

Министерство образования и науки Российской Федерации

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г.ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра английского языка
и методики его преподавания

**Лингвистические особенности англоязычного
кинотекста**

**АВТОРЕФЕРАТ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ
(БАКАЛАВРСКОЙ) РАБОТЫ**

студентки 4 курса 411 (2) группы
направления подготовки 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль –
«Иностранный (английский) язык»
факультета иностранных языков и лингводидактики

Шебелян Кристины Ервандовны

Научный руководитель
доцент каф. англ. языка и
метод. его преподавания
канд. филол. наук

дата, подпись

Ю. Н. Мухина

Заведующий кафедрой
канд. филол. наук, доцент

дата, подпись

Т.А. Спиридонова

Саратов 2018

Введение. Данная работа посвящена исследованию кинотекста как особого вида текста. Кино является «самым массовым из искусств» и находится в постоянном развитии. Кинематограф – одна из творческих форм отражения мира. Исследования показывают, что в процессе просмотра фильмов, зрители приобретают определенные ценностные ориентации, у них формируются социальные установки и интересы, конструируются жизненные планы и модели поведения.

Актуальность выбранной темы объясняется рядом причин: во-первых, развитие современных технических средств и новейших технологий приводит к всё более тесному смыканию изображения с вербальной составляющей, во-вторых, кинематограф, и, в частности, кинотекст недостаточно изучен в научной литературе, в том числе и лингвистической.

Объектом исследования является кинофильм «Красота по-американски» (American Beauty, 1999).

Предметом исследования являются средства передачи информации в тексте кинофильма в вербальной и невербальной формах.

Цель исследования заключается в описании разнообразия средств передачи информации в кино и их анализе.

Для достижения цели требуется выполнить следующие **задачи**:

1. Раскрыть разнообразие средств передачи информации в кинофильме.
2. Описать возможности лингвистической составляющей кино на примере англоязычного кинофильма.
3. Рассмотреть, каким образом сценарий реализуется в кино.
4. Проанализировать особенности лингвистической системы кинофильма.

Материалом исследования послужил сценарий кинофильма «Красота по-американски» Алана Болла, (American Beauty, 1999)

В работе использовались такие **методы** исследования, как анализ сценарной композиции и речи персонажей, образов и символов,

использованных для раскрытия темы кинофильма, сравнение текста сценария и его конечной реализации в кинопродукте, описание контекста каждой рассмотренной сцены, для полноценного рассмотрения его лингвистической составляющей.

Методологической и теоретической базой исследования являются работы отечественных и зарубежных исследователей (Ю. М. Лотмана, Г. Г. Слышкина, М. А. Ефремовой, Тынянова Ю. Н, Р. МакКи, Д. Труби)

Научная новизна данного исследования заключается в подробном подходе к анализу лингвистической системы кинотекста, на примере которого можно проследить актуальные для изучения лингвистические тенденции.

Теоретическая значимость исследования связана с уточнением и расширением знаний о кинотексте.

Практическая значимость настоящей работы заключается в возможности применения его результатов в практической деятельности кинокритиков, а также в спецкурсах по изучению креолизованных текстов.

Структура работы определена задачами исследования, логикой раскрытия темы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы в количестве 41 источника.

Основное содержание работы.

В первой главе исследуется теоретическая основа кинотекста: киносценарий и его реализация в кино. Из-за разнообразия подходов к изучению понятия «текст», вопрос определения признаков текста представляется дискуссионным, а их перечень остается открытым. К основным признакам текста ученые относят целостность, связность, смысловую завершенность, прагматичность, структурность, членимость и коммуникативность.

В литературе подходы к определению сущности и специфики кинотекста различаются, кинофильм невозможно однозначно отнести к числу языковых либо неязыковых процессов. Его сущности отвечает понятие креолизованного

текста, в структуре которого вместе с вербальными средствами задействованы и невербальные. При этом изображение – неотъемлемая часть кинотекста.

Многообразие определений кинотекста показывает, что нет однозначной трактовки этого концепта.

