

УДК 81'42

СТАТУС КИНОДИАЛОГА В РЯДУ СОПОЛОЖЕННЫХ ПОНЯТИЙ: КИНОДИАЛОГ, КИНОТЕКСТ, КИНОДИСКУРС

© 2013 г.

Е.А. Колодина

Иркутский госуниверситет

kolodinaevg@mail.ru

Поступила в редакцию 13.08.2012

На основе анализа кинодиалога и определения его статуса в ряду соположенных понятий «кинодиалог», «кинотекст», «кинодискурс» устанавливаются основные факторы, позволяющие идентифицировать означенные феномены.

Ключевые слова: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс.

Кинофильм как многомерный и многоплановый объект исследования подвергается анализу со стороны различных наук, таких как эстетика, семиотика, литературоведение, лингвистика, переводоведение и др. В этих областях научного знания выявляются те или иные характеристики кино как сложного образования, включающего в себя несколько систем функционирования бытия.

Собственно лингвистический анализ кинофильма требует четкого представления о предмете исследования, в качестве которого в современных лингвистических работах учеными выделяются такие понятия, как «кинодиалог», «кинотекст» и «кинодискурс», которые недостаточно четко разграничиваются в научной литературе. В связи с этим целью настоящей статьи является выявление общего и различного между выделенными сущностями и определение статуса кинодиалога в ряду этих соположенных понятий, детальный анализ которых позволит, на наш взгляд, решить открытый вопрос, изучение какого феномена представляется более целесообразным и продуктивным для лингвистики.

Предваряя наши дальнейшие рассуждения относительно кинодиалога и его статуса в ряду соположенных понятий «кинодиалог», «кинотекст», «кинодискурс», считаем необходимым остановиться на существующих подходах в определении данных понятий и проследить, какие концепции и направления являются приоритетными в разработке данной научной ниши.

На ранних этапах фильм рассматривался как текст с позиций семиотики. Такому направлению развития научной мысли посвящены работы Ю.М. Лотмана (1973), Ю.Г. Цивьяна (1984), авторов сборника «Строение фильма» (1985).

Так, Ю.М. Лотман исследует кинофильм с семиотической точки зрения и полагает, что

кинотекст может рассматриваться одновременно как дискретный текст, составленный из знаков, и недискретный, в котором значение приписывается непосредственно тексту. Вместе с тем Ю.М. Лотман выделяет такие компоненты кинотекста, как «кадр» и «кинофраза». Кадр – одно из основных понятий киноязыка, которому присущи, с точки зрения автора, различные определения: «минимальная единица монтажа», «основная единица композиции киноповествования», «единство внутрикадровых элементов», «единица кинозначения» [1, с. 14]. Как видим, кадр отождествляется со словом и по аналогии становится основным носителем значения.

Примечательно, что Ю.М. Лотман видит суть кинематографического значения в воздействии на зрителя, что с необходимостью предполагает исследование кинотекста в рамках семиотического подхода. В связи с последним отметим, что вопрос воздействия имеет область пересечения с лингвистической прагматикой, в исследовательский интерес которой попадает комплекс вопросов, связанных с говорящим, адресатом, их взаимодействием в коммуникации, иными словами, изучаются отношения субъектов, воспринимающих и использующих какую-либо знаковую систему.

Аналогичный подход к «кинотексту» прослеживается у Ю. Г. Цивьяна, который приходит к выводу о том, что любой фильм можно определить как дискретную последовательность непрерывных участков текста. Именно эту последовательность он и называет кинотекстом: «Непрерывными сегментами кинотекста являются кадры. Таким образом, кинотекст – это цепочка ядерных кадров» [2, с. 109].

Особого внимания заслуживает позиция авторов сборника «Строение фильма» (1985), которые постулируют существование особого кода (К. Метц) или киноязыка с присущими ему лекси-

кой, грамматикой, стилистикой и говорят о фильме как о тексте в «бартовском смысле» [3, с. 221].

