

Корячкина Антонина Викторовна

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ (ПОСТАНОВОЧНЫЙ) КИНОФИЛЬМ КАК ДИСКУРС

В статье рассматривается художественный (постановочный) кинодискурс как объект лингвистических и переводоведческих исследований. Автор систематизирует существующий понятийно-терминологический аппарат, описывает кинодискурс и его вербальный компонент по параметрам, принятым для классификации дискурсов: модусу, жанру и тональности, и сопоставляет художественный кинофильм со смежными дискурсами, такими как документальное кино, театр, литература, драма и бытовой разговор.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2015/3-3/25.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (45): в 3-х ч. Ч. III. С. 91-97. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2015/3-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

Список литературы

1. Арестова А. А., Рябцева Е. В. Гендерный фактор в обществе, культуре и языке: женские и мужские языковые картины мира (часть II) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2010. № 2. С. 10-13.
2. Горелов И. Н. Невербальные компоненты коммуникации. М.: Наука, 1980. 104 с.
3. Кирилина А. В. Гендер: лингвистические аспекты. М.: Институт социологии РАН, 1999. 189 с.
4. Кнапп М. Л. Невербальные коммуникации. М.: Наука, 1978. 308 с.
5. Крейдлин Г. Е. Мужчины и женщины в невербальной коммуникации. М.: Языки славянской культуры, 2005. 255 с.
6. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 581 с.
7. Лабунская В. А. Невербальное поведение (социально-перцептивный подход). Ростов-на-Дону: Феникс, 1988. 246 с.
8. Лабунская В. А. Экспрессия человека: общение и межличностное познание. Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. 214 с.
9. Морозов В. П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация. М.: ИП РАН; Центр , Искусство и наукаИ, 1998. 164 с.
10. <http://audio-class.ru/mailling/english/050-graduate.html> (дата обращения: 13.02.2015).
11. <http://englishjokes.ru/joke/35f4a8d465e6e1edc05f3d8ab658c551> (дата обращения: 13.02.2015).
12. Sharpe J. The Adult Joke Book. London: Arcturus Publishing Limited, 2004. 375 p.

**GENDER DIFFERENCES IN THE TACTILE BEHAVIOUR
(BY THE MATERIAL OF THE ENGLISH “EVERYDAY” ANECDOTES)**

Knyazyan Anna Tarielovna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Yerevan State University, Armenia
knanna2010@mail.ru

The article is devoted to investigating gender differences in the non-verbal communication. Analysis of the English “everyday” anecdotes allows identifying the peculiarities in the tactile behaviour of men and women. The author analyzes the following means of tactile behaviour of men and women: handshake, kiss, embrace, pat, touch and stroke. While communicating the women use non-verbal means of communication more frequent than men.

Key words and phrases: gender; anecdote; non-verbal communication; takesics; tactile behaviour.

УДК 811.11-112+347.78.034

Филологические науки

В статье рассматривается художественный (постановочный) кинодискурс как объект лингвистических и переводоведческих исследований. Автор систематизирует существующий понятийно-терминологический аппарат, описывает кинодискурс и его вербальный компонент по параметрам, принятым для классификации дискурсов: модусу, жанру и тональности, и сопоставляет художественный кинофильм со смежными дискурсами, такими как документальное кино, театр, литература, драма и бытовой разговор.

Ключевые слова и фразы: кинодискурс; кинотекст; кинодиалог; киносценарий; киноперевод; аудиовизуальный модус; киножанр; автор и реципиент кинофильма

Корячкина Антонина Викторовна

Санкт-Петербургский государственный университет
akoryachkina@ya.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ (ПОСТАНОВОЧНЫЙ) КИНОФИЛЬМ КАК ДИСКУРС

В лингвистических и переводоведческих трудах последних лет, выполненных на материале кинофильмов, для обозначения объекта исследования используют разнообразные термины: *видеовербальный текст* [9; 24], *дискурсивное поле (пространство) кинофильма* [16], *кинатограф* [29], *кино / видео материал* [23], *кинодиалог* [7; 18; 19; 25], *кинодискурс* [11; 13; 16; 26], *кинатографический дискурс* [39], *киноповествование* [15; 26], *кинотекст* [4; 6; 10; 13; 14; 15; 22; 28; 32; 35], *кинофильм (фильм)* [1; 14; 20; 31], *креолизованный текст* [6; 13], *текст в регистре кино* [9]. Возникает ощущение необходимости разграничения этих понятий и уточнения специфики каждого из них, что обуславливает актуальность настоящей статьи, нацеленной на систематизацию существующего понятийно-терминологического аппарата и комплексное описание художественного (постановочного) кинофильма и его вербального компонента. В действительности, независимо от использованной терминологии, в фокусе работ находится одно из двух образований:

– весь *кинофильм* как *кинотекст* – , связанное, цельное и завершённое сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и / или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи

кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями [10, с. 4; 32, с. 37];

– только *кинодиалог* как , вербальный компонент гетерогенной семиотической системы – фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается его аудиовизуальным рядом [7, с. 13].

