

УДК 811.133.1'412+811.133.1'37

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВЕРБАЛЬНЫХ И НЕВЕРБАЛЬНЫХ КОМПОНЕНТОВ ФИЛЬМА В РЕЖИССЕРСКОМ СЦЕНАРИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА)

О. А. ПАНТЕЛЕЕНКО¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Исследуются особенности дескрипции аудио- и видеоряда фильма в репликах и ремарках французского режиссерского сценария. Выявлено, что режиссерский сценарий по сравнению с литературным сценарием предполагает более детальную репрезентацию вербальных и невербальных компонентов фильма. Разработана авторская структурно-функциональная типологизация описания аудиовизуального пространства фильма с выделением двух основных типов и установлением при их более детальной структуризации шести способов дескрипции. На основе критерия денотативности/коннотативности реплик и ремарок определены модели их взаимодействия, обуславливающие специфику смысловой организации режиссерского сценария. Указано, что материалы статьи могут быть использованы в практическом преподавании французского языка для формирования коммуникативной компетенции и вербально-невербальной культуры обучаемого через продукцию сферы киноиндустрии, при чтении лекционных курсов по теории и практике перевода, аудиовизуальному переводу.

Ключевые слова: реплика; ремарка; визуальная метонимия; аудиовизуальная метонимия; денотация; коннотация; нулевой знак.

РЭПРЭЗЕНТАЦЫЯ ВЕРБАЛЬНЫХ І НЕВЕРБАЛЬНЫХ КАМПАНАЕНТАЎ ФІЛЬМА Ў РЭЖЫСЁРСКІМ СЦЭНАРЫІ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ФРАНЦУЗСКАЙ МОВЫ)

А. А. ПАНЦЯЛЕЕНКА^{1*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Даследуюцца асаблівасці дэскрыпцыі аўдыя- і відэарада фільма ў рэпліках і рэмарках французскага рэжысёрскага сцэнарыя. Вызначана, што рэжысёрскі сцэнарыі ў параўнанні з літаратурным сцэнарыем прапануе больш дэтальнае апісанне вербальных і невербальных кампанентаў фільма. Распрацавана аўтарская структурна-функцыянальная тыпалагізацыя аўдыявізуальнай прасторы фільма з вызначэннем двух асноўных тыпаў і выяўленнем пры іх больш дэтальнай структурызацыі шасці спосабаў дэскрыпцыі. На аснове крытэрыю дэнататыўнасці/канататыўнасці рэплік і рэмарак вызначаны мадэлі іх узаемадзеяння, якія абумоўліваюць спецыфіку сэнсавай арганізацыі рэжысёрскага сцэнарыя. Адзначана, што атрыманыя вынікі могуць знайсці прымяненне ў практычным выкладанні французскай мовы для фарміравання камунікатыўнай кампетэнцыі і вербальна-невербальнай культуры навучэнца праз прадукцыю сферы кінаіндустрыі, у лекцыйных курсах па тэорыі і практыцы перакладу, аўдыявізуальным перакладзе.

Ключавыя словы: рэпліка; рэмарка; візуальная метанімія; аўдыявізуальная метанімія; дэнатацыя; канатацыя; нулявы знак.

Образец цитирования:

Пантелеенко О. А. Репрезентация вербальных и невербальных компонентов фильма в режиссерском сценарии (на материале французского языка) // Журн. Белорус. гос. ун-та. Филология. 2018. № 2. С. 67–75.

For citation:

Panteleenko A. A. Representation of the verbal and nonverbal components of the film in the shooting script (on the material of the French language). *J. Belarus. State Univ. Philol.* 2018. No. 2. P. 67–75 (in Russ.).

Автор:

Олеся Александровна Пантелеенко – кандидат филологических наук; доцент кафедры романского языкознания филологического факультета.

Author:

Alesia A. Panteleenko, PhD (philology); associate professor at the department of the Romance linguistics, faculty of philology. alessia@list.ru

REPRESENTATION OF THE VERBAL AND NONVERBAL COMPONENTS OF THE FILM IN THE SHOOTING SCRIPT (ON THE MATERIAL OF THE FRENCH LANGUAGE)

A. A. PANTELEENKO^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The article is devoted to the analysis of the specificities of the audio and video tracks description of the film in the cues and stages directions of the French shooting script. The feature of the shooting script relatively to the literary scenario to present in more detailed form the verbal and nonverbal elements of the film is clarified. The author's structural-functional classification of the description of the audiovisual film space is singled out, it's structured in two mains types and six means. On the bases of denotative or connotative meaning of cues and stage directions were identified the models of its correlation, which determine conceptual arrangement of the shooting script. The material of the research may be used in teaching the French language for the development of the communication skills and verbal-nonverbal culture of the learner through the film industry products, in lectures on the theory and practice of translation and audiovisual translation.

