

КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ЗНАКИ ФІЛЬМУ А. ДОНЧИКА „УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ”: ЛІНГВОСЕМІОТИЧНИЙ ВИМІР

Вікторія Желязкова

Кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра прикладної лінгвістики,
Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського (УКРАЇНА),
54030, м. Миколаїв, вул. Никольська, 24,
e-mail: victoriya_zhelyazkova@yandex.ru
UDC: 003+7.097+811.161.2

ABSTRACT

Zhelyazkova V. V. Cinema signs of the movie of A. Donchik „The Stolen Happiness”: lingvosemiotic measurement

In article it is defined specifics of a cinema as art form, it is considered the main types the cinema signs and it is analysed features of their representation in A. Donchik's movie „The Stolen Happiness” in aspect of formation of lingvosemiotic system of film work.

Keywords: movie, cinema sign, film-metaphor, film-synecdoche, film-hyperbole, film-epithet, sign-author.

Желязкова В. В. Кинематографические знаки фильма А. Дончика „Украденное счастье”: лингвосемиотическое измерение

В статье определена специфика кинематографа как вида искусства, рассмотрены основные типы кинематографических знаков и проанализированы особенности их репрезентации в киноленте А. Дончика „Украденное счастье” в аспекте формирования лингвосемиотической системы кинопроизведения.

Ключевые слова: кинофильм, кинематографический знак, кинометафора, киносинекдоха, кинопипербола, киноэпитет, знак-автор.

Желязкова В. В. Кінематографічні знаки фільму А. Дончика „Украдене щастя”: лінгвосеміотичний вимір

У статті визначено специфіку кінематографу як виду мистецтва, розглянуто основні типи кінематографічних знаків та проаналізовано особливості їх репрезентативності в кінострічці А. Дончика „Украдене щастя” в аспекті формування лінгвосеміотичної системи кінотвору.

Ключові слова: кінофільм, кінематографічний знак, кінометафора, кіносинекдоха, кіногіпербола, кіноепітет, знак-автор.

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Останнім часом зріс інтерес до вивчення проблеми знакової природи фільмів, оскільки поява кінематографу як виду мистецтва суттєво вплинула на розвиток семіотичної культури людства взагалі. Саме в кінематографічному жанрі митець зміг передати той зміст, що в літературі та живописі залишався прихованим, а іноді й таємним. Таким чином, саме на екрані відбивається не лише змістова структура сюжетного задуму чи концепції твору мистецтва, а й формальні композиційно-синтаксичні моделі його художньої системи, завдяки яким глядач декодує кінематографічну інформацію, представлену у вигляді сукупності кодів та знаків об'єктивно існуючої дійсності.

Фільм як кінематографічний твір виступає своєрідним каналом передачі комунікативного повідомлення від режисера до глядача. Це говорить про те, що мовленнєвий акт у кінематографі здійснюється за допомогою знаків етнокультури, що є зрозумілими і традиційними для аудиторії, та технічних знаків, значення яких нашаровується на значення мо-

вних знаків, що в цілому сприяє формуванню лінгвoseміотичної системи фільму. Тому кінематографічні знаки і коди є універсальними для всіх категорій соціуму.

ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ ДОСЛІДЖЕННЯ

У семіотиці кінематографічні знаки виступають елементами художнього значення кіносистеми. Як стверджує Б. Балаш, кінематографічні знаки є суперсегментним засобом породження, вираження та сприйняття імпліцитної інформації в межах кінотексту [1, 17], тобто вербальної та невербальної мови акторів.

На основі формального підходу до вивчення семіотики кіно розроблено кілька типологічних класифікацій кінематографічних знаків. Так, Ю. Тинянов поділяє кінознаки аналогічно до структури мовної системи на знаки „лексики” (кіноепітет, кінометонімія, кіносинекдоха, кіногіпербола тощо) та знаки „граматики” (ракурс, діафрагма, правила розміщення планів, внутрішньокадрові елементи, часові та просторові зв'язки речей та подій у фільмі, тип спеціалізованої оптики кадру) [8, 472].

Такі види знаків наявні у фільмі А. Дончика „Украдене щастя”, знятого за мотивами однойменної драми І. Франка 2004 року. Знаки „лексики” фільму відображено у тексті, що виголошується акторами. Проаналізуємо деякі їхні репліки.

