

*НИКОЛЕНКО А. Г.*

*Національний університет біоресурсів  
і природокористування України*

## РЕАЛИЗАЦИЯ ДИЕГЕТИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ РЕЧЕВОГО РЯДА В ДИСКУРСЕ АМЕРИКАНСКОГО ИГРОВОГО КИНО

Стаття обґрунтовує можливість використання мовного ряду для прив'язки нарративу фільму до різноманітних локусів, необхідність у словесній експлікації не тільки візуального представлення локусу в певних випадках, або для визначення місцезнаходження персонажів, а й для маркування їх пересування в просторі. Ретроспективні епізоди, екскурс у майбутнє і введення нових персонажів в дискурс американського ігрового кіно, також вимагають використання мовного ряду, який разом з візуальними образами створює ланки причинно-наслідкового ланцюга окремо взятого кінофільму.

**Ключові слова:** дієгетичний, мовний ряд, сюжетна прив'язка, локус, кіноперсонаж, кінодискурс.

Статья обосновывает возможность использования речевого ряда для привязки нарратива фильма к разнообразным локусам, необходимость в словесной экспликации не только визуального представления локуса в определённых случаях, или для определения местонахождения персонажей, но и для маркировки их передвижения в пространстве. Ретроспективные эпизоды, экскурс в будущее и введение новых персонажей в дискурс американского игрового кино также требуют использования речевого ряда, который в вместе с визуальными образами создаёт звенья причинно-следственной цепи отдельно взятого кинофильма.

**Ключевые слова:** диететический, речевой ряд, сюжетной привязка, локус, киноперсонаж, кинодискурс.

The article argues the ability of spoken language to bind a movie narrative to various loci, the need for verbal explication for not only a visual representation of the locus in certain cases, or to locate the moviecharacters, but also to mark their movements in space. Retrospective scenes, insight into the future and the introduction of new moviecharacters in the American movie discourse also require the spoken language, which together with the visual images creates links of the causal chain of themovie.

**Key words:** diegetic, spoken language, storyline binding, locus, movie character, movie discourse.

Речевой ряд в дискурсе американского игрового кино отвечает за создание театрального диегесиса и мимезиса т.е. описания вымышленного мира. В кинофильме на первый взгляд отпадает необходимость использования “словесной дескрипций” декорации, однако, проблема в том, что, хотя камера может перенести зрителя в любое место, собственно определение местонахождения явления более сложное: большинство визуальных изображений многозначны, и их смысл должен быть эксплицирован с помощью словесных знаков [1:32-51].

Однако, необходимость в словесной экспликации визуального представления места действия отпадает если в кинодискурсе вводится язык знакомой иконографии. Например, *the Golden Gate Bridge* означает Сан-Франциско, *the Eiffel Tower* – Париж.

Для сюжетной привязки нарратива в дискурсе американского игрового кино также используются печатные заголовки – *Phoenix, Arizona* в кинофильме *Psycho* [6] – или удобное расположение диегетических знаков, так, на съемках кинофильма *Bonfire of the Vanities* [7] режиссер фильма Брайана Де Пальма настоял на определенном размере дорожного знака с надписью *Alternate Route Manhattan* для усиления диегетического эффекта [2:17].

В дискурсе американского игрового кино речевой ряд в частности используется диегетически для определения изображенного мира. Плоское поле в кадре могло бы быть в любом месте – в Оклахоме, Техасе, Небраске, – но когда Дороти говорит: *Toto, I don't think that we're in Kansas anymore*, зритель понимает, что действие происходило в Канзасе. Процесс словесной идентификации используется не только для определения местонахождения персонажей, но и для маркировки их передвижения в пространстве. На протяжении развития действия реплики героев могут переориентировать зрителя с помощью того, что Дэвид Бордвелл называет “крючки диалога” (dialogue hooks), когда, например, после предложения *Shall we go to lunch?* следует длинный кадр кафе [3:33]. Например, в кинофильме *Dance, Girl*,

*Dance* [3], репортер звонит Елене Харрис, чтобы сообщить о браке Лилии Таигер и Джимми Харриса:

*Elena: Mr. Harris's marriage has nothing whatever to do with me.*

*Reporter: They're in the Night Court now. Don't you want to make a statement?*

*Elena: I'm not interested. I don't care who's where and I'm not making any statements. (Slams down the phone, then picks it up again.) Where in the blazes is the Night Court? [3].*

Следующий кадр переносит зрителя в локус, который и является, как понимает зритель, *the Night Court*, о котором только что говорилось.

Использование речевого ряда как сюжетной привязки особенно важно, если сюжетное развитие фильма отходит от фабулы, т.е. линейной хронологии. В киноленте *The Fugitive* [9], телевизионный репортёр отмечает:

*We do know this: that he and his wife Helen were at a fund-raiser at the Four Seasons Hotel earlier this evening, a fund-raiser for the Children's Research Fund [9].*

Кадр плавно переходит в сцену приёма в отеле *Four Seasons* по случаю сбора средств для детского фонда, перемещая зрителя назад во времени и пространстве.

