

ЯЗЫК КИНО В АСПЕКТЕ ДИАХРОНИИ

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

В статье рассматриваются единицы кинематографического кода как маркеры смены коммуникативных ролей в диахроническом аспекте на материале англоязычного кинодискурса. Исследование проведено с соблюдением принципов семасиологии, в качестве знаков содержащих информацию рассматриваются кинокоды. Рассмотрена и проанализирована роль монтажа, смены кадра, смены крупных планов, звукового ряда в реализации смены коммуникативных ролей посредством маркирования точки потенциального перехода речевого вклада и акцентирования внимания зрителей на факторах, влияющих на способ осуществления смены коммуникативных ролей в англоязычном кинодискурсе. Определены тенденции исторических изменений основных кинематографических кодов. В качестве материала исследования использованы как немые, так и звуковые англоязычные художественные фильмы.

Ключевые слова: дискурс немого кино, кинодискурс, кинокоды, маркер смены коммуникативных ролей, смена коммуникативных ролей, семасиология, точка потенциального перехода.

Лавриненко І.М. Мова кіно у аспекті діахронії. У статті розглядаються одиниці кінематографічного коду у якості маркерів зміни комунікативних ролей у діахронічному аспекті на матеріалі англomовного кінодискурсу. Дослідження було проведено із дотриманням принципів семасіології, у якості знаків, які містять інформацію було розглянуто кінокоди. Розглянуто і проаналізовано роль монтажу, зміни кадру, зміни великих планів, звукового ряду у зміні комунікативних ролей за допомогою маркування точки потенційного переходу мовленнєвого внеску і акцентування уваги глядачів на факторах, які мають вплив на спосіб зміни комунікативних ролей у англomовному кінодискурсі. Було визначено тенденції історичних змін основних кінематографічних кодів. У якості матеріалу дослідження використано як німі, так і звукові англomовні художні фільми.

Ключові слова: дискурс німого кіно, зміна комунікативних ролей, кінодискурс, кінокоди, маркер зміни комунікативних ролей, семасіологія, точка потенційного переходу

Lavrinenko I.N. Cinematic language in the diachronic aspect. This article considers the main units of cinematic code as markers of turn-taking in the diachronic aspect with the material of English cinematic discourse. The study has been conducted following the principles of semasiology, cinematic codes have been considered as signs containing information. Montage, shot change, close-up change, sound have been outlined and analyzed as for their role in the process of turn-taking by marking the potential transition point and placing greater focus of viewers on factors which influence the way of turn-taking in the English cinematic discourse. Trends of historical changes of basic cinematic codes have been outlined. The material of the study is silent English feature movies as well as sound movies.

Key words: cinematic code, cinematic discourse, potential transition point, semasiology, silent cinematic discourse, turn-taking, turn-taking marker.

Объектом нашего исследования является язык кино в диахроническом аспекте, а предметом – система единиц кинематографического кода как маркеров смены коммуникативных ролей в англоязычном кинодискурсе. Целью настоящего исследования является определение тенденций исторических изменений основных кинематографических кодов, используемых в англоязычном дискурсе. Кинодискурс как и кинематографические

коды, в частности, находятся в центре внимания лингвистов в последнее время, что определяет актуальность данного исследования. В качестве материала исследования использованы англоязычные художественные фильмы 1905-2010 годов.

Теоретически исследование опирается на принципы семасиологии: кинематографические коды рассматриваются как знаки содержащие информацию, указывающие на потенциальную точку

мены ролей (ср.: «каждое изображение на экране является знаком, то есть имеет значение, несет информацию» [8]; «образы на экране могут наполняться некоторыми добавочными, порой совершенно неожиданными, значениями. Освещение, монтаж, игра планами, изменение скорости и пр. могут придавать предметам, воспроизводимым на экране, добавочные значения» [8]).

Кинодискурс создается при помощи кинематографических кодов, а именно единиц композиции киноповествования – кадр, кинофраза, повествование, сюжет, монтаж, ракурс, свет, план [12, с. 53]. Кинокоды усиливают влияние фильма на зрителя, а музыка детерминирует аффективный тон, подчеркивает эмоцию и действие, является связующим звеном между фильмом и зрителем [10, с. 97–132]. Кинематографические коды могут указывать на потенциальную точку перехода роли говорящего, то есть маркировать меню коммуникативных ролей (МКР). При этом меню коммуникативных ролей понимаем 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 присвоения права на вклад другим [6]. Единицей реализации категории МКР в дискурсе служит коммуникативный ход в рамках дискурсивного обмена говорящего и слушающего.

