

**КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ КОДЫ  
КАК СРЕДСТВО МЕНЫ КОММУНИКАТИВНЫХ РОЛЕЙ  
В АНГЛОЯЗЫЧНОМ КИНОДИСКУРСЕ**

*И.Н. Лавриненко, канд. филол. наук (Харьков)*

В статье рассматриваются кинематографические коды с точки зрения их роли в процессе мены коммуникативных ролей в англоязычном кинодискурсе. Рассмотрены различные кинематографические коды во взаимодействии с вербальными и невербальными средствами мены коммуникативных ролей, указывающие на точку потенциального перехода речевого хода.

**Ключевые слова:** кинематографические коды, кинодискурс, мена коммуникативных ролей, операциональная метадискурсивная категория, точка потенциального перехода речевого хода.

**Лавриненко І.М. Кінематографічні коди як засіб зміни комунікативних ролей в англomовному кінодискурсі.** У статті розглянуто кінематографічні коди у аспекті їхньої ролі у процесі зміни комунікативних ролей у англomовному кінодискурсі. Розглянуто різні кінематографічні коди у взаємодії з вербальними та невербальними засобами зміни комунікативних ролей, які вказують на точку потенційного переходу мовленнєвого ходу.

**Ключові слова:** зміна комунікативних ролей, кінематографічні коди, кінодискурс, операціональна метадискурсивна категорія, точка потенційного переходу мовленнєвого ходу.

**Lavrinenko I.M. Cinematic codes as means of turn-taking in the English cinema discourse.** The article outlines cinematic codes and their role in the process of turn-taking in the English cinema discourse. Various cinematic codes interacting with verbal and nonverbal means of turn-taking which indicate the transition point have been considered.

**Key words:** cinema discourse, cinematic code, operational metadiscursive category, transition point, turn-taking.

Поликодовость кинодискурса является важнейшей проблемой современности в силу возрастания роли кино в современном обществе. Особенность поликодовости кинодискурса в том, что отдельные кадры обладают лишь потенциальным смыслом, а продуцирование смыслов в тексте кино происходит за счет интеграции в едином смысловом пространстве фильма разной в семиотическом отношении информации [9, с. 89]. В состав кинодискурса входят: лингвистическая (письменная и устная) и нелингвистическая (звуковая часть и видеоряд) семиотические системы [15, с. 17–18], к последней относится объект нашего исследования – кинематографические коды в современном англоязычном кинодискурсе. Целью

настоящего исследования является описание и анализ основных типов кинематографических кодов в англоязычном дискурсе в качестве средства мены ролей. Кинематографические коды вызывают особый интерес в последнее время, что определяет актуальность данного исследования. В качестве материала анализа выбираем кинематографические коды представленные в англоязычных художественных фильмах.

Следует отметить, что проблематика мены коммуникативных ролей (далее МКР) как важнейшей из структурно-организационных характеристик диалогического взаимодействия, введенная в научный оборот И. Гоффманом (turn-taking [23]) и признанная психолингвистической универсалией

[24, с. 417–418], привлекает внимание исследователей различных коммуникативно-ориентированных лингвистических дисциплин. С точки зрения коммуникативно-дискурсивного подхода, требующего «обязательного учета всех социальных параметров происходящего, всех прагматических факторов» осуществления дискурса [6, с. 78; 7, с. 514–518]) МКР признаётся основополагающим фактором динамической организации дискурса [12, с. 192; 21], общим достоянием говорящего и слушающего, в равной степени участвующих в процедурах присвоения очередного коммуникативного хода [2; 16]. В системе структурно-организационных и содержательных (когнитивных, прагматических) категорий дискурса МКР причисляется И.С. Шевченко к первым и определяется как «метадискурсивная операциональная» категория [17]. Мы понимаем МКР как операциональную метадискурсивную категорию, обеспечивающую структурирование и регуляцию дискурса в режиме реального времени путем перехода роли говорящего от одного участника общения другому, добровольного / принудительного завершения коммуникативного вклада одного коммуниканта и присвоение права на вклад другим коммуникантом. Категория МКР реализуется коммуникативным ходом в рамках обмена как минимальной одно- и двусторонней единицей дискурса. Мена ролей осуществляется в результате межличностного двустороннего процесса координации речевых вкладов и является интерактивным конструктом говорящего и слушающего, которые совместно определяют точку и стратегию присвоения очередного коммуникативного хода сообразно с контекстом и ситуацией общения [8].