Сопоставление этих двух наиболее часто цитируемых определений, целей, задач и предметов исследований позволяет сделать несколько наблюдений. Во-первых, структурно вербальные и невербальные компоненты фильма являются составными частями глобальной системы. Во-вторых, каждый вербальный или невербальный компонент подчинен общей задаче – выражению авторской идеи. В-третьих, исследования сосредоточены не только на особенностях функционирования кодов (знаков и правил их организации) или лексико-грамматических, стилистических и лингвокультурологических аспектах использования слова в кино, но также учитывают коммуникативную ситуацию и влияние различных внешних факторов.

Эти выводы свидетельствуют о том, что кинофильм понимается как динамический процесс представления зрителям авторского сообщения, оформленного в виде аудиовизуального текста, состоящего из взаимосвязанных текстов подчиненного уровня, образованных средствами различных невербальных и вербальных кодов, что полностью соответствует принципам современного дискурсивного анализа и объясняет продуктивность исследования кинофильмов как *дискурса*.

Рассмотрим применительно к художественному (игровому, инсценируемому, постановочному) кинодискурсу ключевые параметры, принятые для выделения отдельных разновидностей дискурсов: *модус*, *жанр* и *тональность* [17, с. 3; 46, р. 16; 48, р. 22]. Отметим, что эти критерии являются независимыми друг от друга, хотя обнаруживаются пересечения. Подобная комплексная характеристика представляется впервые, что составляет новизну настоящей статьи.

Разделение дискурсов по *модусу* предполагает определение способа коммуникации. С точки зрения передачи сообщения от автора реципиенту кинофильм задействует одновременно два канала коммуникации: акустический и визуальный. Это определяет уникальность аудиовизуального модуса кино в сопоставлении с письменным модусом литературы, устным модусом вербальной коммуникации, визуальным модусом живописи и фотографии и аудиальным модусом музыкальных произведений и радиотрансляций. Известны случаи увеличения количества каналов взаимодействия, однако, они единичны и являются скорее маркетинговыми ходами для продвижения картин. Например, для показа кинофильма , Землетрясение (Earthquake, M. Robson, 1974) кинотеатры оборудовались специальной системой *Sensurround*, которая позволяла производить низкочастотные звуки, вызывавшие в зале вибрацию и грохот, усиливавшие эффект от изображаемых на экране сцен разрушения, а в 2013 году парижская премьера кинофильма . Удивительная жизнь Пий (Life of Pi, A. Lee, 2012), основная часть действия которого происходит в шлюпке посреди океана, состоялась в бассейне со зрительными местами в лодках.

Передача лингвистического компонента кинодискурса происходит через оба канала, что позволяет говорить о лингвистическом компоненте кинодискурса, имеющем устный модус, – звучащей речи, а также о лингвистическом компоненте кинодискурса, имеющем письменный модус, – письменной речи и надписях. Именно их наличие обуславливает необходимость перевода кинофильмов.

Речь в кино функционирует в двух измерениях: вертикальном как часть общего аудиовизуального дискурса, направленного от режиссера к кинозрителю, и горизонтальном как дискурс киноперсонажей. Общие киногероев оформляется с помощью языковых и интонационно-жестовых (паралингвистических) средств и преломляется через эти две коммуникативные ситуации.

Устный вербальный код считается ведущим среди воспринимаемых при помощи слуха кодов кинофильма. Роль этого компонента в общей системе кинодискурса оценивается исследователями по-разному. Так, отечественный учёный Ю. М. Лотман подчеркивает диалектический характер взаимоотношений словесных и изобразительных знаков [22, с. 318]; на их равноправие указывает и испанский специалист по аудиовизуальному переводу Ф. Чауме [46, р. 26]. Американская исследовательница С. Козлофф считает, что вербальный ряд превалирует над видеорядом [50, р. 139]. Американский теоретик сценарного искусства Р. МакКи отводит слову в кинодискурсе подчиненную роль и усматривает в этой характеристике размежевание кинодискурса с другим аудиовизуальным дискурсом – театральным. Исследователь обозначает соотношение восприятия аудиторией вербального и визуального как пропорцию 20% : 80% – для кино и 80% : 20% – для театра и заключает: , Фильм мы смотрим, пьесу – слушаем (здесь и далее перевод иностранных источников на русский язык автора – А. К.) [51, р. 389]. О , доминировании изобразительных знаков пишет также российский теоретик киноперевода В. Е. Горшкова [7, с. 137]. В целом следует констатировать, что вопрос о положении лингвистического компонента в кинодискурсе не получил на текущий момент окончательного решения.