В новейших исследованиях «кинотекста» эту точку зрения разделяет Е.Б. Иванова. Автор утверждает, что «кинофильм – это текст, то есть связанное семиотическое пространство. Фильм определяется как зафиксированная на пленке или другом материальном носителе последовательность кадров, представляющих собой фотографическое или рисованное изображение, обычно сопровождаемое звуковым рядом (речью, музыкой, шумами)» [4]. Представляется, что в данном определении отождествляются понятия «кинофильм» и «кинотекст».

Как видим, подход к кино как к тексту с позиций семиотики предполагает, что «кинотекст» есть последовательность кадров. Однако такой ракурс исследования может вызвать некоторые расхождения в трактовке собственно словесного компонента фильма, поскольку некоторые ученые экстраполируют понятие «кинотекст» непосредственно на вербальную составляющую фильма.

Говоря о последней, исследователь англоязычных кинофильмов С. Козлофф выделяет «диалог в кино» как одну из ключевых составляющих фильма, опираясь на определение, предложенное в *Film Encyclopedia* (1998 г.), согласно которому под «диалогом в кино» понимаются все разговорные линии фильма, всё, что проговаривается в нём. Поскольку кино является по существу визуальной средой, диалог в фильме должен использоваться более экономно, чем в театре, быть своего рода дополняющим действием, а не заменять его: «...dialogue: In a film, all spoken lines. Since the cinema is essentially a visual medium, dialogue is, or should be, used more sparingly than in the theater, supplementing action rather than substituting for it» [5, p. 39]. С. Козлофф полагает, что использование диалогов в фильме способствует идентификации диетического мира. Иначе говоря, диалог в кино постоянно направляет, переориентирует зрителя посредством услышанного и увиденного им на экране.

Вместе с тем автор настаивает на неправомерности отождествления диалога в кино и диалога естественного языка. В диетическом мире фильма диалог может стремиться к имитации естественного разговора, но не более того. Основное отличие данных феноменов заключается в том, что диалог в кино призван скорее «перенаправить» (to smuggle) информацию на зрителя, тогда как в естественной коммуникации собеседники не акцентируют внимание на информации, уже известной собеседнику, соответственно, в кино слова имеют

двойной эффект: «...film dialogue differs from spontaneous everyday speech. In narrative films, dialogue may strive mightily to imitate natural conversation, but it is always an imitation. ... Although one cardinal rule of real conversation is that speakers should not tell each other what the other already knows, film dialogue is often forced to smuggle in information merely for the viewer's benefit. Because the words are in truth directed at the filmgoer, not at the on-screen conversationalists, each word does double duty, works on double layers» [6, p. 18–19]. Иначе говоря, диалог в кино так или иначе направлен на адресата, которым может быть как собеседник на экране, так и непосредственно зритель киноленты (эффект «двойного сказывания»).

Соответственно, формальная соположенность диалогической формы речи естественного языка и собственно диалога в кино демонстрирует близость последнего к диалогу в естественной ситуации коммуникации, однако эта близость весьма условна в силу того, что при диалогическом общении в естественной ситуации коммуникации предполагается, что собеседники, как правило, владеют темой разговора, имеют представление о происходящем. Именно в этом заключаются основные характеристики диалога, присущие ему ситуативность и контекстуальность. Что касается кинодиалога («диалога в кино» в терминах С. Козлофф), то эти характеристики находят опору в наличии видеоряда, сопровождающего диалог и подтверждающего или, напротив, идущего вразрез с ним в зависимости от замысла режиссёра.

Нельзя не согласиться в этой связи с мнением известного киноведа В.Н. Ждана о том, что «диалог в фильме отнюдь не является неким добавочным средством к пластическому действию: он сам является органической частью природы этого действия. Слово и действие взаимно дополняют друг друга, но дополняют на равных творческих правах как взаимопроникающие части единого композиционного целого. Мысль движется в одном случае от слова через действие и снова к слову, в другом – от действия через слово и снова к действию» [7, с. 221].