Key words: cue; stage direction; visual metonymy; audiovisual metonymy; denotation; connotation; zero sign.

Введение

В настоящее время средства массовой информации обеспечивают неуклонный рост объемов вербальной и невербальной информации, интенсивно воздействующей на общество. Статусом одного из наиболее популярных и влиятельных продуктов этой индустрии обладает фильм, что побуждает лингвистов к его разноаспектному изучению. В частности, интенсивно разрабатывается вопрос о корреляции слова и изображения для решения проблемы взаимодействия вербальных и невербальных кодов [1–6]. В отличие от других работ в данном исследовании предлагается изучить функционирование структурных компонентов режиссерского сценария при описании различных кодов. Это позволит раскрыть особенности межсемиотического перевода вербального текста режиссерского сценария в аудиовизуальное пространство.

Результаты и обсуждение

Изучаемый автором режиссерский сценарий является инструментом актуализации фильма, который, в свою очередь, рождает образы и эмоциональный отклик реципиентов. Картины, живущие в нашем сознании в «одежде слов», подвергаются своеобразной расшифровке в режиссерском сценарии. Таким образом, он является неким знаменителем, который замещает изобразительно-чувственную систему при описании вербальных и невербальных кодов фильма.

Выбор именно режиссерского сценария в качестве материала исследования обоснован тем, что, в отличие от других видов киносценарных текстов, в том числе литературного сценария, режиссерский сценарий характеризуется детальным описанием аудио- и видеоряда фильма. Литературный сценарий выглядит следующим образом:

SEQUENCE 11. EXTERIEUR. STADE DE FOOTBALL. MATIN

Il est onze heures du matin. Beaucoup de soleil. Stade de football de Barcelone. C'est le match de Barça contre le Real Madrid. Dans les tribunes, pleines de monde, s'agitent les drapeaux des deux équipes. On entend des chants.

Le match commence. Un joueur, le numéro 8, prend la balle, le public crie, il entre dans la surface de réparation et tire... [7, p. 82].

‘СЦЕНА 11. НАТУРА. УЛИЦА. ФУТБОЛЬНЫЙ СТАДИОН. УТРО

Одиннадцать часов утра. Много солнца. Футбольный стадион Барселоны. Матч «Барса» – «Реал» (Мадрид). На забитых битком трибунах развеваются флаги двух команд. Слышна музыка.

Матч начинается. Публика кричит. Игрок номер 8 получает мяч. Он входит в штрафную площадку и наносит удар...¹

Литературный сценарий, как видно из примера, делится на сцены (*séquences*). Автор указывает время происходящего (*Il est onze heures du matin* ‘Одиннадцать часов утра’), погодные условия (*Beaucoup de soleil* ‘Много солнца’), место действия (*Stade de football de Barcelone* ‘Футбольный стадион Бар-

¹Здесь и далее перевод наш. – О. П.

селоны'), событие (*C'est le match de Barça contre le Real Madrid* 'Матч «Барса» – «Реал» (Мадрид)'), характеризует обстановку на трибунах с визуальной (*Dans les tribunes, pleines de monde, s'agitent les drapeaux des deux équipes* 'На забитых битком трибунах развеваются флаги двух команд') и звуковой точки зрения (*On entend des chansons* 'Слышна музыка'), описывает начало матча (*Le match commence* 'Матч начинается'), действия публики (*...le public crie* '...публика кричит'), действия игрока (*Un joueur, le numéro 8, prend la balle* 'Игрок номер 8 получает мяч'; *...il entre dans la surface de réparation et tire* '... он входит в штрафную площадку и делает удар').

Литературный сценарий служит базой для создания режиссерского сценария. В отличие от литературного текста режиссерский сценарий делится на кадры (*plans*):

Plan 22. Caméra normal, fixe PG. Tribune pleine de monde. Le match commence. Cris et chansons. Un rayon de soleil traverse le stade. Les drapeaux s'agitent vivement. Durée 1 minute.

Plan 23. Caméra contre-plongée. Joueur PE prend la balle. Joueur PA court vers la surface. Joueur PG tire vers le but [7, p. 82].

Кадр 22. Камера фиксирует ОП (общий план). Трибуны заполнены. Матч начинается. Крики и песни. Солнечный луч пересекает стадион. Флаги живо развеваются. Длительность – 1 минута.

Кадр 23. Наезд камеры снизу вверх. Игрок ДП (дальний план) получает мяч. Игрок АП (американский план) бежит к площадке. Игрок ОП наносит удар по воротам'.