Наприклад, фраза „*Ти жила надривала*” репрезентує кінометафору. Цей кінематографічний знак має власне лінгвістичний статус, оскільки повністю відповідає параметрам метафори як лінгвостилістичної категорії. Зазначимо, що, розглядаючи метафору, подібно до Дж. Сьорля, з позицій мовленнєвого акту, можна встановити два рівні її значення – підтекстовий та буквальний [7, 388]. Із семіотичної точки зору, буквальне значення кінометафори відповідає поверхневому рівню функціонування знака, а значення підтексту є його глибинним змістом. Психолог і філософ С. Харнад, у свою чергу, зазначав, що метафора є суто когнітивним механізмом, за допомогою якого аналогове сприйняття, що пройшло процес категоризації, тобто символуотворення, переоцінюється реципієнтом у нових концептуальних контекстах [4, 147]. Крім того, у лінгвістиці вагомою є точка зору філософа, історика та семіотика У. Еко, який запевняє, що такий троп є одночасно нестабільним та динамічним знаком [9, 91]. Тому в процесі семіотизації твору метафора набуває статус одного з його конструктивних елементів, що відбивають загальну семантику інакомовленості твору. У зв'язку з цим запропонована кінометафора виконує в кінострічці дві функції – формувальну (локальну) і власне рольову. Специфіка першої полягає в тому, що цей кінематографічний знак виступає локальним колом у структурному та периферійному плані. У такому випадку, контекстуально метафора представлена у межах одно-двох речень (рядків) сценарного тексту [6, 118]. Таким чином, локальна функція метафори полягає у її здатності піддавати інакомовленню тільки окремі семіотичні ряди. Друга функція метафори, а також і кінометафори, полягає у виконанні нею ролі одного з ключових структурно-змістових та ідейно-образних компонентів, що входять до складу мистецького твору. У такому разі метафора репрезентує загальну мікротему чи її окремі елементи у протиставленні з неметафоричними елементами твору [там само, 118].

Фраза „*Два листи і більше ні слова*” виступає кіносинекдохою. Для початку варто зауважити, що, за твердженням О. Селіванової, синекдоха виступає тропом, який є засобом цілого найменування частини, що може сприйматися як найбільш значуща та суттєва, і навпаки, а також знака родового поняття знаком видового, і навпаки, чи вживання однини замість множини або множини замість однини [7, 643]. У свою чергу, Б. Томашевський зазначає, що синекдоха є особливим підвидом метонімії, хоча точної межі між цими стилістичними фігурами не існує [3, 13]. Наведена фраза вказує на широкі інтерпретаційні кордони лінгвістичного наповнення фільму, через те, що в основі кіносинекдохи лежить власне синекдоха, вказуючи на власну функціональну здатність до „перевизначення”, а отже й „переінтерпретації”.

Крім того, у кінострічці репрезентовано й інші види лексичних кінознаків, що відбиваються і в титрах, і в зображенні краєвидів місцевості.

Знаками „граматики” аналізованої кінострічки виступають, зокрема, внутрішньокадрові елементи: закадровий голос Анни, головної героїні, яка подумки читає листа; специфічний кашель Миколи; різка зміна часових проміжків дії, а саме дня і ночі.

Заслугує на увагу й інша класифікація знаків лінгвосеміотичної системи кіно, розроблена К. Метцом, який здійснив поділ знаків за ступенем семіотичної компетентності глядацької аудиторії, а тому виокремив фільмові знаки, що функціонують у різноманітних звукових системах, та власне кінематографічні знаки (монтаж, композиція кадру, освітлення) [2]. Так, фільмовим знаком екранізованої драми є саундтрек, тобто музична композиція, написана С. Вакарчуком, у якій переважають мінорні ноти. А до власне кінематографічних знаків фільму належать кадри акцентного монтажу (несподіваний візит Михайла до Миколи, бійка в підвалі), кадри комфортного монтажу (прогулянка міліціонера містом), відкриті кадри (візит Михайла до родини Анни, пияцтво Миколи, перегляд Анною фотографій), закриті кадри (зйомка у дзеркалі), темні кадри (нічна зйомка), світлі кадри (денна зйомка, підводна зйомка). Варто наголосити на тому, що в аналізованому кінотворі переважають епізоди акцентного монтажу з відкритими кадрами, оскільки цього вимагає жанр художнього фільму, під час розгортання дії якого посилюється емоційне напруження та спокійний тон кінокомунікації різко замінюється на агресивний.