Средства и способы мены ролей зависят от следующих критериев: места в дискурсе; адресантности; адресатности; типа соотносительности соседних ходов; коммуникативных средств реализации МКР. Исходя из коммуникативных средств, а именно сигналов передачи, сохранения или взятия коммуникативного хода, среди сигналов мены коммуникативных ролей выделяются вербальные, паравербальные и невербальные действия [1], а также кинокодовые.

Кинодискурс мы понимаем как поликодовое когнитивно-коммуникативное образование, сочетание различных семиотических единиц в их нераз-

рывном единстве, которое характеризуется связностью, цельностью, завершенностью, адресатностью [8]. Кинодискурс выражается при помощи вербальных, невербальных (в том числе кинематографических) знаков в соответствии с замыслом коллективного автора и структурируется средствами МКР; он зафиксирован на материальном носителе и предназначен для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями [8]. Кинодискурс создается при помощи *кинематографических кодов* – единиц композиции киноповествования – которые подразделяются на *культурные* (определяющие культуру социальной группы) и *специальные* [13], к которым относятся кадр, кинофраза, повествование, сюжет, монтаж, ракурс, свет, план, взаимодействие звука и изображения [15, с. 53]. Кинематографический код кодифицирует воспроизведение реальности посредством совокупности специальных технических кинематографических устройств [18], усиливает влияние фильма на зрителя [14, с. 97–132], обеспечивает вразумительное прочтение текста и свойственен кино как знаковой системе (напр., коды монтажа, освещения) [20]. Следует отметить, что кино рассматривается как знаковая система или совокупность знаковых систем в рамках семиотического подхода, при этом знаки предлагается классифицировать как «лингвистические и неллингвистические» [5].

Кинокоды выступают потенциальными сигналами МКР, указывающими на точку потенциального перехода речевого хода (далее ТПП). Сопряжение вербального кода с невербальными и специфичными кинокодами кинодискурса открывает широкие возможности изучения дискурсо-регулятивного потенциала мены ролей в режиме текущего времени [8].

Сигналом МКР может выступать:

1. *Смена кадра*. Кадр признается исследователями структурно значащей единицей кинотекста, как «основной носитель значений киноязыка» [11, с. 309]. Кадр – понятие не статическое, это не неподвижная картина, смонтированная со следующей за ней, также неподвижной. Кадр – явление динамическое, он допускает в своих пределах движение [11]. Смена кадра может указывать на мена коммуникативных ролей, путем чередования изоб-

ражений адресата и адресанта. В приведенной интеракции каждая реплика предваряется кадром с изображением говорящего:

*MR. SMITH 246: Do you have any books by Dickens?*

*WILLIAM 247: No, we are a travel bookshop. 248: We only sell travel books.*

*MR. SMITH 249: Oh right.*

*250: How about that new John Grisham thriller?*

*WILLIAM 251: No, that IS a novel too.*

*MR. SMITH 252: Oh right. [Notting Hill]*

2. *Крупный план.* А. Бергер [21] показывает, что коды, присущие языку тела в западной культуре, «задают» кинокоды – ракурсы и приемы съемки. Таковы отношения означающего → означаемого:

крупный план → интимность;

большая часть тела → личные отношения;

удаленная перспектива → публичное пространство;

тело человека полностью → социальное отношение;

кадр сверху вниз → слабость, ничтожность;

кадр снизу вверх → власть, авторитет;

Так в приведенном ниже примере используются крупные планы, которые подчеркивают более интимную ситуацию общения, в противовес общему плану после реплики (97) Анны, а смена крупных планов соответствует очередной реплике коммуникантов:

*WILLIAM 95: Sorry about that...*

*Крупный план Анны*

*ANNA 96: No, that is fine.*

*97: I was going to steal one myself but now I have changed my mind.*

*Общий план. Уильям улыбается.*

*ANNA 98: Signed by the author, I see.*

*Крупный план Уильяма.*

*WILLIAM 99: Yes, we could not stop him.*

*100: If you can find an unsigned copy, it is worth an absolute fortune.*

*Крупный план Анны. Она улыбается [Notting Hill]*

3. *Монтаж.* Согласно теории монтажа С. Эйзенштейна, киносмысл возникает в результате членения реальности кинематографическими средствами – освещением, ракурс, планы съемки, движение

