

ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ КИНОТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА «THE QUEEN»)

Рассматривается вопрос структурной специфики кинофильма. Особое внимание уделяется анализу семиотических особенностей кинотекста, объединяющего в едином графическом и смысловом пространстве разнородные знаковые системы.

Ключевые слова: поликодовый; полимодальный; кинотекст.

В настоящее время все большее внимание лингвистов привлекает изучение особенностей организации, коммуникативных и когнитивных функций текстов, продуцируемых в сфере СМИ. Это обусловлено тем, что масс-медиа являются важнейшей средой, в которой реализуется большинство существенных для общества и, соответственно, для индивида видов коммуникации. Кроме того, «за последние годы СМИ трансформировались в новую структуру, обеспечивающую неуклонный рост объемов вербальной и невербальной информации, оказывающей интенсивное воздействие на мышление индивида» [1. С. 3].

Одним из наиболее популярных, а следовательно, влиятельных средств массовой коммуникации в современную эпоху считается кинематограф. «Сила воздействия кино – в разнообразии построенной, сложноорганизованной и предельно сконцентрированной информации как совокупности разнообразных интеллектуальных и эмоциональных структур, передаваемых зрителю и оказывающих на него сложное воздействие» [2. С. 54]. Среди актуальных вопросов, связанных с исследованием кинотекстов, остается проблема изучения принципов организации информации в тексте кино. Семиотической особенностью кинофильма признается соединение в едином текстовом пространстве компонентов, принадлежащих разным знаковым системам.

В отечественной науке для обозначения текстов с неоднородной семиотической структурой используются разные термины. В работах Ю.А. Сорокина и Е.Ф. Тарасовой употребляется термин «креолизованный текст» [3]. Однако дальнейшее развитие исследований в этой области показало, что его терминологическая ценность имеет серьезные недостатки. «Страдательная форма, заложенная в основу номинации, создает представление об интересующих исследователей текстах как возникших на основе каких-других (вербальных?) через процедуру их “креолизации”». Если исключить случаи иллюстрации художником литературного произведения (за таким текстами давно закрепилось название “иллюстрированные”), для большинства произведений, обозначаемых словом “креолизованный”, такого исходного текста просто не существует, как не существует и самого действия по его “креолизации» [4. С. 20]. Таким образом, была предложена иная система терминов, направленная на частичное преодоление терминологической неустойчивости и неоднозначности. Тексты, различные по своей семиотической природе, но предназначенные исключительно для зрительного восприятия, было предложено называть поликодовыми, а их семиотически разнородные составляющие (изображение и слова) – гетерогенными [4. С. 22]. Для текстов, не только включающих гетерогенные составляющие, но воспринимаемых благодаря

одновременной работе двух или нескольких перцептивных (сенсорных) модальностей, было принято название полимодальных (западными исследователями для названия этих текстов используется слово *multimodal*). «Отмеченные выше особенности сложных текстов, включающих гетерогенные составляющие, позволяют определить в качестве их ключевых свойств поликодовость как сопряжение в едином пространстве разных по своей семиотической природе произведений и полимодальность как использование разных сенсорных модальностей восприятия индивида» [4. С. 23].

Задача данного исследования состояла в изучении структурной специфики кинотекста как текста поликодового и полимодального, в описании его содержательных компонентов и последующем анализе их функционирования в процессе репрезентации смысла.

Описывая семиотический состав кинотекста, исследователи выделяют ряд негомогенных элементов. Так, Ю.М. Лотман отмечает, что организация кинофильма – это соединение трех повествовательных тенденций: изобразительного («движущаяся живопись»), словесного и музыкального (звукового) [2. С. 89]. По мнению Е.Б. Ивановой, «кинофильм – это текст, т.е. 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)» [5. С. 3]. Согласно Ю.Н. Усову, «кинотекст есть динамическая система звукозрительных образов или динамическая система пластических форм, которая существует в экранных условиях пространственно-временных измерений и аудиовизуальными средствами передает последовательность развития мысли художника о мире и о себе» [6. С. 17]. Таким образом, в работах разных исследователей можно выделить указания на следующие структурные элементы кинотекста:

- вербальные знаки (речь персонажей, титры, название);
- визуально-изобразительные знаки;
- звуко-музыкальные знаки.