Содержание литературного сценария сохраняется и в режиссерском сценарии, однако представлено оно в несколько иной форме. Абстрактное описание (*Beaucoup de soleil* 'Много солнца') заменяется на более конкретное – *Un rayon de soleil traverse le stade* 'Солнечный луч пересекает стадион'. Упрощается синтаксис: при описании трибун сложные предложения заменяются простыми (*Tribune pleine de monde. Le match commence. Cris et chansons. Un rayon de soleil traverse le stade* <...>. *Les drapeaux s'agitent vivement* 'Трибуны заполнены. Матч начинается. Крики и песни. <...> Флаги живо развеваются'). Вводятся специальные термины: указания передвижений игрока по полю сопровождаются кинотерминами (*PE – plan d'ensemble* 'дальний план'; *PA – plan américain* 'американский план'; *PG – plan général* 'общий план'). Режиссерский сценарий создает впечатление видимости и слышимости происходящего на стадионе, картина как бы «оживает».

Материалом нашего исследования являются четыре французских режиссерских сценария [8–11]. Несмотря на четкое деление режиссерского сценария на кадры, в данной работе в качестве его структурных единиц мы выделяем **реплику** и **ремарку**. Реплика служит для описания аудиоряда фильма. Ремарка отображает различные коды аудиоряда (музыкальный, шумовой и др.) и видеоряда (вестиментарный, проксемический, мимико-жестовый и др.).

Именно анализ реплики, а также ремарки и выполняемых ими функций стал основой для разработки структурно-функциональной типологизации описания аудио- и видеоряда фильма в режиссерском сценарии. Это позволило выделить два основных типа и установить при их более детальной структуризации шесть способов дескрипции (см. таблицу).

Способы дескрипции аудио- и видеоряда фильма в режиссерском сценарии

Techniques of the audio and video tracks description in the shooting script

Типы дескрипции	Функция структурных единиц		Способы дескрипции
	Дескрипция аудиоряда фильма	Дескрипция видеоряда фильма	
Тип 1	+	+	Визуально-речевой
	+	–	Авизуально-речевой
Тип 2	+	+	Визуально-звуковой неречевой (визуально-шумовой, визуально-мелодический)
	–	–	Нулевой
	+	–	Авизуально-звуковой неречевой (авизуально-шумовой, авизуально-мелодический)
	–	+	Визуальный

Для образования способов дескрипции кинотекста первого типа необходимо сочетание реплик и ремарок, для второго типа – только ремарок. Было обнаружено, что реплики самостоятельно, без сопро-

вождения ремарок, не используются. Это обусловлено тем, что в киносценарии всегда описывается видеоряд. При возникновении необходимости кодирования в киносценарии фрагмента фильма, когда реципиент ничего не видит, но слышит речь, реплику сопровождает ремарка, описывающая цвет экрана, так как в данном случае требуется зафиксировать реплику, звучащую на фоне черного (или белого) экрана.

Для **визуально-речевого** способа дескрипции характерно использование реплик и ремарок в целях описания аудио- и видеоряда фильма. При этом данные структурные единицы в фильме сосуществуют, происходит их параллельное развертывание:

Plan 194. Jim poursuit: «C'est logique, non?»
[8, p. 87].

‘Кадр 194. Джим продолжает: «Это логично, нет?»’

В 194-м кадре отражен фрагмент фильма, где реплика служит для описания аудиоряда фильма, а ремарка, обозначая главного героя, указывает на присутствие в видеоряде фильма актера, исполняющего роль Джима.

Разновидностью визуально-речевого способа описания является **визуально-речевой нулевой** способ, который используется для обозначения молчания. При этом молчание понимается в исследовании как коммуникативный акт в рамках теории нулевого знака, подготовленной трудами Ф. де Соссюра [12], Ш. Балли [13], Р. О. Якобсона [14]. В режиссерском сценарии молчание обозначается многоточием в реплике, а коммуникативное значение раскрывается в ремарке.

Plan 141. Chamblin: «Ne ratez pas le coche, Ferraud! C'est votre heure... (léger zoom avant sur le comte). Lorsque deux intérêts puissants s'opposent, la sottise est de croire qu'on peut menager l'un...» Rejet sonore sur le plan suivant. Le comte Ferraud serre l'accoudoir de son fauteuille en signe de tourment intérieur; boit avidement les paroles de son interlocuteur. CUT.

Plan 142. Raccord sonore sur Chamblin: «...et de servir l'autre» [9, p. 119].

‘Кадр 141. Шамблен: «Не упустите шанс, Ферро! Это ваш час... (легкий наезд на графа). Когда у власти сильное противодействие двух структур, глупо думать, что можно управлять одной и...» Звуковая синхронизация со следующим кадром. Граф Ферро сжимает подлокотник кресла в знак внутреннего напряжения, жадно слушает своего собеседника. Гладкий срез.

Кадр 142. Звуковая синхронизация с Шамбленом: «...и служить другой»’.

