

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КИНОДИАЛОГ:  
ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА СТИЛИЗАЦИИ В КИНО**  
**FILM DIALOGUE: GENRE SPECIFICITY  
OF FILM STYLIZATION**

**О. М. Карась**

*O. M. Karas*

---

Белорусский государственный университет

Минск, Беларусь

Belarusian State University

Minsk, Belarus

*E-mail: olga26karas@gmail.com*

Кинодиалог в статье рассматривается как ключевая составляющая кинодискурса, калькирующая схему реального общения, но мотивированно уподобленная ему посредством приемов стилизации. Выделяются сходства и отличия персонажной речи в литературно-художественном произведении и кинодиалоге в аспектах как их формального существования (письменный / устный текст), так и их функционала и вербального (текстового) воплощения.

*Ключевые слова:* кинодискурс, кинодиалог, стилизация, функционал стилизованного диалога, социальное маркирование.

In the article film dialogue, that traces the scheme of real communication but is likened to it by means of stylization techniques, is considered as a key component of film discourse. Similarities and differences of characters' speech in the literary work and film dialogue are singled out in terms of both their formal existence (written / oral text) and their functional and verbal (textual) embodiment.

*Keywords:* film discourse, film dialogue, stylization, stylized dialogue functionality, social marking.

В современную эпоху при исследовании функционирования лексических единиц в пространстве того или иного дискурса, в частности, в художественных произведениях, внимание лингвистов все чаще обращено не на печатный текст произведения, а на его кинематографическую форму, поскольку сегодня отдают большее предпочтение визуализированной информации, способной экономить время и усилия, обычно затрачиваемые на восприятие письменного текста. Данная форма восприятия информации имеет, однако, и свои особенности: степень влияния средств, как вербальных, так и невербальных, используемых при организации кинофильма, высока. При этом отмечается, что сила воздействия кино заключается «в разнообразии построенной, сложноорганизованной и предельно

сконцентрированной информации как совокупности разнообразных интеллектуальных и эмоциональных структур, передаваемых зрителю и оказывающих на него сложное воздействие» [9, с. 54]. Подобного рода воздействие, оказываемое на реципиента, при создании произведения реализуется посредством стилизованного диалога. В данном случае мы имеем в виду понятие 'кинодиалог', который выступает, согласно представлениям В.Е. Горшковой, вербальным компонентом художественного фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается аудиовизуальным (звукоразительным) рядом в общем дискурсе фильма [2, с. 77].

Исследуемый нами вербальный компонент кинофильма за длительную историю своего развития претерпел ряд модификаций, проходя путь от интегрированных в поток изображений титров до современного кинодиалога, посредством которого стала возможной передача сложных мотивационных интерпретаций сюжетного действия. Данный путь развития вербального компонента кинофильма – слова – позволяет нам рассматривать кинодиалог в качестве особого жанра, находящего свои истоки у собственно художественного текста. Соответственно, положение, согласно которому кинодиалог (лингвистическая система фильма) предстает в качестве особого вида художественного текста, позволяет рассматривать кинодиалог в рамках общей теории художественно текста [10, с. 47]. Вместе с тем, все же, для более полного и комплексного изучения данной дефиниции необходимо проследить всю понятийную систему кинофильма и взаимосвязи в ней, поскольку организация кинофильма есть соединение нескольких повествовательных тенденций: изобразительного («движущаяся живопись»), словесного и музыкального (звукового) планов [9, с. 89]. А.Н. Зарецкая предлагает называть такого рода связный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами (аудиовизуальным рядом этого фильма), созданный при этом коллективно дифференцированным автором для просмотра реципиентом сообщения (кинозрителем), кинодискурсом [5, с.72].