Данная семиотически неоднородная информация поступает к зрителю визуально и аудиально, что позволяет говорить о кинотексте как о тексте полимодальном.

В обобщенном виде всю семиотическую составляющую кинотекста можно представить в следующем виде (таблица).

Вербальные и невербальные части кинотекста используют разные коды представления мыслительного содержания. Однако отмечается, что «информация, воспринимаемая по разным каналам, в том числе вербальная и иконическая (изобразительная), интегриру-

ется и перерабатывается человеком в едином условно-предметном коде мышления, поскольку на уровне глубинной семантики языка не существует принципиальной разницы между семантикой иконических и вербальных знаков» [4. С. 118]. Таким образом, из неоднородной семиотической информации у зрителя складывается единый и целостный текст.

Поликодово-молитмодальная структура кинотекста

Информация	В зрительной форме	В слуховой форме
Вербальная	Статичные/динамичные надписи, субтитры, титры	Речь персонажей
Авербальная	Динамический/Статический видеоряд	Музыкальное/шумовое сопровождение

Особая знаковая сущность кинофильма дает возможность трансформировать воспроизводимую реальную среду и реальность репрезентируемых событий: «сокращать» и «поворачивать время вспять», «сжимать, растягивать, останавливать, смещать и деформировать» пространство [1. С. 201].

Структурно значащей единицей кинотекста исследователями признается кадр, который «как дискретная единица имеет двойной смысл: он вносит прерывность, расчленение и измеримость и в кинопространство, и в киноремя. При этом, поскольку оба эти понятия измеряются в фильме одной единицей – кадром, они оказываются взаимнообратимыми. Любую картину, имеющую в реальной жизни пространственную протяженность, в кино можно построить как временную цепочку, разбив на кадры и расположив их последовательно» [2. С. 32].

Ракурс, или угол, образуемый оптической осью объектива и плоскостью предмета, также является необходимым оптическим и одновременно знаковым явлением, поскольку с его помощью становится возможным создание новой кинореальности – с отличным от реального пространством [1. С. 201].

Другой не менее важной кинематографической процедурой является монтаж. С технологической точки зрения монтаж представляет разрезание и склеивание отснятых на пленку кадров, а со смыслообразующей – позволяет изменять, преобразовывать реальное время и пространство в кинематографическое [1. С. 202].

Таким образом, вышеуказанные процедуры, связанные со структурированием знаковой (вербальной и авербальной) информации, являются определяющими в смыслопорождающей организации кинотекста.

Определенный интерес для исследования смысловой организации кинофильма представляет фильм режиссера Стивена Фрирза «The Queen» («Королева»).

В жанровом отношении фильм представляет нечто среднее между исторической хроникой и драмой. В основе сюжета лежит история взаимоотношения британского народа со своей королевой, тема исключительно английская, внутренняя, и, казалось бы, не имеющая особого резонанса за пределами Великобритании. Тем более что режиссер, как отмечают кинокритики, не пытается адаптировать ее под восприятие всего остального мира [7].

Тем не менее фильм вызвал широкий резонанс и привлек интерес многих кинокритиков, отмечающих тонкий психологизм фильма, а также то, что «внешне

скромная картина» воспринимается как «почти вызывающе английская, породистая, сдержанная и предельно лаконичная» [7].

Рассмотрим, каким образом структурирование и организация вербальной и авербальной информации формируют смысловое пространство данного кинофильма.

Первым элементом, предвещающим начало фильма «The Queen», оказывается эпиграф из драмы Шекспира «Henry IV» («Генрих IV») – «Uneasy lies the head that wears a crown», отсылающий к классике английской литературы, с его многочисленными королями (о многих из которых британским кинематографом уже сняты фильмы). Эта цитата задает смысловую доминанту, по которой зритель будет воспринимать фильм, – это фильм не только о Елизавете II, он о британской монархии и ее месте в общественном сознании.

Композиционной особенностью «Королевы» является то, что фильм представляет собой ряд последовательных, законченных в смысловом отношении отрывков, сегментов, воспроизводящих определенные события, которые ограничены указанными перед каждым эпизодом датой и местом действия. Таким образом, у зрителя создается впечатление, что он имеет дело с исторической хроникой событий, произошедших десять лет назад с королевской семьей. Ощущение достоверности усиливается за счет нагруженности документальными и псевдодокументальными кадрами (как реальными репортажами британских каналов, так и детальными воспроизведениями настоящих репортажей, но с участием актеров).

