

УДК 811.133.1'412+811.133.1'37

ДЕНОТАТИВНЫЙ И КОННОТАТИВНЫЙ ХАРАКТЕР РЕПЛИК И РЕМАРОК В КИНОСЦЕНАРИИ

О. А. Пантелеенко

*Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030,
г. Минск, Республика Беларусь*

В статье изучается проблема дескрипции аудиовизуального пространства фильма. Целью статьи является определение способов взаимодействия структурных компонентов киносценария. На основе денотативности/коннотативности реплик и ремарок разработаны четыре модели их корреляции, обуславливающие специфику смысловой организации режиссерского сценария. Материалом исследования послужили киносценарии к французским фильмам.

Ключевые слова: метонимия; метафора; синсемантическая связь; автосемантическая связь; имплицитная коннотация, имплицитно-эксплицитная коннотация, эксплицитная коннотация.

Пантелеенко Олеся Александровна – кандидат филологических наук, заведующий кафедрой романского языкознания БГУ, г. Минск, Республика Беларусь
alessia@list.ru
+375 29 5051274

Контактный автор: О. А. Пантелеенко

DENOTATIVE AND CONNOTATIVE NATURE OF THE CUES AND STAGE DIRECTIONS IN THE FILM SCRIPT

A. Panteleenko

*Belarusian State University, Nezavisimosty Avenue, 4, 220030, Minsk,
Republic of Belarus*

The article is devoted to the problem of the description of the audiovisual film space. The aim of the author is to classify the interaction of the structural components of the film script. On the bases of denotative or connotative meaning of cues and stage directions were identified the four models of its correlation, which determine conceptual arrangement of the film script. The investigation is made on the material of the scripts to the French films.

Key words: metonymy; metaphor; sinsemantic relationship; autosemantic relationship; implicit connotation; implicit-explicit connotation; explicit connotation.

Panteleenko Alessia – PhD in Philology, Head of the Department of Romance linguistics of BSU, Minsk, Republic of Belarus
alessia@list.ru
+375 29 5051274

Corresponding author: A. Panteleenko

В начале XXI в. появляется ряд филологических работ, в которых затрагиваются проблемы реплик и ремарок как структурных составляющих киносценария (Т. Г. Волошина, Т. Г. Иванова, И. А. Мартыанова и др.), анализируются языковые преобразования при экранизациях (К. Ю. Игнатов, И. В. Титова, В. В. Спесивцева и др.), рассматривается категория автора в тексте сценарной адаптации (Ю. Б. Идлис, И. Ю. Качесова и др.), исследуется художественная образность киносценария (Н. К. Мельникова, Т. О. Фролова и др.).

Общим для всех вышеуказанных работ, выполненных в лингвистическом либо искусствоведческом аспекте, является тот факт, что в них так или иначе к структурным компонентам киносценария относят реплику и ремарку, однако вопрос об их взаимодействии при описании аудиовизуального пространства фильма не исследуется. В связи с этим актуальным представляется изучение закономерностей построения киносценария для установления специфики функционирования реплик и ремарок. Оба структурных компонента принимают равноправное участие в организации текста киносценария и, взаимодействуя друг с другом, создают одно структурное, смысловое и функциональное целое, направленное на создание аудио- и видеоряда фильма. При выборе критерия для выделения моделей взаимодействия реплики и ремарки важным является показать их двоякость: формирование вербальными средствами и направленность на описание аудио- и видеоряда фильма. В связи с этим был выбран подход Р. Барта к описанию денотативности и коннотативности сообщения. Разработанный французским ученым на основе анализа фотографии, данный подход одновременно может быть применим к любому знаку, который несет в себе сообщение, в том числе и вербальному. Под денотативным исследователь понимает «буквальное» сообщение, под коннотативным «символическое», возникающее на основе ассоциаций, которые зависят от «различных типов знания, проецируемых на изображение (знания, связанные с нашей повседневной практикой, национальной принадлежностью, культурным, эстетическим уровнем)» [1, с. 313].

В зависимости от денотативного или коннотативного характера реплик и ремарок можно выделить четыре модели их взаимодействия: 1) реплика и ремарка денотативны; 2) реплика денотативна, а ремарка коннотативна; 3) реплика коннотативна, а ремарка денотативна; 4) оба компонента коннотативны. Все четыре модели взаимодействия реализуются в выделенных ранее способах и их подтипах.