Кинотекст сосредотачивается на языке, рассматривает элементы речи, такие как: интонация, паузы и др. Кинодиалог - речевое общение персонажей (реализация подготовленного стилизованного текста, созданного коллективным автором. Составляющие речевого общения: вербальная коммуникация, жестово-интонационное оформление и ситуация общения). Посредством явления экспрессивности (которая представляет собой совокупность семантико-стилистических признаков единицы языка) в кинотексте присутствует весь спектр лингвистических средств выражения. В экспрессии выражается чаще всего субъективное отношение говорящего. В художественном фильме (его кинотексте) превалирует устная, живая речь, стилизованная особым образом. В повествовании могут заключаться не только общие законы для любого рассказа, но и специфические черты, присущие только киноповествованию

При помощи кинематографических кодов – ракурса, света, монтажа, сюжета, кадра и других, создается кинотекст, который состоит из лингвистических и нелингвистических знаков. Любую картину, имеющую в реальной жизни пространственную протяженность, в кино можно построить как временную цепочку, разбив на кадры и расположив их последовательно, и тем самым создать новую реальность (кинореальность).

Кинотекст – связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и / или индексальных знаков).

В киноязыке для соединения сцен в последовательность выработался ряд синтаксических средств. Эти приёмы «кинопунктуации» (film punctuation). Например, средства открытия и закрытия сцены и обозначения ее модальности: выход из затемнения или цвета, затемнение или уход в цвет, фокусировка,

расфокусировка, наплыв; средства создания паузы между сценами для снятия напряжения: темный/черный экран, видовой кадр, отдельный незначимый кадр, незначимый эпизод; средства указания на прошествование времени: уход в темную зону и выход из нее, изменение предмета или освещения, вытеснение одного кадра другим, сужающийся круг, титры, интертитры и т.д.

Сценарий фильма делится на «наблюдаемое» и «слышимое», т.е. для понимания не достаточно восприятия прямых реплик персонажей, важно также учитывать их общую мотивацию. Помимо этого существует еще синтаксис фильма, выраженный аудиовизуальными средствами (кинопунктуация). Ритм повествования зависит не только от того, как произносятся слова в фильме, но и от света, камеры (съемки), монтажа, звукового оформления и т.д.

Кинотексту присущи универсальные текстовые категории, но, являясь особой формой креолизованного текста, кинотекст состоит из множества кинематографических категорий, которые следует обязательно учитывать при анализе кинотекста.

Во второй главе приводится анализ лингвистической системы сценария (и его реализации) фильма «Красота по-американски» (*American Beauty*, 1999).

Начало кинофильма – первая информация, которую получает зритель, первое впечатление. Режиссёры используют первые кадры, чтобы задать атмосферу, обстановку, определить временные рамки, передать идею фильма, познакомить зрителя с персонажами (или главным героем).

Первой сценой может быть пролог, как в фильме «Красота по-американски» (*American Beauty*, 1999). В прологе используется сразу несколько приемов повествования: в случае вопроса, который Рики задаёт Джейн – это одновременно и foreshadow (отражение действий в будущем) и red herring (misleading).

Рики спрашивает, хочет ли она, чтобы он убил её отца, на что получает ответ: “*yes, would you?*” (ответила ли Джейн положительно остается неизвестным, т.к. сцена вырвана из контекста).

Сама сцена - flashforward (пролепис), в ней отец предстаёт для Джейн как разочарование. В сценарии стоит пометка “On Video”, т.е. она разговаривает не со зрителем, её снимают на камеру внутри кинореальности. Данная сцена является прологом, так как «задаёт основной мотив произведения», перед тем, как начнется основное повествование.

В начале каждой новой сцены или когда это важная деталь повествования, в сценарии прописано движение камеры (в данном случае камера «пролетает» над американским пригородом и «опускается» на дом персонажа): *“We're FLYING above suburban America, DESCENDING SLOWLY toward a tree-lined street.”*

Когда герой вступил на путь развития, его речь, поведение и самоощущение, которое определяется этими факторами начинают меняться: он впервые выходит победителем в ссоре с женой, т.к. зритель знает, что в матриархальной семье он чувствует себя дискомфортно, этот факт является важным для его маскулинности. Описательная часть этой сцены в сценарии отражает стратегию конфронтации (конфликтную) в поведении Лестера, т.к. слово с негативной коннотацией “*vulnerable*” вызывает у него чувство, описанное словами с положительной коннотацией и соответствующее поведение: *“It's clear he knows where she's most vulnerable. He sees this, and likes it; it feels good to win for a change. He curls up under the covers contentedly.”*

Ранее было отмечено, что раскрытие героя в кинотексте в основном происходит через кинодиалог. Рассмотрим интеракции членов семьи Бернэм во время обыденного семейного ритуала: ужина, чтобы лучше понять, как именно кинодиалог реализуется в фильме. Кинодиалог не только раскрывает характеры и взаимоотношения, но и вызывает у реципиента определенный эмоциональный отклик. Поставим перед собой несколько вопросов, касающихся сцены первого «типичного» ужина семьи, упомянутой выше и сцену второго «нетипичного» ужина:

1. Что придаёт речи в кино естественность и как посредством реплик реципиент понимает состояние и подсознательные стремления героев на данный период развития сюжета?