В представленном фрагменте реплика Шамблена разорвана на два кадра. Шамблен, используя повелительное предложение (*Ne ratez pas le coche, Ferraud!* ‘Не упустите шанс, Ферро!’), ждет от графа ответа, оставляя паузу, которая маркируется в режиссерском сценарии многоточием. Его собеседник граф Ферро молчит, однако в ремарке есть указание на то, что это молчание коммуникативно значимо. Переживания графа описаны через его невербальное поведение (*...serre l'accoudoir de son fauteuille* ‘...сжимает подлокотник кресла’), при этом обозначается его эмоциональное состояние (*tourment intérieur* ‘внутреннее напряжение’), передаваемое указанными жестами. Таким образом, ответ, который мог бы прозвучать в виде реплики, передается изображением, что приводит к экономии средств аудиоряда. Это важно для предельно функционального использования различных кодов фильма с целью вложить максимум информации в минимум времени.

Авизуально-речевой способ дескрипции встречается достаточно редко, так как его реализация предполагает описание эпизода фильма, который зритель слышит, но не видит. Правильнее будет сказать, что в данном случае зритель воспринимает монохромный экран (черного или любого другого цвета), при этом ремарка, служащая для описания такого эпизода, может иметь денотативное или коннотативное значение. Так, если в сцене фильма во время реплики выключают свет и экран становится темным, то описание черного экрана в режиссерском сценарии имеет денотативное значение. Коннотативное значение подобная реплика приобретает, когда содержащаяся в ней информация основывается на различных ассоциативных связях. Например, описание черного экрана может быть использовано для обозначения смены суток. Понимание коннотативного значения зависит от наличия у адресата знания определенного культурного кода, социальных связей, национальной специфики.

Третий способ – **визуально-звуковой неречевой** – условно можно подразделить на **визуально-шумовой** и **визуально-мелодический**. Данные способы предполагают использование только ремарочной части для дескрипции аудио- и видеоряда фильма. При этом визуально-шумовой способ предполагает обозначение различных шумов в сочетании с описанием всех кодов, создающих видеоряд:

Plan 184. Bruit de pluie [8, p. 85].

‘Кадр 184. Шум дождя’.

Визуально-мелодическая стратегия имеет аналогичную функцию и отличается от визуально-шумовой только тем, что служит для описания музыки, а не шумов:

Plan 266. Musique militaire triomphal [9, p. 138]. 'Кадр 266. Военная триумфальная музыка'.

Нулевой способ дескрипции применяется при использовании реплик и ремарок для создания такого аудио- и видеоряда, воспринимая который зритель слушает тишину и видит монохромный экран. Данный способ нередко используется для обозначения финала фильма. Вместе с тем за ним можно закрепить статус одного из наименее употребительных в режиссерском сценарии способов дескрипции.

Fin du film [9, p. 202]. 'Конец фильма'.

Авизуально-звуковой неречевой способ дескрипции подразделяется на **авизуально-шумовой** и **авизуально-мелодический**. Он предполагает описание ремарками шумов и музыки соответственно, которые в фильме сопровождаются монохромным экраном. На наш взгляд, описание в репликах и ремарках эпизодов, в которых зритель воспринимает монохромный экран в сочетании с шумами или музыкой, значительно снижает употребительность данного способа и его разновидностей в режиссерском сценарии.

Визуальный способ дескрипции обеспечивается ремарками, в которых содержится описание различных кодов видеоряда, которые сопровождаются в фильме абсолютной тишиной.

Выделенные способы могут быть использованы в режиссерском сценарии как в чистом, так и в комбинированном виде. Способность к комбинированию обусловлена их одинаковым функционированием (описание аудио- или видеоряда).

К возможным вариантам совмещения различных способов дескрипции на основе их предназначения для описания кодов видеоряда можно отнести следующие:

- 1) авизуально-шумовой + авизуально-речевой;
- 2) авизуально-мелодический + авизуально-речевой;
- 3) авизуально-мелодический + авизуально-шумовой;
- 4) авизуально-мелодический + авизуально-шумовой + авизуально-речевой.

К возможным вариантам совмещения различных способов дескрипции на основе их предназначения для раскрытия кодов аудио- и видеоряда относятся следующие:

- 1) визуально-шумовой + визуально-речевой;
- 2) визуально-мелодический + визуально-речевой;
- 3) визуально-мелодический + визуально-шумовой;
- 4) визуально-мелодический + визуально-шумовой + визуально-речевой.

Важно исследовать и вопрос об отношениях между структурными компонентами режиссерского сценария. Поскольку реплика и ремарка предназначены для создания поликодового текста, то прослеживаются различные их корреляции в плане содержания. Оба структурных компонента принимают равноправное участие в организации текста киносценария и, взаимодействуя друг с другом, создают одно структурное, смысловое и функциональное целое, направленное на создание аудио- и видеоряда фильма.