Общая нацеленность современного художественного кинодискурса на создание иллюзии правдоподобности происходящих событий и близость инсценируемого диалога к бытовому разговору, как отмечает С. Козлофф, а за ней другие исследователи (А. Н. Зарецкая, К. Бубель), ставит кинозрителей в положение , подглядывающих и , подслушивающих [13, с. 74; 42, р. 42; 50, р. 14-15]. Однако, согласно концепции М. М. Бахтина, реализация художественного потенциала произведения происходит только в том случае, если аудитория переживает жизнь героя как свою, а развитие зрительской активности в этическом направлении (ощущение вторжения в чье-то личное пространство) свидетельствует о разрушении эстетического момента [2, с. 76]. Исходя из этого, мы считаем, что применительно к кинодискурсу неверно говорить об эффектах подглядывания и подслушивания, хотя, по всей видимости, эти черты являются существенными другими типов дискурса, например, дискурса реальности-шоу.

В отличие от спонтанной речи, порождаемой в момент говорения, которая встречается в кинохронике, игровая кинокоммуникация является , квази-спонтанной [7, с. 13], , тщательно подготовленной [49, р. 294], рассчитанной на восприятие зрителями [42, р. 43]. Испанские учёные Р. Баньос-Пиньеро и Ф. Чауме указывают, что эта характеристика, которую они называют , предварительно спланированное устное общение, находит отражение на всех языковых уровнях: фонетическом, морфологическом, синтаксическом и лексико-семантическом [40; 41]. Таким образом, модус диалогического кинодискурса лучше всего характеризует высказывание канадского социолингвиста М. Грегори: , произнесение текста, написанного для устного воспроизведения, словно бы он не был написан [47, р. 191], что соотносит киноречь с особой формой , устной трансформации письменного модуса [27, с. 15].

Продуманность решений касается не только вербального компонента, но и изобразительного и музыкального элементов кинодискурса, основой которых выступает киносценарий. В противоположность прозе (например, роману или повести) киносценарий, как и пьеса, не является , цельным, законченным произведением, предназначенным для прочтения, а предполагает дальнейшее развитие на съёмочной площадке [30, с. 9]. Сценарий имеет ограничение по объёму в зависимости от длительности кинопроизведения, составляющей, как правило, 30-120 минут для игрового кинофильма и 10-60 минут – для документального [5].

По характеру дальнейшего функционирования кинодискурс обнаруживает близкое сходство с письменным художественным текстом. Происходящее на съёмочной площадке фиксируется на плёнку для последующего монтажа и воспроизведения в готовом неизменном виде перед кинозрителем в отсутствии непосредственной обратной связи. В отличие от киносеанса или книги спектакль является уникальным коммуникативным событием в том смысле, что театральный дискурс (даже при точном воспроизведении авторского текста, то есть при фиксированной форме) обретает конкретное содержание только в момент исполнения на сцене и ориентирован на зрителей, находящихся в зале . здесь и сейчас, – конкретных множественных адресатов. Различие кино и театра обусловлено и другим обстоятельством, связанным с модусом: кинозритель видит только то, что ему показывают, и только так, как ему это показывают, – в театре подобная визуальная манипуляция в полной мере невозможна.

Следующим важным параметром дискурсов является *жанр*. Под жанром понимают парадигму произведений, объединённых на основе общих правил композиционного построения, и используемых лексико-грамматических средств [21, с. 84; 37, с. 367]. Отмечается, что таксономия жанров является на текущем этапе малоизученным вопросом как в дискурсивных исследованиях [17, с. 10], так и в киноведении [44, р. 2].

Типичным формальным представлением художественного кинодискурса является концепция трехчастной драмы: в первой части происходит завязка, во второй – развитие событий, в третьей – кульминация и развязка. В современном англоязычном кинодискурсе первая и вторая части подчинены тому, чтобы привлечь и удержать внимание кинозрителя. Это напряжение снимается только в самом конце, поэтому развязка – самая короткая по длительности составляющая: она занимает лишь несколько.

Жанровая схема художественного кинодискурса с позиции обобщения содержания может быть описана в рамках классического структурного подхода, восходящего к Аристотелю. В этом случае, пишет американский специалист по нарратологии и дискурсу кино С. Чэтмэн, кинодискурс представляет собой реализацию одной из нескольких схем, выделяемых по типу протагониста, финала истории и объекта изменения [45, р. 85-87].