2. Как в речи и действиях персонажа проявляется его развитие?

3. Как при помощи использования зеркальных сцен в кинофильме создается динамика сюжета?

Рассмотрим отрывок сценария (включая технические ремарки, обозначающие начало сцены в доме, а точнее – в столовой Бернэмов вечером):

“INT. BURNHAM HOUSE – DINING ROOM – LATER THAT NIGHT

We HEAR EASY-LISTENNING MUSIC. (описание того, что происходит на фоне: в данном случае фоновой музыки, которая далее спровоцирует начало конфликта).

Lester, Carolyn and Jane are eating dinner by CANDLELIGHT. RED ROSES are bunched in a vase at the center of the table. Nobody makes eye contact, or even seems aware of anybody else’s presence, until...

Начало сцены погружает реципиента в атмосферу семейного ужина, подчеркиваются детали в обстановке, обязательные для передачи нужного эмоционального тона: свечи, которые должны создавать атмосферу теплоты и камерности, но они вызывают ощущение дискомфорта, потому что работают на контрасте с поведением персонажей и контекстом, в который был посвящён зритель с самого начала. Розы на данный момент повествования ассоциируются с Керолин, они стоят посередине стола, потому что она владеет ситуацией.

Jane: Mom, do we always have to listen to this elevator music?” Фраза Джейн, приведенная выше, прерывает тишину, но чтобы увеличить напряжение, а не наоборот. Т.к. в отличие от речи естественной, кинодиалог не обладает спонтанностью и не содержит лишних элементов, которые могут помешать восприятию, рассмотрим, что зритель может вынести из этой реплики. Во-первых, становятся ясными такие простые факты, как то, что Джейн не нравится такая музыка, она использует описание “*elevator music*” (определение для музыки на фоне, которая в том числе играет в магазинах и

исследуется психологами, как влияющая на решения о покупках). Т. е. если увидеть подтекст этой реплики, становится понятно, что её мать обладает властью, использование слова “*always*” делает музыку, которую они слушают за ужином, символом рутинной жизни их семьи, а высказанное дочерью недовольство – первым признаком того, что что-то должно измениться. На данном этапе развития сюжета Лестер пытается наладить коммуникацию с дочерью, типичным разговором о том, как прошёл её день, но не получает ответной реакции, заводить пустые разговоры с отцом Джейн не намерена, в её интонации “(*suspicious*)” можно заметить, что он редко спрашивал об этом ранее. Джейн отвечает сухо и нейтрально “*it was okay*”, но в конце диалога, она уже проявляет экспрессию, недовольство. “*I mean, hello.*” (это является призывом, Джейн пытается «достучаться» до отца), она прямо и твердо указывает ему на то, в каких они отношениях: “*You’ve barely spoken to me for months*”. Отношения с дочерью и женой у Лестера не складываются, он является самой слабой личностью в их семье.

Второй ужин, казалось бы, идентичен первому, но эмоциональная составляющая сцены совершенно иная.

“INT. BURNHAM HOUSE - DINING ROOM - MOMENTS LATER

Lester sits at the table in sloppy clothes, eating his dinner voraciously and drinking beer from a bottle. Across from him, Carolyn picks at her food, watching him with contempt. EASY-LISTENING MUSIC plays on the STEREO.

Семейный ужин сопровождается той же музыкой, но если раньше все были равнодушны, то теперь по ремаркам в сценарии ясно, что Керолин презирает «нового» Лестера.

We HEAR the back door SLAM, then Jane enters and quickly takes her seat at the table.”