Поскольку задачей режиссера было не просто моделирование неких исторических событий, а переосмысление, внесение своей оценки произошедшему, он превращает документальный материал в художественную форму. Это достигается путем особой монтажной «склейки» реальных и кинособытий, благодаря которой реципиент (зритель) наблюдает документальные кадры через их восприятие персонажами фильма.

Так, фильм начинается с эпизода, в котором говорится об избрании нового премьер-министра Тони Блэра и ободряющей, как комментирует закадровый голос, реакции британцев на это событие. Затем камера немного отъезжает и становится понятно, что перед нами репортаж новостей, который королева смотрит в момент, когда художник рисует ее парадный портрет. Через несколько кадров облик королевы фиксируется крупным планом, создающим иллюзию портрета, а не живого человека. Торжественность образа в тот момент подчеркивается как строгим, официальным видом королевы, так и торжественной музыкой, сопровождающей этот эпизод.

Тем самым, с самого начала фильма образы двух главных персонажей представлены так, чтобы зритель воспринимал их в противопоставлении «демократизм» – «аристократизм», «модернизатор, открыт новому» (о Блэре) – «верность традициям, консерватизм» (о Елизавете II). В дальнейшем это противопоставление будет показано через конфликт королевы и британского народа, от которого, как утверждается в фильме, Елизавета отдалается, в то время как Блэр вызывает народную любовь. Мы видим, что эмоциональная холодность, сдержанность в чувствах королевы и ее умение держать свои переживания при себе не находят понимания простых людей, в отличие от эмоциональности и открытости премьер-министра.

Например, речь Блэра о гибели принцессы Дианы, в которой он назовет ее «people's princess» – «народной принцессой», показана через восприятие простыми людьми, через их эмоциональную реакцию. Документальные кадры этого репортажа дополнены музыкальным рядом в печально-минорных тонах, что также усиливает эмоциональность эпизода.

Вербальная информация, а именно речевые характеристики персонажей, тоже, в свою очередь, способствует восприятию образов героев в их противопоставлении. Так, безупречный Queen's English Елизаветы с его строгой, малоэмоциональной интонацией в значительной степени отличается от резких разговорных выражений антимонархически настроенной жены Блэра.

Показательна в этом отношении сцена, где супругов Блэр учат правильному обращению к Ее Величеству: «It's Ma'am as in ham, not mam as in farm».

Сам Блэр стремится к неформальному обращению, что королева еще с первых сцен правильно понимает как тенденцию к модернизации. Например, ее диалог со своим помощником:

Robin: The atmosphere at Downing Street is expected to be very informal. Everyone on the first name terms at the Minister's insistence.

Queen: What, as in «call me Tony»?

Robin: Yes, Ma'am.

Queen: Oh, I don't like that.

Сравним с финальной сценой:

Blair: Robin, good to see you.

Robin: Prime Minister.

Blair: Tony, please.

Как было отмечено, продуцирование смыслов в поликодовом тексте кино происходит за счет интеграции в едином смысловом пространстве фильма разной в семиотическом отношении информации. При этом доминанта смысла может переходить от одного вида знаков к другому, от одной модальности к другой. Так, например, в эпизоде с оленем зритель видит не официальный, отстраненный образ королевы, а ее «человеческий», вызывающий сочувствие облик. Это достигается исключительно видеорядом с безупречной актерской игрой и тревожно-печальным музыкальным сопровождением без какой-либо вербальной информации.

Вопросом остается установление роли каждого из семиотических кодов (вербального и авербального), а также аудио- и визуальной модальностей в продуцировании смыслов кинофильма, что требует дальнейшего экспериментального исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Рогозина И.В.* Медиа-картина мира: когнитивно-семиотический аспект: Дис. ... д-ра филол. наук. Барнаул, 2003. С. 282.
2. *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблематика киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. С. 124.
3. *Слышкин Г.Г., Ефремова М.А.* Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
4. *Сонин А.Г.* Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2006. С. 310.
5. *Иванова Е.Б.* Интертекстуальные связи в художественных фильмах: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001. 16 с.
6. *Усов Ю.Н.* Основы экранной культуры. М., 1993. С. 91.
7. Режим доступа: www.recensent.ru

Статья представлена научной редакцией «Филология» 28 апреля 2009 г.