Как структурный, так и содержательный подходы имеют свои недостатки, поскольку современный художественный кинодискурс отличается от народных сказок, классической литературы и классического кино многоплановостью героев и , незавершенностью формы (когда, например, , развязки являются одновременно завязками новых драм, , развязка не развязывает действие, а опрокидывает его и тому подобное) [38, с. 256-257]. С. Чэтмэн приходит к выводу, что на текущий момент удовлетворительной классификации жанровых схем кинодискурса нет и, что работа в этой области должна вестись на стыке подходов [45, р. 92].

Обратимся ко второму подходу – к жанру как совокупности некоторых характерных изобразительно-выразительных средств, в частности, к вопросу специфики языкового компонента. Исследования жанров с позиции лингвистики и литературоведения как набора лексико-грамматических, стилистических и коммуникативных средств позволяют сделать три важных наблюдения.

Во-первых, жанры имеют разнородную природу. Отечественный учёный М. М. Бахтин разделяет жанры на два типа: , первичные (простые) – , сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения (например, реплика бытового диалога или частное письмо) и , вторичные (сложные) – , вбирающие в себя и перерабатывающие первичные (простые) жанры (например, роман, драма или научный труд) [3, с. 252]. По М. М. Бахтину, простой жанр (диалогический дискурс) в результате включения в сложный жанр (кинодискурс) трансформируется, , утрачивает непосредственное отношение к реальности и к реальным чужим высказываниям и становится , событием литературно-художественной, а не бытовой жизни [Там же].

Во-вторых, отмечается отсутствие общих классификационных оснований для выделения жанров, связанное с , многопризнаковостью текста, которая обуславливает возможность включения дискурсов , не в одну, а в несколько крупных общностей, в каждую по своему специфическому признаку – классификационному основанию [21, с. 81].

В-третьих, как указывает А. А. Кибрик, , устойчивыми морфосинтаксическими и лексическими характеристиками обладают не целые дискурсы, а типы изложения, или типы пассажей, то есть фрагменты дискурсов, что свидетельствует о жанровой неоднородности дискурсов как таковых [17, с. 11].

Аналогичные выводы справедливы и для аудиовизуальных дискурсов, в результате чего, как отмечают московские теоретики СМИ Н. В. Вакурова и Л. И. Московкин, в этой области , в подавляющем большинстве жанровая классификация и соответственно типология строятся эвристически и, естественно, по этой причине

носят субъективный, бездоказательный характер [5]. Позитивный тезис, который выдвигают исследователи, состоит в том, что жанровую структуру аудиовизуальных дискурсов следует рассматривать как совокупность жанровых кластеров, образующих «деревья», выделяемых по «критерию наибольшей схожести» по ряду «эмпирических параметров (измеряемых величин)» [Там же]. Непоследовательность выделения жанров отмечает и французский киносемiotик К. Метц. Он предлагает для обозначения групп кинофильмов использовать термины «супержанры» или «основные кинематические режимы» и говорит о том, что если ядро кластера может быть, как правило, описано четко, то его периферия имеет довольно размытые границы [52, p. 37].

Отсутствие однозначного набора параметров для классификации кинодискурсов и неоднородность дискурсов приводят к тому, что предлагаемые жанровые классификации являются достаточно условными и не позволяют охарактеризовать существенные категории лингвистического исследования, его структурные особенности и языковую субстанцию, то есть не отвечают задачам лингвистического исследования. Однако они имеют прикладное значение, поскольку необходимы для кинопроизводства и продвижения.

Отметим, что в ряде лингвистических работ, рассматривающих отдельные жанровые кластеры, выявляются некоторые конвенции и типичные языковые средства. Однако частный или универсальный характер выводов можно проверить только в сопоставительных исследованиях, которых на текущий момент нет.

Подтверждая, что существующие классификации не отвечают интересам лингвистических исследований, семиотики кино Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова предлагают разделять кинодискурсы на основе совокупности лингвистических параметров, а точнее по «типу доминирующих в кинотексте изобразительных знаков и доминирующему стилю речи» [32, с. 39]. В соответствии с концепцией предложенной Ч. Пирсом, принято выделять три вида знаков: подобию (иконы), указатели (индексы) и символы (общие знаки) [53]. В кинодискурсе изобразительные *знаки-подобия* представлены декорациями, актерской игрой и визуальными спецэффектами, которые в совокупности составляют «события и явления, не происходившие в реальной жизни»; в качестве визуальных *знаков-указателей* выступают, например, «образы реально существовавших на момент съёмки объектов», которые становятся «как бы их “продолжением” в другом пространстве»; *знаки-символы*, имеющие конвенциональную природу, вырабатываются в кинодискурсе из подобию и указателей и требуют для понимания наличия у интерпретатора предварительного опыта [32, с. 40].

