможности их применения по отношению к кинодиалогу как сравнительно мало исследуемому языковому феномену.

Ключевые слова: кинодиалог, кинотекст, прямая речь, речь героев художественного произведения, филологический анализ текста.

В последние 20-25 лет в лингвистике замечается увеличение интереса к кино как именно к лингвистическому феномену. Появилось немало работ, в которых кинофильм признается разновидностью креолизированного текста – кинотекстом (Т.А. Винникова, М.А. Ефремова, Е.Б. Иванова, Ю.М. Лотман, Т.А. Разливинская, Г.Г. Слышкин, Ю.Г. Цивьян), медиатекстом (А.В. Федоров) или кинодискурсом (работы Т.В. Духовной, С.С. Зайченко, А.Н. Зарецкой, Е.А. Колодиной, И.М. Лавриненко, М.А. Самковой, Е.В. Сухой), а его вербальная сторона – кинодиалогом (В.Е. Горшкова, Е.А. Колодина, И.П. Муха). Однако вопрос о методах лингвистического анализа кинодиалога в этих работах практически не рассматривается. В данной статье мы сравним кинодиалог с его литературным аналогом – речью персонажей художественной литературы и рассмотрим вопрос о применимости методов изучения последней для анализа кинодиалога.

Горшкова В.Е. определяет кинодиалог как самостоятельный текстовый феномен, особый тип текста, обладающий как общими, так и специфическими текстовыми категориями, понимаемый как вербальный компонент фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается его аудиовизуальным рядом; особый тип квазиспонтанного разговорного текста, подвергшийся определенной стилизации в соответствии с художественным замыслом режиссера и ориентированностью на особый кинематографический код, что находит свое выражение в доминировании диалогической формы речи персонажей фильма как первичной, естественной формы общения. Как отмечает автор далее, кинодиалог сопоставим с драматическим диалогом своей направленностью на художественно-эстетическое воздействие и определенный прагматический эффект. С другой стороны, кинодиалог обладает меньшей самодостаточностью и, как следствие, большей имплицитностью, компенсируемой множественностью каналов передачи информации [Горшкова, 2006: 304].

Как видно из приведенного выше определения термин «кинодиалог» является достаточно условным и включает в себя не только собственно диалоги между персонажами фильма, но и монологи, полилоги, а также иногда внутреннюю речь героя, зачитанную за кадром актером. В этом смысле можно говорить о корреляции терминов «кинодиалог» и «речь героев в литературном произведении», которая также включает в себя диалог, монолог, полилог, прямую и несобственно-прямую речь. Тем не менее, диалог в кино не является полностью эквивалентным диалогу (прямой речи, монологу) в художественной литературе. Рассмотрим подробнее черты сходства и различия между этими двумя понятиями.

Говоря о различиях между кинодиалогом и речью героев в литературном произведении, следует отметить прежде всего самый очевидный признак, бросающийся в глаза любому, кто занимается сравнением: кинодиалог в своем изначальном виде предстает в виде устного текста, речь героев в литературе – в виде письменного. Это различие, хотя и является чисто формальным (содержание, смысл у кинодиалога и литературной речи может быть идентичным), является определяющим и автоматически влечет за собой остальные, производные от него различия. К таким второстепенным, «производным» отличиям можно отнести, например, роль, которую играет речь персонажа в раскрытии его образа.

Как отмечает Л.Я. Гинзбург, речь персонажей в литературном произведении играет особую роль: «Все остальное, что сообщается о персонаже, не может быть дано непосредственно; оно передается читателю в переводе на язык слов. Только строя речь человека, писатель пользуется той же системой знаков, и средства изображения тождественны тогда предмету изображения (слово, изображенное словом). Прямая речь персонажей обладает поэтому возможностями непосредственного и как бы особенно достоверного свидетельства их психологических состояний» [Гинзбург, 1979: 150].

