

КІНОСЦЕНАРІЙ ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ МОВОЗНАВСТВА

Скобнікова Оксана Володимирівна

Україна, м. Київ

Національний технічний університет України «КПІ»

Abstract. The term "screenplay" has been defined in this article. Lexicographical interpretation and origin of the term "screenplay" according to various lexicographical sources has been studied. Common and distinctive features of the terms "script" and "film script" have been distinguished. Views of the linguists on researching of cinematography as a combination of verbal and non-verbal means of expression have been studied. Verbal and nonverbal expression plans of the film script have been investigated. Signs that serve linguistic (signs-symbols) and non-linguistic systems of the movie (signs-codes and signs-icons) have been analyzed. Semantic levels allocated in film discourse such as photographic background image, iconic text and narrative text have been considered. Film text as a discrete sequence of continuous sections of a text has been researched. The term "kreolized text" has been observed. The term "polycode text" has been considered. The main means, which interaction creates a sense of a film, such as the speech stream, the visual image and the musical score have been studied. The terms "film discourse" and "cinematic discourse" have been distinguished. Structural components of the film script have been analyzed. The terms "film dialogue" and "film-verbal writing" and connection between them have been considered. The film script as a "pre-text" has been researched.

Keywords: screenplay, film script, film text, kreolized text, polycode text, film dialogue, film discourse.

Актуальність вивчення кіносценарію обумовлена насамперед необхідністю визначення принципів його текстової організації. Вона посилюється тією суперечністю, яка стала вже традиційною в його характеристиці. Частково вона закономірна, оскільки продиктована самою діалектичною природою кіносценарію, який одночасно виступає як предтекст кінематографа, і як самоцінний художній літературний текст, здатний існувати у відриві від фільму.

Характерною ознакою кіносценаріїв є те, що вони зафіксовані в письмовій формі, але надходять до одержувача через немовне середовище в усній формі, яка сприймається ним на слух; причому екстралінгвістичні допоміжні засоби в різній мірі сприяють реалізації цієї змішаної форми. Дуалістична природа кіносценаріїв, призначення їх не лише для читання, а й для постановки, визначають необхідність особливих підходів до їх вивчення.

Розглянемо лексикографічне тлумачення терміна «кіносценарій». Лексема «сценарій» є італійського походження: *scenario* перекладається як «декор». Також очевидно є семантична складова «сцена» (лат. *scaena*). Що ж до лексеми «кіносценарій», до неї доданий смисловий компонент «рухаю» (грец. *kineō*), що пов'язаний із кінематографією – мистецтвом, що продукує рухомі зображення на плівці, що також створює відчуття умовної реальності.

Власне термін «сценарій», за даними різних лексикографічних джерел, має такі визначення, як: «твір кінодраматургії, призначений для подальшого втілення на екрані; словесний праобраз фільму [24: 412]; «сюжетна схема, за якою розвивається спектакль..»; детальний виклад сюжету з описом усіх танців та мімічних номерів, а також акторів, які виконують ролі» [2: 78]; «предметно-зображальна і композиційна основа сценічної вистави чи кінострічки, передана у формі скороченого викладу або максимально деталізована»; перен. «заздалегідь підготовлений детальний план здійснення чого-небудь» [8: 872]; кін. «літературний твір, який служить основою для створення фільму, визначає його ідейно-художній зміст, образи, розгортання подій, жанр; кіносценарій»; театр. «сюжетна схема, план п'єси, опери, балету і т. ін.»; театр. «список дійових осіб п'єси із зазначенням порядку та часу їх виходу на сцену»; «детально розроблений план проведення якого-небудь заходу, здійснення яких-небудь дій» [15: 906].

Художнє зображення в кінофільмі створюється за допомогою засобів, в дечому схожих на театральні, проте не обмежених місцем перебігу дії. Виникає ілюзія справжньої реальності, в якій нібито перебуває реципієнт [8: 523–524]. Отже, терміни «сценарій» і «кіносценарій» мають спільну ознаку, що стосується відносної або умовної реальності, чи, інакше кажучи, художньої реальності та водночас розрізняються ступенем відносності або умовності художнього зображення, що також протиставляються за ознаками обмеженості або необмеженості сценою.

Кіно з самого свого виникнення було об'єктом дослідження мовознавства. Я. Лінцбах приділяв у своїх роботах увагу кінематографу як сукупності вербальних і невербальних засобів вираження сенсу, «багатомовному» мистецтву [13: 95]. Він вважав, що вербальне протиставляється невербальному, в тому числі і по відношенню до часу, при цьому уподібнюючи кінематограф усній, тобто безперервній, мові, на відміну від дискретної «картинки» образотворчих мистецтв.