Итак, на основе семиотико-стилистических параметров Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова различают три жанра кинодискурсов [Там же, с. 40-42]:

- **художественный (постановочный)**: кинотексты с преобладанием иконических знаков-изображений и художественного стиля речи, преимущественно имитированного бытового разговора;
- **нехудожественный (хронико-документальный)**: кинотексты с преобладанием индексальных знаков-изображений и научного или публицистического стиля речи (научный и публицистический кинодискурсы);
- **анимационный (мультипликационный)**: кинотексты, построенные на основе иконических знаков-изображений и книжного стиля речи.

Неспособность кинозрителя, а иногда и профессионалов отличить инсценировку от хроники и существенная субъективность кино, связанная с возможностями монтажа и преподнесением материала, ставят вопрос о природе нехудожественного. На текущем этапе постановочный дискурс в достаточной степени освоил набор приёмов эстетической системы достоверности, а хронико-документальные фильмы активно заимствуют приёмы создания художественного образа у игрового кино. Эта ситуация характерна не только для кинематографа, но и для СМИ и искусства в целом.

Обратимся к следующей конституирующей дискурс характеристике – **тональности**, определяемой отношениями двух акторов, производной когнитивных процессов которых собственно и является дискурс: автора, порождающего дискурс и определяющего его форму, и реципиента, воспринимающего дискурс и интерпретирующего его содержание.

В отличие от юридического подхода, при котором формально авторами аудиовизуального произведения считаются режиссер, сценарист и композитор [8, ч. IV, гл. 70, ст. 1263, п. 2], с позиции лингвистического исследования под **автором кинодискурса** понимается весь творческий и административный коллектив, участвующий в производстве картины, при этом ведущая роль отводится режиссеру. Коллективный характер работы и дифференцированность создателей по их роли в процессе кинопроизводства определяют автора кинодискурса как множественного, распределенного [10, с. 32-33; 12, с. 152].

Характеристика автора, наряду с другими параметрами, является одним из условных жанрообразующих признаков. В частности, говорят о существовании альтернативного (авторского, независимого) и коммерческого (жанрового) направлений киноискусства [18, с. 189].

В **альтернативном кинодискурсе** режиссером, сценаристом, продюсером, а иногда и одним из актеров выступает один человек или группа из двух-трех соавторов. Создатели независимого кино обладают собственным стилем и разрабатывают в своих произведениях определённый круг тем или даже философских проблем. Выражаясь словами М. М. Бахтина, в артахусе «индивидуальный стиль прямо входит в само задание высказывания, является одной из ведущих его целей» [3, с. 254]. Авторские кинофильмы преимущественно рассчитаны на фестивальный кинопоказ, ориентированы на относительно ограниченную категорию кинозрителей и являются объектом внимания кинокритиков.

Понятие **жанрового кинодискурса** обозначает коммерческий популярный кинематограф, предназначенный для массового кинозрителя, его основная задача заключается в развлечении аудитории. В данном случае термин «жанр» используется отчасти в «ругательном» смысле – как соответствие готовой модели, набор

штампов. Можно сказать, что в случае жанрового кино, индивидуальный стиль не входит в замысел высказывания, не служит одной его целью, а является, так сказать, эпифеноменом высказывания, дополнительным продуктом его [Там же].

Крупнейший производитель жанрового кино на текущий момент – США. В силу доступа на большинство национальных кинорынков и преобладание в количественном отношении американский кинодискурс рассматривается как мощнейшее средство продвижения социальных сценариев, жизненных ценностей, норм поведения и стратегий речевого общения, которые таким образом приобретают, наднациональный характер: кинозрители, научаются ориентироваться в действительности, представляемой в кинодискурсе, при различии их, реальной повседневности и, повседневности авторов фильма [34, с. 47]. На это свойство кинематографа первыми обратили внимание исследователи семиотического направления, которые вопреки распространённому представлению о кино как, безобидном развлечении, рассматривали его как сложную знаковую систему, используемую для накопления, структурирования и передачи опыта [43, р. 5].

Вторым участником коммуникативного акта является *реципиент*, определяемый для кинодискурса как удалённый, множественный адресат, иначе говоря, целевая аудитория. Сущностные характеристики целевой аудитории (пол, возраст, уровень образования, социальное положение, уровень дохода, увлечения и т.д.) для некоторых жанров кино, описываются довольно четко, однако в целом адресат кинодискурса, характеризуется социо-культурной неоднородностью [12, с. 152]. Наиболее формализованным параметром кинозрителя является возраст. Классификации, основанные на этом критерии, регулируют порядок доступа и устанавливают допустимые в пределах кинодискурса художественные средства.