С.С. Назмутдинова предлагает следующее определение данного понятия с позиции переводческого подхода: кинодискурс – это «семиотически осложненный, динамичный процесс взаимодействия автора и кинореципиента, протекающий в межъязыковом и межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка, обладающего свойствами синтаксичности, вербально-визуальной сцепленности элементов, интертекстуальности, множественности адресанта, контекстуальности значения, иконической точности,

синтетичности» [11, с. 7]. Ю.В. Сургай, в свою очередь, определяет кинодискурс как «процесс воспроизведения и восприятия кинотекста, который включает в себя наличие конкретных пространственно-временных условий, участников, обладающих определенным культурным багажом, опытом и суммой знаний» [13, с. 8]. Таким образом, мы наблюдаем определенного рода диссонанс в подходах к определению понятия ‘кинодискурс’ и разнофакторность в дефинировании данной категории. При этом лингвисты, специализирующиеся в области проблематики кинодискурса, единогласны в выделении понятий ‘киносценарий’, ‘кинотекст’ и ‘кинодиалог’ в качестве элементов кинодискурса (С.С. Зайченко, А.Н. Зарецкая, Е.А. Колодина, И.Н. Лавриненко и др.) [4; 5; 7; 8].

Киносценарий, будучи произведением художественной литературы со специфическими признаками, связанными с воплощением словесного текста в звукозрительном виде на экране [12, с. 29], для кинодискурса играет роль, по мнению А.Н. Зарецкой, *дискурса прецедентного* [5]. При этом идея тождественности вышеуказанных понятий безосновательна, поскольку, во-первых, могут существовать несколько вариантов и форм сценариев, во-вторых, отступления от сценария имеют право на существование, и, в-третьих, текстовая информация, представленная в киносценарии реализуется посредством а) передачи в звуковой форме (речь героев), б) видеоряда (игра актеров), в) перехода в подтекст [14, с. 71].

Выстраиваясь при этом на базе сценария, кинодискурс формируется инструментарием киноязыка. К данным инструментам Ю.М. Лотман причисляет различного рода выразительные средства искусства кинематографа: кадр, музыкальное сопровождение и шумовые эффекты, монтаж, планы съемки (крупный, дальний, панорамный), речь героев, их мимика и жесты, и т. д. Кадр, в его понимании, является основной «единицей кинозначения», а «осмысленная последовательность цепочки различных кадров» конструирует при этом, по мнению ученого, кинотекст [9].

Рассматривая, по аналогии с Ю.М. Лотманом, кинотекст как текст, состоящий из знаков, т. е. дискретный, Ю.Г. Цивьян говорит о том, что «непрерывными сегментами кинотекста являются кадры. Таким образом, кинотекст – это цепочка ядерных кадров» [18, с. 109]. Отождествляя, по нашему мнению, понятия ‘кинотекст’ и ‘кинофильм’, Е.Б. Иванова также, в свою очередь, предлагает к рассмотрению следующее определение: «кинофильм – это текст, то есть связанное семиотическое пространство. Фильм определяется как зафиксированная на пленке или другом материальном носителе последовательность

кадров, представляющих собой фотографическое или рисованное изображение, обычно сопровождаемое звуковым рядом (речью, музыкой, шумами)» [6, с. 3]. Однако, с позиций семиотики такого рода рассмотрение данного понятия вполне релевантно.

Исходя из трактовки собственно словесной составляющей кинофильма, исследователь англоязычных кинофильмов С. Козлофф определяет 'диалог в кино' (т.е. 'кинодиалог') в качестве одного из ключевых компонентов фильма, опираясь при этом на дефиницию, представленную в *Film Encyclopedia* (1998 г.), согласно которой 'диалогом в кино' определяются все разговорные линии фильма. И поскольку кинофильм является, по сути своей, визуальной средой, диалог в фильме следует применять более экономно, нежели в театре; кинодиалог призван быть своего рода элементом, дополняющим действие, а не заменяющим его: «Since the cinema is essentially a visual medium, dialogue is, or should be, used more sparingly than in the theater, supplementing action rather than substituting for it» [20, с. 39]. В представлении исследователя кинодиалог является лишь элементом диегетического мира кинофильма, стремящимся к непосредственной имитации естественной коммуникации между лицами и призванным переориентировать информацию на реципиента (т.е. зрителя), в то время как в рамках естественного коммуникативного акта фокус внимания собеседников не направлен на уже известную информацию (иначе говоря, в кино слова имеют «двойной эффект»): «... film dialogue differs from spontaneous everyday speech. In narrative films, dialogue may strive mightily to imitate natural conversation, but it is always an imitation. ... Although one cardinal rule of real conversation is that speakers should not tell each other what the other already knows, film dialogue is often forced to smuggle in information merely for the viewer's benefit. Because the words are in truth directed at the filmgoer, not at the on-screen conversationalists, each word does double duty, works on double layers» [22, с. 18-19]. Так, имеет место лишь формальная соотнесенность диалога в естественном языке, где собеседники, как правило, владеют темой разговора, и кинодиалога, в котором ситуативность и контекстуальность в большей степени опираются на сопутствующий диалогу видеоряд.

