

УДК 81'42'22:316.77:159.942

**КОММУНИКАТИВНЫЙ ПОРТРЕТ ПЕРСОНАЖА
В ЗЕРКАЛЕ КИНОТЕКСТОВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЦЕНАРИЯ
(на примере отрицательных эмоций)**

Павловец Галина Сергеевна

старший преподаватель кафедры общеобразовательных дисциплин
учреждения образования «Белорусский государственный университет
информатики и радиоэлектроники»
(г. Минск, Беларусь)
pavlovets@bsuir.by

Статья посвящена особенностям преобразования сценария в кинотекст применительно к изображению речевого поведения героя, обусловленного его отрицательными эмоциями. Анализируются прагматические особенности модификаций исходных реплик и специфика их сочетания с видеорядом в семиотическом коде киноязыка при создании «коммуникативного портрета» персонажа.

Фильму Г. Данелия «Осенний марафон» (1979) уже более полувека, но его можно назвать текстом (а вернее, кинотекстом – термин из [1]), прецедентным для носителей русского языка на постсоветском пространстве. И сегодня эту ленту знают, любят, цитируют, а популярный развлекательный интернет-ресурс Adme.ru и в 2020 г. посвятил ей отдельную статью [2], так что можно считать, что образы фильма остаются резонансными. Каждый из персонажей представляет собой виртуальную «языковую личность» (по Ю. Караулову [3]), что интересно уже лингвисту.

Исследователь М. Г. Безяева пишет, что «своеобразным, причем профессиональным, переводчиком с системы письменного языка на систему звучащего» [4, с. 26] является в кинопроизводстве также и актер. Со слов Г. Данелия известно [5], что успех «Служебного романа» (реж. Э. Рязанов, 1972 г.) мог помешать О. Басилашвили сыграть в «Осеннем марафоне»: в образе уверенного карьериста Самохвалова тот был так убедителен, что режиссер усомнился, сможет ли Басилашвили сыграть интеллигентного переводчика Бузыкина, талантливого, но мягкотелого, запутавшегося в отношениях. Но актер смог блестяще воплотить режиссерский замысел, по-своему доказав мастерское владение техникой «перевода» сценарного образа в семиотическое пространство киноязыка.

Согласившись, что «больше всего индивидуальные особенности речевого портрета личности проясняют экзистенциальные сферы коммуникативного континуума, т. е. речевые ситуации, несущие в себе элементы психологического напряжения» [6], мы решили проследить, происходит ли при переводе письменной основы сценария в кинотекст «перепись коммуникативной дорожки образа» [4, с. 23]. Для этого в такой письменной основе фильма, как сценарий были выявлены микротексты, содержащие эмоционально обусловленное коммуникативное реагирование Бузыкина, испытывающего в момент речи активные отрицательные эмоции: недовольство, возмущение, злость, гнев, обиду – на известную ранее из контекста причину, с единством места и времени действия в данном эпизоде. Микротексты получили название эмотивных сюжетных единиц (далее ЭСЕ). В каждой паре ЭСЕ анализировались языковые средства, ассоциированные с эмоциональным поведением героя.

В сценарии/кинотексте для Бузыкина были выявлены 21/14 микротекст(ов) со значением ЭСЕ: недовольство – 9/7 ед., возмущение – 6/2 ед., злость – 1/1 ед., гнев – 4/4 ед., обида – 1/0 ед. Даже эти цифры показывают, что в кино образ «смягчается» в отношении проявления активных отрицательных эмоций: у Бузыкина «отнимают» третью часть ЭСЕ. Так, в кинотексте опущено следующее речевое реагирование при возмущении героя поступком дочери:

Бузыкин. Постой! Когда вы едете <на два года работать на остров Жохова>?

Дочь. Завтра.

Бузыкин. Завтра? Черт знает что!

Сопоставительный анализ «вертикальной» композиционной последовательности микротекстов по одному и тому же герою позволяет проследить, как модифицируется его эмоциональный «коммуникативный портрет» при помощи языковых средств при переходе к кинотексту. Так, сценарий дважды описывает выражение Бузыкиным недовольства при помощи инвективы: *Пошел к черту, – бормотал Бузыкин*. Адресат в этой ситуации – иностранный гость, навязывающий хозяину изнурительные пробежки по утрам. Но в кинотексте первый раз Бузыкин никак не реагирует на неудобство: первая ЭСЕ просто опускается. Использовать в своей речи инвективу этот интеллигентный герой начинает только со второго раза, что логичнее для образа.

Эмоциональный «коммуникативный портрет» героя может модифицироваться и на синтагматическом уровне – в пределах одной и той же ЭСЕ. Это особенно видно при сопоставлении сценарной основы с итоговым кинотекстом. Так, следующее сценарное проявление возмущения в речи Бузыкина модифицируется скорее до робкого недовольства (см. пример ниже). Докажем это с лингвистических позиций.