Рассматривая кинодискурс и кинематографические коды в диахроническом аспекте, следует отметить, что первые игровые фильмы принято называть немыми, однако ряд исследователей не согласен с таким определением. К примеру, Ю. Тынянов утверждал, что кино не немое, оно дает речь, но речь абстрагированную, разложенную на составные элементы, и каждый элемент можно развить до последних пределов выразительности: актер вовсе не обязан говорить то, что ему полагается, он может говорить те слова, которые дают большее богатство мимики, а в титрах могут быть указаны слова самые характерные по смыслу [см. 13]. Также, исходя из того, что в немых фильмах за себя говорят мимика, игра актеров и музыка, был предложен новый термин «ти-

хое кино» [9] (ср.: «Персонажи кинодействия... лишены не дара речи, как персонажи пантомимы, а лишь дара звукового ее воспроизведения» [5]).

Лингвистическая система в кинодискурсе представлена двумя составляющими: письменной (титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма – плакат, название улицы или города, вход и выход, письмо или записка и т.д.) и устной (звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и т.д.), которые выражены при помощи символических знаков — слов естественного языка [12].

Исходя из сказанного считаем возможным говорить о мене коммуникативных ролей в немом кино.

Структурно значащей единицей кинотекста исследователями признается кадр, как «основной носитель значений киноязыка» [8, 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 [9].

Следующим за кадром сегментом кинотекста является кинофраза. Если элементы кинофразы (кадры) связаны между собой разнообразными функциональными связями, то граница кинофразы просто примыкает к следующей, образуя ощущение паузы. Примыкание кинофраз образует повествование, а их функциональная организация – сюжет [8]. Единицы кинотекста по возрастанию можно представить как:

Кадр → кинофраза → повествование → сюжет

Развитие основных кинематографических кодов, маркирующих меню коммуникативных ролей, с некоторой долей условности можно разделить на следующие этапы по годам:

- 1) 1885 – монтаж, наезд камеры, освещение
- 2) 1900-е – музыкальное сопровождение
- 3) 1905 – титры как реплики персонажей
- 4) 1908 – крупный план как маркер мены ролей
- 5) 1909 – параллельный монтаж
- 6) 1915 – изменение ракурса
- 7) 1927 – появление звукового кино

С 1895 года (начиная с первого игрового фильма в истории «Политый поливальщик») было начато использование движения камеры (наезд), монтаж, освещение (свет). При этом монтаж – это общий термин, означающий техники и логику

соединения монтажных кадров в более длинные ряды, или эпизоды [1, с. 70].

Особенность поликодности кинодискурса в том, что отдельные кадры обладают лишь потенциальным смыслом. Только благодаря монтажу объекты располагаются в необходимом смысловом контексте, между ними выстраиваются сложные семантические связи, формируется их образно-смысловое единство [11]. В ходе монтажа и операций, совершаемых с материалом кино (обратная, ускоренная, замедленная съемка, наплыв, экспозиция и т.п.) изменяется естественная реальность [3, с. 29; 7, с. 317]. Эти принципиально важные для авторской концепции искажения играют роль семантической динамизации, т.е. наполняют значением предметы реального мира.

Согласно теории монтажа С. Эйзенштейна, киномысль возникает в результате членения реальности кинематографическими средствами – освещение, 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 [17] (ср.: по Ю. Лотману, монтаж – «не сумма двух кадров, а их слияние в сложном смысловом единстве более высокого уровня» [8]. 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 [7, с. 23]. На основе проанализированного материала (немые кинофильмы) отметим, что как маркер мены коммуникативных ролей монтаж

применяется примерно со времени смены крупных планов, т.е. после 1908 года.

С 1905 года начато использование первых титров, которые выглядели как реплика персонажа [4]. Титры подразделяются на инициальные, финальные и внутритекстовые. Внутритекстовые титры чаще всего служат для обозначения хронотопа: сообщают об изменении места либо времени действия в фильме [12]. В немом кино внутритекстовые титры представляются характерным кинематографическим кодом, призванным передавать те элементы содержания, которые нельзя выразить кинесическими или проксемическими средствами, а именно – вербальную составляющую коммуникации [ср. 16]. Некоторые исследователи придерживаются той мысли, что титры абсолютно чужеродное, чисто литературное явление, разрывающее поток изображений [14; 15]. При реализации МКР титры выступают во вспомогательной роли, не отмечая при этом точек потенциального или релевантного перехода роли говорящего, но уточняя вербальную составляющую, что иллюстрирует следующий пример:

Мужчина: @оглядывается и прикладывает палец к губам, наклоняется к уху женщины@ @mump@ When will you satisfy my father's desire, and marry me, Pauline?

@крупный план, мужчина держит женщину за подбородок, женщина бросает на него быстрый взгляд, оба хохочут@

[The Perils of Pauline (1914)]

В приведенном примере маркером МКР выступает невербальная составляющая, но не титр.

