

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «КубГУ»)

Факультет романо-германской филологии
Кафедра прикладной лингвистики и новых информационных технологий

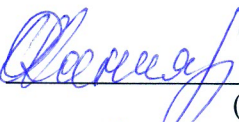
КУРСОВАЯ РАБОТА

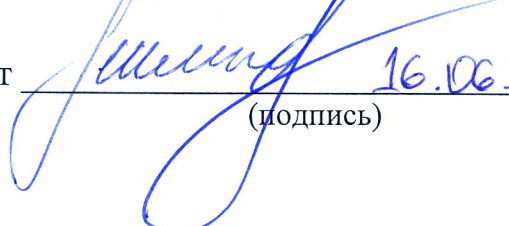
ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ПОДТЕКСТА В КИНОДИСКУРСЕ

Работу выполнил  16.06.2018 М.К. Сераковская
(подпись)

Направление подготовки 45.03.03 Фундаментальная и прикладная лингвистика
(код, наименование)

Направленность (профиль) Общий профиль

Научный руководитель
канд. филол. наук, доцент  16.06.2018 К.В. Овчарова
(подпись)

Нормоконтролер
канд. филол. наук, доцент  16.06.2018 М.Ю. Шульженко
(подпись)

Оценка «отлично»

Краснодар
2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
1 Место кинодискурса в структуре дискурсивных исследований XXI столетия	5
1.1 Определения термина «кинодискурс»	5
1.2 Исследование кинодискурса	7
1.3 Кинодискурс: его структурные составляющие и их взаимодействие	10
1.4 Подтекст: определение и его значимость	13
1.4.1 Имплицитное и подтекст.....	13
1.4.2 Средства создания и функции подтекста.....	16
2 Особенности реализации подтекста в кинодискурсе на примере многосерийного фильма «Sherlock».....	21
Заключение	26
Список использованных источников	29

ВВЕДЕНИЕ

Современный кинематограф занимает одну из лидирующих позиций по силе воздействия на зрительскую аудиторию в мировых масштабах, отодвигая литературу на второй план. Людям сейчас намного легче воспринимать фильм аудиовизуально, чем выделять время и силы на прочтение книги. Таким образом, вся информация которая раньше передавалась через печатные тексты, в современном мире все чаще приобретает кинематографическую форму.

В кинофильме используются различные средства, которые способны влиять на зрителя, так как кино является сложным процессом взаимодействия автора и реципиента. На это взаимодействие влияют такие факторы, как культура, мнение автора или тех же реципиентов. По мнению социологов, этот вид дискурса способен изменять воспринимаемую его аудиторию, навязывая определенные модели поведения.

С учетом популярности кино как вида искусства и силы его воздействия на аудиторию, его роли в пропаганде определенного мировоззрения и ценностей, данное исследование представляется актуальным.

Цель нашей работы состоит в выявлении особенностей реализации подтекста в современном кинодискурсе и его влияния на аудиторию.

Для достижения данной цели необходимо было решить следующие задачи:

- 1) рассмотреть понятие кинодискурса как особую форму дискурса;
- 2) проанализировать существующие классификации кинодискурсов;
- 3) изучить определение подтекста;
- 4) рассмотреть традиционные и специфические средства создания подтекста в кинодискурсе.

Объектом нашего исследования выступает подтекст в кинодискурсе.

Предметом являются вербальные и невербальные средства, использованные для создания подтекста как важного элемента его смысловой структуры.

В своей работе мы использовали следующие методы исследования: теоретический анализ научных и учебных изданий, метод лингвистического анализа, метод сплошной выборки, метод качественного контент-анализа.

Теоретической базой нашего исследования в области изучения кинодискурса стали работы Е. А. Колодиной, Г. Г. Слышкина и М. А. Ефремовой, И. Н. Лавриненко, Ю. М. Лотмана, А. Н. Зарецкой, С. С. Назмутдиновой.

Эмпирическим материалом нашего исследования послужил многосерийный фильм «Sherlock» режиссера Эйроса Лина, вышедший на экраны в 2010 году.

Структура представленной работы: содержание, введение, основная часть, состоящая из двух разделов, заключение, список использованных источников.

1 Место кинодискурса в структуре дискурсивных исследований XXI столетия

1.1 Определения термина «кинодискурс»

Кинодискурс – комплексный лингвосемиотический коммуникативный феномен культуры, относящийся к цивилизационным ценностям, накапливаемым человечеством с конца XIX – начала XX столетий по сегодняшний день. Более того, его развитие направлено в далекое будущее в связи с непрерывным развитием информационных технологий и нарастающей виртуализацией жизни человека.

Кинодискурс отличается от дискурса театра и других аудиовизуальных дискурсов количеством аудиовизуальных эффектов, которые моделируют «виртуальную реальность». Сегодня кинодискурс обладает «нелинейной структурой, связанной с использованием несколько сложно переплетающихся линий героев, сюжетными «прыжками во времени и пространстве» (Арутюнян С. М. Семиотические границы в искусстве. М. : МГУКИ, 2008).

Кинодискурс отображает реальность, на что указывал русский литературовед и семиотик Ю. М. Лотман (Лотман Ю. М. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994). В фильме ситуации подаются так, как это нужно авторам фильма, а не как в действительности. Жесты, мимика актеров в большинстве случаев приближены к естественным. Кинодискурс часто создает иллюзию, условную реальность.

Кинодискурс способен передавать огромное количество информации за относительно небольшой промежуток времени, т. е. является информационно насыщенным дискурсом. Выбранный тип дискурса создается большим количеством авторов: режиссер, сценаристы, композитор, оператор и т. д. Титаническое влияние на процесс производства кинофильма оказывает продюсер, исполнительный директор и другие лица, санкционирующие съемки того или иного сценария, которые одобряют кандидатуры актеров. Однако,

когда основой кинодискурса является литературное произведение появляется вопрос авторства.