При выборе критерия для выделения моделей взаимодействия реплики и ремарки важно показать их двоякость: формирование вербальными средствами и направленность на описание аудио- и видеоряда фильма. В связи с этим был выбран подход к описанию денотативности и коннотативности сообщения, предложенный Р. Бартом. Данный метод, разработанный французским ученым на основе анализа фотографии, может быть применен к любому знаку, который несет в себе сообщение, в том числе к вербальному знаку. Под денотативным исследователь понимает «буквальное» сообщение, под коннотативным – «символическое», возникающее на основе ассоциаций, которые зависят от «различных типов знания, проецируемых на изображение (знания, связанные с нашей повседневной практикой, национальной принадлежностью, культурным, эстетическим уровнем)» [15, с. 313].

В зависимости от денотативного или коннотативного характера реплик и ремарок можно выделить четыре модели их взаимодействия: 1) реплика и ремарка денотативны; 2) реплика денотативна, а ремарка коннотативна; 3) реплика коннотативна, а ремарка денотативна; 4) оба компонента коннотативны. Все четыре модели реализуются в выделенных ранее способах и их подтипах дескрипции (см. таблицу).

Учитывая, что модели взаимодействия реплики и ремарки для выделенных способов дескрипции в принципе одинаковы, рассмотрим эти модели на примере визуально-речевого способа. Такой выбор обусловлен тем, что для его реализации задействуется описание и аудиоряда, и видеоряда фильма, а также обе структурные составляющие – реплика и ремарка.

При визуально-речевом способе описания аудио- и видеоряда корреляция реплики и ремарки, когда оба компонента имеют денотативное значение, называется **комплементарной**.

Plan 161. Alice: «Pardon» [11, p. 23].

‘Кадр 161. Алис: «Простите»’.

В данном случае как реплика, так и ремарка денотативны в описании аудио- и видеоряда фильма. Комплементарный характер реплики и ремарки создается за счет разноаспектной описания одного и того же сообщения. Реплика описывает тот аспект, который при просмотре фильма воспринимается слуховым каналом, ремарка – зрительным.

Корреляция реплики и ремарки, при которой реплика имеет денотативный характер, а ремарка коннотативный, получила название **реплика-ремарочная иллюстрация**.

Plan 155. Amorce des deux mains de Catherine et voix HC: «Un morceau de porcelaine» [8, p. 81].

‘Кадр 155. План «восьмерка», руки Катрин и голос за кадром: «Кусочек фарфора»’.

В ремарке упоминание рук Катрин служит для создания визуальной метонимии в фильме. Метонимия создается по принципу «часть от целого», переносное значение возникает на основе смежности. При этом если в сценарии мы понимаем, о чьих руках идет речь, и, соответственно, знаем, кому принадлежит реплика, то при просмотре фильма зритель может лишь догадываться, какой персонаж говорит. Определить это помогают просодические характеристики голоса, а также изображение рук, указывающее на гендерную принадлежность персонажа. Реплика же денотативна, в ней лишь описывается, что находится в видеоряде, – кусочек фарфора. Реплика-ремарочные отношения в данном фрагменте сценария синсемантические, они не зависят друг от друга.

Данный фрагмент интересен тем, что в нем заключены следы визуальной метонимии фильма. При этом в реплике раскрывается механизм ее создания: обозначаются и «часть» (руки Катрин), и «целое» (Катрин), в то время как в фильме «целое» угадывается из контекста, но не обозначается.

Кроме визуальной метонимии, были обнаружены случаи описания аудиовизуальной метонимии:

Plan 157. Voix peu audible de Catherine: «Allez, allez» [8, p. 81].

‘Кадр 157. Еле различимый голос Катрин: «Идите, идите»’.

Использование определения *peu audible* ‘еле различимый’ дает понять, что в кадре Катрин не присутствует, а просодическая характеристика ее голоса по параметру громко/тихо создает пространство картины, указывая на дистантную локализацию героини. Она где-то далеко от происходящей сцены. В режиссерском сценарии это создает коннотацию, связанную с проксемической характеристикой. Между репликой и ремаркой устанавливаются синсемантические отношения, когда вербальная часть не обладает смысловой самостоятельностью.

Под **реплика-ремарочным комментарием** мы понимаем корреляцию реплики и ремарки, при которой ремарка несет денотативную нагрузку, реплика – коннотативную. При этом коннотация в реплике может иметь различную степень выраженности: имплицитную, имплицитно-эксплицитную, эксплицитную.

Об **эксплицитном** характере коннотации речь идет в случае ее раскрытия различными языковыми средствами:

Plan 61. Monsieur Hire balbutiant: «Si vous me connaissiez mieux» [10, p. 94].

‘Кадр 61. Господин Гир шепотом: «Если бы только вы знали меня лучше»’.