Вместе с тем, нельзя не поддержать убеждение известного киноведа В.Н. Ждана, согласно которому «диалог в фильме отнюдь не является неким добавочным средством к пластическому действию: он сам является органической частью природы этого действия. Слово и действие взаимно дополняют друг друга, но дополняют на равных творческих правах как взаимопроникающие части единого композиционного целого. Мысль движется, в одном случае, от слова

через действие и снова к слову, в другом – от действия через слово и снова к действию» [3, с. 221]. Говоря о корреляции слова и изображения в кинофильме, мы также не можем не упомянуть о ‘дискурсе кинофильма’. Данным термином М. Дайнел нарекает речь героев в купе с невербальной коммуникацией, которую можно определить в широком (все невербальные сообщения и знаки, оказывающие влияние на информационные процессы) и в узком (неязыковой феномен, находящийся во взаимодействии с вербальным языком) смыслах [19, с. 43].

Из отмеченных выше положений следует, что текстовая составляющая кинодиалога в гораздо большей степени детерминирована аудио- и видеорядом, нежели традиционный письменный текст: «Если в литературных произведениях прагматический эффект достигается только посредством архитектоники, нарратива и идиостиля автора, то в киноиндустрии диапазон инструментов воздействия в силу их полимодальности несоизмеримо богаче» [15, с. 78].

Диалог в кинофильме выступает в роли основного компонента киносценария и имеет в кинодискурсе, помимо разворачивания сюжета, и иного рода функционал. Прежде всего, кинодиалог играет важную роль в формировании образа героя, является вербальной выражением отношений между ними, а также служит средством раскрытия характеров героев. Согласно представлениям Р. Лакоффа, язык выступает в качестве неотъемлемого компонента индивидуальности. [23, с. 87]. И хотя художественные персонажи могут являться репрезентивами классических драматических ролей, они, преимущественно, изображаются в качестве прототипных членов социума, речь которых формируется автором сценария на основе типажа героя (происхождение, пол, род деятельности, возраст и др.). Так, к примеру, восприятие следующих реплик делает очевидным тот факт, что собеседники, так или иначе, связаны с преступным миром: *You tell ‘em empty out the register, they don’t know what you’re talkin’ about. We keep on, one of these gook fuckers gonna make us kill him. – I’m not gonna kill anybody* – ‘Мы говорим: «Открывай кассу», а он не понимает, думает, ты на него **наехал**, и доведет нас, что придется его **пришить**. – Я не хочу ни в кого **стрелять**’ (Pulp Fiction – х/ф «Криминальное чтиво»).

Более того, Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова утверждают в своем исследовании, что лингвистическая составляющая художественного кинофильма предстает перед зрителем преимущественно в форме единиц разговорного стиля, «под которым в лингвистике понимают

особенности устно-разговорной речи носителей литературного языка, а также внелитературные языковые средства – просторечие, жаргон, диалект» [12, с. 49]: *Yo, yo! This ain't your baby. This ain't your baby* – ‘Это не Ваш сын. Это вовсе не Ваш сын’; *Hey, what's up, nigger?* – ‘Привет, **ниггер!**’ (Don't Be a Menace to South Central While Drinking Your Juice in the Hood – х/ф «Не грози южному централу, попивая сок у себя в квартале»).