Прямая речь героев в кинофильме не обладает такой уникальностью в плане непосредственной передачи зрителю информации о персонаже. На экране нет необходимости переводить на язык слов действия персонажа, его внешность, иногда даже его мысли: все это зритель может увидеть сам (например, мысли героя хороший актер может передать одним выражением лица, не прибегая к словам «Мне стыдно / плохо / грустно» и т.п.).

Также производным от главного формального различия является степень самодостаточности прямой речи героев и способы «дополнения» образа. В кино диалог выступает всегда самостоятельно, без авторских характеристик типа «он смущенно сказал», зато дополняется аудиовизуальным рядом (который может состоять из множества элементов: внешности актера, выражения его лица, интонации, жестов, сопровождающей его музыки и т.д.). Обычно этот аудиовизуальный ряд соответствует содержанию речи героя и также работает на раскрытие нужного образа, но бывает, что содержание речи диссонирует с тем, как актер произносит эту речь или с тем, что зритель ви-

дит при этом на экране. Такие несоответствия чаще всего служат для создания комического эффекта, как, например, в фильме «12 стульев» (1976), где слова Остапа Бендера «Новая партия старушек?» сопровождаются кадрами с упитанными лицами братьев Альхена. Возникающий диссонанс также может нивелировать смысл произнесенного (в фильме «Д'Артаньян и три мушкетера» (1979) кардинал Ришелье в разговоре с королем кланяется ему и говорит: «Недаром вас называют справедливым, Ваше Величество», но при этом смотрит на короля так иронично, с чуть заметной усмешкой, что этим ясно дает понять зрителю всю ложность своих же слов и, кроме того, раскрывает весь характер своих взаимоотношений с королем).

В художественной литературе характер речи персонажей может не упоминаться совсем, и тогда читателю приходится домысливать самому, как, с какой интонацией читать ту или иную фразу, либо речь героя может сопровождаться вводными авторскими ремарками типа «он вскрикнул / прохрипел / проямлил / прорычал» и т.п. В литературе, так же как и в кино, смысл сказанного может меняться (иногда даже на противоположный), но менять этот смысл будет уже не аудиовизуальный ряд, а слова автора.

Тем не менее, прямая речь героев в литературном и кинематографическом произведении имеет больше общих черт, чем различий.

Во-первых, и кинодиалог, и речь героев художественного литературного произведения соотносятся с устной речью (даже если в литературе эта речь и представлена в письменной форме), являются ее более или менее художественной стилизацией.

Во-вторых, слова Л.Я. Гинзбург о прямой речи литературного персонажа как об «особенно достоверном свидетельстве» психологического состояния героя по отношению к киногерою являются, пожалуй, еще более справедливыми. Дело в том, что авторское повествование в художественном тексте всегда имеет большую силу, больший авторитет, большую однозначность, чем невербальные средства (аудиозвуковой ряд) в кино. Если автор в повести пишет, например, что герою «стало страшно», читатель вынужден принять это как непреложную истину. В фильме же далеко не каждый актер сумеет выразить страх так, чтобы все без исключения зрители поняли состояние героя однозначно как страх. На разных киносайтах можно найти массу примеров того, как зрители «читают» выражение лица у одного и того же актера в одном и том же фильме совершенно по-разному. «All visual images are polysemous; their meaning must be *anchored* by resort to verbal signs...» («Все визуальные образы полисемичны; их значение должно быть раскрыто с помощью вербальных знаков») [Kosloff, 2000: 35]. Прямая же речь, как правило, минимизирует такие разночтения (если киногерой прямо говорит: «Мне страшно», чаще всего это означает именно то, что ему страшно; бывает, что герой и лжет, но подобная ложь опять же является красноречивым средством его характеристики).