В 61-м кадре киносценария к фильму «Паника» используется конструкция, состоящая из частицы *si* ‘если’ и глагола *connaître* ‘знать’ в форме *Imparfait*. Закрепленное за этой конструкцией коммуникативное значение пожелания эксплицитно выражено грамматико-синтаксическими средствами. Сопровождающая реплика ремарка с глаголом *balbutier* ‘говорить шепотом’ определяет способ произнесения, указывая на некие мимико-просодические характеристики речи мсье Гира.

Под **имплицитно-эксплицитной** коннотацией мы понимаем такой способ ее выражения, при котором содержится указание на ее наличие в реплике. Как правило, в качестве такого маркера выступает восклицательный знак:

Plan 592. La comtesse: «Enfin Mathilde, rentrez-les!» [9, p. 188].

‘Кадр 592. Графиня: «Ну же, Матильда, отведите их домой!»’

Об **имплицитной** коннотации следует говорить, когда реплика не сохраняет ее следов, коммуникативное значение раскрывается в ремарке и без нее не может быть правильно осмыслено:

Plan 178. Mona câline: «Tu vas avoir froid»
[11, p. 24].

‘Кадр 178. Мона ласковая: «Ты замерзнешь»’.

В приведенном фрагменте режиссерского сценария к фильму «Мсье Гир» в реплике констатируется, что собеседник замерзнет. Однако благодаря использованию в ремарке прилагательного *câline* ‘ласковая’ реплика Моны получает коннотацию, обозначающую нежное отношение к партнеру по кадру. Следствием имплицитности является тесная синсемантическая связь реплики и ремарки: невозможно правильно трактовать смысл анализируемого фрагмента по составляющим его компонентам вне их зависимости друг от друга.

Можно заключить, что в модели реплико-ремарочного комментария существует смысловая зависимость ее компонентов от способа выражения коннотации в реплике. Если коннотация выражена эксплицитно, то между репликой и ремаркой существуют автосемантические отношения. Если же коннотация в реплике выражена имплицитно-эксплицитным или имплицитным способом, то речь идет о синсемантических отношениях. При синсемантических отношениях обязательным для ремарки является пояснение реплики различного рода комментариями (обозначение мимико-жестового поведения, просодических характеристик и т. п.).

Реплико-ремарочный символ образуется при корреляции реплики и ремарки, когда оба компонента передают коннотативную информацию.

Plans 586–590. Chabert: «J’ai vu le héron s’envoler. <...> J’ai vu le nid: trois oeufs!» Il tend la main ouverte contenant les oeufs. Il fait glisser l’un des oeufs entre son pouce et son index. Il répète: «Les oeufs! Ce qu’il en sort, ce n’est pas forcément des oiseaux. <...> Des fois c’est... des serpents, des tortues... des dragons... des dragons à deux têtes!» [9, p. 187].

‘Кадры 586–590. Шабер: «Я видел, как цапля улетела. <...> Я видел гнездо с кладкой!» Он протягивает открытую ладонь, в которой яйца. Он пропускает одно из них между указательным и большим пальцами. Он повторяет: «Зародыши! Вылупятся из них не обязательно птенцы. <...> Это могут быть змеи, черепахи... драконы... двуглавые драконы!»

Один из создателей фильма И. Анжело отмечает, что изображение *héron* ‘цапли’ следует соотносить с изображением двойственности жизни, ее белой и черной сторон, добра и зла [16]. По его задумке, подобная философия должна была найти свое развитие в эпизоде, когда полковник Шабер, отыскав гнездо цапли с кладкой, говорит о том, что из яиц могут вылупиться птенцы, а могут и драконы. В режиссерском сценарии этот эпизод находит отражение в реплико-ремарочном единстве, которое распространено на пять кадров. Для краткости изложения представлены только те части этого единства, которые формируют его коннотативность. Опосредованная соотнесенность имен существительных *oeufs* ‘яйца’ и *oiseaux* ‘птицы’ с добром, а *dragons* ‘драконы’ со злом, при которой слова в обоих компонентах обозначают разные предметные ситуации объективного мира, связанные между собой тематически, создает в режиссерском сценарии метафору. Такую метафору можно назвать аудиовизуальной, так как элементы, ее формирующие, находящиеся в реплике и ремарке, направлены на создание аудио- и видеоряда фильма. Однако сформированная метафора сложна для однозначной интерпретации, о чем свидетельствует интервью с И. Анжело. Анализируя символичность цапли, журналист, беседующий с И. Анжело, заметил, что египтяне рассматривали ее как птицу-феникс, способную возродиться из пепла, причем некоторые воспринимали ее как хищницу, другие – как жертву. Интервьюер следующим образом трактует рассматриваемый фрагмент: «Птица представляет собой Шабера, отсылает к военным действиям в Египте [в которых он участвовал] и к египетскому мифу о бессмертной птице-фениксе» [16, с. 21].