Итак, в качестве постулата следует принять тот факт, что «в текстах художественного и анимационного кино наблюдается мощный наплыв прагматически маркированных неформальных форм речи и даже сниженных лексем, что, несомненно, функционально ориентировано на моделирование определенной среды и художественных образов – стилизованной псевдореальности» [16, с. 182]. Особое значение, таким образом, приписывается «естественности» кинодиалога: зритель должен расценивать его как спонтанную, неподготовленную коммуникацию героев. «Он живой ... разговорный. Зритель не чувствует себя неучем, когда слышит нормальную ‘не заумную’ речь персонажей» [21]. Таким образом, роль кинодиалога и его элементов в системе кинодискурса можно графически представить следующим образом (Рис. 1):



Рисунок 1 – Структура понятийной системы концепта ‘кинодискурс’.

Структурные компоненты кинодискурса выстраиваются в следующую иерархическую последовательность: *кинотекст* (лингвистическая система кинофильма совмещенная с узкими экстралингвистическими факторами), *дискурс кинофильма* (языковой компонент вкупе с элементами невербальной коммуникации), *кинодиалог / киноречь* (вербальная составляющая кинофильма – ядерная позиция кинодискурса). Кроме того, элементы кинодискурса

задействованы в формировании кинообраза, причем одним из основных источников в данном процессе является именно *кинодиалог*.

Стоит, однако, заметить, что диалог в кино не в полной мере эквивалентен диалогу в художественном литературном произведении. В первую очередь, мы говорим об очевидном аспекте, принимаемом во внимание при сопоставлении данных понятий: кинодиалог есть речь героев кинофильма, представляющая перед реципиентом в устной форме текста, в то время как речь персонажей литературного произведения – в письменной форме. Данное отличие, являясь чисто формальным, обуславливает отличия, производные от него, одним из которых служит роль, которую играет речь персонажа в раскрытии его образа. По мнению Л.Я. Гинзбург, речи персонажей в литературном художественном произведении отводится особая 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» [1, с. 150]. Диалогическая речь героев кинофильма, в свою очередь, таким свойством не обладает в столь полной мере (мысли, переживания, эмоции и др. могут отображаться на лице актера – т.е. могут передаваться невербально).

В качестве следующего аспекта, обусловленного основным формальным отличием, выступает степень «самодостаточности» диалогической речи. В кинофильмах диалоги предлагаются зрителю без ремарок автора, но дополняются, в то же время, звуко- и видеорядом, соответствующим динамике и содержанию речи героя. Отсюда, калькирование схемы реального общения в кинодиалоге неизбежно сочетается с категоричным исключением языковой избыточности (с целью обеспечения синхронизации аудио- и видеоряда) и мотивированным языковым наполнением (в соответствии со специфичными функциями персонажной речи в кино) [15, с. 78]. В литературных же произведениях, если по задумке автора уточняющие ремарки не опускаются целенаправленно для достижения определенных когнитивных эффектов (например, эффекта контраста как механизма создания комического), данные ремарки непосредственно прописываются (к примеру, «он, отведя взгляд, прошептал»).

Вместе с тем, следует упомянуть, что схожих черт у данных явлений больше, нежели различий. В первую очередь, мы говорим

о соотносительности как кинодиалога, так и диалога в литературном произведении с устной речью (несмотря на то, что в литературном произведении она представлена в форме письменного текста), что в той или иной степени воплощает художественную стилизацию. Также с целью подтверждения сходства кинодиалога героев кинофильма и диалогов персонажей литературного произведения, можно предложить к рассмотрению функционал вышеуказанных элементов, который во многих аспектах идентичен: дополнение изображения характера персонажа / героя или его мировосприятия, высказывание его [персонажа / героя] устами своего, авторского, мнения, отображение среды, стимулирование развития событий и др. [1, с. 165].

Кроме того, источником кинодиалога является диалог одного из видов литературного произведения – киносценария. Невзирая на то, что на сегодняшний день статус киносценария как вида литературного произведения неоспорим, его (киносценарий) принято рассматривать в качестве литературного жанра, для которого характерны как литературные черты (идея, тема, сюжет, фабула, стиль, система образов), так и экранные (описание элементов, предназначенных для съемки и показа зрителю) [17, с. 28].