В вопросе взаимодействия авторов кинодискурса и конкретного адресата (индивидуального кинозрителя), представляются важными наблюдения В. А. Кухаренко. Она связывает тип дискурса и его адресованность с потенциалом его понимания и отмечает, что информация, содержащаяся в нехудожественном сообщении, всегда соотносится с довольно строго ограниченным участком действительности и заданно ориентирована на определённый круг адресатов, поэтому, смена конкретных индивидуумов внутри этой группы к кардинальному изменению воспринимаемой информации не ведёт; в творческих работах, объект познания не ограничен, и сообщение в принципе ориентировано на общество в целом, поэтому результаты интерпретации могут различаться у разных реципиентов [21, с. 7].

Идеи об индивидуальности прочтения авторского сообщения, заложенного в художественном произведении, и об активной роли реципиента в формировании дискурса развивает М. М. Бахтин. Он говорит о том, что, принимая и понимая обращенный к нему дискурс, адресат всегда занимает по отношению к услышанному и увиденному некоторую ответную позицию – соглашается, не соглашается, дополняет своими соображениями, оценивает, переживает [3, с. 260]. Реципиент кинодискурса и его автор находятся в диалоге, хотя этот диалог является отсроченным, опосредованным в силу удалённости акторов друг от друга во времени и пространстве. На современном этапе формальным выражением обратной связи можно считать кинорецензии, обсуждения на форумах, съёмки пародийных видеороликов, тематические вечеринки, запуск линий одежды и аксессуаров по мотивам кинокартин. На когнитивном уровне активное ответное понимание отражается в изменении взгляда кинозрителя на некоторую проблему, влиянии на его систему ценностей, воздействии на внутренний настрой.

Итак, под *кинодискурсом* понимается единство процесса развертывания обращенного кинозрителем (множественному удалённому реципиенту) сообщения, подготовленного коллективным распределённым автором, и его результата, то есть кинофильма – аудиовизуального произведения, представляющего собой полисемантический конструкт, составной частью которого является диалогический кинодискурс.

С лингвистической точки зрения, наиболее обоснованным представляется разделение кинодискурсов на художественный (постановочный) и нехудожественный (документальный), обусловленного различием доминирующего типа изобразительных знаков (иконы vs. индексы), преобладающего стиля речи (художественный vs. научный / публицистический) и ведущей функции (экспрессивно-апеллятивное воздействие vs. информирование / убеждение).

В силу недостаточной проработанности жанровых схем и неоднородности дискурсов на текущий момент более подробные классификации кинодискурсов носят условный характер. Для ряда жанровых кластеров (например, молодежные комедии, авторские кинофильмы) может быть установлен некоторый набор жанровых конвенций и типичных лексико-грамматических средств, однако в целом жанровая категория не имеет критического влияния на языковую субстанцию кинодискурса.

По параметрам, принятым для разграничения дискурсов, художественный кинодискурс пересекается с хронико-документальным кинодискурсом, театральным дискурсом, дискурсом драмы, дискурсом художественной литературы, разговорным дискурсом, но по совокупности признаков может быть выделен в отдельный тип (см. Табл.).

Кинодискурсы находятся ближе к художественной литературе (как прозе, так и драме), чем к сходному по модусу театральному дискурсу, что объясняется особенностями их производства и функционирования в готовом виде. Также можно заметить, что художественный кинодискурс не обнаруживает пересечений с устным спонтанным разговором, однако, это ни в коей мере не свидетельствует об их фундаментальном различии: имитация именно этого речевого стиля является ведущей тенденцией в современном англоязычном постановочном кинодискурсе. Отсутствие общих черт отражает то, что, несмотря на весь арсенал современных кинематографических приёмов, методик актерской игры и используемых в диалогах стилистико-синтаксических и лексических средств, кинодискурс является планируемым, конструируемым сообщением, что определяет его эстетический и интерпретационный потенциал.

Таблица.