Уточним, что существуют и другие мнения относительно соотношения/соподчиненности вербального и визуального в кино. Так, Марсель Мартен указывает на то, что «слово должно быть полностью подчинено изображению и включаться в него как «выразительный шум», существенный шум, идеологическая роль которого имеет чрезвычайно важное значение, но который должен быть поэтому особенно сдержанным и скрытым за драматическим и пластическим содержанием» [8, с. 194].

Продолжим наши рассуждения. Как отмечалось выше, понятие «кинотекст» разрабатывалось, прежде всего, в рамках семиотики. Позднее данное понятие подвергается детальному анализу в труде Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой и определяется как «постановочный кинофильм, состоящий из образов, движущихся и статических, речи, устной и письменной, шумов и музыки, особым образом организованных и находящихся в неразрывном единстве» [9, с. 22]. Авторы выделяют в кинотексте две семиотические системы: лингвистическую и неллингвистическую, оперирующие знаками различного рода. Лингвистическая система обслуживается знаками-символами, неллингвистическая – знаками-индексами и знаками-иконами.

Лингвистическая система в кинотексте представлена, в свою очередь, двумя составляющими: «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.), которые выражены при помощи символических знаков – слов естественного языка» [9, с. 22].

Очевидна соположенность лингвистической системы кинотекста (в терминах Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой) и понятия «кинодиалог», под которым вслед за В.Е. Горшковой мы понимаем «вербальный компонент художественного фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается аудиовизуальным (звукозрительным) рядом в общем дискурсе фильма» [10, с. 77]. Это «подготовленное сообщение, воспринимаемое виртуальным удаленным рецептором в устной форме в формате отсроченного опосредованного контакта при отсутствии непосредственного обмена». Специфика означенного виртуального рецептора сообщения – зрителя состоит в том, что последний характеризуется «множественностью, значительной социокультурной неоднородностью, неопределенной национальной принадлежностью в силу массовости кино и широты его распространения в мире в эпоху глобализации» [11, с. 135]. По мнению В.Е. Горшковой, адекватность восприятия фильма варьируется в зависимости от указанных факторов, которые являются экстралингвистической составляющей восприятия. (Забегая вперед, заметим, что функционирование отмеченных феноменов целесообразнее анализировать в рамках кинодискурса, которому свойственны экстралингвистические факторы, играющие важную роль в процессе восприятия фильма зрителем.)

Между тем «кинодиалог» обладает «относительной самостоятельностью» [10, с. 140], от-

сутствие опоры на видеоряд может послужить препятствием к точному и полному восприятию того или иного фрагмента. Соответственно, доля имплицитности информации в кинодиалоге значительно возрастает благодаря наличию видеоряда, эксплицирующего недостающие элементы киноповествования. В данном случае слово и изображение неразрывно связаны, взаимодополняют и взаимообогащают друг друга в процессе создания фильма как целого.

Проанализируем с этих позиций пример из фильма Квак Чжэ Ёна «클래식» «Классика» (Республика Корея, 2003 г.). Два лучших друга, как оказалось, влюблены в одну девушку. Чжун Ха вынужден скрывать свое знакомство с ней от своего друга. При встрече на концерте друг представляет Чжун Ха своей возлюбленной, при этом молодые люди произносят фразу: *처음 뵈겠습니다*. Важное уточнение: данная форма приветствия используется говорящими на корейском языке только в момент знакомства, первой встречи. Тем самым герои намеренно подчеркивают, что они не знакомы и никогда раньше не встречались. Однако смысл анализируемого кинодиалога складывается на основе конгломерата нескольких семиотических систем фильма. Другими словами, зритель формирует, извлекает и «схватывает» смысл, опираясь на визуальный ряд, из которого становится понятным, что данное высказывание является ложным.

Или, например, сцена, когда влюбленные встречаются в кафе после долгих лет разлуки.

– *하나도 안 변했어. 지금 옛날 처럼 예뻐.* – Ты совсем не изменилась. Всё такая же. Красивая.