При корреляции реплики и ремарки, когда оба компонента имеют денотативное значение, мы называем *комплементарной*.

1. *Plan 161. Alice: «Pardon.»* [6, p. 23]. ‘Кадр 161. Алис: «Простите.»’

Как реплика, так и ремарка денотативны, описывая аудио- и видеоряд фильма. Комплементарный характер реплики и ремарки создается за счет разноаспектной дескрипции одного и того же сообщения. Реплика описывает тот аспект, который при просмотре фильма воспринимается слуховым каналом, ремарка – зрительным.

Корреляцию реплики и ремарки, при которой реплика имеет денотативный характер, а ремарка коннотативный, получила название *реплико-ремарочная иллюстрация*.

2. *Plan 155. Amorce des deux mains* ‘Кадр 155. План «восьмерка», руки *de Catherine et voix HC: «Un* Катрин, и голос за кадром: «Кусочек *morceau de porcelaine.»* [2, p. 81]. фарфора.»’

В ремарке обозначение рук Катрин служит для создания визуальной метонимии в фильме. Метонимия работает по принципу «часть от целого», создавая переносное значение на основе смежности. При этом если в сценарии мы понимаем, о чьих руках идет речь, и, соответственно, знаем, кому принадлежит реплика, то при просмотре фильма зритель может лишь догадываться, что за персонаж говорит. На это в фильме работают просодические характеристики голоса, по характеру рук можно определить гендерную принадлежность. Реплика же денотативна, в ней лишь описывается, что находится в видеоряде – кусочек фарфора. Реплико-ремарочные отношения в данном фрагменте сценария синсемантические, они не зависят друг от друга.

Данный фрагмент интересен тем, что в нем заключены следы визуальной метонимии фильма. При этом в реплике раскрывается механизм создания: обозначаются и «часть» (руки Катрин) и «целое» (Катрин) в отличие от фильма, где «целое» угадывается из контекста, но не обозначается.

Кроме визуальной метонимии, были обнаружены случаи дескрипции аудиовизуальной метонимии:

3. *Plan 157. Voix peu audible de* ‘Кадр 157. Еле различимый *Catherine: «Allez, allez.»* [2, p. 81]. голос Катрин: «Идите, идите.»’

В реплике обозначение голоса Катрин как *peu audible* дает понять, что в кадре Катрин не присутствует, а просодическая характеристика по параметру громко / тихо создает пространство картины, указывая на дистантную локализацию героини. Она где-то далеко от происходящей сцены. И так, указание на просодические характеристики создает уже в киносценарии

коннотацию, связанную с проксемической характеристикой. Между репликой и ремаркой устанавливаются синсемантические отношения, когда вербальная часть не обладает смысловой самостоятельностью или же не может быть правильно истолкована вне соотнесения друг с другом.

Под *реплико-ремарочным комментарием* мы понимаем корреляцию реплики и ремарки, при которой ремарка несет денотативную нагрузку, реплика – коннотативную.

При этом коннотация в реплике может иметь различную степень выраженности: имплицитную, имплицитно-эксплицитную, эксплицитную.

Об *эксплицитном* характере речь идет в случае раскрытия коннотации различными языковыми средствами.

4. *Plan 61. Monsieur Hire balbutiant:* ‘Кадр 61. Господин Гир шепотом: «*Si vous me connaissiez mieux.*» [5, р. 94]. «Если бы только вы знали меня лучше»’.

В кадре 61 киносценария к фильму «Паника» используется конструкция, состоящая из частицы *si* и глагола *connaître* в *Imparfait*. Закрепленное за этой конструкцией коммуникативное значение пожелания эксплицитно выражено грамматико-синтаксическими средствами. Сопровождающая реплику ремарка с глаголом *balbutier* ‘говорить невнятно’ комментирует способ произнесения, указывая на некие мимико-просодические характеристики речи мсье Гира.

Под *имплицитно-эксплицитной* коннотацией мы понимаем такой способ ее выражения, когда содержится указание на ее наличие в реплике. Как правило, в этой роли выступает восклицательный знак.