Кинодискурс связан с визуальными компонентами. Так, исследователи Г. Слышкин и М. А. Ефремова в своей работе пишут, что любой устный рассказ является креолизованным текстом. Данные авторы проводят подробный обзор всех невербальных элементов фильма: жестикуляция, мимика, пантомимика, а также паралингвистическую и экстралингвистическую систему знаков. Паралингвистическая система включает в себя систему вокализации, т. е. тембр голоса, его диапазон и тональность. Под экстралингвистической системой понимается пауза, покашливание, плач, смех, темп. Паралингвистические и экстралингвистические средства в устном дискурсе усиливают воздействие на реципиента, повышают лаконичность, прагматичность и экспрессивность текста (Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст. М. : Водолей Publishers, 2004).

Зритель активно соучаствует в создании смысла, т. е. является активной, а не пассивной стороной, а кинодискурс открыт для познания и допускает большое количество интерпретаций (Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст. С. 76).

Кинодискурс выражается при помощи вербальных, невербальных (в том числе кинематографических) знаков в соответствии с замыслом коллективного автора; он зафиксирован на материальном носителе и предназначен для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями (Лютман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти Раамат, 1973).

Обратимся же к существующим определениям «кинодискурса». А. Н. Зарецкая определяет понятие кинодискурс как «связный текст, являющийся вербальным компонентом кинофильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом этого фильма и другими значимыми для смысловой завершенности фильма экстралингвистическими факторами, т.е. креолизованное образование, обладающее свойствами связности, целостности,

коммуникативно-прагматической направленности, информативности, медийности». Автор обращает внимание на то, что хотя кинодискурс – отсроченная коммуникация между коллективным автором и зрителем, он всегда направлен на зрительское восприятие. (Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе. Челябинск, 2010).

Очень подробно исследован кинодискурс и лингвистом И. Н. Лавриненко: исследователь дает развернутое определение явлению и характеризует кинодискурс как «... поликодовое когнитивно-коммуникативное образование, сочетание различных единиц в их неразрывном единстве, которое характеризуется связностью, цельностью, завершенностью, адресатностью» (Лавриненко И. Н. Критерии классификации кинодискурса. Вестник Харьковского национального университета, 2012).

С.С. Назмутдинова определяет кинодискурс как «семиотически осложненный, динамичный процесс взаимодействия автора и кинореципиента, протекающий в межъязыковом и межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка, обладающего свойствами синтаксичности, вербально-визуальной сцепленности элементов, интертекстуальности, множественности адресата, контекстуальности значения, иконической точности». Исследователь обращает внимание на то, что кинодискурс создается полифоничным автором. (Назмутдинова С. С. Гармония как переводческая категория. Тюмень, 2008).

1.2 Исследование кинодискурса

Самые первые исследования кино приходятся на Ю. М. Лотмана, который рассматривал кинофильм с точки зрения семиотики. Он полагал, что кинотекст может рассматриваться одновременно как дискретный текст, составленный из знаков, и недискретный, в котором значение приписывается непосредственно тексту. Так же выделял такие компоненты кинотекста, как кадр и кинофраза. Кадр, по его мнению, одно из основных понятий киноязыка, которому можно дать различные определения: «минимальная единица монтажа», «основная

единица композиции киноповествования», «единица кинозначения» (Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 19).

В современных лингвистических исследованиях термины кинотекст и кинодискурс недостаточно четко разграничиваются. Понятие кинотекст рассматривается в рамках семиотики и, согласно Г. Г. Слышкину и М. А. Ефремовой, определяется как остановочный кинофильм, состоящий из образов, движущихся и статических, речи, устной и письменной, шумов и музыки, особым образом организованных и находящихся в неразрывном единстве (Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст. С. 10).

Авторы выделяют две семиотические системы, оперирующие знаками различного рода: лингвистическую и нелингвистическую. Лингвистическая система оперирует знаками-символами, нелингвистическая – знаками-индексами и знаками иконами. Лингвистическая система, в свою очередь, представлена письменной (титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма – плакат, название улицы или города, вход и выход, письмо или записка и. т. д.) и устной (звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и. т. д.) составляющими, которые выражены при помощи символических знаков – слов естественного языка. Нелингвистическая система кинотекста включает иконические и индексальные знаки. Она также имеет звуковую часть – это естественные шумы (дождь, ветер, шаги, голоса животных и птиц), технические шумы и музыка. Также, в нелингвистическую систему входит видеоряд – иконические или индексальные знаки (люди, животные, фантастические существа, предметы), осуществляющие последовательность (цепочку) движений, которые также являются иконическими или индексальными знаками (жестика, мимика, пантомимика, манипуляции с предметами, различного рода перемещения и прочие действия) (Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст. С. 22).

Понятие кинодискурс возникает в связи с расширением предмета лингвистики кинотекста. Тогда как в кинотексте превалирует лингвистическая система, в кинодискурсе подробно рассматривается нелингвистическая

семиотическая система. Экстралингвистические факторы в определении сущности кинодискурса выдвигаются на первый план и являются определяющими по отношению к лингвистическим факторам. При этом к экстралингвистическим относятся не только факторы коммуникативной ситуации, но и те факторы культурно-идеологической среды, в которой протекает коммуникация.

Кинодискурсу присуща процессуальность: в отличие от кинотекста, который является зафиксированным на пленке и не подлежит изменению в процессе воспроизведения, особенность кинодискурса заключается в том, что при определении последнего необходимо принимать во внимание участников, их когнитивный багаж, пространство и время, в котором протекает взаимодействие. Исходя из вышесказанного, кинодискурс следует понимать как процесс воспроизведения и восприятия фильма, смысл которого складывается при взаимном влиянии нескольких семиотических систем. Кинодискурс включает в себя участников дискурса, время и пространство взаимодействия (Колодина Е. А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2013).