камеры – и «перемонтажа» полученных элементов в новом порядке. *Киномонтаж* – синтетический способ производства смыслов, его базовым алгоритмом является такое сопоставление двух элементов, при котором на основании их формальных свойств возникает «третий элемент», качественно превосходящий оба исходных. Этот алгоритм насколько вербален, настолько и визуален (принцип внутрикадрового и межкадрового монтажа). Из этих «третьих элементов», располагающихся в монтажных стыках видимого, складывается динамический, кинематографический текстуальный смысл фильма [18]. В широком смысле монтажом является всякое обладающее художественным значением соположение частей киноленты и фильма. Это может быть параллелизм двух или нескольких последовательностей кадров (кинофраз) или эпизодов. Монтаж имеет место когда какой-либо элемент фильма – жест, поза, поступок, целый кадр, группа кадров – вступает в смысловые отношения с другими такими же элементами [10, с. 23], что прямо связано с меной ролей, на наш взгляд. В следующем примере Уильям случайно получил возможность услышать через наушники разговор Анны и Джеймса, стоящих в стороне от него, монтаж общего плана беседующих и крупного плана Уильяма создает ситуацию в которой Уильям реагирует на реплики ему не предназначенные и остается неуслышанным, тем не менее, беря ход (1402) усиленный невербальными средствами:

*Общий план Анны и Джеймса*

*ANNA 1393: So I ask you when you are going to tell everyone, and you say...?*

*Крупный план Уильяма*

*JAMES 1394: Tomorrow will be soon enough.*

*ANNA 1395: And then I... right.*

*JAMES 1396: Who was that rather difficult chap you were talking to on the way up?*

*Общий план Анны и Джеймса*

*ANNA 1397: Oh... no one...*

*Крупный план Уильяма*

*ANNA 1397: no one.*

*ANNA 1399: Just some... guy from the past.*

*1400: I do not know what he is doing here.*

*1401: Bit of an awkward situation.*

*Крупный план Уильяма, наезд камеры, Уильям озадачен и расстроен*

*Общий план Анны и Джеймса*  
*Крупный план Уильяма, Уильям кивает*  
*WILLIAM 1402: Of course. [Notting Hill]*

В ходе монтажа и операций, совершаемых с материалом кино (обратная, ускоренная, замедленная съемка, наплыв, экспозиция и т.п.) изменяется естественная реальность [4, с. 29; 11, с. 317]. Эти принципиально важные для авторской концепции искажения играют роль семантической динамизации, т.е. наполняют значением предметы реального мира. Монтаж выступает маркером МКР посредством акцентирования внимания на адресате или адресанте, выпячивания того или иного события или факта, вызывая тем самым ожидание зрителем реплики адресата или адресанта, указывая на точку потенциального перехода реплики.

4. *Музыка, шумы и речь* выполняют в фильме каждый свою функцию. Речь рассказывает нам о мыслях и чувствах героев, музыка призвана эмоционально настроить зрителя на нужную волну, шумы дают характеристику пространства, где разворачивается действие [10, с. 138]. Молчание как форма диалога также используется в кинодискурсе, для того, чтобы подчеркнуть напряженность ситуации, сосредоточить внимание зрителя на снимаемом объекте [3]. Все эти компоненты амбивалентны и могут быть использованы в конфликтных и нейтральных ситуациях. В приведенном примере звук колокольчика нарушает интеракцию, ТПП (1451) не реализована, что вызывает негативную реакцию говорящего (1452-1453)

*ANNA 1446: I actually had it in my apartment in New York and just thought you would...*

*1447: but, when it came to it, I did not know how to call you... having behaved so... badly, twice.*

*1448: So it has been just sitting in the hotel.*

*1449: But then... you came, so I figured...*

*1450: the thing is... the thing is...*

*WILLIAM 1451: What is the thing?*

*Дверной колокольчик. Крупный план Анны и мистера Смита за ее спиной*

*WILLIAM 1452: Do not even think about it.*

*1453: Go away immediately.*

*MR. SMITH 1454: Right.*

*1455: Sorry.*

*WILLIAM 1456: You were saying...*

*[Notting Hill]*

В следующем примере музыка выступает вспомогательным фактором, подкрепляющим действие Анны, которая невербально берет ход в ТПП:

*WILLIAM 771: Now seriously what in the world in this garden could make that ordeal worthwhile?*

*Звучит музыка, затем Анна целует Уильяма*  
*WILLIAM 772: Nice garden. [Notting Hill]*