Итак, на основе вышеизложенного мы можем утверждать, что кинодиалог, будучи вербальным компонентом кинофильма и выступая в роли как особого вида художественного текста, так и сложного, многоаспектного элемента кинодискурса, совмещает в себе множество разноплановых функций в кинофильме, основной из которых, по нашему мнению, является психологическая и социальная типизация героев. Вместе с тем высокая степень соотносительности кинодиалога героев кинофильма и диалога персонажей художественных литературных произведений позволяет лингвистам в своих исследованиях смело применять методы лингвистического анализа диалогической речи персонажей произведений и для анализа устной диалогической речи героев кинофильмов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург, Л.Я. О литературном герое / Л.Я. Гинзбург – Л.: Советский писатель, 1979. – 223 с.
2. Горшкова, В.Е. Перевод в кино / В.Е. Горшкова – Иркутск: ИГЛУ, 2006. – 278 с.
3. Ждан, В.Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств: Учеб. пособие / В.Н. Ждан. – М.: Искусство, 1982. – С. 219–222.
4. Зайченко, С.С. От кинофильма к кинодискурсу / С.С. Зайченко // Альманах современной науки и образования. – 2011. – № 10 (53). – С. 143–145.



5. Зарецкая, А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе / А.Н. Зарецкая // Вестник Челябинского гос. ун-та. – 2008. – № 16 (117). – С. 70–74.
6. Иванова, Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Е.Б. Иванова. – Волгоград: ВГУ, 2001. – 16 с.
7. Колодина, Е.А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс / Е.А. Колодина // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – № 2 (1). – С. 327–333.
8. Лавриненко, И.Н. Критерии классификации кинодискурса / И.Н. Лавриненко // Вісник ХНУ. – 2012. – № 1003. – С. 41–44.
9. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблематика киноэстетики / Ю.М. Лотман – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 124 с.
10. Муха, И.П. Понятие информации в кино / И.П. Муха // Вестник ИГЛУ. – 2009. – № 1. – С. 44–49.
11. Назмутдинова, С.С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / С.С. Назмутдинова. – Тюмень: ПГТУ, 2008. – 21 с.
12. Слышкин, Г.Г., Ефремова, М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
13. Сургай, Ю.В. Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Ю.В. Сургай. – Тверь: ТГУ, 2008. – 16 с.
14. Сухая, Е.В. Типы источников киноречи как основа лингвистических исследований / Е.В. Сухая // Вестник МГОУ. – М.: МГОУ, 2010. – № 2. – С. 68–74.
15. Уланович, О.И. Прагмемы как средство создания художественной образности и стилизации в кинодиалоге / О.И. Уланович // Современные технологии обучения иностранным языкам: Сб. науч. трудов; отв. ред. Н.С. Шарафутдинова. – Ульяновск: УлГТУ, 2017. – С. 77–84.
16. Уланович, О.И. Формы реализации прагматики кинематографического произведения в диалогах персонажей (лингвопереводческий аспект) / О.И. Уланович // Германские, тюркские и славянские языки в поликультурном мире: Сб. материалов науч. конф с междунар. участием, 24 нояб. 2015 г.; под. ред. Р.В. Вальвакова. – Бишкек: КРСУ, 2016. – С. 181–191.
17. Фрумкин, Г.М. Введение в сценарное мастерство / Г.М. Фрумкин – М.: Альма Матер, 2005. – 144 с.
18. Цивьян, Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе: труды по знаковым системам / Ю.Г. Цивьян // Тарту: Тартуский ун-т. – 1984. – Вып. № 17. – С. 109–121.
19. Dynel, M. Stranger than Fiction? A Few Methodological Notes on Linguistic Research in Film Discourse / M. Dynel // Brno Studies in English. – 2011. – № 1. – P. 41–46.
20. Katz, E. The Film Encyclopedia / E. Katz – New York: Harper Perennial, 1998. – 1570 p.

21. Kinberg, S. Screenwriting / S. Kinberg. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.screenwriting.info](http://www.screenwriting.info) – Дата доступа: 03.05.2017.
22. Kozloff, S. Overhearing film dialogue / S. Kozloff – Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2000. – 323 p.
23. Lakoff, R. Talking Power: The Politics of Language / R. Lakoff – N. Y.: Basic Books, 1990. – 336 p.