Много раз были предприняты попытки создать классификацию кинодискусов. Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова выделили типы кинотекста на основании доминирования в нем изобразительных знаков, т. е. индексальных или иконических, и определенного стиля. Кинотекст в котором доминируют иконические знаки и стилизованная разговорная речь является художественным. В основном художественный кинотекст использует разговорный стиль, а также внелитературные языковые средства (просторечие, жаргоны, диалекты); устная живая речь особым образом отобрана и обработана в ходе создания сценария. К документальному кино относятся съемки подлинных событий и лиц и научное кино (научно-популярное, учебное, научно-исследовательское, научно-производственное) (Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст. С. 40).

Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова предлагают еще несколько вариантов деления кинотекстов: по адресату (возраст, массовость/элитарность); по адресанту (профессиональное, любительское); по оригинальности сценария (оригинальный, ремейк, приквел); по жанру; по ценности для данного лингвокультурного сообщества (прецедентный – непрецедентный) (Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст. С. 43).

Кинодискурс можно охарактеризовать с точки зрения функций, которые он выполняет, будучи семиотической системой. Эти функции включают в себя передачу актуальной информации, передачу прошлого опыта, участие в продуцировании нового знания, регулятивную функцию, эмотивную функцию, эстетическую функцию, и в меньшей степени – метаязыковую и фатическую функции. Особенно значимой является эстетическая функция, которая связана с вниманием к «сообщению ради самого сообщения», т.е. скорее к форме выражения содержания, а не к самому содержанию. Эстетический момент проявляется в эмоционально-чувственной оценке сообщения с точки зрения его «красоты» (Мечковская Н. Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: курс лекций. М. : Академия, 2004).

1.3 Кинодискурс: его структурные составляющие и их взаимодействие

Существующие определения кинодискурса описывают его как сложное, емкое, многоаспектное, гетерогенное образование, имеющее расширенную структуру. Однако четкой картины составляющих компонентов этого разнородного образования пока не выстроено.

Прежде всего, за кинодискурсом стоит киносценарий, который является одним из его элементов, конституирующих его вертикальный подтекст. По определению Г. Г. Слышкина и М. А. Ефремовой «киносценарий – произведение художественной литературы со специфическими признаками, связанными с воплощением словесного текста в звукозрительном виде на экране», что по сути и представляет собой процесс экранизации (Слышкин

Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст. С. 15). Однако о тождестве понятий «кинодискурс» и «киносценарий» речь не идет, поскольку, во-первых, сценариев может быть несколько, и лишь один превращается затем в фильм, другие же продолжают существование в виде справочного материала для интересующихся; во-вторых, сценарий содержит указания, касающиеся смысла реплик, игры актеров и т. д., т. е. является по отношению к фильму прецедентным дискурсом. Нередко информация, которая в сценариях передается вербально, в готовом кинодискурсе выражается визуально, но при этом, взаимодействуя с определенными вербальными средствами, создает подтекст (Зарецкая А. Н. Фильм и киносценарий как взаимосвязанные дискурсы. Вестник Челябинского государственного университета, 2009).

Основываясь на сценарии, кинодискурс создается посредством инструментов киноязыка, к которым Ю. М. Лотман относит весь спектр выразительных средств киноискусства: кадр, монтаж, музыкальное сопровождение, шумовые эффекты, крупный, далекий и панорамный планы, темп, мимика и жесты, речь персонажей или диктора и др. Основной «единицей кинозначения» признается кадр. Особенностью кадра является то, что он не статический, как фотография или картина; он допускает в своих пределах движение, т.е. кадр – явление динамическое. Кадр 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. Одна из основных функций кадра – иметь значение (Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 19).

Подобно тому, как в языке есть значения, присущие фонемам – фонологические значения, присущие морфемам – грамматические и присущие словам – лексические, кадр – не единственный носитель кинозначений.

Значения имеют и единицы более мелкие – детали кадра, и более крупные – последовательности кадров. Пространство кадра обладает рядом таинственных свойств. Только наша привычка к кинематографу заставляет нас не замечать, как трансформируется привычный для нас зримый мир под влиянием того, что вся его безбрежная безграничность вмещается в плоскую прямоугольную поверхность экрана. Когда мы видим на экране снятые крупным планом руки, руки, занявшие весь экран, мы никогда не говорим себе: "Это руки великана, это огромные руки". Величина совсем не обозначает, в данном случае, величину – она свидетельствует о значительности, важности этой детали (Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 19). «Осмысленная последовательность цепочки различных кадров» конструирует кинотекст.

Важным компонентом киносценария является диалог, который помимо развертывания сюжета выполняет целый ряд функций в дискурсе кинофильма. В. Е. Горшкова определяет кинодиалог как «вербальный компонент гетерогенной системы фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается видеорядом последнего». В первую очередь, он выстраивает образ героев и отношения между ними, а также служит средством раскрытия характеров. В диалоге любое слово должно быть сказано так, чтобы оно было услышано и понято не только тем персонажем, к которому обращаются с речью, но и зрителем, который «подслушивает» другой разговор и делает выводы о содержании.

Далее следует еще один элемент кинодискурса – кинообраз. По мнению В. Конецкой, кинообраз – это «единица, специфическая для кино, не имеющая аналога в вербальной коммуникации», «передающая в общеобразной форме смысловую и оценочную информацию о персонажах и их отношениях, о Времени и идеях, об обществе и социальных ценностях». Исследователь подчеркивает, что «эта информация интерпретируется адекватно лишь на фоне всего фильма, хотя формально складывается из информации эпизодов». Важно отметить, что кинообразы, по В. Конецкой, могут служить определенным

стереотипом поведения и оценки людей, в чем заключается их социальная значимость (Конецкая В. П. Социология коммуникаций. М. : 1997)

К письменным источникам киноречи, которые могут использоваться в лингвистическом анализе, наряду с киносценарием и записями по фильму Е. В. Сухая относит субтитры (Сухая Е. В. Типы источников киноречи как основа лингвистических исследований. М. : МГОУ, 2010). Эти надписи в нижней части кадра сосуществуют в тандеме с устным диалогом неразрывно от звуков и образов на экране. А. Н. Зарецкая считает субтитры, вместе с кинодиалогом и другими разновидностями печатного слова на экране, вербальным компонентом кинодискурса, который играет решающую роль в создании смысла (Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе. Вестник Челябинского государственного университета. С. 10).