Подытоживая вышесказанное, отметим, что кинематографические коды (смена кадра, крупный и общий план, монтаж, звуковое оформление кинодискурса) могут указывать на точку потенциально перехода роли говорящего в сочетании с вербальными и невербальными средствами МКР или самостоятельно. Следует отметить, что преимущественно используются в качестве сигнала смены ролей монтаж и смена крупного плана. Кроме того, кинематографические коды также могут акцентировать внимание зрителей на факторах, вызывающих определенные ожидания относительно последующего речевого вклада, и влияющих таким образом на способ осуществления МКР.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аристов С.А. Коммуникативно-когнитивная лингвистика и разговорный дискурс / С.А. Аристов, И.П. Сусов // Лингвистический вестник : сб. науч. трудов. – Вып. 1. – Ижевск, 1999. – С. 5–10.
2. Аристов С.А. Прагмалингвистическое моделирование смен коммуникативных ролей : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / С.А. Аристов. – Тверь, 2001. – 19 с.
3. Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. Ч. 1. Пластическая выразительность кадра / Н.Л. Горюнова. – М. : Изд-во Ин-та повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. – 41 с.
4. Изволов Н. Феномен кино. История и теория / Н. Изволов. – М. : Материк, 2005. – 164 с.
5. Зайченко С.С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы / С.С. Зайченко. – Тамбов : Грамота, 2011. – № 4. – С. 82–86.
6. Кубрякова Е.С. О тексте и критериях его определения. Текст. Структура и семантика. Т. 1. / Е.С. Кубрякова. – М., 2001. – С. 72–81.
7. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е.С. Кубрякова / Рос. Академия наук. Ин-т языкознания. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
8. Лавриненко И.Н.

Стратегии и тактики мены коммуникативных ролей в современном англоязычном кинодискурсе : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германская филология» / И.Н. Лавриненко. – Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2011. – 20 с. 9. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблематика киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 140 с. 10. Лотман Ю.М. Диалог с экраном / Ю.М. Лотман, Ю.Г. Цивьян. – Таллин : Александра, 1994. – 213 с. 11. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1998. – 704 с. 12. Макаров М.Л. Основы теории дискурса / М.М. Макаров. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с. 13. Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред.: А.А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – 1038 с. 14. Морен Э. Кино, или воображаемый человек (Фрагменты) [Электронный ресурс] / Э. Морен ; пер. М. Ямпольского // *Essais d'anthropologie sociologique*. – Paris : Les Editions de minuit, 1956. – P. 97–132. – Режим доступа : <http://www.psychology.ru/library/00039.shtml/Morin, Edgar. Le cinema ou J'homme imaginaire>. 15. Слышкин Г.Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 153 с. 16. Сузов И.П. Лингвистическая прагматика / И.П. Сузов. – Винница : Нова Книга, 2009. – 272 с. 17. Шевченко И.С. Метадискурсивные категории диалогического дискурса / И.С. Шевченко // *Функциональная лингвистика : сб. науч. трудов*. – Симферополь, 2011. – Т. 2, № 2. – С. 292–294. 18. Эйзенштейн С.М. Монтаж / С.М. Эйзенштейн. – М. : ВГИК, 1998. – 193 с. 19. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с. 20. Ямпольский М.Б. Семиотика кино [Электронный ресурс] / М.Б. Ямпольский. – Режим доступа : <http://istoriya-kino.ru/kinematograf/item/f00/s02/e0002678/index.shtml>] 21. Berger A. *Media Analysis Techniques* / A. Berger. – Beverly Hills, CA : Sage, 1982. – 160 p. 22. Franck D. *Zwischenmenschliche Verhandlung versus intersubjektive Norm* / D. Franck, G. Franck // *Papier zur Linguistik*. – 1986. – № 35 (2). – S. 55–79. 23. Goffman E. *On Face-Work: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction* / E. Goffman // *Psychiatry: Journal of Interpersonal Relations*, Vol. 18, Issue 3. – 1955. – P. 213–231. 24. Miller G.A. *Review of J.H. Greenberg (Ed.) / G.A. Miller // Universals of Language*. – *Contemporary Psychology*. – 1963. – Vol. 8. – P. 417–418.