В-третьих, функции кинодиалога и прямой речи в литературном произведении во многом схожи. В размышлениях о литературном диалоге Л.Я. Гинзбург выделяет такие его функции, как дополнение изображения характера или миропонимания персонажа, или высказывание его устами своего, авторского мнения, или изображение среды и нравов, или подталкивание развития событий [Гинзбург, 1979: 165].

Козлофф С. у кинодиалога выделяет две группы функций: общие, фундаментальные, существенные для процесса коммуникации вообще, и частные, связанные с эстетическим воздействием, идеологическим убеждением и коммерческой привлекательностью. К первой группе относятся функции 1) уточнения (временной и пространственной фиксации) событий фильма и персонажей; 2) выявления причинно-следственных связей; 3) развития повествуемых событий; 4) раскрытия образов героев; 5) соблюдения принципа реалистичности; 6) контролирования зрительских оценок и эмоций. Ко второй группе автор относит функции 7) использования языковых ресурсов; 8) тематического послания/авторского комментария / аллегории; 9) возможности для актеров-«звезд» проявить свое мастерство [Kosloff, 2000: 33-34].

Если сравнить эти функции с функциями литературного диалога, можно увидеть, что специфичными для кинематографического диалога являются только функция уточнения (временной и пространственной фиксации) событий фильма и персонажей (в литературном произведении место и время действия передаются, как правило, авторскими репликами) и предоставление возможности актерам-«звездам» проявить свое мастерство. Все остальные функции кинодиалога в большей или меньшей степени соотносятся с функциями прямой речи в художественном произведении.

В-четвертых, в основе кинодиалога лежит диалог из литературного источника – киносценария. Статус киносценария как «слуги двух господ» – литературы и кино – не всегда определялся искусствоведами одинаково, однако в настоящее время положение о принадлежности сценарного жанра к литературе не вызывает сомнений и является, по выражению Г.М. Фрумкина, «аксиомой». Хотя при этом и признается, что сценарий является во многом особым жанром литературы, имеющим свои особенности, сочетающим в себе как литературные черты (тема, идея, сюжет и фабула, язык, стиль, образная система), так и экранные (описание того, что предстоит снимать и показывать зрителю) [Фрумкин, 2005: 28].

Как видно, общих черт между кинодиалогом и прямой речью в художественной литературе больше, чем различий. В связи с этим закономерно возникает вопрос о возможности использования методов анализа литературного диалога как разновидности художественного текста – методов давно разработанных и успешно применяемых на практике – по отношению к диалогу в кино как разновидности сравнительно мало изученного кинодискурса. Для ответа на этот вопрос рассмотрим сами эти методы подробнее.

Наиболее полно методология анализа текста разработана Н.С. Болотновой и включает в себя общенаучные, общефилологические и частные методы [Болотнова, 2009].

К общенаучным методам анализа текста относятся наблюдение, количественный анализ, моделирование, эксперимент, сравнительно-сопоставительный метод.

Наблюдение применительно к литературному произведению подразумевает «рассмотрение текста «под лингвистическим микроскопом»..., выявление необходимых для исследования явлений, факторов, признаков» [Болотнова, 2009: 414]. Очевидно, что лингвистический анализ устного диалога в кино также требует его предварительного рассмотрения / прослушивания и выявления особенностей. Кроме того, наблюдение кинодиалога на экране необходимо для выявления вышеупомянутых несоответствий между смыслом/формой сказанного и визуальным рядом.

Количественный анализ текста предполагает подсчет каких-либо интересующих исследователя элементов текста. Безусловно, подсчитывать элементы и делать на этом основании какие-либо выводы можно и опираясь на диалог в кинофильме.

Метод моделирования основан на построении на основе текста некоей модели: интонационно-синтаксической, ритмической, логико-смысловой, математической, модели ассоциативно-смысловых полей ключевых слов. Первые две модели используются, как правило, для анализа стихотворных текстов и оказываются таким образом малопригодными при работе с «классическим» кинодиалогом. Что касается логико-смыслового моделирования или моделирования текстовых ассоциативно-смысловых полей, то такие модели могут быть построены и на основе кинодиалога. Например, опираясь на лексико-стилистические особенности кинодиалога можно построить модель концепта «семейные отношения» с использованием ассоциативно-смысловых полей «взаимоотношения мужа и жены», «взаимоотношения родителей и детей» и т.д.).