То, что Джейн опоздала на ужин, тоже нарушает уклад, создает дискомфорт, громко захлопнутая дверь говорит о том, что она всё же спешила и добавляет эмоциональности сцене, что тоже противопоставляет её предыдущей. “*Carolyn: Your father and I were just discussing his day at work. (to Lester) Why*

don't you tell our daughter about it, honey? Jane stares at both her parents, apprehensive. Lester looks at Carolyn darkly, then flashes a "you-asked-for-it" grin

Лестер бросает вызов, он самоуверенно рассказывает о том, как шантажировал начальника и бросил давно надоевшую работу, использует инвективную лексику по отношению к своей жене и теперь не боится высказывать всё, что так давно терпел. Джейн в этой ситуации не проявляет излишней экспрессии, в отличие от родителей, она сдержанная и самая «взрослая», она решает уйти, но Лестер приказывает ей сесть. *“Jane does so, surprised and intimidated by the power in his voice.”* – она не знала, что её, обычно податливый отец может говорить приказным тоном. Состояние Джейн на протяжении ужина описывается синонимичными прилагательными, обозначающими «страх» или «тревогу». Во время ссоры с женой, Лестер несколько раз просит передать ему спаржу, показывая, насколько незначительными для него являются её слова, но никто этого не делает, поэтому он сам берёт спаржу: эта бытовая деталь, наравне с фоновой музыкой (описанной выше), является раздражителем психологического состояния персонажей. Лестер наконец заявляет: *“I'm sick and tired of being treated like I don't exist”* В этой фразе, с целью усиления интенсивности и эмоциональной убедительности используется гипербола *“like I don't exist”* и фразеологизм *“sick and tired”*. Казалось бы, речь Лестера и так обладает эмоциональным накалом, но после он разбивает тарелку со спаржей о стену, проявляя несвойственную ему агрессию по отношению к укладу их семьи. Джейн напугана, но Керолин не позволяет себя сломить, она озлоблена (*“shivering with rage”*). Точкой и финалом этой сцены является то, что Лестер отныне забирает у жены власть над домом: *“From now on, we're going to alternate our dinner music.”*

Проанализировав данные сцены можно ответить на поставленные вопросы: благодаря синонимичным эпитетам, описательным деталям в сценарии и подтексту в репликах героев, мы получаем представление об их чувствах и мыслях, не переданных на экране прямым текстом. Использование экспрессивной лексики и соответствующего эмоционального поведения (в

данном случае – контраст между полным отсутствием в первой сцене и избытком во второй) вызывает эмоциональный отклик у реципиента: удивление, сопереживание, ощущение дискомфорта.

Сцену кинофильма, где Лестер застаёт жену с Бадди можно сравнить с тем, что в стилистике называют антитезой, но если в литературном тексте выразительность усиливают два противоположных по значению слова, то благодаря возможностям кинодискурса появляется антитеза происходящего на экране («наблюдаемого»: в сценарии нет указателей эмоции или интонации, это можно только увидеть) и «слышимого» (диалоги, прописанные в сценарии).

Чем ближе повествование подходит к заключительной части, тем больше все персонажи сломлены, все они потерпели крах в поиске своей идентичности (сцены сценария прерываются только краткой описательной частью: ритм повествования ускоряется, что создаёт большое эмоциональное напряжение серии быстро сменяющихся друг друга кадров), здесь происходит кульминация развития Лестера: из гиперболизированного образа антигероя он превращается в любящего отца. В его поведении прослеживаются интонации: “*(concerned)*”, “*(serious)*”. Как и прежде, Анжела стала точкой опоры. В кульминационной сцене действия Анжелы описаны синонимичными словами, означающими нелепость, неловкость и слабость: “*apprehensively*”, “*she’s unnerved*”, “*clumsily*”, “*she seems disconnected from what’s happening*”, “*embarrassed and vulnerable*”, “*humiliated*”, “*shifts uncomfortably*”. Осознав, что он может её заполучить, Лестер наконец увидел в ней ребёнка, “*This is not the mythically carnal creature of Lester’s fantasies; this is a nervous child.*” – пометка в сценарии. Во всех интеракциях Лестера с Анжелой, в том числе и в этой (последней в подобном контексте) можно заметить интертекстуальность: аллюзии на её мифологичность, божественность.