Найвизначнішим вченим, що досліджував кінофільм з точки зору семіотики, був Ю. М. Лотман. Він розглядав кінофільм як текст і аналізував його в термінах семіотики, з точки зору породження смислів. При цьому особлива увага приділялася невербальній складовій кінофільму (операторського мистецтва, монтажу, роботі з кольором, звуком). Ю. М. Лотман виділяє такі компоненти кінотексту, як кадр і кінофрази [9: 84]. За словами Ю.М. Лотмана, "сутність кіномистецтва полягає в синтезі двох типів розповіді – образотворчої та словесної, і художній фільм вибудовується на основі різних кодів, причому всі вони взаємозумовлені".

Ю. Г. Цив'ян визначає кінотекст як «дискретну послідовність безперервних ділянок тексту» [20: 109]. Слід зазначити, що вербальна складова кінофільму як семіотичної системи не досліджується спеціально в рамках семіотичного підходу, оскільки вважається, що слово в кіно хоча і важливе, але в цілому другорядне по відношенню до візуального ряду [19: 237]. Деякі дослідники дотримуються думки, що в кінотексті «невербальна складова стрімко перетворюється з вторинного, підлеглого джерела інформації в рівноправний компонент тексту, який не поступається за значенням словесному ряду» [17: 8]. За Г. Г. Слишкіним і М. А. Сфремовою, лінгвістична система кінофільму обслуговується знаками-символами, нелінгвістична – знаками-індексами і знаками-іконами. Відзначимо, що ці типи знаків на практиці в більшості випадків виступають в змішаному вигляді, з доміантою на ту чи іншу функцію, що простежується і в кінофільмах. Звукові лінгвістичні знаки кінотексту – це мова персонажів, закадровий голос, пісні, звукові нелінгвістичні знаки – природні шуми, технічні шуми, музика. Візуальні лінгвістичні знаки кінотексту – титри ініціальні, фінальні і внутрішньотекстові, написи як частина інтер'єру чи реквізиту, візуальні нелінгвістичні знаки – образи персонажів, рухи персонажів, пейзаж, інтер'єр, реквізит, спецефекти. Кіносценарій відноситься до категорії текстів, у яких для створення смислової завершеності важливі і вербальний, і невербальний компоненти.

Для опису даної категорії текстів психолінгвістами Ю. А. Сорокіним і Є. Ф. Тарасовим [18: 180] було введено поняття «креолізований текст», тобто текст, що містить вербальні та невербальні компоненти: «креолізовані тексти – це тексти, фактура яких складається з двох негомогенних частин: вербальної (мовної / мовленнєвої) і невербальної (що належить до інших знакових систем, ніж природна мова)». Визначення креолізованого тексту знаходимо у Є.С. Анісімової: креолізований текст – це «складне текстове утворення, в якому вербальні та іконічні елементи утворюють одне візуальне, структурне, смислове та функціональне ціле, націлене на комплексний прагматичний вплив на адресата» [1: 17]. Дане визначення враховує цілісність і прагматичну спрямованість креолізованих текстів.

Поряд з терміном «креолізований» вживається і термін «полікодовий». Як вказує А.А. Бернацька, «найбільш доцільними для позначення родового поняття негомогенних, синкретичних повідомлень (текстів), утворених комбінацією елементів різних знакових систем за умови їх взаємної сінсематії представляються терміни «полікодовий» або «полісемічний» текст» [3: 106]. Л. С. Большакова [4: 21] також вважає більш правильним термін «полікодовий текст», відмежовуючи його від «монокодових» і «дікодових» текстів (включаючи креолізовані тексти в число дікодових).

Подібні дані являє Д. Бешвінер [25: 10]. З посиланням на роботи А. Коен, він виділяє три основні засоби, завдяки взаємодії яких створюється сенс кінофільму: мовний потік (the speech stream), візуальний образ (the visual image), і музичний супровід (the musical score); для кожного з цих засобів виділяється форма і значення. Дослідник приходить до висновку, що мовний потік і музичний потік інтегруються при сприйнятті фільму глядачем, так як музика і мова вимагають однакових ресурсів мозку для декодування сенсу, тому наявність музики змінює сприйняття реципієнта.

Цікавим є підхід К. Бубела, яка визначає кінотекст ("film text") дwoяко: «Текст [фільму] можна широко визначити як завершений аудіовізуальний твір на екрані, або вузько, як діалог між персонажами» [26: 59]. Займаючись вивченням кінофільмів, даний дослідник не обмежується монтажними листами і кіносценарієм, але розглядає роздруковки кінодіалогів, відзначаючи в них численні фактори, як-то: наявність пауз, інтонація, дія на екрані і т.п.

Провідний дослідник англomовних кінофільмів С. Козлофф також підкреслює важливість невербальних компонентів фільму, вважаючи, що найбільш тісно з вербальним компонентом пов'язана акторська гра, особливості зйомки, монтаж і звукові ефекти [27: 90].