В 1908 году впервые был использован крупный план как способ привлечь внимание зрителя к лицу героини и, следовательно, к происходящему у нее в душе [14; 15]. Следует отметить, что при съемке крупным планом выделяют только часть человеческого тела (особенно лицо) [1, с. 65]. Подобный кинокод выступает в роли маркера мены ролей, маркируя точку потенциального перехода (ТПП) речевого вклада. Рассмотрим пример:

@Крупный план@ мужчина и женщина за столом обмениваются фразами, мужчина бросает взгляд за плечо собеседницы

@крупный план@ женщина за соседним столиком

@крупный план@ мужчина и женщина за столом, собеседница тянет мужчину за рукав, привлекая его внимание

@крупный план@ женщина за соседним столиком облизывает губы и пьет

@крупный план@ мужчина и женщина за столом, мужчина пристально смотрит на женщину за соседним столиком, собеседница оглядывается

@крупный план@ женщина за соседним столиком отводит взгляд

@крупный план@ мужчина и женщина за столом, мужчина пристально смотрит на женщину за соседним столиком, собеседница оглядывается, трогает мужчину за рукав и задает ему вопрос, указывая на женщину за соседним столиком.

Мужчина отрицательно качает головой
[The Mothering Heart (1913)]

В приведенном примере смена крупных планов является ТПП, маркируя потенциальные ходы коммуникантов.

Освещение создает настроение и направляет внимание на детали [1, с. 56]. Меняя интенсивность освещения и его направленность, акцентируя некую деталь (лицо, глаза одного из коммуникантов) создатели фильма вызывают у зрителя ожидание смены коммуникативных ролей.

Музыкальное сопровождение в виде граммофона или гармони появляется в начале XX века, фортепьяно и оркестры – только в стационарных кинотеатрах, то есть с 1905–1907 гг. [14; 15]

С 1915 в кино используется изменение ракурса съемки, что оказывает непосредственное влияние на меню ролей. Так, А. Бергер [18] отмечает, 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.

В 1927 появилось звуковое кино. Следует отметить, что музыка, шумы и речь выполняют в фильме каждый свою функцию. Речь рассказывает нам о мыслях и чувствах героев, музыка (лирическая / тревожная) призвана эмоционально настроить зрителя на нужную волну, шумы дают характеристику пространства, где разворачивается действие [7, с. 138]. Молчание как форма диалога также используется в кинодискурсе, для того, чтобы подчеркнуть напряженность ситуации, сосредоточить внимание зрителя на снимаемом объекте [2].

Подводя итог, следует отметить, что маркером смены коммуникативных ролей могут выступать монтаж, смена крупных планов, изменение ракурса, звуковое оформление кинодискурса, кроме того, перечисленные выше кинокоды способны акцентировать внимание зрителя на факторах, влияющих на способ осуществления смены коммуникативных ролей. Сказанное открывает перспективы углубленного исследования способов осуществления смены ролей в дискурсе немое кино, а также в зависимости от этнокультурной специфики создания фильма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вильярехо Э. Фильм. Теория и практика / Э. Вильярехо. – Х. : Гуманитарный центр, 2015. – 228 с.
2. Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. Ч. I. Пластическая выразительность кадра / Н.Л. Горюнова. – М. : Изд-во Ин-та повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. – 41 с.
3. Изволов Н. Феномен кино. История и теория / Н. Изволов. – М. : Материк, 2005. – 164 с.
4. Комаров С. История зарубежного кино. Немое кино / С. Комаров. – М. : Искусство, 1965. – 470 с.
5. Кушнер Б. Изоповесть / Б. Кушнер // ЛЕФ : Журнал Левого фронта искусств. – Вып. 3. – М. : ЛЕФ, 1923. – С. 132–134.
6. Лавриненко И.Н. Стратегии и тактики смены коммуникативных ролей в современном англоязычном кинодискурсе : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / И.Н. Лавриненко. – Харьков, 2011. – 20 с.
7. Лотман Ю.М. Диалог с экраном / Ю.М. Лотман, Ю.Г. Цивьян. – Таллинн : Александра, 1994. – 213 с.
8. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1998. – 704 с.
9. Миславский В.Н. Великий немой. 1920-е годы