5. *Plan 592. La comtesse:* «*Enfin Mathilde, rentrez-les!*» [3, р. 188]. ‘Кадр 592. Графиня: «Ну же, Матильда, отведите их домой!»’

В 476 кадре киносценария к фильму «Жюль и Джим» реплика, состоит из двух предложений, одно из которых содержит восклицательный знак, указывая на некую коннотацию, но не определяя ее. Коммуникативное значение реплики становится понятным только благодаря наличию прилагательного *gouaillieur*, служащего для описания насмешливого тона.

Об *имплицитной* коннотации мы говорим, когда реплика не хранит ее след, коммуникативное значение реплики раскрывается в ремарке и без нее не может быть правильно осмыслено.

6. *Plan 178. Mona câline:* «*Tu vas avoir froid.*» [6, р. 24]. ‘Кадр 178. Мона ласковая: «Ты замерзнешь.»’

В приведенном фрагменте киносценария к фильму «Мсье Гир» в реплике констатируется факт, что собеседник замерзнет. Однако благодаря использованию в ремарке прилагательного *câline*, реплика Моны получает коннотацию, обозначая нежное отношение к партнеру по кадру. Следствием имплицитности является тесная синсемантическая связь реплики и ремарки: невозможно правильно трактовать смысл анализируемого фрагмента по составляющим его компонентам вне их зависимости друг от друга.

Можно заключить, что в модели реплико-ремарочного комментария существует смысловая зависимость компонентов от способа выражения коннотации в реплике. Если коннотация выражена эксплицитно, то между репликой и ремаркой существуют автосемантические отношения. Если же коннотация в реплике выражена имплицитно-эксплицитным или имплицитным способом, то речь идет о синсемантических отношениях. При синсемантических отношениях обязательным для ремарки является пояснение реплики различного рода комментариями (обозначение мимико-жестового поведения, просодических характеристик и т. п.)

Реплико-ремарочный символ образуется при корреляции реплики и ремарки, когда оба компонента передают коннотативную информацию.

<p>7. <i>Plan 586–590. Chabert: «J'ai vu le héron s'envoler... J'ai vu le nid: trois oeufs!» Il tend la main ouverte contenant les oeufs. Il fait glisser l'un des oeufs entre son pouce et son index. Il répète: «Les oeufs! Ce qu'il en sort, ce n'est pas forcément des oiseaux... Des fois c'est... des serpents, des tortues ...des dragons... des dragons à deux têtes!»</i> [3, p. 187].</p>	<p>‘Кадр 586–590. Шабер: «Я видел, как цапля улетела... Я видел гнездо с кладкой!» Он протягивает открытую ладонь, в которой яйца. Он пропускает одно из них между указательным и большим пальцами. Он повторяет: «Зародыши! Вылупятся из них не обязательно птенцы ... Это могут быть змеи, черепахи ... драконы ... двуглавые драконы!»’</p>
---	--

Один из создателей фильма И. Анжело отмечает, что изображение *héron* ‘цапли’ следует соотнести с изображением двойственности жизни, ее белой и черной стороны, добра и зла [4]. По его задумке подобная философия должна была найти свое развитие в эпизоде, когда полковник Шабер, найдя гнездо цапли с кладкой, говорит о том, что из яиц могут вылупиться птенцы, а могут и драконы. В киносценарии этот эпизод находит отражение в реплико-ремарочном единстве, который распространен на пять кадров. Для краткости изложения представлены только те части этого единства, которые формируют

его коннотативность. Опосредованная соотнесенность имен существительных *oeufs* 'яйца' и *oiseaux* 'птицы' с добром, а *dragons* 'драконы' со злом, при которой слова в обоих компонентах обозначают разные предметные ситуации объективного мира, связанные между собой тематически, создает в киносценарии метафору. Такую метафору можно назвать аудиовизуальной, т. к. элементы, ее формирующие, находящиеся в реплике и в ремарке, направлены на создание аудио- и видеоряда фильма. Однако сформированная метафора сложна для однозначной интерпретации, о чем свидетельствует информация из интервью с И. Анжелло. Анализируя символичность цапли, журналист, беседующий с И. Анжелло, указывает, что египтяне рассматривали ее как птицу-феникс, способную возродиться из пепла, причем некоторые воспринимали ее как хищницу, другие – как жертву. Интервьюер следующим образом трактует рассматриваемый фрагмент: «Птица представляет собой Шабера, отсылает к военным действиям в Египте (в которых он участвовал) и к египетскому мифу о бессмертной птице-фениксе».