Метод эксперимента, широко используемый во многих отраслях науки, также может быть использован при исследовании кинодиалога. Так, в монографии «Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа)» Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова приводят результаты эксперимента по восприятию разными категориями зрителей популярных советских кинотекстов (составной частью которых является кинодиалог) и на основе полученных данных делают выводы лингвокультурологического характера.

Общефилологические методы объединяют в себе трансформационный, структурный, семиотический методы, а также дистрибутивный, контекстологический, компонентный, композиционный, концептуальный виды анализы. Из данной категории методов самыми важными, самыми «подходящими» для исследования кинодиалога представляются контекстологический и концептуальный виды анализа.

Контекстологический анализ, как видно из самого его названия, предполагает изучения аспектов текста в контексте. Контекст в современной лингвистике определяется как «совокупность явлений, связанных с текстом художественного произведения, но в то же время внеположенных ему» [Есин, 2000: 153]. Контекст играет большую роль при анализе не только литературного диалога, но и любого кинодиалога, т.к. часто особенности речи героев (или еще шире – смысл всего высказывания или даже идея фильма) могут быть объяснены только с помощью контекста – социального, исторического, культурологического и др. Например, также как и в книге И. Ильфа и Е. Петрова, в упоминавшейся ранее экранизации «12 стульев» слова Остапа Бендера «Почем опиум для народа?» можно до конца осмыслить, только будучи знакомым с контекстом – с оригиналом фразы «Религия – опиум для народа», с антирелигиозными настроениями в СССР 20-х гг. и т.д.

Концептуальный анализ текста подразумевает прежде всего выявление в тексте концептов. Между тем конкретная процедура этого выявления может пониматься по-разному. Болотнова Н.С., например, полагает, что «выявление концепта (концептуальный анализ) возможно на основе моделирования *текстовых ассоциативно-смысловых полей*, организованных концептуально и стимулированными лексическими структурами разных типов» [Болотнова, 2009: 466]. Попова и Стернин, размышляя о выявлении национальной специфики концептов, указывают на необходимость изучения способов объективации концептов в тексте, количества и набора лексем, фразеосочетаний, репрезентирующих концепт [Попова, Стернин, 2000: 23]. Опять же очевидно, что и моделирование ассоциативно-смысловых полей, и изучение путей репрезентации концептов можно производить и на материале кинодиалога. К примеру, вычленив и описывая различные способы репрезентации концепта «родина» в речи героев военных фильмов разных стран, можно определить, что подразумевают под «родиной» представители различных этносов, какие из составляющих данного концепта актуализируются в речи чаще, какие реже и т.д.

Остальные из общелингвистических методов – трансформационный, структурный, семиотический методы, а также дистрибутивный, компонентный, композиционный виды анализа – маловероятно, что найдут широкое применение при исследовании кинодиалога, тем не менее. какие-то элементы данных методов также могут быть использованы в зависимости от поставленных задач.

Частными называют методы, актуальные для анализа текстов определенного типа, используемых в отдельных областях филологического знания: интертекстуальный анализ, семантико-стилистический метод, метод «слово-образ», сопоставительно-стилистический метод, метод, близкий к эксперименту, биографический и мотивный методы. Из этой группы методов все могут быть использованы при лингвистическом анализе кинодиалога.

