УДК 81'27:811.11

Звєрєва О.Г.,
викладач кафедри іноземних
мов ХЕПУ

Сучасний кінодискурс: специфіка та особливості категоріального потенціалу

Зміни в комунікативній реальності наприкінці XX – початку XXI ст. висувають нові вимоги до лінгвістичного дослідження. Місце суто вербальних текстів, вільних від елементів інших семіотичних систем, займають медіатексти. Книга втрачає свої позиції в дискурсі розваг та поступається художньому фільму. Саме кінематограф є джерелом більшості текстових ремінісценцій, що функціонують в повсякденній комунікації. Художній фільм як знаковий простір є текстом, зануреним в соціальний контекст, тому його доцільно аналізувати як текстово-дискурсивне утворення.

Головною метою цієї статті є виявлення специфіки кінодискурсу через текстово-дискурсивні категорії, які формують це утворення. Текстово-дискурсивні категорії являють надпарадігмальні якості сукупності текстів та їхніх текстем в різних дискурсах. На відміну від функціонально-семантичних категорій, які розроблялися в більш ранніх дослідженнях, текстово-дискурсивні формуються не з різнорівневих якостей мови та імпліцитних змістів, а з цілеспрямованої взаємодії модулів комунікативної ситуації [7].

В цій статті подано спробу виділити низку текстово-дискурсивних категорій, які конституюють кінодискурс та в яких його специфіка виявляється найбільш рельєфно.

Однією з категорій, релевантних для кінодискурсу, є категорія **цілісності**, яка розглядається багатьма дослідниками серед провідних як ознака, що конституює текст, відрізняє його від не-тексту та являє собою відносну закритість тексту, що забезпечується інтеграцією всіх його структурно-змістових та змістових рівнів, і яку глядач сприймає як єдність [3].

Дискурсивна вбудованність тексту дозволяє розглядати цілісність як текстово-дискурсивну категорію, що забезпечується його полісистемною макрознаковістю в замкнутій суперсистемі дискурсу. Макрознаковість є якісним параметром "роботи" тексту в дис-

курсі та існує на основі синтезованого змістового конденсату, який породжується автором та сприймається, інтерпретується адресатами; діалогічності тексту з семіосферами культурного, наукового та ін. кодів (в межах та поза текстемної парадигми). Це є зовнішнім аспектом цілісності як текстово-дискурсивної категорії. Внутрішній же її аспект звичайно проектується на полісистемність самого тексту, що становить функціональну систему текстових шарів, рівнів, кодів, вимірів оповідання, обумовленого сполученням лінійності та багатомірності тексту [2].

Цілісність є невід'ємною категорією фільму, як і будь-якого тексту, яка знаходить відображення в його структурності та ідейній завершеності. Таким чином, цілісність розкривається на двох рівнях: ідейному та структурному.

Необхідно зауважити, що структурна цілісність в фільмі підпорядковується ідейній та невіддільна від неї. Так, наприклад, відома кінокартина *Pulp Fiction* (1994) режисера К. Тарантіно складається з декількох паралельних сюжетів та чисельних розрізнених, хронологічно зміщених подій. Проте, фільм сприймається як одне ціле завдяки загальній ідеї – пародійному опису життя американської мафії. Отже, цілісний характер надає фільмові саме ідея, яка об'єднує його в одне ціле.

Цілісність часто пов'язується із **завершеністю** тексту, причому остання зводиться до рангу текстової категорії. Відштовхуючись в своїх дослідженнях від системності тексту, В.А. Кухаренко підкреслює: "Положення про закритість текстової системи добре узгоджується з категорією цілісності (завершеності), обов'язково притаманній цілому тексту...Автор насправді виступає як одноосібний хазяїн становища – "де вважаю за необхідне, там ставлю фінальну крапку", що, в свою чергу, означає, що концепт сформований, шлях до його розуміння вказаний, повідомлення завершене, система закрита" [5].

Проте, Є.О. Сєліванова вказує на важливість **відкритості** тексту як комунікативного посередника, що ставить під сумнів категоріальний статус завершеності у дискурсі. Дослідниця вважає, що відкритість тексту забезпечується двома факторами: домислюванням адресатів, а також вільно-варіативною інтерпретацією тесту, часто заданою стратегією автора [7]. Прикладом цього може стати фільм К. Рейша *The French Lieutenant's Woman* (1981), який закінчується несподівано та дає можливість глядачам самостійно закінчити сюжет. Тому ми не можемо погодитися зі ствердженням про

закритий характер комунікації. Вона скоріш є замкнутою, а не закритою, так як один текст може мати безліч адресатів. Вступаючи в комунікацію, адресат замикає комунікативний простір, але не закриває його для інших адресатів.

Категорія **зв'язності** завжди розглядалася лінгвістами як дуже важлива текстова категорія, яка опосередковує розвиток теми та забезпечує цілісність, інтеграцію тексту. Спочатку дослідники розмежували **когерентність** (змістову зв'язність) та когезію (формальну зв'язність). Хоча, наприклад, В.І. Карасік трактує їх як сторони одного явища – зв'язності "як взаємообумовленості, логічного перетікання елементів одного в інший, встановлення формальних (когезія) та змістових (когерентність) "містків" між ними" [4].