1.4 Подтекст: определение и его значимость

1.4.1 ИмPLICITное и подтекст

Огромное число лингвистов считают актуальным исследовать подтекст на материале, который выходит за рамки художественной литературы, также это касается и устного материала.

О подтексте в ораторском стиле, пишет И. Р. Гальперин: «Подтекст в подобных текстах возникает в связи с определенными интонационными моделями». В этом солидарен А. А. Брудный, который считает, что устная речь всегда связана с подтекстом. «Подтекст – это необходимый элемент кино-, теле- и межличностного общения» (Брудный А. А. Подтекст и элементы внетекстовых знаковых структур. М. : Наука, 1976).

М. Н. Кожина, в свою очередь, определяет подтекст как категорию и признак текста, который нужно рассматривать не только на материале художественной литературы, но и на базе других стилей и сфер общения, которым он свойствен: дипломатической, обиходно-разговорной,

публицистической, и даже научной (Кожина М. Н. Соотношение стилистики и лингвистики текста. Филологические науки, 1976).

Подтекст – это имплицитная информация, поэтому существует проблема разграничения импликации и подтекста, которая по-разному решается учеными.

Импликация как лингвистическое явление изучалась И. В. Арнольд, которая предлагает следующее ее определение: «Текстовая импликация есть дополнительный подразумеваемый смысл, т.е. вид подразумевания, основанный на синтагматических связях соположенных элементов antecedента». И. В. Арнольд пишет, что импликация может передавать разные виды информации: не только предметно-логическую, но и субъективно-оценочную и эмоциональную информацию. Импликация, по И. В. Арнольд, ограничена рамками микроконтекста (Арнольд И. В. Импликация как прием построения текста и филологического изучения. Вопросы языкознания, 1982).

И. В. Арнольд разграничивает подтекст и импликацию на основе соотнесенности с микроконтекстом, отдельным эпизодом (импликация) и макроконтекстом, т.е. произведением в целом (подтекст). По И. В. Арнольд, и импликация, и подтекст создают «дополнительную глубину содержания, но в разных масштабах» (Арнольд И. В. Импликация как прием построения текста и филологического изучения. С. 85). Стилистический контекст, как указывает И. В. Арнольд, «позволяет одновременно реализовать два и больше значений слова и создать ему дополнительные коннотации». Это именно то свойство, которое многие лингвисты приписывают подтексту, поэтому разграничение между импликацией и подтекстом проводится только на основании критерия масштабности. Интересно мнение И. В. Арнольд о том, что в любом тексте наблюдаются две противоположно направленные, но взаимодействующие тенденции: тенденция к усилению эксплицитности – облегчает понимание и запоминание, и тенденция к имплицитности, суггестивности, компрессии информации, которая также может увеличить экспрессивность,

эмоциональность и эстетическое воздействие» (Арнольд И. В. Импликация как прием построения текста и филологического изучения. С. 90).

И. В. Арнольд отграничивает импликацию и подтекст от аналогичных явлений, например, от смыслового эллипсиса, на основании того, что эллипсис восстанавливается однозначно, будучи языковой универсалией, а импликация и подтекст имеют вариативную интерпретацию. Как явление, несхожее с импликацией и подтекстом, рассматривается и пресуппозиция, которую И. В. Арнольд понимает как «некоторое логическое условие истинности предложения». Н. Д. Арутюнова, обобщая существующие в лингвистике подходы, выделяет еще четыре возможных значения термина «пресуппозиция»: коммуникативно нерелевантные элементы значения, представление говорящих о естественных отношениях между событиями, семантическая детерминация одного слова другим, представление говорящего о степени осведомленности адресата речи. Чтобы отграничить от вышеназванных явлений импликационал, И. В. Арнольд упоминает, что импликационал не раскрывается в тексте, а является понятием лексической семантики (Арнольд И. В. Импликация как прием построения текста и филологического изучения. С. 88).

Однако не все лингвисты считают разграничение подтекста и импликации нужным действием.

В. А. Кухаренко употребляет термины «импликация» и «подтекст» как синонимичные; и определяет подтекст как «способ организации текста, ведущий к резкому росту и углублению, а также изменению семантического и/или психологического содержания сообщения без увеличения длины последнего», при этом «контекстуальные значения разворачивающегося сообщения реализуются дважды: эксплицитно, через линейные связи цепочки микроконтекстов, и имплицитно, через отдаленные, дистантные связи единиц всего текста» (Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М. : Просвещение, 1988). Основопологающей характеристикой подтекста является, по В. А. Кухаренко, то, что он изменяет смысл произведения в целом: подтекст является макроконтекстуальным явлением, реализующимся только в целом тексте.

Таким образом, определение подтекста, предлагаемое В. А. Кухаренко, звучит так: «подтекст (импликация) – это содержание, пунктирно реализуемое в языковой материи текста, создающее смысловую глубину художественного произведения, развивающееся в дополнение (и/или изменение) к линейно развернутой информации, выступающее одним из основных способов формирования концепта» (Кухаренко В. А. Интерпретация текста. С.186).

Не стоит путать термины «подтекст» и «подводное течение». Часто эти наименования употребляются как синонимы. Разграничение их находим у А. Б. Муратова со ссылкой на Г. А. Бялого: «Подводное течение» есть особый характер театральной речи, когда люди говорят как бы не в унисон и отвечают не столько на реплики собеседников, сколько на внутренний ход собственных мыслей и всё-таки понимают друг друга». Таким образом, А. Б. Муратов считает «подводное течение» термином, относящимся к сценическому тексту, определяющим особенности именно театральной речи. В отличие от «подводного течения», «подтекст», по А. Б. Муратову, есть «эстетическая категория, относящаяся к драматургии вообще, и она означает несоответствие плана выражения и плана содержания» (Муратов А. Б. О «подводном течении» и «психологическом подтексте» в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня». Вестник Санкт-Петербургского университета, 2001).