Спираючись на традиційну класифікацію семіотичних знаків Ч. Пірса (знаки-символи, знаки-ікони, знаки-індекси) та концепцію тріади кіно (зображення, звук, мовлення), Ю. Лотман розрізняє чотири типи кінематографічних знаків, а саме: знаки-копії (зображення), знаки-індекси (звуки: музика та шум), знаки-символи (мовлення), знак-автор [5, 38].

Варто зауважити, що знаки-копії, план вираження яких збігається з планом змісту, у фільмі „Украдене щастя” відображено в таких сценах, як рахування грошей, зйомка буквинської природи, національна символіка інтер'єру. Знаки-індекси виявлено в музичному супроводі наступних сцен: ніжний погляд Анни та Михайла, що свідчить про їхнє взаємне кохання; міліцейська форма героя є підтвердженням його приналежності до правових структур; синці на обличчі Миколи говорять про його участь у бійці. Музично-композиційну інтонацію індексальних знаків створюють скрипка, сопілка, кобза, дудка та рояль. Знаки-символи відбито в діалогах акторів. Так, наприклад, репліка Михайла: *„Ні, Ганно, один раз я тебе вже втратив! Другого – не буде! Я тебе, Ганничко, зубами вигризати буду! Буду вовком! І ніхто мене не зупинить! Зрозуміла?”* має суто експресивний характер. Вона проголошена високим тоном з елементами агресії, а тому для передачі гостроти почуттів герой вдається до використання фразеологізму та гіперболи, що власне є засобами вираження символічного знака. Знак-автор виступає своєрідним кінематографічним кодом, у якому митець як автор створеної ним семіотичної парадигми кіно є безпосереднім учасником кінодії. У фільмі „Украдене щастя” знак-автор відсутній, оскільки режисерська робота виступає закадровим елементом кіномови.

Зазначимо, що лінгвосеміотична структура фільму, як і мовна система, є сферою інтерпретування кіно, що має знакове походження. Звідси випливає, що мова фільму повинна містити лише ті знаки, що, будучи знаками-зображеннями, мали б власне семантичне навантаження. Тобто кінематографічна лексема виникає під час монтажу декількох кадрів, а в разі їхнього склеювання формується загальний кінематографічний зміст картини [5, 19–21].

ВИСНОВКИ І ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Отже, кінематографічні знаки є основним засобом формування лінгвосеміотичної системи фільму, оскільки мають подвійну тектоніку. З одного боку, кінознаки є знаками мови, адже мають смислове навантаження та стилістичне забарвлення. З іншого боку, знаки кінематографу є суто технічними знаками тому, що формуються у свідомості адресата та адресанта кінокомунікації за допомогою спеціального устаткування, що є необхідним у процесі зйомок. Таким чином, семіотична наповненість фільму визначається знаковою неоднорідністю.

У перспективі планується дослідити проблему лінгвосеміотичних зв'язків фільмів та їхніх рімейків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аронсон О. Метакино / О. Аронсон. – М. : Ад Маргинем, 2003. – 617 с.
2. Гетманова Ю. История исследований в области семиотики кино [Электронный ресурс] / Ю. Гетманова // Режим доступа : <http://media2050.ru/2012/04/02/113/> ; Назва з екрану.
3. Горчак Т. Ю. Словесний образ-символ в американській поезії ХХ століття: когнітивно-сеmiotичний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 „Германські мови” / Тетяна Юріївна Горчак. – К.. 2008. – 20 с.
4. Кожевникова Н. А. Метафора в поетическом тексте / Н. А. Кожевникова // Метафора в языке и тексте. – М., 1988. – С. 145–165.
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат. – 1973. – 102 с.
6. Самигуллина А. С. Теория метафоры в современной лингвистике: принципы, подходы, перспективы / А. С. Самигуллина // Вестн. Челябинского гос. ун-та. – 2008. – № 9. – С. 115–120.
7. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля, 2006. – 716 с.
8. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 600 с.
9. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб. : Symposium, 2006. – 540 с.