Значение подобных метафор, закодированное в сценарии, раскрывается полностью лишь в фильме, и не всегда интерпретация подобных приемов является верной, как мы это показали выше. Ремарка отличается именно своей способностью констатировать и лишь опосредованно вызывать образы (необходим просмотр фильма). Эта особенность практически сводит на нет возможность анализа языковых средств формирования метафор в режиссерском сценарии.

Заключение

Анализ способов дескрипции аудио- и видеоряда фильма и выделенных на их основе моделей корреляции реплик и ремарок позволил сделать следующие выводы.

Определение в качестве критерия классификации реплик и ремарок выполняемых ими функций позволило объединить способы описания аудио- и видеоряда фильма в два типа, которые дают расшифровку, в частности, визуальной и аудиовизуальной метонимий.

Для формирования способов дескрипции первого типа используются оба структурных компонента режиссерского сценария – реплики и ремарки. Данная группа представлена визуально-речевым и аудиально-речевым способами. При образовании способов дескрипции второго типа задействованы только ремарки. Второй тип распадается на визуально-звуковой неречевой, нулевой и визуальный способы, которые функционируют самостоятельно, причем большинство из них могут комбинироваться друг с другом. Комбинации возможны лишь при наличии одинаковых условий функционирования и связаны с тем кодом, который подлежит дескрипции. Так, для описания кодов видеоряда способны к совместной работе аудиально-речевой и аудиально-звуковой неречевой способы, для описания одновременного развертывания аудио- и видеоряда фильма – визуально-речевой и аудиально-звуковой неречевой способы.

На основе критерия денотативности/коннотативности реплик и ремарок выявлены следующие модели корреляции этих структурных единиц: комплементарная модель, реплико-ремарочная иллюстрация, реплико-ремарочный комментарий, реплико-ремарочный символ. Комплементарная модель имеет место, если реплика и ремарка денотативны. Реплико-ремарочная иллюстрация возможна в случае, когда реплика денотативна, а ремарка коннотативна. Реплико-ремарочный комментарий представляет собой взаимодействие денотативной ремарки и коннотативной реплики. Реплико-ремарочный символ формируется, если реплика и ремарка имеют денотативное значение.

Библиографические ссылки

1. Ващунина И. В. Взаимовлияние вербальных и невербальных (иконических) составляющих при восприятии креолизованного текста : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19. М., 2009.
2. Воробьева Е. В. К вопросу о взаимодействии вербальных и визуальных средств в креолизованном тексте // Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та. Сер.: Филол. науки. 2009. № 10. С. 54–58.
3. Михайловская Е. В., Рабекина Д. А. Смыслообразующий конфликт вербального и невербального как основа стилистики кинематографа Вуди Аллена (на материале фильма «Annie Hall» (1977)) // Науч. диалог. 2016. № 3 (51). С. 52–63.
4. Пойманова О. В. Семантическое пространство видеовербального текста : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. М., 1997.
5. Попова И. А. Динамика вербальной и невербальной составляющих киноповествования как объект филологической герменевтики (на материале художественных фильмов Ф. Ф. Coppoly) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. М., 2012.
6. Сигарева Н. В. Перевод аудиовизуальных произведений как особый вид переводческой деятельности // Герценовские чтения. Иностранные языки : материалы межвуз. науч. конф. (Санкт-Петербург, 15–16 мая 2014 г.). СПб., 2014. С. 148–150.
7. Selinger V. C. Les secrets du scénario: cinéma et B. D., théorie et pratique. Nantes : Ecrire aujourd'hui, 1995.
8. Bessière E. Découpage plan par plan // Deux «Jules et Jim»: analyse comparée des oeuvres d'Henri-Pierre Roché et de Francois Truffaut. Évreux, 1998. P. 61–147.
9. Bessière E. Découpage plan par plan // Deux «Le Colonel Chabert»: analyse comparée des oeuvres d'Honoré de Balzac et d'Yves Angélo. Évreux, 1997. P. 97–204.
10. Bourgeois N. Découpage: rédaction plan a plan «Panique» // L'Avant-scène cinéma: P. Leconte, «Monsieur Hire» suivi de «Panique» de J. Duvivier, d'après le roman de G. Simenon «Les fiançailles de M. Hire». Paris, 1990. P. 84–162.
11. Fernandez C. Découpage: rédaction plan a plan «Monsieur Hire» // L'Avant-scène cinéma: P. Leconte, «Monsieur Hire» suivi de «Panique» de J. Duvivier, d'après le roman de G. Simenon «Les fiançailles de M. Hire». Paris, 1990. P. 11–49.
12. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / пер. с фр. ; под ред. А. А. Холодовича. М. : Прогресс, 1977.
13. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / пер. Е. В. Вентцель, Т. В. Вентцель. 2-е изд. М. : Эдиториал УРСС, 2001.
14. Якобсон Р. О. Нулевой знак // Избранные работы : сб. ст. / сост. В. А. Звегинцев. М., 1985. С. 222–230.
15. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / сост. Г. С. Косиков ; пер. Г. С. Косикова. М. : Прогресс, 1989.
16. Bessière E. Entretien avec Y. Angélo // Deux «Le Colonel Chabert»: analyse comparée des deux oeuvres d'Honoré de Balzac et d'Yves Angélo. Évreux, 1997. P. 9–36.