Данные метафоры в киносценарии описываются в виде констатаций в ремарочной части. Их значение раскрывается полностью лишь в кинотексте, и не всегда интерпретация подобных приемов является верной, как мы это показали выше. Ремарка отличается своей особенностью констатировать и лишь опосредованно вызывать образы (необходим просмотр кинотекста).

Такая специфика сводит практически на нет возможность анализа языковых средств формирования метафор в киносценарии.

Таким образом, проведенное исследование привело к следующему заключению. В зависимости от денотативного или коннотативного характера реплик и ремарок обнаруживаются следующие модели корреляции этих структурных единиц: комплементарная, реплико-ремарочная иллюстрация, реплико-ремарочный комментарий, реплико-ремарочный символ. Комплементарная модель имеет место, если реплика и ремарка денотативны. Реплико-ремарочная иллюстрация возможна в случае, когда реплика денотативна, а ремарка коннотативна. Реплико-ремарочный комментарий представляет собой взаимодействие денотативной ремарки и коннотативной реплики. Реплико-ремарочный символ формируется, если реплика и ремарка имеют денотативное значение.

Библиографические ссылки

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / сост. Г. С. Косиков; пер. Г. С. Косикова. М., 1989.
2. Bessière E. Découpage plan par plan // Deux «Jules et Jim»: analyse comparée des oeuvres d'Henri-Pierre Roché et de Francois Truffaut. Évreux, 1998. P.61–147.
3. Bessière E. Découpage plan par plan // Deux «Le Colonel Chabert»: analyse comparée des oeuvres d'Honoré de Balzac et d'Yves Angélo. Évreux, 1997. P. 97 – 204.

4. Bessière E. Entretien avec Y. Angélo // Deux «Le Colonel Chabert»: analyse comparée des deux oeuvres d'Honoré de Balzac et d'Yves Angelo. Évreux, 1997. P. 9–36.
5. Bourgeois N. Découpage: rédaction plan a plan «Panique» // L'Avant-scène cinéma : P. Leconte, «Monsieur Hire» suivi de «Panique» de J. Duvivier, d'après le roman de G.Simenon «Les fiancailles de M. Hire». Paris. 1990. № 390–391, mars– avril. P. 84–162.
6. Fernandez C. Découpage: rédaction plan a plan «Monsieur Hire» // L'Avant-scène cinéma : P. Leconte, «Monsieur Hire» suivi de «Panique» de J. Duvivier, d'après le roman de G. Simenon «Les fiancailles de M. Hire». Paris. 1990. № 390– 391, mars–avril. P. 11– 49.

References

1. Bartes R. Favorites: Semiotics: Poetics. Moskou, 616 p. (In Russ.).
2. Bessière E. Découpage plan par plan. Deux «Jules et Jim»: analyse comparée des oeuvres d'Henri-Pierre Roché et de Francois Truffaut. Évreux, 1998. P. 61–147.
3. Bessière E. Découpage plan par plan. Deux «Le Colonel Chabert»: analyse comparée des oeuvres d'Honoré de Balzac et d'Yves Angélo. Évreux, 1997. P. 97– 204.
4. Bessière E. Entretien avec Y. Angélo. Deux «Le Colonel Chabert»: analyse comparée des deux oeuvres d'Honoré de Balzac et d'Yves Angelo. Évreux, 1997. P. 9–36.
5. Bourgeois N. Découpage: rédaction plan a plan «Panique». L'Avant-scène cinéma: P. Leconte, «Monsieur Hire» suivi de «Panique» de J. Duvivier, d'après le roman de G.Simenon «Les fiancailles de M. Hire». Paris. 1990. № 390–391, mars– avril. P. 84–162.
6. Fernandez C. Découpage: rédaction plan a plan «Monsieur Hire». L'Avant-scène cinéma : P. Leconte, «Monsieur Hire» suivi de «Panique» de J. Duvivier, d'après le roman de G. Simenon «Les fiancailles de M. Hire». Paris. 1990. № 390– 391, mars–avril. P. 11– 49.