Як текстово-дискурсивна категорія, зв'язність розглядається в дещо іншому ракурсі як властивість, що забезпечує інформаційний обмін на підставі взаємодії всіх модулів суперсистеми дискурсу. В цьому випадку ми маємо справу з парадоксом: вербальна репрезентація інформації може не мати явно виражених конекторів, але текст (в цьому випадку, кінотекст) розуміється та вважається зв'язним. Прикладом цьому може бути фільм *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) режисера М. Гондрі, де з розрізнених епізодів складається зв'язний сюжет. Це означає, що механізми зв'язності лежать не на поверхні, а закладені в вербальному посереднику комунікативного процесу – тексті. Зв'язність існує в інформаційному просторі дискурсу, забезпечуючи інформаційний баланс. Завдяки цьому адресант та адресат розуміють один одного: адресат розуміє текст не тільки через його внутрішню зв'язність (семантичну, змістову, граматичну, структурну), але й завдяки підключеності свідомостей комунікантів – носіїв однієї мови та культури, – до загального семіотичного універсуму, буття.

Модальність є категорією художнього тексту, яка висловлює відношення автора до дійсності, яка відображається в окремому тексті. Проте в тексті художнього фільму існує протиріччя між суб'єктивністю як вираженням модальності та проголошеною кінематографістами об'єктивністю зображення дійсності. З одного боку фільм як і будь-який художній текст, є суб'єктивним, тобто модальним. З другого боку, фільму притаманне прагнення до життєвості, натуралізму та передачі реальності. Кінотеоретик З. Кракауер називає кіно "струмом життя", трактуючи його як концентроване відображення реальності [6].

Важливо також відмітити, що категорія модальності в кінематографі проявляється на стику таких ключових для кінематографу явищ, як натуралізм-ілюзорність. Показуючи, відображаючи реальність, камера постійно нагадує нам, що фільм – це лише відображення життя, а не саме життя; як про це пише Я. Бутовський, докамерна дійсність перетворюється на кінематографічний матеріал [1].

Безперечно, дуже важливою текстово-дискурсивною категорією є категорія **антропоцентричності**, яка проявляється в тому, що гносеологічним та комунікативним центром дискурсу є людина, його індивідуальна свідомість. Лінгвісти вказують на наявність в художньому тексті трьох антропоцентів: автора, читача та персонажа. Проте антропоцентрична представленість в дискурсі більш різнопланова та багатошарова. Так, до групи автора (аспекту адресантності) можливо віднести сценариста, режисера, оператора. Для художнього фільму важливим є фактор актора в рамках антропоцентру персонажа, який відбиває особистість героя, створеного автором, та привносить в неї своє розуміння.

Іншим аспектом антропоцентричності дискурсу є фактор адресата. В художніх фільмах можливо говорити про орієнтацію на різну цільову аудиторію: на молодіжного глядача у молодіжних комедіях, трилерах, бойовиках; на критиків (фестивальне кіно) та загальному розподілі на масове та елітарне кіно.

Категорія **інтертекстуальності** є особливо важливою іманентною характеристикою, притаманною кінематографу, через синтетичну природу кінематографа. В дискурсі категорія інтертекстуальності, або, вживаючи термін Є.О. Селіванової, інтерсеміотичності, реалізується на підставі діалогічної взаємодії модулів комунікантів та тексту з універсумом – кодом культури, науки, літератури тощо [7].

В фільмах запозичуються сюжетні лінії, елементи композиції, образи, стилістичні прийоми. Ілюстрацією цього може стати, наприклад, екранізація *Romeo+Juliet* режисером Б. Лурманном (1996), в якій дія перенесена в наш час та розвивається на фоні сучасного суперництва двох бандитських кланів.

В сучасному кінематографі дуже велика роль інтертекстуальних елементів, які мають визначати цільову аудиторію. Таким чином, успішність фільму як комунікативного акту багато в чому залежить і від розуміння та вірної інтерпретації інтертекстуальних зв’язків кінематографу.

Таким чином, кінодискурсу у повній мірі притаманні універсальні текстово-дискурсивні категорії, які дослідники вважають обов'яз-

ковими для художнього дискурсу. При чому, специфіка найбільш істотних текстово-дискурсивних категорій, що породжують кінодискурс, визначається притаманній кінематографу дворівневою структурою – присутністю звукового та візуального рядів.

Література

1. Бутовский Я. "Попытка разобраться в сущности операторской работы…" // Киноведческие записки. – № 43. – М.: НИИ Киноискусства, 1999. – С. 189-198.

2. Воробьева О.П. Текстовые категории и фактор адресата. – Киев: Вища шк., 1993. – 199 с.

3. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 139 с.

4. Карасик В.И. Лингвистика текста и анализ дискурса: Учеб. пособие. – Архангельск – Волгоград: Перемена, 1994. – 36 с.

5. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.

6. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.

7. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. – К.: Фитоссоциоцентр, 2002. – 336 с.