

М.М. Давыдова

Тольяттинский государственный университет,

г. Тольятти, Россия

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КАТЕГОРИЙ КИНОДИСКУРСА

В работе показана правомерность отнесения документальных страноведческих фильмов к документальному кинодискурсу, в котором категории кинодискурса находят особенное выражение. Кинотекст и кинодискурс соотносятся как частное и целое. Из всего жанрового разнообразия произведений кинематографа лингвисты чаще всего обращаются к художественному кинодискурсу.

Ключевые слова: документальный фильм, категории кинодискурса, вербальные и невербальные средства.

This article shows the grounds of attributing country-related documentaries to the documentary discourse where categories of film discourse are realized in a special way. Film texts and film discourses are correlated as private and general. Among the diversity of cinema works linguists refer to fiction film discourse.

Key words: documentary, categories of film discourse, verbal and non-verbal means.

В последнее десятилетие появилось много работ, посвященных изучению кинофильма, который традиционно как киноведа, так и языковеды определяют как кинотекст [4], [7]. Было также показано, что кинотекст как тип текста входит в понятие кинодискурса, если рассматривать фильм не только как завершённый кинотекст, но как кинотекст, включённый в процесс общения автора со зрителем, в процесс трактования последним авторского замысла под влиянием разнообразных факторов этого общения [2], [3], [5], [6]. Таким образом, кинотекст и кинодискурс соотносятся как частное и целое. Последний достаточно емко толкуется в диссертации С.С. Назмутдиновой как «семиотически осложнённый, динамичный процесс взаимодействия автора и кинозрителя» [5, с. 7].

Из всего жанрового разнообразия произведений кинематографа лингвисты чаще всего обращаются к художественному кинодискурсу. В результате был сделан вывод о том, что к нему применимы общетекстовые категории, разработанные для художественного текста: *членности, связности, проспекции и ретроспекции, антропоцентричности, локальной и темпоральной отнесенности, информативности, системности, целостности, модальности и прагматической направленности* [7, с. 29-30]. Были выявлены также присущие кинодискурсу свойства *аудиовизуальности, интертекстуальности и креолизованности* [2]. В рамках данного доклада предпринимается попытка применить выделенные категории к документальному фильму для того, чтобы, во-первых, обосновать его принадлежность к кинодискурсу, поскольку в лингвистической литературе имеет место формальное причисление на основе существующей, но далеко не достаточной для лингвиста классификации произведений кинематографа на художественное (игровое) и нехудожественное (документальное) кино. Во-вторых, представляется необходимым выявить особенности реализации этих категорий в одной из разновидностей документального фильма, которая часто используется для учебных целей.

В качестве материала были выбраны англоязычные фильмы страноведческой тематики: «Australia – The Big Picture» («Австралия – большая картина») и «New York» («Нью-Йорк»). Формальные характеристики обоих фильмов позволяют сначала описать их в плане *темпоральной и локальной отнесенности*. Тут можно отметить, что оба фильма относятся к одному историческому периоду – 90-е гг. XX в. – и созданы в англоязычных странах.

Далее перейдем к категории *информативности*. Информация в обоих фильмах передается слуховым и визуальным способами и носит содержательно-фактуальный характер (повествование о флоре и фауне пятого континента, достопримечательностях Нью-Йорка); содержательно-концептуальный (идея уникальности этих объектов), а также содержательно-подтекстовый: благоговейное отношение авторов первого фильма к той земле, где человек – всего лишь незваный пришелец, которому «должно с восторгом ступать» по ее земле. Во втором фильме звучит восторженная мысль о том, что Нью-Йорк мировая столица всего, что создано человеком, в своем роде «центр вселенной». Специфика выражения этой категории в том, что вся информация в обоих фильмах основывается на подлинных фактах и, естественно, не задействована в построении сюжета и создании художественных образов, так как съемка полностью документальна, постановочные приемы отсутствуют.

Информативность тесно связана с *прагматической направленностью*. Во-первых, информация подобрана с учетом зрительской аудитории: оба фильма предназначены для представителей иных культур, изучающих английский язык и желающих расширить свои знания об англоязычных странах. В этом плане целевая аудитория значительно «сужается» по сравнению с аудиторией игрового кино. Во-вторых, информация об описываемых объектах лежит в основе идейно-этического, а не художественного содержания и является частью замысла авторов, который диктует выбор вербальных и невербальных средств. В реализации категории *членимости* также прослеживается прагматический аспект. Композиционно закадровый текст членится на вводную, основную и заключительные части, внутри которых выделяются тематические блоки; последние дробятся на сверхфразовые единства (СФЕ, устные аналоги абзацев на письме). Под тематическими блоками понимаются смысловые единства, вычленяемые при помощи вербальных и невербальных средств. Например, в фильме об Австралии вводная и заключительная части составляют один блок, поскольку идея уникальности континента, выраженная в первом СФЕ текста, повторяется и развивается в последнем СФЕ, где мысль о необходимости сохранения природного равновесия и бережного отношения к природе Австралии находит свое полное выражение.

Вводное СФЕ:

For forty million years it's been surrounded by the oceans. Australia. A continent apart where evolutions worked in isolation...