<i>Сценарий</i>	<i>Кинотекст</i>
<i>Алла. Покажись-ка. Нравится? Бузыкин. Нравится. Алла. Ко дню рождения тебе купила импортную куртку> – вот, не вытерпела. Бузыкин. Зачем? Просил же тебя не тратиться на это!</i>	<i>Алла. Посмотри! Нравится? Бузыкин. Очень. Спасибо. Зачем так тратишься?</i>

В кинотексте сценарные речевые интенции вопроса-упрека и упрека, очень экспрессивно оформленные, заменены на более кооперативное речевое поведение, выражающееся в комбинации ответа на вопрос, этикетной формулы благодарности и только затем – мягкого вопроса-упрека, который, по сравнению со сценарием, показывает, что герой беспокоится больше о других (За-

чем так тратишься?), нежели о соблюдении собственных условий (*Просил же тебя...*). Подобные коммуникативно значимые правки словесной реализации микротекстов-ЭСЕ, каждая по-своему смягчающие выражение активных отрицательных эмоций в речи, происходят на синтагматическом уровне при создании кинообраза Бузыкина не единожды. Такое «лишение права» на активное эмоциональное реагирование при коммуникации способствует решению эстетической задачи показать бесхарактерность героя.

В фильме Бузыкин переживает по разным поводам недовольство, возмущение, злость. Понемногу в речевом поведении героя появляются единичные черты экспрессивизации. Так, в одной из ЭСЕ вместо *Перестань хотя бы стучать <по клавишам пишущей машинки>* герой произносит *Перестань хотя бы **клицать***. Однако такое усиление происходит только в одной из 14 ЭСЕ кинотекста. Кульминацией развития образа Бузыкина к финалу, наконец, становится гнев, выраженный в четырех последовательных ЭСЕ при коммуникации с разными собеседниками. Полагаем, что моделирование такого коммуникативного поведения героя организует эстетически значимый прием контраста.

Но возможности семиотической системы кино по созданию «коммуникативного портрета» не ограничиваются правками аудиоряда, – здесь есть и сугубо киноязыковые решения. Здесь мы согласимся с Ю. Лотманом в том, что «монтаж – это не сумма двух кадров, а их слияние в сложном смысловом единстве более высокого уровня» [7]. Так, видеоряд следующего примера показывает, что в момент речи испытывающий недовольство Бузыкин либо вытесняется из кадра, либо оказывается к зрителю спиной. Такое особое сочетание видимого и слышимого относится уже к средствам киноязыка, которые также решают эстетическую задачу показать «бесхребетность», уступчивость героя.

Аудиоряд кадров ЭСЕ кинотекста	Видеоряд кадров ЭСЕ кинотекста
<i>Бузыкин. Мама старалась, выбирала, а ты?</i>	<i>Общий план. В кадре крыша соседнего дома.</i>
<i>Дочь. Ну почему я должна вешать то, что мне не нравится! Бузыкин. А потому что нельзя быть такой эгоисткой. //</i>	<i>Плавный переход камеры на непроницаемое лицо дочери. Средний план.</i>
<i>// Нельзя только брать! Надо что-то и отдавать! Дочь. А я как раз отдаю. На! Бузыкин. Лена, перестань дурачиться. Немедленно повесь занавески и вернись //</i>	<i>Плавный отъезд камеры. Общий план дочери и отца. Бузыкин сидит спиной к зрителю.</i>

Аудиоряд кадров ЭСЕ кинотекста	Видеоряд кадров ЭСЕ кинотекста
// в институт! Бузыкин. Неужели тебе маму не жалко? Посмотри, до чего ты её довела!	Плавный переход камеры на непроницаемое лицо дочери. Крупный план.

Ту или иную степень «вытеснения» имеют в фильме 9 ЭСЕ из 14, в остальных Бузыкин в «сильной позиции»: в момент речевого выражения активных отрицательных эмоций он остается все время видимым зрителю.

Таким образом, создание психологически достоверного «коммуникативного портрета» героя фильма при переводе сценария в семиотический код киноязыка – процесс творческий, допускающий словесные и композиционные правки, а также использующий возможности собственно кинотекстовых средств.

Список литературы

1. Слышкин, Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
2. Как снимали фильм «Осенний марафон», после выхода которого на режиссера разошлись все женщины страны // Adme.ru – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.adme.ru/tvorchestvo-kino/kak-snimali-film-osennij-marafon-posle-vyhoda-kotorogo-na-rezhissera-razozlilis-vse-zhenschiny-strany-2507101/> Дата доступа: 29.03.2021.
3. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М. : Наука, 1987. – 363 с.
4. Безяева, М. Г. О специфике коммуникативной интерпретации текста (на материале соотношения письменной основы и звучащего варианта) / М. Г. Безяева // Вестник Московского университета. Сер. 9 (Филология). – 2013. – № 2. – С. 19–36.
5. Данелия, Г. Тостуемый пьет до дна: маленькие истории, байки кинорежиссера / Г. Данелия. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://libusta.site/b/73238/read>. – Дата доступа: 30.03.2021.
6. Седов, К. Ф. Языковая личность в аспекте психолингвистической конфликтологии / К. Ф. Седов // Электронный сборник статей конференции «Диалог-2002». – Сайт конференции «Диалог». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dialog-21.ru/digest/2002/articles/sedov/>. – Дата доступа: 29.03.2021
7. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Tallinn, 1973. – [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/kino/lotman_yu_semiotika_kino_i_problemy_kinoestetiki.pdf. – Дата доступа: 29.03.2021.