Итак, понятия «подводное течение» и «подтекст» относятся к разным искусствам. Читатель, интерпретируя текст пьесы, может увидеть в нем определенный подтекст; зритель в театре, видя постановку той же пьесы, видит ее интерпретацию режиссером, которая может не совпадать с читательской интерпретацией.

1.4.2 Средства создания и функции подтекста

Многие ученые считают, что подтекст является очень важным фактором при общении. Недопонимание контекста может привести к сбою

коммуникации. Не стоит забывать и то, что подтекст помогает обеспечить целостность текста.

Лингвисты перечисляют разнообразные способы создания подтекста. В настоящее время вопрос о типологии подтекста остается открытым.

Исследователь В. Б. Сосновская выделяет микро- (или линейный) подтекст, возникающий благодаря употреблению отдельных единиц, коннотативный смысл которых содержится в них самих как единицах культурной, языковой, социальной реальности, а не есть результат их взаимодействия с другими элементами художественной структуры. Примером могут служить аллюзии, неологизмы, устаревшие слова, варваризмы, которые все потенциально могут нести подтекст. Макроподтекстом, или нелинейным подтекстом, в понимании данного автора, является такой подтекст, который содержится не в одном отрезке текста, а возникает из взаимодействия этого отрезка или элемента с другими элементами художественной структуры, возможно, принадлежащими другим уровням (фонетическому, лексическому, синтаксическому, тропическому, композиционному и т.д.), при этом взаимодействие осуществляется в форме повтора, противопоставления и др. (Сосновская В. Б. О двух аспектах явления «подтекст». Краснодар: Кубанский университет, 1979).

Исследователь В. А. Кухаренко предлагает подразделять подтекст на два вида (семантических типа импликации): импликацию предшествования («затекст», основная функция – создание впечатления о наличии предшествующего тексту опыта, общего для писателя и реципиента) и импликацию одновременности (собственно подтекст – обеспечивает параллельное развитие двух содержательных планов текста) (Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М. : Просвещение, 1988)

Основные способы создания подтекста (одновременной импликации, в терминологии В. А. Кухаренко) – дистантная реализация значения, контрастное композиционное соположение семантически несовместимых отрезков текста, специфическая организация диалога со смещением логических и/или

эмоциональных оттенков, имплицитная деталь (Кухаренко В. А. Интерпретация текста. С. 115).

Н. И. Усачева выделяет две группы способов реализации подтекста в коротком рассказе: 1. Композиционные приемы: а) связь заглавия, экспозиции и концовки рассказа посредством смысловой константы; б) композиционная или сюжетная рамка, выражаемая кольцевыми повторами смысловых единств; в) повтор ситуации, слов-символов и лейтмотивов, вариативные повторы заглавия, перифразы-повторы, сравнения-повторы. 2. Стилистические приемы: а) образ-метафора, образ-сравнение; б) смысловая и грамматическая константы как лингвостилистические средства связи текста; в) средства экспрессивного синтаксиса – диалог автора с читателем в форме вопросно-ответных структур, парцелляция, инверсия, ритмизация прозы; г) обманутое ожидание (Усачева Н. И. Подтекст в коротком рассказе (на материале немецкой литературы). Л. : Ленинградский горный университет им. Плеханова, 1982).

Интересную классификацию имплицитной информации в рекламных слоганах приводит А. И. Приходько: текстовая – отвечающая явным намерениям адресанта; подтекстовая – выражающая скрытые намерения адресанта; притекстовая – не входящая в коммуникативные намерения отправителя сообщения (Приходько А. И. Имплицитное выражение внутренней речи в рекламной дискурсе. Белгород, 2007).

Исследователь Л. А. Голякова подчеркивает динамический характер подтекста, обусловленный необходимостью работы реципиента над декодированием сообщения. Л. А. Голякова выделяет два типа подтекста: рациональный («строится на пресуппозиционных отношениях, создаваемых эксплицитно выраженными единицами текста, направляющими процедуру поиска через возникающие в сознании адресата ассоциации») и иррациональный («воспринимается на бессознательном уровне, не вербализуется, и основным его содержанием являются чувства, эмоции, аффекты и духовные ощущения») (Голякова Л. А. Онтология подтекста и его

объективация в художественном произведении. Пермь: Пермский государственный университет, 2006).

Исследователь А. Н. Кочетков выделяет следующие способы создания подтекста в драме: абсурдный диалог, монтаж высказываний, интертекстуальные связи, создание лейтмотивов с помощью повторов (Кочетков А. Н. Перевод как интерпретация. Новгород: НГЛУ, 2000).

В свою очередь, исследователь И. Ю. Мысоченко делит все средства создания подтекста на собственно языковые средства (многозначные слова, дейктические слова, частицы, повтор) и приемы маркирования подтекста (нарушение стандартного функционирования языковых средств: парцелляция, эллипсис, умолчание, нарушение синтаксического или логического порядка расположения компонентов высказывания; использование отдельных единиц текста в нестандартных позициях или с коммуникативной избыточностью, сюда же автор относит паузы). Однако и весь текст, по мысли данного автора, может выступать как единица, употребленная в нестандартной позиции (Мысоченко И. Ю. Лингвистические реалии комического в произведениях О. Генри. Краснодар, 2007).

Несмотря на то, что у лингвистов нет единого мнения по поводу подтекста, многие указывают на его важность для коммуникации, на то, что непонимание подтекста приводит к сбою в коммуникации, а также, что он помогает обеспечить целостность текста, т.е. подтекст выполняет текстоорганизующую функцию (Нефедова Л. А. Когнитивно-деятельностный аспект имплицативной коммуникации. Челябинский государственный университет, 2001).