## REFERENCES

- Aristov, A.A. (2001). *Pragmalingvističeskoe modelirovanie meny kommunikativnyh rolej. Avtoreferat Diss. Kand. Filol. Nauk [Pragmalinguistic modeling of turn-taking. Dr. Philol. sci. diss. Abstract]*. Tver. 19. (In Russian)
- Aristov, A.A. and Susov, I.P. (1999). *Kommunikativno-kognitivnaya lingvistika i razgovorniy diskurs [Communicative cognitive linguistics and spoken discourse]*. *Lingvisticheskiy vestnik – Linguistic Bulletin*, 1, 5–10. (In Russian)
- Berger, A. (1982). *Media Analysis Techniques*. Beverly Hills, CA
- Eko, U. (1998). *Otsutstvujushhaja struktura. Vvedenie v semiologiju [Lack of structure: introduction to the semiology]*. S. Petersburg: Petropolis.
- Franck, D. (1986). *Zwischenmenschliche Verhandlung versus intersubjektive Norm* *Papier zur Linguistik*, 35 (2), 55–79
- Goffman, E. (1955). *On Face-Work: An analysis of ritual elements in social interaction*. *Psychiatry: Journal of Interpersonal Relations*, 18 (3), 213–231.
- Goryunova, N.L. (2000). *Hudozhestvenno-vyrazitel'nye sredstva jekrana. Ch. I. Plasticheskaja vyrazitel'nost' kadra [Artistic expressive means of the screen. Part 1. Plastic expressiveness of a single picture]*. Moscow.
- Gritsanov, A.A. and Mozhejko, M.A. (2001) *Postmodernizm: jenciklopedija [Postmodernism: encyclopedia]*. Minsk: Interpresservice.
- Izvolov, N. (2005). *Fenomen kino. Istorija i teorija [Phenomena of the cinema. History and theory]*. Moscow: Materik.
- Jampolskij, M.B. *Semiotika kino [Movie semiotics]. Istorija kinematografa*. Available at: <http://istoriya-kino.ru/kinematograf/item/f00/s02/e0002678/index.shtml>
- Jezenshtejn, S.M. (1998). *Montazh [Montage]*. Moscow: VGIK.
- Kubyakova, E.S. (2001). *O tekste i kriterijah ego opredelenija. (About the text and criteria of its definition)*. *Tekst. Struktura i semantika – Text. Structure and Semantics, Volume 1*, 72–81 (In Russian)
- Kubyakova, E.S. (2004). *Jazyk i znanie: Na puti poluchenija znanij o jazyke: Chasti rechi s kognitivnoj točki zrenija. Rol' jazyka v poznanii mira (Language and Knowledge: on the Way of obtaining knowledges about the language: Parts of Speech from the cognitive point of view. Role of language in the world learning)*. Moscow.
- Lavrinenko, I.N. (2011). *Strategii i taktiki meny kommunikativnyh rolej v sovremennom anglojazyčnom kinodiskurse. Avtoreferat Diss, Kand. Filol. Nauk [Turn-*

- taking strategies and tactics in modern English cinema discourse. Dr. Philol. sci. diss. Abstract].* Kharkov, 20. (In Russian)
- Lotman, Y.M. (1973). *Semiotika kino i problematika kinoestetiki [Movie semiotics and the problem of movie esthetics]*. Tallinn: Eesti Raamat
- Lotman, Y.M. (1998). *Ob iskusstve. Struktura hudozhestvennogo teksta. Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Structure of literary text. Movie semiotics and problems of movie esthetics]*. S. Petersburg: Iskusstvo.
- Lotman, Y.M. and Zivjan, Y.G. (1994). *Dialog s jekranom [Dialogue with the screen]*. Tallinn: Aleksandra
- Makarov, M.L. (2003). *Osnovy teorii diskursa [Foundations of the discourse theory]*. Moscow: Gnosis.
- Miller, G.A. (1963). Review of J.H. Greenberg (Ed.). *Universals of Language – Contemporary Psychology*, 8, 417–418.
- Moren, E. (1956). *Essais d'antropologie sociologique*. – Paris: Les Editions de minuit, 97–132
- Shevchenko I.S. (2011). Metadiskursivnye kategorii dialogicheskogo diskursa [Metadiscursive categories of conversational discourse]. *Funktsionalnaja lingvistika – Functional Linguistics, Volume 2, 2*, 292-294. (In Russian)
- Slyshkin, G.G. and Efremova, M.A. (2004). *Kinotekst (opyt lingvokul'turologicheskogo analiza) [Cinematic Text (The Experience of linguistic and cultural analysis)]*. Moscow: Vodolej Publishers.
- Susov, I.P. (2009). *Lingvisticheskaja pragmatika [Linguistic pragmatics]*. Vinnitsa: Nova Knyga.
- Zaychenko, S.S. (2015). Nekotorye osobennosti kinodiskursa kak znakovoy sistemy [Some peculiarities of cinematic discourse as a semiotic system]. *Filologicheskie nauki – Sciences of Linguistics, 4*, 82-86. (In Russian)