References

1. Vashunina I. V. *Vzaimovliyaniye verbal'nykh i neverbalnykh (ikonicheskikh) sostavlyayushchikh pri vospriyatii kreolizovannogo teksta* [Interaction of verbal and nonverbal (iconic) components in the perception of the creolized text] : diss. abstr. ... dr. of sci. (philol.) : 10.02.19. Moscow, 2009 (in Russ.).
2. Vorobyeva E. V. To the problem of the interaction of verbal and visual means in the creolized text. *Izv. Volgogr. gos. ped. univ. Ser. Filol. nauki*. 2009. No. 10. P. 54–58 (in Russ.).
3. Mikhaylovskaya E. V., Rabekina D. A. [The sense-formative conflict of verbal and nonverbal as the basis of the Woody Allen's style (on the material of the film «Annie Hall» 1997)]. In: *Nauchnyi dialog*. 2016. No. 3 (51). P. 52–63 (in Russ.).
4. Poymanova O. V. *Semanticheskoe prostranstvo videoverbal'nogo teksta* [Semantic space of the videoverbal text] : thesis of diss. ... PhD (philol.) : 10.02.19. Moscow, 1997 (in Russ.).
5. Popova I. A. *Dinamika verbal'noi i neverbal'noi sostavlyayushikh kinopovestvovaniya kak obyekty filologicheskoi germeneytiki (na materiale khudozhesvennykh filmov F. F. Koppoly)* [Dynamic of the verbal and nonverbal elements of the film narration as object of the filological Hermeneutics] : thesis of diss. ... PhD (philol.) : 10.02.04. Moscow, 2012 (in Russ.).
6. Sigareva N. V. [The translation of the audiovisual texts as a specific kind of the translation activity]. In: *Gertsenovskiy chteniya. Inostrannyye yazyki* : mater. of interuniv. sci. conf. (Saint Petersburg, 15–16 May, 2014). Saint Petersburg, 2014. P. 148–150 (in Russ.).

7. Selinger V. C. Les secrets du scénario: cinéma et B. D., théorie et pratique. Nantes : Ecrire aujourd'hui, 1995 (in Fr.).
8. Bessière E. Découpage plan par plan. Deux «Jules et Jim»: analyse comparée des oeuvres d'Henri-Pierre Roché et de Francois Truffaut. Évreux, 1998. P. 61–147 (in Fr.).
9. Bessière E. Découpage plan par plan. Deux «Le Colonel Chabert»: analyse comparée des oeuvres d'Honoré de Balzac et d'Yves Angélo. Évreux, 1997. P. 97–204 (in Fr.).
10. Bourgeois N. Découpage: rédaction plan a plan «Panique». L'Avant-scène cinéma: P. Leconte, «Monsieur Hire» suivi de «Panique» de J. Duvivier, d'après le roman de G. Simenon «Les fiancailles de M. Hire». Paris, 1990. P. 84–162 (in Fr.).
11. Fernandez C. Découpage: rédaction plan a plan «Monsieur Hire». L'Avant-scène cinéma : P. Leconte, «Monsieur Hire» suivi de «Panique» de J. Duvivier, d'après le roman de G. Simenon «Les fiancailles de M. Hire». Paris, 1990. P. 11–49 (in Fr.).
12. Saussure F. de. *Trudy po yazykoznaïyu* [Works on linguistics]. Moscow : Progress, 1977 (in Russ.).
13. Bally Ch. *Obshchaya lingvistika i voprosy frantsuzskogo yazyka* [General linguistics and quations of the French language]. 2nd ed. Moscow : Editorial URSS, 2001 (in Russ.).
14. Jakobson R. O. *Nulevoi znak* [Zero sign]. In: *Izbranniye raboty*. Moscow, 1985. P. 222–230 (in Russ.).
15. Bart R. *Izbranniye raboty. Semiotica. Poetika* [Favorites. Semiotics. Poetics]. Moscow : Progress, 1989 (in Russ.).
16. Bessière E. Entretien avec Y. Angélo. Deux «Le Colonel Chabert»: analyse comparée des deux oeuvres d'Honoré de Balzac et d'Yves Angelo. Évreux, 1997. P. 9–36 (in Fr.).

Статья поступила в редколлегию 02.03.2018.
Received by editorial board 02.03.2018.