Л. Г. Кайда отмечает: «Подтекст во всех видах творчества выступает как своеобразный регулятор отношений между автором и читателем». Л. Г. Кайда отмечает, что подтекст – это «зашифрованная информация», а неумение читателя расшифровать этот «скрытый смысл» расценивается как непонимание произведения. Л. Г. Кайда определяет подтекст как «столкновение структур, в результате которого возникают дополнительные оттенки смысла, как передачу

информации, зашифрованной в потенциальных значениях языковых форм» (Кайда Л. Г. *Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию*. М., 2004). Данный исследователь связывает подтекст с коммуникативной целостностью текста, признавая, что он «запрограммирован автором, задан в самой системе текста, в присутствии его жанровой специфике соотношении открытого и скрытого планов передачи информации». При этом важную роль, по Л. Г. Кайда, играют потенциальные значения синтаксических форм и эффекты композиционных стыков всех составляющих элементов (Кайда Л. Г. *Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию*. С. 63).

Исследователь Н. И. Усачев говорит о важности подтекста, имеющего суггестивную функцию, т.е. обладающего способностью внушать читателю мысли, выходящие за пределы смысла словесной ткани текста. Автор указывает, что подтекст играет важную роль в интеграции текста, обеспечении его связности. Подтекст исследовался Н. И. Усачевой на материале немецкого языка. По мнению автора, имплицитная подтекстовая информация (термин Н. И. Усачевой) выражается в словах-символах и лейтмотивах, образах-сравнениях, определенную роль в ее выражении играет ритмическая организация речевых фрагментов и аллитерация (Усачева Н. И. *Подтекст в коротком рассказе (на материале немецкой литературы)*. С. 83).

2 Особенности реализации подтекста в кинодискурсе на примере многосерийного фильма «Sherlock»

Рассмотрим особенности реализации подтекста в кинодискурсе на примере многосерийного фильма «Sherlock» режиссера Эйроса Лина. Авторами сериала являются Марк Гэтисс и Стивен Моффат. Съёмки проходили преимущественно в Лондоне и Кардиффе. Первые три эпизода вышли на экраны в 2010 году и сразу же получили положительные отзывы критиков. Были отмечены потенциал каждого эпизода, изобретательность дедуктивных выкладок и сценарная работа создателей. «Sherlock» охарактеризовали как «самый великий британский драматический сериал» и нашли в нем все привычные составляющие, делающие его хитом на все времена и увлекающие зрителя.

Сериал представляет собой адаптацию произведений Сэра Артура Конан Дойла о частном детективе Шерлоке Холмсе и его напарнике, докторе Джоне Ватсоне. Действие перенесено из XIX в XXI век; консультирующий детектив Шерлок Холмс, подыскивая соседа по квартире, с помощью своего товарища, знакомится с Джоном Ватсоном – военным врачом, вернувшимся из Афганистана. Вместе они помогают Скотланд-Ярду в раскрытии сложных дел, используя методы наблюдения, анализа, дедукции, а также современные технологии.

Создателям сериала удалось соединить бережное отношение к оригиналу с перемещением персонажей в Лондон наших дней. В «Sherlock» освещаются современные происшествия, однако не забываются вечные традиции и морали. Благодаря почти одержимости героев современными технологиями (Шерлок Холмс предпочитает общаться с помощью текстовых сообщений, Джон Ватсон ведет блог в интернете), их приключения становятся реальнее и ближе к зрителю, также это привлекает большое количество молодежной публики.

С другой стороны сообразительный детектив, который с помощью дедукции, анализа, логики и научного подхода находит преступников, вовсе не

один на телеэкранах. То, что в викторианском Лондоне было самыми передовыми технологиями и сделало образ криминалиста-ученого авторской находкой (В книге оригинальный персонаж использовал специальный реактив, позволяющий определить, является ли старое пятно засохшей кровью. Современные же технологии могут не только обнаружить мельчайший след крови, но и указать, кому она принадлежит), сейчас должно было утонуть в спецэффектах и затеряться в толпе похожих персонажей. Такой клишированный образ сыщика уже никого не впечатляет. В этом случае пара небольших изменений делают Шерлока XXI века кем-то другим по сравнению с современными полицейскими и судмедэкспертами. В пилотном эпизоде Шерлок носит обычную полицейскую форму (традиционная шапка была оставлена только для юмористической составляющей), но уже в «Этюде в багровых тонах» ему достается длинное пальто и шарф, а сами сценаристы признали, что в униформе гений сыска выглядит нелепо и слишком походит на своих коллег.

Методы, которые используют криминалисты (отслеживание отпечатков пальцев, анализ ДНК, сложные расчеты), почти не занимают экранного времени, хотя зритель мельком замечает, что ими герой все же пользуется (кухня его квартиры на Бейкер-стрит выглядит как лаборатория). Создатели сдвинули фокус внимания на его почти сверхчеловеческие дедуктивные способности. Фантастические, порой даже причудливые, интерпретации и широкое использование воображения оставляют Шерлока в стороне от обычных сериалов. Чтобы оттенить этот образ, в сериале используются персонажи-криминалисты почти карикатурного плана. Авторы показывают нам судмедэкспертов вовсе не такими всемогущими, как выглядят их устоявшиеся штампованные телевизионные образы. Филип Андерсон и Молли Хупер (судмедэксперт и патологоанатом госпиталя Святого Варфоломея, второстепенные герои сериала) носят реалистичную повседневную одежду и униформу. Молли Хупер (персонаж отсутствовал в серии книг Конан Дойля и был создан специально для сериала) вовсе изображена гротескно робкой,

слабой и женственной, поддающейся своим эмоциям, но, несмотря на это, часто более компетентной и полезной в расследованиях, чем более уверенный в себе Андерсон. Грег Лестрейд в сериале показан как вполне заурядный детектив, а его коллеги и вовсе поступают глупо и необдуманно, не слушают советов Шерлока, замедляют таким образом расследования и даже попадают в ловушки. Таким образом, Шерлок все еще остается самым мудрым и лучшим в своем деле. Полиция может собрать улики воедино, но только у Шерлока есть достаточно развитый ум и воображение, чтобы найти виновного.