Интертекстуальный анализ – выявление аллюзий, ссылок, цитат и т.д. – применительно к кинодиалогу позволяет лучше понять концептуальный смысл всего произведения (в данном случае кинотекста): например, использование известных по старым советским фильмам выражений («Кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет», «За Родину, за Сталина!») или песен («Песня о тревожной молодости») в современном российском кино (к/ф «Александр. Невская битва», «Мы из будущего», «Территория») показывает желание авторов примирить прошлое с настоящим, протянуть ниточку, которая связывала бы поколения людей, несмотря на все изменения в обществе.

Семантико-стилистический и сопоставительно-стилистический методы, а также метод «слово-образ» схожи между собой, т.к. основаны на стилистическом анализе языковых единиц. Так же как и в литературном произведении, эти методы применительно к кинодиалогу позволяют выявить стилистические особенности речи персонажей, что служит более полному раскрытию образа. Сопоставление диалога в фильмах разных стран позволяет, кроме того, говорить о сходстве / различии в картинах мира данных народов.

Суть метода, близкого к эксперименту, заключается в сопоставлении оригинала произведения с его черновиком (в случае с кинодиалогом – со сценарием или его черновиками). Такой метод показывает творческие искания автора, помогает глубже постичь авторский замысел.

Мотивный анализ во многом опирается на интертекстуальный и контекстологический методы, т.к. в его основе – выявление мотивов в произведениях одного автора, в рамках отдельных направлений и т.д. Данный метод также может применяться при анализе кинотекста и кинодиалога (например, можно исследовать мотив родины в военных фильмах, мотив свободного выбора в голливудском кино и т.д.).

Наконец, биографический метод и в литературе, и в кино предполагает изучение биографии писателя / режиссера как основополагающего момента в творчестве. Например, обращение к теме вьетнамской войны в творчестве американского режиссера Оливера Стоуна во многом объясняется участием режиссера в этой войне, а также его политическими и социальными взглядами.

Как видно, большая часть методов филологического анализа литературного текста применима и по отношению к кинодиалогу как составной части кинотекста / кинодискурса.

Итак, подводя итог вышеприведенному сравнению кинодиалога и речи героев в художественной литературе, можно сделать следующие выводы относительно их общих и отличительных черт:

1. И кинодиалог, и прямая речь героев художественного литературного произведения представляют собой прямое, без посредников выражение содержания мыслей, рассуждений, мнений персонажей.

2. Большинство функций, выполняемых кинодиалогом и прямой речью в литературе, схожи или идентичны. Это функции раскрытия образа, выяв-

ления причинно-следственных связей, соблюдения принципа реалистичности и др.

3. Основное различие между этими понятиями содержится в форме презентации: для кинодиалога это устная форма, для речи героев в литературе – письменная.

4. Методы филологического анализа литературной прямой речи во многом также подходят и для анализа устной речи кинодиалога.

Список литературы:

1. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 520 с.
2. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. – Л.: Советский писатель, 1979. – 223 с.
3. Горшкова В.Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога: на материале современного французского кино [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Иркутск, 2006. – 367 с. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/teoreticheskie-osnovy-protsessoorientirovannogo-podkhoda-k-perevodu-kinodialoga-na-materiale> (дата обращения: 15.03.2016).
4. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
5. Попова З.Д., Стернин И.А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. – Воронеж, 2000. – 30 с.
6. Фрумкин Г.М. Введение в сценарное мастерство. – М.: Академический проект; Альфа Матер, 2005. – 144 с.
7. Kosloff S. Overhearing film dialogue. – University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2000. – 328 p.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В НАУЧНОЙ РЕЧИ

© Нужнова Е.Е.¹

Таганрогский институт управления и экономики, г. Таганрог

В данной статье рассматриваются понятия интертекстуальность и интертекст, функции интертекста: экспрессивная, апеллятивная, фатическая, поэтическая, референтивная. Особое внимание уделяется диалогичности научной речи и цитации.

Ключевые слова: интертекстуальность, функции интертекста, диалогичность, цитация, научная речь.

¹ Доцент кафедры Гуманитарных дисциплин, кандидат филологических наук, доцент.