– *난 많이 늙었어.* – Я сильно постарела.

– *왜 결혼 안 했어? 난 벌써 했는데... 피아노 치는 소년네...* – Почему ты не вышла замуж? А я женат... **Мальчик играет на пианино...**

– *난 지금 어때 보여?* – Как я сейчас выгляжу?

– *건강해 보여.* – Выглядишь здоровой.

– *난 지금 울고 있어. 눈물 안 보여?* – Я сейчас плачу. Неужели ты не видишь моих слез?

В ходе разговора героиня понимает, что Чжун Ха потерял зрение, поскольку он описывает ситуацию в кафе, которая не соответствует действительности (выделено жирным шрифтом). Так, например, произнесенная героем реплика «*피아노 치는 소년네...*» сопровождается

видеорядом, показывающим, что какой-то мальчик играет с игрушечным пианино. Лишь позже Чжун Ха объясняет возлюбленной, что накануне приходил в кафе для знакомства с обстановкой, чтобы она не заподозрила его недуг во время встречи.

Данный пример демонстрирует, что кинодиалог и сопровождающий его видеоряд неразрывно связаны между собой и не просто дополняют и обогащают друг друга, а формируют единый и целостный «образ-смысл» [12]. Соответственно, соотношение словесного и визуального компонентов в кино необходимо рассматривать в их тесной взаимосвязи, при которой один из этих компонентов не может быть отделен от другого.

В последние десятилетия лингвисты начинают оперировать понятием «кинодискурс», что свидетельствует о расширении предмета лингвистики кинотекста. В этой связи представляется важным следующее уточнение. Если понимать фильм как кинотекст, зафиксированный на пленке, а кинодиалог как «вербальный компонент художественного фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается аудиовизуальным (звукоразительным) рядом в общем дискурсе фильма» (выделено нами. – Е.К.) [10, с. 77], тогда «кинодискурс» будет рассматриваться как целое/гипероним по отношению к обозначенным понятиям Другими словами, кинодискурс включает в себя и кинотекст, и кинодиалог. Поясним нашу позицию.

Обратимся к существующим определениям понятия «кинодискурс». В концепции А.Н. Зарецкой кинодискурс рассматривается как «связный текст (выделено нами. – Е.К.), являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом этого фильма и другими значимыми для смысловой завершенности фильма экстралингвистическими факторами, такими как креолизованное образование (выделено нами. – Е.К.), обладающее свойствами целостности, связности, информативности, коммуникативно-прагматической направленности, медийности и созданное коллективно дифференцированным автором для просмотра реципиентом сообщения (кинозрителем)» [13, с. 8]. Автор полагает, что при анализе кинодискурса определяющими являются экстралингвистические факторы, участвующие в определении его сущности. В этой связи автор считает более целесообразным оперировать термином «кинодискурс», так как при таком подходе предполагается учет вертикального контекста, который может включать в себя прецедентные дискурсы (киносценарии в различных вариантах, другие

фильмы этого же жанра или этого же режиссера, книги, по которым снят фильм или которые в нем упоминаются), альтернативные варианты некоторых сцен, комментарии критиков.

При всей убедительности доводов в пользу правомерности высказанного подхода отметим, что позиция исследователя в определении «кинодискурса» весьма дискуссионна, поскольку «кинодискурс» рассматривается как «связный текст, вербальный компонент фильма, креолизованное образование», и, соответственно, происходит отождествление и пересечение понятий: «текст» и «дискурс».

Подход к определению кинодискурса с переводческих позиций разрабатывается С.С. Назмутдиновой, которая определяет его как «семиотически осложненный, динамичный процесс взаимодействия автора и кинореципиента (выделено нами. – Е.К.), протекающий в межъязыковом и межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка, обладающего свойствами синтаксичности, вербально-визуальной сцепленности элементов, интертекстуальности, множественности адресанта, контекстуальности значения, иконической точности, синтетичности» [14, с. 7]. Уточним, что данное определение разработано в приложении к переводу в кино и потому представляется адекватным для исследования кинодискурса с переводческих позиций.