В данном кинодискурсе задействованы и экстралингвистические средства создания подтекста, к которым следует в первую очередь отнести музыку, создающую определенное настроение, специфические приемы работы с кинокамерой, звуковые эффекты. Так, например, технически акцент на мыслительном процессе персонажа достигнут благодаря обилию крупных планов, неожиданных ракурсов и графических элементов, наложенных друг на друга.

Серии данного фильма примечательны тем, что для выражения подтекста в них используются средства, специфические для кинематографа. В первую очередь, это прием использования субтитров, возникающих на экране для пояснения происходящего. Как уже говорилось, Шерлок Холмс в исполнении Бенедикта Камбербэтча при раскрытии преступлений прибегает к помощи современных технологий – SMS, Интернет, GPS, высокотехническое лабораторное оборудование (режиссер высказал мнение, что такой образ известного детектива сочетается с описанным Конан Дойлем и просто перенесен в современную обстановку). В свою очередь Джон Ватсон в исполнении Мартина Фримена также пользуется теми же средствами связи и поиска. Чтобы зритель мог прочесть текст сообщений, блогов и сайтов, текстовые сообщения отображаются прямо на экране во время непрерывающегося основного действия вместо отдельных кадров экрана телефона или компьютера. Для достижения большего эффекта происходящее

немного замедляется, кадр с героем, к которому непосредственно относится информация, увеличивается.

В зависимости от ресурса, с которого демонстрируется текст, сохраняется определенная структура его подачи. Например: «Сообщения – Отправленные (первая строчка; общеизвестный шаблон системы мобильного телефона, установленный самими производителями); Если у брата есть зеленая лестница (вторая), арестуйте брата (третья; предложение разорвано посередине, так как в самом устройстве предусмотрено определенное количество символом на одной строке); Ш (последняя строчка; подпись «Ш» – сокращенно от «Шерлок» – другой шаблон)». Таким образом, зритель безошибочно определяет источник. Или же, несколько сокращенные вариант подачи информации с аналогичного устройства: «Бейкер-стрит. Приезжайте немедленно, если можете. Ш». Основная структура сохранена, но часть шаблона была вырезана для более быстрого и комфортного прочтения. Прием уже использовался несколько раз до этого и сделать необходимые выводы с небольшим упущением труда не составляет.

По аналогии зритель может отследить структуру оригинального интернет ресурса по отрывкам из блога Ватсона в эпизоде «Скандал в Белгравии»: «Личный блог/Доктора Джона Х. Ватсона/Жизнь продолжается/Пора обновить свои заметки./Ранее я описал несколько небольших дел, которые мы/раскрыли. В частности, выяснили, что же на самом деле/случилось во время круиза на судне Тилли Бриггс». Как и в первом варианте, основной вид и форма переданы очень точно (заголовок «Жизнь продолжается» выделен жирным шрифтом с небольшим отступом от основной части). Для большего эффекта некоторое время доктор продолжает набирать текст (можно заметить по бегущей строке) тем самым подтверждая предположение.

Огромную роль играют всплывающие слова-подсказки, относящиеся в основном к детективу и позволяющие отслеживать ход его мыслей на местах преступлений или во время осмотра улик. Главным образом они демонстрируют отдельные факты о вещах («Дорогой костюм») или предметах,

людях («Маникюр», «Канторский служащий», «Правша»), с которыми Шерлок Холмс взаимодействует, выводы (чистая обувь – человек «работает в помещении»), или, гораздо реже, короткую информацию. В эпизоде «Этюд в розовых тонах» на четвертом месте преступления, зрителю дается возможность увидеть работу настоящего профессионала и попытаться самостоятельно прийти к верным умозаключениям. Изображение фокусируется на том, что представляет профессиональный интерес для детектива, после, с определенными звуковыми и анимационными эффектами появляются непосредственно слова-подсказки: «RACHE (нем., сущ.) месть»; «Грязное» снаружи и «Чистое» внутри обручальное кольцо, вывод – «регулярно снималось», соответственно (и исходя из дополнительных наблюдений) «Несчастливый брак, более 10 лет». Результаты так же освещаются посредством диалога между героями, более подробно, с добавлением некоторых особенно важных фактов и пояснений.

Музыкальное сопровождение имеет ключевое значение и обеспечивает целостное понимание идеи фильма. Особенно важно отметить официальный саундтрек сериала, написанный Майклом Прайсом и лауреатом «Грэмми» Дэвидом Арнольдом. В его создании так же принимала участие и Эос Чатер, которая записывала скрипичные партии Шерлока. Саундтрек к первому сезону был выпущен в январе 2012 года компанией Silva Screen, ко второму – в феврале того же года. Заглавная композиция обладает тем же духом оригинала, как и знаменитые заглавные темы из экранизаций прошлых лет. Прежде всего, она создает более убедительную атмосферу времени и места в фильме, характеризует действия героев или же заполняет пустоты и паузы в повествовании.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведённой исследовательской работы были выполнены поставленные задачи: рассмотреть понятие кинодискурса как особую форму дискурса, проанализировать существующие классификации кинодискурсов, изучить определения подтекста, рассмотреть традиционные и специфические средства создания подтекста в кинодискурсе. Также в ходе работы была достигнута поставленная цель, то есть выявить особенности реализации подтекста в современном кинодискурсе и его влияния на аудиторию.

Проанализировав теоретический материал, мы заключили, что кинодискурс – это сложный, динамичный процесс взаимодействия автора и реципиента, протекающий в межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка. Кинодискурс выражается при помощи вербальных, невербальных знаков в соответствии с замыслом коллективного автора; он зафиксирован на материальном носителе и предназначен для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями. Зритель активно соучаствует в создании смысла, т. е. является активной, а не пассивной стороной, а кинодискурс открыт для познания и допускает большое количество интерпретаций.