- [Электронный ресурс] / В.Н. Миславский. – Режим доступа : <http://vk.com/cinema20> 10. Морен Э. Кино, или воображаемый человек (Фрагменты) / Э. Морен ; пер. М. Ямпольского // *Essais d'anthropologie sociologique*. – Paris : Les Editions de minuit, 1956. – P. 97–132. 11. Савельева Е.Н. Специфическая природа киноискусства: возвращение к проблеме / Е.Н. Савельева // *Вестник ТГУ*. – № 298. – Томск : ТГУ, 2007. – С. 80–83. 12. Слышкин Г.Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 153 с. 13. Тынянов Ю.Н. Кино – слово – музыка / Ю.Н. Тынянов // *Поэтика. История литературы. Кино*. – М. : Наука, 1977. – 576 с. 14. Филиппов С.А. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино / С.А. Филиппов // *Киноведческие записки*. – 2001. – Том 54. – С. 245–284. 15. Филиппов С.А. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино (окончание) / С.А. Филиппов // *Киноведческие записки*. – Том 55. – 2001. – С. 149–196. 16. Цыбина Т. Титры как элемент письменно-печатной вербальной коммуникации в немом и звуковом кино [Электронный ресурс] / Т. Цыбина // *Материалы Университетских чтений ПГЛУ*. Ч. 5. – Петригорск : ПГЛУ, 2013. – Режим доступа : <http://pglu.ru/upload/iblock/dc7/p50024.pdf> 17. Эйзенштейн С.М. Монтаж / С.М. Эйзенштейн. – М. : ВГИК, 1998. – 193 с. 18. Berger A. *Media Analysis Techniques* / A. Berger. – Beverly Hills, CA : Sage, 1982. – 160 p.
- REFERENCES**
- Berger, A. (1982). *Media Analysis Techniques*. Beverly Hills, CA: Sage
- 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: In-ta povysheniya kvalifikacii rabotnikov televideniya i radioveshhanija Publ.
- Filippov, S.A. (2001). Dva aspekta kinoyazyika i dva napravleniya razvitiya kinematografa. Prolegomeny k istorii kino [Two Aspects of Film Language and Two Trends in Development of Cinema: Prolegomena to Film History]. *Kinovedcheskie zapiski*, 54, 245–284. (In Russian). Available at <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/628/>
- Filippov, S.A. (2001). Dva aspekta kinoyazyika i dva napravleniya razvitiya kinematografa. Prolegomeny k istorii kino (okonchanie) [Two Aspects of Film Language and Two Trends in Development of Cinema: Prolegomena to Film History (final part)]. *Kinovedcheskie zapiski*, 55. Available at: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/561/>
- Izvolov, N. (2005). *Fenomen kino. Istorija i teorija* [Phenomena of the cinema. History and theory]. Moscow: Materik.
- Jeizenshtejn, S.M. (1998). *Montazh* [Montage]. Moscow: VGIK.
- Komarov, S. (1965). *Istorija zarubezhnogo kino. Nemoe kino* [The history of foreign cinema. The silent cinema]. Moscow: Iskusstvo Publ.
- Kushner, B. (1923). Izopovest [Pictorial novelette]. *Zhurnal Levogo fronta iskusstv – Journal of left-winger arts*, 3, 132–134. (In Russian).
- Lavrinenko, I.N. (2011). *Strategii i taktiki meny kommunikativnyh rolej v sovremennom anglojazychnom kinodiskurse. Avto-ref. diss. kand. filol. nauk* [Turn-taking strategies and tactics in modern English cinema discourse. Cand. philol. sci. diss. synopsis]. Kharkov (In Russian)
- Lotman, Y.M., Zivjan, Y.G. (1994). *Dialog s jekranom* [Dialogue with the screen]. Tallinn: Aleksandra Publ.
- 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 Publ.
- Mislavskiy, V.N. *Velikiy nemoy. 1920-e gody* [The great dumb. 1920-s]. Available at: <http://vk.com/cinema20>
- Moren, E. (1956). *Kino ili voobrazhaemyj chelovek* [Cinema or imaginary man]. Available at: <http://www.psychology.ru/library/00039.shtml>
- Saveleva, E.N. (2007). Spetsificheskaya priroda kinoiskusstva: vozvraschenie k problem [The specific nature of cinematic art: return to the problem]. *Vestnik TGU*. – Tomsk State Univ. Messenger, 298, 80-83 (In Russian)
- Slyshkin, G.G., Efremova, M.A. (2004). *Kinotekst (opyt lingvokul'turologicheskogo analiza)* [Cinematic Text (the experience of linguistic and cultural analysis)]. Moscow: Vodoley Publ.
- Tsyibina, T.A. (2013). Titry kak element pismenno-pechatnoy verbalnoy kommunikatsii v nemom i zvukovom kino [Subtitles as element of written and published communication in the silent and sound cinema]. *Materialy Universitetskikh chteniy PGLU – Materials of University readings of PGLU*, 5. Available at: <http://pglu.ru/upload/iblock/dc7/p50024.pdf>
- Tynjanov, Ju.N. *Kino – slovo – muzyka* [Cinema. Word. Music]. M.: Nauka Publ.
- Villarejo, A. (2015). *Film. Teoriya i praktika* [Film Studies. The Basics]. Kharkov: Gumanitarniy Centr Publ.