Художественный кинодискурс и смежные типы дискурсов

Тип дискурса	Модус	Производство	Воспроизводство	Жанр	Автор	Адресат
Художественный (постановочный) кинодискурс	Аудиовизуальный	Подготовленный	Воспроизводимый	Художественный	Удалённый множественный	Удалённый множественный
Нехудожественный (документальный) кинодискурс	Аудиовизуальный	Спонтанный + подготовленный	Воспроизводимый	Нехудожественный	Удалённый множественный	Удалённый множественный
Театральный дискурс	Аудиовизуальный	Подготовленный	Уникальный	Художественный	Конкретный множественный	Конкретный множественный
Дискурс драмы	Письменно-устный	Подготовленный	Воспроизводимый	Художественный	Удалённый индивидуальный	Удалённый множественный
Дискурс прозы	Письменный	Подготовленный	Воспроизводимый	Художественный	Удалённый индивидуальный	Удалённый множественный
Устное общение	Устный	Спонтанный	Уникальный	Нехудожественный	Конкретный индивидуальный	Конкретный индивидуальный

Список литературы

1. Антропова А. В. Названия американских, английских и российских кинофильмов: сопоставительная характеристика и проблемы перевода: дисс. ... к. филол. н. Екатеринбург, 2008. 217 с.
2. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества: сб. ст. / сост. С. Г. Бочаров. Изд-е 2-е. М.: Искусство, 1986. С. 9-191.
3. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества: сб. ст. / сост. С. Г. Бочаров. Изд-е 2-е. М.: Искусство, 1986. С. 250-296.
4. Бодрова А. А. Конструирование гендера в кинотексте (на материале американского варианта английского языка): дисс. ... к. филол. н. Нижний Новгород, 2010. 158 с.
5. Вакурова Н. В., Московкин Л. И. Типология жанров современной экранной продукции [Электронный ресурс]. URL: http://leo-mosk.narod.ru/works/GANRE_1.htm (дата обращения: 26.01.2015).
6. Варламова Ю. В. Функциональное взаимодействие вербальных и невербальных средств в реализации иллюкативной цели директивного речевого акта в креолизованном тексте (на материале англоязычных мультипликационных кинотекстов): автореф. дисс. ... к. филол. н. СПб., 2009. 20 с.
7. Горшкова В. Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога (на материале современного французского кино): дисс. ... д. филол. н. Иркутск, 2006. 367 с.
8. Гражданский кодекс Российской Федерации [Электронный ресурс]: Федер. закон: принят Гос. Думой 18 дек. 2006 г.: с изм. на 06 дек. 2007 г. URL: <http://www.consultant.ru/popular/gkrf4/> (дата обращения: 26.01.2015)
9. Давыдова М. М. Просодия, семантика и прагматика текста в регистре документального кино: дисс. ... к. филол. н. Самара, 2005. 208 с.
10. Ефремова М. А. Концепт кинотекста: структура и лингвокультурная специфика (на материале кинотекстов советской культуры): дисс. ... к. филол. н. Волгоград, 2004. 185 с.
11. Зайченко С. С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей организации художественного кинодискурса (на материале англоязычных художественных кинофильмов исторического жанра): автореф. дисс. ... к. филол. н. Челябинск, 2013. 23 с.
12. Зарецкая Н. А. Особенности коммуникации адресата и адресанта кинодискурса // Вестник Челяб. гос. ун-та. Серия: Филология. Искусствоведение. 2011. Вып. 60. № 33 (248). С. 152-154.
13. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: дисс. ... к. филол. н. Челябинск, 2010. 180 с.
14. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: дисс. ... к. филол. н. Волгоград, 2001. 178 с.
15. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): дисс. ... к. филол. н. М., 2007. 196 с.
16. Казакова А. И. Особенности формирования фразеологической семантики в дискурсивном пространстве отечественного киноискусства: дисс. ... к. филол. н. Астрахань, 2014. 231 с.
17. Кибрик А. А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе: дисс. ... д. филол. н. М., 2003. 90 с.
18. Киноискусство // Кино: энциклопедический словарь / под ред. С. И. Юткевича. М.: Сов. энцикл., 1986. С. 188-191.
19. Колодина Е. А. Взаимодействие семиотических систем при формировании смысла кинодиалога: дисс. ... к. филол. н. Иркутск, 2013. 168 с.
20. Коростелёва А. А. Функциональная роль средств коммуникативного уровня русского языка в интерпретации переводного фильма: дисс. ... к. филол. н. М., 2008. 312 с.
21. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: учеб. пособие. Изд-е 2-е, перераб. М.: Просвещение, 1988. 192 с.
22. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве: сб. ст. / Ю. М. Лотман. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 297-372.