Самые первые исследования кино приходятся на Ю. М. Лотмана, который рассматривал кинофильм с точки зрения семиотики. Он полагал, что кинотекст может рассматриваться одновременно как дискретный текст, составленный из знаков, и недискретный. В современных лингвистических исследованиях недостаточно четко разграничиваются термины кинотекст и кинодискурс. Понятие кинотекст рассматривается в рамках семиотики в котором значение приписывается непосредственно тексту. Понятие кинодискурс возникает в связи с расширением предмета лингвистики кинотекста. Тогда как в кинотексте превалирует лингвистическая система, в кинодискурсе подробно рассматривается нелингвистическая семиотическая система.

За кинодискурсом стоит киносценарий, который является одним из его элементов, конституирующих его вертикальный подтекст. Важным компонентом киносценария является диалог, который помимо развертывания сюжета выполняет целый ряд функций в дискурсе кинофильма.

Далее следует еще один элемент кинодискурса – кинообраз. Кинообраз – это «единица, специфическая для кино, не имеющая аналога в вербальной коммуникации», «передающая в общеобразной форме смысловую и оценочную информацию о персонажах и их отношениях, о Времени и идеях, об обществе и социальных ценностях».

Подтекст - это категория и признак текста, который нужно рассматривать не только на материале художественной литературы, но и на базе других стилей и сфер общения, которым он свойствен. Подтекст – это имплицитная информация, поэтому существует проблема разграничения импликации и подтекста, которая по-разному решается учеными.

Основные способы создания подтекста это – дистантная реализация смысла, контрастное композиционное соположение семантически несовместимых отрезков текста, особенное образование диалога со смещением логических или эмоциональных оттенков, имплицитная деталь.

Исследователь А. Н. Кочетков выделяет следующие способы создания подтекста в драме: абсурдный диалог, монтаж высказываний, интертекстуальные связи, создание лейтмотивов с помощью повторов (Кочетков А. Н. Перевод как интерпретация. Новгород: НГЛУ, 2000).

В свою очередь, исследователь И. Ю. Мысоченко делит все средства создания подтекста на собственно языковые средства (многозначные слова, дейктические слова, частицы, повтор) и приемы маркирования подтекста (нарушение стандартного функционирования языковых средств: парцелляция, эллипсис, умолчание, нарушение синтаксического или логического порядка расположения компонентов высказывания; использование отдельных единиц текста в нестандартных позициях или с коммуникативной избыточностью, сюда же автор относит паузы).

В данном кинодискурсе задействованы экстралингвистические средства создания подтекста, к которым следует в первую очередь отнести музыку, создающую определенное настроение, специфические приемы работы с кинокамерой, звуковые эффекты.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Арутюнян, С. М. Семиотические границы в искусстве [Текст] : дис. ... д-ра филос. наук : 22.05.08 защищена 02.06.08 : утв. 18.08.08 / Арутюнян Славик Мравович – Москва, 2008. – 415 с.
- 2 Зарецкая, А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 11.11.10. / Зарецкая Анна Николаевна. – Челябинск, 2010. – 21 с.
- 3 Зарецкая, А. Н. Фильм и киносценарий как взаимосвязанные дискурсы [Текст] / А. Н. Зарецкая // Филология. Искусствоведение. – 2009. – № 36. – С. 43-46.
- 4 Колодина, Е. А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс [Текст] / Е. А. Колодина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2013 – №2(1). – С. 327-333.
- 5 Конецкая, В. П. Социология коммуникаций [Текст] : учеб. пособие / В. П. Конецкая. - М.: Международный университет бизнеса и управления, 1997. – 304 с.
- 6 Лавриненко, И. Н. Критерии классификации кинодискурса [Текст] / И. Н. Лавриненко // Дискурсология: семантика и прагматика. – 2012. – № 1003. – С. 41–44.
- 7 Лотман, Ю. М. Диалог с экраном [Текст] : учеб. пособие / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. – Таллин: Александра, 1994. – 416 с.
- 8 Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст] / учеб. пособие / Ю. М. Лотман. – Таллин: ЭэстиРаамат, 1973. – 137 с.
- 9 Лотман, Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста [Текст] / Ю. М. Лотман // Таллин: Александра, 1992. – С. 129-132.
- 10 Назмутдинова, С.С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса) [Текст] :

автореф. дис. ... канд. филол. наук / Назмутдинова Светлана Сергеевна. – Тюмень, 2008. – 18 с.

11 Рыжков, А. Г. Вербальное и визуальное в кинодискурсе [Текст] / А. Г. Рыжков. – Калининград, 2000. – С. 96-102.

12 Слышкин, Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) [Текст] : учеб. пособие / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 153 с.

13 Сериал «Шерлок» [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://sherlockonline.ru> (дата обращения 5.03.18).

14 Брудный, А.А. Подтекст и элементы внетекстовых знаковых структур. Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации). [Текст] / А. А. Брудный // М.: Наука, 1976. – С. 152 – 158.

15 Кожина, М.Н. О функциональных семантико-стилистических категориях текста [Текст] / М. Н. Кожина // Филологические науки. – 1987. – № 2. – С. 35–41.

16 Арнольд, И.В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения [Текст] / И. В. Арнольд // Вопросы языкознания. – 1982. – № 4. – С. 84–85.

17 Кухаренко, В.А. Интерпретация текста. [Текст] / : учеб. пособие / В. А. Кухаренко. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.

18 Усачева, Н.И. Подтекст в коротком рассказе (на материале немецкой литературы) [Текст] / Н. И. Усачева // Л.: Ленинградский горный институт им. Плеханова. – 1982. – С. 77–84.

19 Кайда, Л.Г. Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию [Текст] / : учеб. пособие / Л. Г Кайда. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 206 с.

20 Сосновская В.Б. О двух аспектах явления «подтекст» (к проблеме обучения языку словесного искусства) [Текст] / В. Б. Сосновская // Краснодар: Кубанский государственный университет. – 1979. – С. 167-171.