Заключительное СФЕ:

The newcomers to Australia's shores are only now appreciating how delicate was the balance they have disturbed. Fragile and harsh, fickle and unforgiving, a land of strange creatures in which strangers should tread delightly. From its misting shouted mountains, to its burning plains – a continent apart.

Выделение такого блока, равно как и остальных, объективируется типом зачина (начальной синтагмы) и изменениями видео- и музыкального рядов. Для выделения СФЕ в каждом блоке значимыми средствами оказываются просодические характеристики начальных синтагм, при этом визуальный и музыкальный компоненты выступают в качестве вспомогательных. Следовательно, *аудиовизуальность* носит в большинстве случаев вспомогательный характер по отношению к закадровому тексту, а *связность* обеспечивается на основе содержания именно последнего, «скрепляющего» весь фильм.

Категория *антропоцентричности* тоже имеет свою особенность: в кадре человека нет, но «красной нитью» проходят темы взаимоотношения человека и природы, человека и его восхищения мегаполисом. При этом, как и в случае с художественным кинофильмом, в документальном все содержание закладывается группой создателей, имеющих свой взгляд на выбранные объекты и свою установку по отношению к зрителю, что передается, главным образом, в речевом компоненте. Как показало проведенное ранее исследование [1], ведущими средствами выражения категории *модальности* оказываются: звуковая и ритмико-синтаксическая организация закадрового текста, эмоционально-экспрессивно-оценочная лексика, тембрально-просодическое оформление синтагм и предложений. Текст фильма об Австралии характеризуется сбалансированностью вводной и заключительной частей текста, циклическим характером в построении его основной части, преобладанием нисходящих тонов, ритмической сбалансированностью синтагм, обеспечивающей тексту благозвучность, и насыщенным элегическим тембром. Благодаря этим средствам авторская позиция представлена ненавязчиво, способы оказания воздействия в значительной степени реализуются в эстетической организации подачи информации.

Во втором же тексте наблюдается ярко выраженное отношение авторов к сообщаемой информации и намерение оказать сильное воздействие идеологического характера. При этом композиция отличается контрастностью, и ритмико-синтаксическая структура предложений несбалансированна. За примером обратимся к закадровому тексту, в котором речь диктора отличается насыщенным патетическим тембром по сравнению с первым текстом: преобладают сильные ударения за счет частого изменения мелодической кривой, повышенная громкость, расширенный диапазон произнесения, напряжение в голосе. Особенно показательны в этом плане вводное и заключительное СФЕ, в которых сконцентрирована мысль о превосходстве «Большого яблока» над всем и вся в силу его уникальности:

'New ^{wide}York _{slow} \City. It's like 'no \place \else 'on \earth. ... It's a global capital | of \culture, | \finance, | \art, | \theatre, | _{slow} \armours, | \media | and \fashion. || And it's \the world capital of ex\citement.

^{tense}'New \York. The /city that "never _{very loudly} \sleeps. The \most exciting /city in the \world. < tense

Какова же здесь роль невербальных компонентов? В обоих фильмах тон повествования, задаваемый речевыми средствами, поддерживается или усиливается сменой видеоряда и характером звукового (неречевого) сопровождения. Помимо этого приведенные фрагменты иллюстрируют и *креолизированный* характер кинодискурса: частая смена

видеоряда и громкая и подчеркнута ритмичная музыка сопровождают произнесение практически каждой синтагмы во время длительных пауз.

Выражение описанных выше категорий тесным образом сплетается с реализацией категорий *целостности* и *системности*. Каждый фильм представляет собой завершённое произведение киноискусства, сложное в семиотическом плане, имеющее временные рамки и визуальные сигналы – надпись с названием фильма в начале и титры в конце. При этом каждый компонент, представляя собой системную иерархию элементов, будь то закадровый текст, членимый на блоки, СФЕ, предложения, синтагмы и т.д., или видеоряд, дробящийся на отдельные эпизоды, наслаиваясь на другие, образует с ними единое целое.

Как показал анализ, не находят своего воплощения категории *интертекстуальности* и *перспекции*. Однако, в фильме о Нью-Йорке в равной мере словесным и визуальным компонентами реализуется *ретроспективность*: описание фактов истории сопровождается показом фотографий знаменитых личностей и событий.

Таким образом, рассмотрение данных в плане категорий кинодискурса позволяет классифицировать их именно как документальные кинодискурсы, в которых органично взаимодействуют словесный, просодический, визуальный и музыкальный ряды при ведущей роли речевого компонента. Выявленные особенности реализации категорий свидетельствуют о главенствующей роли закадрового текста в оказании воздействия на аудиторию.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Давыдова М.М.* Просодия, семантика и прагматика текста в регистре документального кино (на материале англоязычных фильмов страноведческой тематики): дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2005. 208 с.
2. *Зарецкая А.Н.* Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2010. 180 с.
3. *Колодина Е.А.* Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 2(1).
4. *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин «Ээсти Раамат», 1973. 138 с.
5. *Назмутдинова С.С.* Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): дисс. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2008. 18 с.
6. *Самкова М.А.* Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 1 (8).
7. *Слышкин Г.Г., Ефремова М.А.* Кинотекст: опыт лингвокультурологического анализа. М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.