Ю.В. Сургай определяет кинодискурс как «процесс воспроизведения и восприятия кинотекста (выделено нами. – Е.К.), который включает в себя наличие конкретных пространственно-временных условий, участников, обладающих определенным культурным багажом, опытом и суммой знаний» [15, с. 8]. В этом определении прослеживается тенденция к рассмотрению кинодискурса с позиций традиционного подхода к анализу дискурса.

Таким образом, как показывает приведенный здесь краткий обзор, ученые весьма неединодушны при определении понятия «кинодискурс». Исходя из этого, необходимо уточнить данное понятие и снять некоторые дискуссионные вопросы, которые позволят, на наш взгляд, приблизиться к решению данной проблемы. Целесообразным в данном случае представляется обращение к признанному в лингвистике понятию «дискурс», что позволит выявить сущность понятия «кинодискурс» и его характерные особенности. В обоснование нашей позиции приведем мнение А. Г. Рыжкова, постулирующего, что языковой дискурс и кинодискурс во многом схожи, а основное отличие между ними заключается в визуальном аспекте: «в кинодискурсе образы создаются режиссером и

поступают к нам извне, а в языковом дискурсе – изнутри, в зависимости от того, как мы представляем себе тот или иной объект. Но и в том, и в другом визуальный компонент является неотъемлемым исходя из природы знака» [16, с. 98]. Как видим, автор считает визуальную сторону неотделимой от языковой и подчеркивает важность привлечения визуальной стороны в изучении кинодискурса, полагая, что такой подход является наиболее перспективным.

В рамках сложившегося в последние десятилетия в лингвистике подхода дискурс не рассматривается в качестве изолированной текстовой или диалогической структуры: «Скорее это сложное коммуникативное явление, которое включает в себя и социальный контекст, дающий представление как об участниках коммуникации (и их характеристиках), так и о процессах производства и восприятия сообщений» [17, с. 346]. В широком смысле дискурс представляет собой «непрерывно возобновляемое или законченное, фрагментарное или цельное, устное или письменное сообщение. Понимание дискурса как сообщения позволяет считать таковым не только вербальное сообщение («языковой текст-дискурс»), но и невербальное сообщение, созданное при помощи знаков других типов (музыки, живописи, графики, танца, жестов, архитектурных форм, одежды и т.п.) [18, с. 53].

Такой подход позволяет трактовать кинодискурс как одну из разновидностей дискурса. Основным доводом в пользу подобного замечания является тот факт, что в кино смысл выражается при помощи как вербальной, так и визуальной семиотической системы (сравните: дождь на экране может символизировать печаль, камень – невыносимо трудное дело и т. д.). Соответственно, кинодискурс можно определить как устное, письменное, визуальное сообщение, выраженное вербальными/визуальными знаками.

Кроме того, признанное в рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы положение о том, что в дискурсе необходимо различать участников, цели, сферу, способ и среду, несомненно, может быть распространено и на кинодискурс [19].

В подтверждение сказанного проанализируем кинодиалог из фильма Эндрю Никкола «In time» «Время» (США, 2011 г.). Действие фильма происходит в будущем. Люди остановили старение, но теперь человек генетически спроектирован так, что по достижении 25 лет он может жить, только добывая время. Время стало универсальной валютой: временем получают зарплату, платят по счетам, время берут в кредит. Богатый человек («богач») зарабатывает десятилетия за один миг, выигрывая время в казино, забирая его у других, становясь, по су-

ществу, бессмертным, а обычному человеку приходится зарабатывать, одалживать, красть время, чтобы дожить до следующего дня. Главный герой, Уил Салас, из числа таких обычных людей. Он спасает от бандитов одного уставшего от жизни «богача», и тот отдает Уилу огромное количество нерастратченного времени. В одночасье став богатым, Уил видит смысл своей жизни в борьбе с этой системой, для чего отправляется в Нью Гринвич, город, где живут богатые «временем» люди. Пообедав в ресторане, Уил просит счёт:

Waitress: That'll be eight and a half weeks.