Рассмотрим название фильма, т.к. оно может интерпретироваться по-разному, отражая большинство идей, отмеченных в кинофильме. American beauty – это сорт роз, которые появляются в фильме много раз и в разном контексте: они являются предметом гордости в саду жены главного героя,

выражая её материализм. Красные розы из сада Керолин стоят на обеденном столе в центре конфликта (каждый раз прописаны в сценарии: *“RED ROSES are bunched in a vase at the center of the table”*.), находясь по всему дому, вазы с красной розой чаще всего – самый яркий предмет в кадре. Помимо этого красные розы – лейтмотив героини Анжелы, которая является предметом страсти Лестера. Как было замечено ранее, каждый персонаж отражает определенный аспект (или несколько) темы повествования. Анжела - «American beauty», как американская красавица – тема культа красоты и молодости в обществе. Остановимся на этой теме: *“I don't think there's anything worse than being ordinary”* – повторяет Анжела и для неё действительно важно казаться необычной, при этом в фильме она является образом стереотипа. Для Лестера её красота божественна (в сценах грёз главного героя Анжела предстаёт в образе богини, перед которой преклоняется Лестер) и всегда обрамлена лепестками роз. Именно этот образ-идеал навязывает Джейн и Лестеру неуверенность в себе, но они идут разными путями: Джейн принимает себя, а Лестер пытается изменить. Единственный персонаж, которому комфортно в своём теле – Рики. Вернёмся к розе, как главному, основному символу повествования. Важно отметить, что розы не стоят на столе, когда Лестер начинает доминировать в семейном конфликте, этот приём подчеркивает изменения в состоянии всех героев, а также то, что ситуация находится в руках мужчины (как уже было отмечено ранее – маскулинность является одной из тем кинофильма). Стоит заметить, что на одежде Кэролайн и Джейн присутствуют розы, что заставляет снова ассоциировать этот символ именно с женщинами. Роза в руках жены Лестера для него – повседневность его семейного уклада, лепестки роз в ассоциации с Анжелой символизируют мечту и грёзы главного героя, т.е. этот контраст показывает желание Лестера обрести свободу. Также, рассматривая слово «американская» название можно интерпретировать с точки зрения «американской мечты» и как далеко герои готовы пойти, чтобы получить желаемое и соответствовать определенному стереотипу, принятому в

обществе или созданному в собственной голове. Таким образом, тема «американской мечты» складывается из всех описанных выше аспектов.

Подходя к завершению анализа образной составляющей фильма, стоит отметить красный и синий цвета, доминирующие в повествовании. Красная роза – главный символ фильма, с которого он начинается. Можно отметить градацию наличия красного цвета в кадре: в начале пути главного героя красные предметы скрыты (например, находятся на заднем плане или спрятаны за предметами на рабочем столе Лестера), больше заметны синие тона. По мере развития персонажа наличие красного увеличивается: больше красных лепестков, яркая красная машина, как символ успеха, и т.д.

Заключение. В литературе подходы к определению сущности и характеристике кинотекста различаются, акцентируя, как и для самого концепта «текст», внимание на различных с точки зрения разных исследователей наиболее важных его аспектах. Кинотекст и его специфика предоставляют обширное пространство для изучения, по причине многомерности самого кинотекста, а также, недостаточной его освещенности в научной литературе.

Кинотекст состоит из лингвистических и нелингвистических знаков и создается из них при помощи кинематографических кодов – ракурса, света, сюжета, монтажа и других.

В данной работе, на примере популярного американского кинофильма «Красота по-американски» (*American Beauty*, 1999) мы рассмотрели лингвистическую систему сценария и его перевода в конечный семиотический код – реализации в кинофильме.

Важно было определить, что кинотекст обладает художественными характеристиками, синтаксисом, а также текстовыми категориями, такими как: информативность, членимость, внутритекстовые связи, ретроспекция, проспекция, модальность, интеграция и завершенность текста. Структура лингвистической системы кинотекста определяет необходимость рассматривать не только устно – вербальный и письменно – вербальный аспекты, но и

невербальные действия персонажей, которые оказывают непосредственное влияние на восприятие информации кинодиалога (слышимого в кадре слова, коммуникации персонажей). Таким образом, при анализе кинофильма была отмечена многоуровневая система организации кинотекста.

При анализе лингвистической системы была отмечена важность образа и символа для кинематографа, т.к. благодаря визуальному аспекту, огромным разнообразием технических и художественных средств кинотекста, они занимают важное место как в эмоциональной составляющей повествования и не только. Также было доказано сходство композиционного построения повествования в кинотексте с литературным. Подводя итог, следует отметить, что кинотекст обладает категориями текста литературного, но помимо этого еще и постоянно развивающимися (в наше время, в том числе, и благодаря современным технологиям) киноприёмами и возможностями.