23. **Матасов Р. А.** Перевод кино / видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: дисс. ... к. филол. н. М., 2009. 211 с.
24. **Мишина О. В.** Средства создания комического в видеOVERBальном тексте (на материале английского юмористического сериала , Monty Python Flying Circus): дисс. ... к. филол. н. Самара, 2007. 203 с.
25. **Муха И. И.** Категория информативности кинодиалога: дисс. ... к. филол. н. Иркутск, 2011. 181 с.
26. **Назмутдинова С. С.** Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): дисс. ... к. филол. н. Тюмень, 2008. 181 с.
27. **Орлов Г. А.** Современная английская речь: учеб. пособие / Г. А. Орлов. М.: Высшая школа, 1991. 240 с.
28. **Романова О. Н.** Лингвoseмиотическая стереотипизация персонажей в кинотексте молодежной комедии: дисс. ... к. филол. н. Волгоград, 2008. 155 с.
29. **Сальдина М. Е.** Американский роман 1920-1930-х гг.: литература и мир кино (мотивы, сюжеты, художественные ходы, изобразительный язык): дисс. ... к. филол. н. М., 2001. 208 с.
30. **Сафронов А. А.** Смыслообразование в драматургическом тексте и его вторичных интерпретациях: дисс. ... к. филол. н. Тверь, 2002. 142 с.
31. **Скворцова Е. В.** Динамика номинативной парадигмы американских художественных фильмов: дисс. ... к. филол. н. Самара, 2011. 162 с.
32. **Слышкин Г. Г., Ефремова М. А.** Кинотекст: опыт лингвокультурологического анализа. М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
33. **Снеткова М. С.** Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов (на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля , Виридиана и П. Альмодовара . Женщины на грани нервного срыва): дисс. ... к. филол. н. М., 2009. 232 с.
34. **Сорока Ю. Г.** Кинодискурс повседневности постмодерна // Постмодерн: новая магическая эпоха / ред. Л. Г. Ионин. Харьков: Харьк. нац. ун-т им. Н. В. Карамзина, 2002. С. 47-49.
35. **Сургай Ю. В.** Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте: дисс. ... к. филол. н. Тверь, 2008. 178 с.
36. **Сухая Е. В.** Типы источников киноречи как основа лингвистических исследований // Вестник Московского государственного областного университета. 2010. № 2. С. 68-74.
37. **Тодоров Ц.** Понятие литературы // Семиотика: сб. ст. / сост., вступ. ст. и ред. Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 355-369.
38. **Фрейлих С. И.** Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. 352 с.
39. **Цыбина Л. В.** Языковые и неязыковые средства актуализации эмоции . гнев в кинематографическом дискурсе: гендерный аспект (на материале английского языка): дисс. ... к. филол. н. Саранск, 2005. 197 с.
40. **Baños Piñero R.** La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje: Ph. D. Dissertation. Granada, 2009. 485 p.
41. **Baños-Piñero R., Chaume F.** Prefabricated Orality: A Challenge in Audiovisual Translation [Электронный ресурс] // TRAlinea. Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia. 2009. URL: <http://www.intralinea.org/specials/article/1714> (дата обращения: 26.01.2015).
42. **Bubel C.** The Linguistic Construction of Character Relations in TV Drama: Doing Friendship in *Sex and the City*: Ph. D. Dissertation. Saarbrücken, 2006. 293 p.
43. **Buckland W.** The Cognitive Semiotics of Film. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 174 p.
44. **Chandler D.** An Introduction to Genre Theory [Электронный ресурс]. 2000. 15 p. URL: http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf (дата обращения: 26.01.2015).
45. **Chatman S.** Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca – London: Cornell University Press, 1980. 277 p.
46. **Chaume F.** Cine y traducción. Madrid: Cntedra, 2004. 336 p.
47. **Gregory M.** Aspects of Varieties Differentiation // Journal of Linguistics. 1967. Vol. 3 (2). P. 177-274.
48. **Halliday M. A. K., Hasan R.** Cohesion in English. London: Longman, 1976. 383 p.
49. **Herbst T.** Dubbing and the Dubbed Text Style and Cohesion: Textual Characteristics of a Special Form of Translation // Text Typology and Translation / ed. by Anna Trosborg. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, 1997. P. 291-308.
50. **Kozloff S.** Overhearing Film Dialogue. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2000. 323 p.
51. **McKee R.** Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. N.Y.: Regan Books; Harper Collins, 1997. 490 p.
52. **Metz C.** The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema. London: Macmillan Press, 1983. 327 p.
53. **Peirce C. S.** What is a Sign? [Электронный ресурс] // The Peirce Edition Project of Indiana University. 1894. URL: <http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm> (дата обращения: 26.01.2015).

FEATURE FILM AS DISCOURSE

Koryachkina Antonina Viktorovna
Saint Petersburg State University
 akoryachkina@ya.ru

The article examines feature film discourse as an object of language and translation studies. The author systematizes the available conceptual and terminological apparatus, describes film discourse and its verbal component according to the parameters adopted for classifying discourses (modus, genre and tonality) and compares feature film with the related discourses, such as documentary cinema, theater, literature, drama and everyday conversation.

Key words and phrases: film discourse; movie text; movie dialogue; screenplay; movie translation; audiovisual modus; movie genre; author and recipient of a feature film.