Will Salas: Take a week for yourself.

*Waitress: Thanks. **You're not from around here, are you? You do everything a little too fast.***

Will Salas: Not everything.

Хотя Уил даёт хорошие чаевые, исчисляемые целой неделей времени, официантка безошибочно определяет, что он не местный. Уил привык все делать быстро, стремясь сохранить драгоценное время, именно эта особенность выделяет его среди жителей Гринвича, живущих неспешно и размеренно.

Рассмотрим, насколько данный пример соответствует отмеченным выше параметрам:

- участники – «люди либо во всем богатстве своих личностных характеристик, либо в определенном минимуме социально-ситуативных показателей»: главный герой Уил Салас и официантка;

- цель общения – «поддержание эмоционального контакта, информационный обмен, воздействие на адресата, базирующееся на неосознаваемой интенции либо осознанной цели – привести ценностные установки партнера (группы) в соответствие со своими ценностными установками и вызвать (либо предотвратить) определенные действия со стороны адресата»: воздействие со стороны официантки с целью вызвать определенные действия, а именно, произвести оплату по счету, а также осуществить информационный обмен;

- сфера общения – «внешняя обстановка, включающая социально значимое место и время и вытекающие отсюда способы ролевого поведения коммуникантов»: ресторан, ролевое поведение коммуникантов: официант – клиент;

- способ общения – «язык во всем разнообразии порождаемых текстов, а также режим (тип диалога) и тональность общения (нейтральная, торжественная, смеховая, конфликтная)»: диалог, нейтральная тональность общения;

- коммуникативная среда – «множество потенциальных участников возможных коммуникативных актов, весь мир человеческого общения, т. е. все реальные и потенциальные партнеры

по общению, информация, которую индивид получил или может получить, чувства, которыми человек может поделиться с окружающими и которые он способен воспринять от них»: наблюдающая за происходящим дочь «богача», которому принадлежат все банки, хранящие время.

Как видим, такого рода подход может быть в равной степени применен к анализу кинодискурса. Однако важной чертой кинодискурса, помимо отмеченных выше параметров (участники, цель, сфера, способ общения, коммуникативная среда), является визуальный компонент, который может как подкреплять «слово», так и идти вразрез с ним в зависимости от замысла режиссера.

Смысл анализируемого кинодиалога складывается на основе кинодискурса, отсылающего к предыдущим событиям, описывающим поведение «бедняков», которые постоянно спешат, боясь растратить свое время попусту. Посредством такой смысловой скрепы мы можем выявить целостный смысл кинодиалога в общем дискурсе фильма.

Другой пример. Вернувшись в свой родной город, Уил намеревается спасти жителей, отдав им награбленное у одного из «богачей», однако в этот момент его задерживает начальник стражей времени:

Timekeeper: Stop! You can run.

Will Salas: So can you. You are from here, aren't you?

Timekeeper: Long time ago. I worked out how to escape.

Will Salas: And now you make sure no one else does.

Timekeeper: That's the way it has to be. I didn't start the clock. I can't turn it back. I keep it running. I keep time.

В случае с выражением «*You can run*» необходимо прибегнуть к приему инференции – широкому классу когнитивных операций, «в ходе которых и слушающим, и нам, интерпретаторам дискурса, лишенным непосредственного доступа к процессам порождения речи в голове или «душе» говорящего, приходится «додумывать за него» [20, с. 124]. Недостающие элементы содержания данного высказывания восстанавливаются в сознании коммуникантов, исходя из речевого контекста и ситуации общения. Такая дешифровка допускает вариативность в интерпретации, поскольку под «*You can run*» может подразумеваться как «ты можешь бегать», т.е. физическая способность, так и «ты хорошо бегаешь» – выдающаяся способность и т. д. Анализ показывает, что в этом примере мы имеем дело с конкретным видом инференции – вероятно-индуктивным. «Вероятностные индуктивные инференции играют самую заметную

роль в дискурсе, включая глобальные процессы, имеющие доступ ко всем типам знаний, контекстуальной информации, при этом большинство инференций – это компоненты ситуационной модели. Конструирование когнитивных схем реализуется в дискурсе, который остается главным модусом и локусом их существования, реализации и возникновения» [20, с.161].