Стосовно текста кіносценарію вживається також назва «кінодискурс». Одне з визначень кінодискурса належить С. С. Назмутдіновій, яка визначає кінодискурс як «ускладнений, динамічний процес взаємодії автора і кінореціпієнта, що протікає в міжмовному і міжкультурному просторі за допомогою засобів кіномови, що володіє властивостями синтаксичності, вербально-візуальної зчепленості елементів, інтертекстуальності, множинності адресанта, контекстуальності значення, іконічної точності, синтетичності» [11: 7].

Л. В. Цибіна вводить поняття «кінематографічний дискурс», трактуючи його вузько, як фрагмент фільму, який має у своїй структурі такі компоненти: 1) діалог двох героїв фільму; 2) кінесіка і міміка, що супроводжують діалоги партнерів по фільму і взаємодіють з мовними засобами вираження (просодичними і лексико-граматичними); 3) обстановку спілкування [21: 85]. К. Ю. Ігнатов називає кінематографічним дискурсом весь фільм, взятий як сукупність візуальних та аудіоефектів і вербального наповнення [6: 6].

Часто вживаним терміном є також «кінодіалог». Р. Р. Чайковський розглядає кінодіалог з позицій стилістики тексту, виділяючи в сфері художньої мови три різновиди діалогу – діалог в традиційній прозі, драматичний (сценічний) діалог і кінодіалог (у його термінології – діалог у кінопрозі) [22: 111]. Р. Р. Чайковський також вживає термін «кінопроза», виділяючи її окремі літературно-художні форми: кіносценарій і кіноповість [23: 163].

Цікавою є точка зору В. Є. Горшкової, яка називає сценарій «предтекстом» фільму. Цей «предтекст» може розглядатися і як самостійний літературний твір, і як модель, що допомагає організувати зйомки фільму [17: 17]; сценарій може бути і самостійним об'єктом вивчення. Визначення сценарію можна знайти у Г. Г. Слишкіна, М. А. Єфремової: «Авторський літературний сценарій – це твір художньої літератури зі специфічними ознаками, пов'язаними зі втіленням словесного тексту в звукозоровому вигляді на екрані» [17: 29]. З таким розумінням кіносценарію солідарна І. А. Мартянова, що називає кіносценарій «претекстом», текстом-посередником між літературним твором і кінотекстом [10: 59].

В. Іващенко та М. Вайно пропонують новий термін «кіновербальний твір» – це «самодостатній літературно-художній твір, що надається до літературного прочитання, якому притаманне вербально-образне мислення засобами кіномови» [5: 64]. Це фіксований словесний матеріал (вербальний образ), що супроводжується синтетичним кіномисленням (вербальними і невербальними образами) – «словесний прообраз екранного образу». Дослідники зауважують, що кіновербальний твір може мати двояке призначення і перебувати у вимірі різних стилів, що дає підстави говорити про можливу диференціацію, а саме: кіновербальний твір, написаний у художньому стилі для рольового кіно, що потребує образно-кадрового мислення засобами кіномови (прерогатива художньої літератури), і кіновербальний твір, написаний переважно в публіцистичному чи науковому стилях для документального кіно і телебачення (прерогатива науки / науково-популярної / навчальної і т. ін. літератури та журналістики).

Відома дослідниця К. Райс відносить кіносценарії в окрему групу аудіо-медіальних текстів як таких, що "зафіксовані в письмовій формі, але які надходять до одержувача через немовне середовище в усній формі (мовній або пісенній), яка сприймається ним на слух; причому екстралінгвістичні допоміжні засоби в різній мірі сприяють реалізації змішаної літературної форми" [14: 211].

Важливим фактом є те, що кіносценаріїв одного фільму може бути декілька: на основі літературного сценарію за участю оператора-постановника і художника створюється режисерський (або монтажний) сценарій, який виконує функції виробничого та технічного проекту фільму [17: 30]. Також існують такі форми сценарію, як перший, другий, третій, попередній, остаточний і т.д. Цікавим є використання в сценарії авторських ремарок, що не мають словесного оформлення в готовому фільмі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Анисимова, Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) / Е. Е. Анисимова / Е. Е. Анисимова. – М.: Академия, 2003. – 128 с.
2. Барабан Л., Дятчук В. Український тлумачний словник театральної лексики. – К.: Вид-во СВК, 1999. – 96 с.
3. Бернацкая, А. А. К проблеме «креолизации» текста : история и современное состояние / А. А. Бернацкая // Речевое общение : специализированный вестник / Красноярский гос. ун-т; под ред. А. П. Сковородникова. – Вып. 3 (11). – Красноярск, 2000. – С. 105–110.
4. Большакова, Л. С. О содержании понятия «поликодовый текст» / Л. С. Большакова // Вестник СамГУ. – Самара, 2008. – № 4 (63). – С. 19–24.