Таким образом, проведенное исследование показывает, что «кинодискурс» – более широкое понятие, чем «кинотекст» и «кинодиалог», включающее в себя различные корреляции с другими областями науки, такими как литература, театр, искусство и т. д. Кроме того, именно в кинодискурсе происходит окончательная интерпретация смысла, заложенного в фильме. При этом кинотекст является фрагментом кинодискурса и включает в себя две гетерогенные семиотические системы: лингвистическую и нелингвистическую, кинодиалог предстает как лингвистическая составляющая фильма.

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 их взаимодействия.

В силу вышеизложенного мы можем с уверенностью утверждать, что для современной лингвистики более продуктивным оказывается изучение кинодискурса как сложного гетерогенного образования, имеющего расширенную структуру. Поскольку кинотекст является фрагментом кинодискурса и включает две гетерогенные семиотические системы: лингвистическую и нелингвистическую, а кинодиалогу отводится роль непосредственно вербального компонента, то его детальное изучение позволит исследователю выйти на уровень кинодискурса.

Список литературы

1. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Александра, 1973. 140 с.
2. Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе: труды по знаковым системам. Тарту: Тартуский ун-т, 1984. Вып. 17. С. 109–121.

3. Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сб. ст. М.: Радуга, 1985. 278 с.
4. Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Волгоград: ВГУ, 2001. 16 с.
5. Katz E. The Film Encyclopedia: rev. F. Klein and R. D. Nolean. New York: Harper Perennial, 1998. 1570 p.
6. Kozloff S. Overhearing film dialogue. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2000. 323 p.
7. Ждан В.Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М., 1982. С. 219-222.
8. Мартен М. Язык кино. М.: Искусство, 1959. 292 с.
9. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст: опыт лингвокультурологического анализа. М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
10. Горшкова В.Е. Перевод в кино. Иркутск: ИГЛУ, 2006. 278 с.
11. Горшкова В.Е. Перевод в кино: дублирование vs субтитры (на материале фильма Люка Бессона «Ангел А.», Франция, 2005 г.) // Вестник НГУ. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2007. Т. 5. № 1. С. 133–140.
12. Горшкова В.Е. Перевод кинодиалога в свете концепции Жюлья Делёза // Вестник МГУ. Сер. 22. Теория перевода, 2010. №1. С. 16–26.
13. Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Челябинск: ЧГУ, 2010. 22 с.
14. Назмутдинова С.С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Тюмень: ПГТУ, 2008. 21 с.
15. Сургай Ю.В. Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Тверь: ТГУ, 2008. 16 с.
16. Рыжков А. Г. Вербальное и визуальное в кинодискурсе // Когнитивный подход к изучению языковых явлений: Материалы науч. конф. молодых ученых факультета романо-германской филологии. Калининград, 2000. С. 96–102.
17. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: Гнозис, 2004. 390 с.
18. Дейк, Т. Ван. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. 312 с.
19. Плотникова С.Н. Языковое, дискурсивное и коммуникативное пространство // Вестник ИГЛУ, 2008. № 1. С. 131–136.
20. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. М.: Гнозис, 2003. 280 с.

THE STATUS OF FILM DIALOGUE AMONG THE RELATED CONCEPTS: FILM DIALOGUE, FILM TEXT, FILM DISCOURSE

E.A. Kolodina

The purpose of this article is to analyze the status of film dialogue among the related concepts of «film dialogue», «film text», «film discourse». In this connection, the main factors to identify these phenomena are determined.

Keywords: film dialogue, film text, film discourse.