5. Іващенко В., Вайно М. «Кіносценарій» і «Кіновербальний твір»: диференціація термінопонять // Лексикографічний бюлетень: Зб. наук. пр. — К.: Ін-т української мови НАН України, 2004. — Вип. 10. — С. 61-65.
6. Ігнатов, К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): автореф. дисс. ... канд. филол. наук / К. Ю. Ігнатов. — М., 2007. — 26 с.
7. Ілленко Ю. Парадигма кіно / Юрій Ілленко. — К.: Абрис, 1999. — 416 с.
8. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. Юткевич. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — 640 с.
9. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. — Таллин: Ээсти Раамат, 1973. — 137 с.
10. Мартыянова, И. А. Литературный киносценарий как тип нового текста / И. А. Мартыянова // Русская культура в мировом культурном и образовательном пространстве: материалы конгресса. Санкт-Петербург, 15–17 октября 2008 г. / под ред. П. Е. Бухаркина, Н. О. Рогожиной, Е. Е. Юркова. — В 2 т. Т. 2, Ч. 2. — СПб., 2008. — С. 59–64.
11. Морозова (Назмутдинова) С. С. Принципы гармонизации смыслов креолизованного текста при переводе / С. С. Морозова (Назмутдинова) // III международные Бодуэновские чтения: И. А. Бодуэн де Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания. Казань, 23–25 мая 2006 г.: тр. и материалы: в 2 т. / Казан. гос. ун-т; под ред. : К. Р. Галиуллина, Г. А. Николаева. — Казань, 2006. — Т. 1. — С. 99–101.
12. Потебня О. Думка й мова (фрагменти) / О. Потебня // Слово. Знак. Дискурс: [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. — 2-ге вид., доп. — Львів: Літопис, 2001. — С. 34–52.
13. Почепцов, Г. Г. История русской семиотики до и после 1917 года / Г. Г. Почепцов. — М.: Лабиринт, 1998. — 336 с.
14. Райс К. / Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. — М., 1978. — С. 202–228.
15. Словник іншомовних слів / Уклад. Л. Пустовіт та ін. — К.: Довіра, 2000. — 1018 с.
16. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. — К.: Наукова думка, 1970—1980. — Т. 9. — С. 906.
17. Слышкин, Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. — М.: Водолей Publishers, 2004. — 153 с.
18. Сорокин, Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. — М.: Наука, 1990. — С. 180–181.
19. Сургай, Ю. В. Киноязык как особая сигнификативная система / Ю. В. Сургай // Наука и инновации 21 века: материалы VII открытой окружной конф. молодых ученых. Сургут, 23–24 ноября 2006 г. — Сургут: СурГУ, 2007. — С. 237–239.
20. Цивьян, Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе / Ю. Г. Цивьян // Труды по знаковым системам. — Вып. 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма / под ред. Ю. Лотмана. — Тарту: Тартуский ун-т, 1984. — Вып. 641. — С. 109–121.
21. Цыбина, Л. В. Структура и параметрические характеристики кинематографического дискурса / Л. В. Цыбина // Лингвистические и экстралингвистические проблемы коммуникации: теоретические и прикладные аспекты: межвузовский сб. науч. тр. — Саранск: Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарева, 2006. — Вып. 5. — 120 с.
22. Чайковский, Р. Р. Кинодиалог с позиций стилистики текста / Р. Р. Чайковский // Проблемы лингвистического анализа текста и лингводидактические задачи: тезисы к VII зональному науч. совещанию. — Иркутск: ИГПИИЯ им. Хо Ши Мина, 1983. — Ч. 2. — С. 111–112.
23. Чайковский, Р. Р. Кинотекст и его конституенты / Р. Р. Чайковский // Психолого-педагогические и лингвистические проблемы исследования текста: тезисы докладов республиканской науч.-тех. конф., 26–29 июня 1984 г. — Пермь: Пед. общество РСФСР, 1984. — С. 163–164.
24. Чередниченко О. І. Про мову і переклад. — К.: Либідь, 2007. — 248 с.
25. Bashwiner, D. Interaction of Speech and Music in the Film Soundtrack / D. Bashwiner // Music and the Moving Image (Conference). Abstracts. — May 18–20. New York, 2007. — Pp. 10–11.
26. Bubel, C. The linguistic construction of character relations in TV drama: Doing friendship in Sex and the City. Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultäten der Universität des Saarlandes / C. Bubel. — Saarbrücken: Universitaet des Saarlandes, 2006. — 294 p.
27. Kozloff, S. Overhearing Film Dialogue / S. Kozloff. — Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2000. — 332 p.