Где именно заканчивается простая привязка – идентификация существующего, но не уточнённого времени и пространства – и начинается словесное формирование диегесиса – воссоздание в представлении у зрителя воображаемого места действия – в кинодискурсе трудно определить. Кино всегда позволяет заменить одно место другим, например, при необходимости можно снять сцены для кинофильма вместо Нью-Йорка в канадских городах, убеждая зрителей в том, что действия происходит именно в Нью-Йорке, или двигаться по времени в прошлое или будущее. Здесь важно то, как сопроводительный речевой ряд определяет вымышленное пространство и время [4:93-94].

В качестве примера использования речевого ряда для привязки нарратива фильма к разнообразным локусам может служить сцена из киноленты *Stagecoach* [10]. Водитель дилижанса направил Люси, пассажирку дилижанса, в отель, чтобы она выпила чашку кофе. На крыльце отеля она неожиданно столкнулась с Ненси и с капитаном Уитни:

*Girl: Why, Lucy Mallory!*

*Lucy: Nancy! How are you, Captain Whitney?*

*Captain Whitney: Fine, thanks, Mrs. Mallory.*

*Nancy: Why, whatever are you doing in Arizona?*

*Lucy: I'm joining Richard in Lordsburg. He's there with his troops.*

*Captain Whitney: (off-screen) He's a lot nearer than that, Mrs. Mallory. He's been ordered to Dry Fork.*

*Nancy: Why, that's the next stop for the stagecoach. You'll be with your husband in a few hours.[10]*

Этот речевой ряд информирует зрителя о том, кто такая Люси (жена Мелору), куда она собирается (в Лорзбург), чем занимается её муж (он офицер), где её муж находится (в Драй Форке), где остановится дилижанс в следующий раз (в Драй Форке) и когда она встретится со своим супругом (через несколько часов).

В кинофильме необходимы не только идентификация и создание своего времени и пространства, но и представление наиболее важных составляющих изображённого мира – киногероев. Речь, заменив титры немого кино, которые вводили каждого нового персонажа в сюжет кинофильма, часто использует реплики-приветствия для введения киногероев в нарратив фильма. Некоторые исследователи обращают внимание на частое повторение имени персонажа для укрепления связи имени и идентичности персонажа. Так, например, в кинофильме *Casablanca* [11], когда капитан Рено встречается с майором Штрассером в аэропорту, имя Штрассера повторяется в его речи три раза [5:31].

В классическом фильме Голливуда, экспозиция нарратива сосредоточена в начале кинофильма – с множеством представлений персонажей и экспликацией к разнообразным локусам в первые минуты фильма, когда речевой ряд ненавязчиво восполняет отсутствие всезнающего рассказчика. Однако эта функция не ограничивается какой-либо одной частью кинодискурса, например в кинофильме *Stagecoach* [10] представления и экспликация локусов происходит не только в начале, но и в заключительной части кинофильма, когда водитель дилижанса Бак и сидящий рядом с ним Керли радостно сообщают пассажирам дилижанса, что они приближаются к месту назначения (*East Ferry; Lordsburg*):

*Curly: Well, folks, we're coming into East Ferry now.*

*Buck: Lordsburg, nextstop. [10]*

Перемещение в пространстве, ретроспективные эпизоды, экскурсы в будущее и введение новых персонажей требуют использования речевого ряда в нарративе кинофильма.

Следует разделять сюжетную привязку и передачу причинно-следственной зависимости нарратива кинофильма [Barthes]. Нарратив классического Голливудского фильма разворачивается через ряд событий, связанных между собой последовательностью и причинно-следственными отношениями [5:31].

В большинстве случаев речевой ряд фильма даёт зрителю ответы на вопросы: почему? как? и что дальше? “Что дальше” – это может быть простое ожидание развития сюжета, что и наблюдается, например, в кинофильме *Notorious* [12] во время разговора Девлина, агента американской разведки с Алисией, с женой немецкого учёного Алекса Себастьяна, которую он завербовал:

*Devlin: Then the wine cellar's the obvious place to look.*

*Alicia: Alex has the key to that.*

*Devlin: Then get it from him.*

*Alicia: Get it? How?*

*Devlin: Don't you live near him?*

Alicia: What do I look for if I get the key?

Devlin: You look for a bootle of wine, like the one that rattled the fellow at dinner that night.

Alicia: All the bootles look alike to me, I'm no mastermind.

Devlin: *Yoy're doing all right.*

Alicia: *It's not fun, Dev.*

Devlin: *Too late for that now, isn't it? Look. Why don't you persuade your husband to throw a large shindig so that he can introduce his bride to Rio society, say sometime next week?*

Alicia: *Why?*

Devlin: Consider me invited. Then I'll try and find out about that wine cellar business [12].

В последующей сцене вечеринки зритель понимает значение сокращающихся запасов выпивки для развития сюжета только благодаря речевому ряду:

Devlin: *He's [Alex's] quite sensitive about you. He's gonna watch us like a hawk. ... Let's hope the liquor doesn't run out and start him down the cellar for more...*

Alicia: *We'd better hurry... Joseph might have to ask Alex for more wine. He's running out faster than he thought... You'd better go out in the garden alone and wait around back of the house for me and I'll show you the wine cellar door... I'll keep the garden door open and I'll tell you if anything happens... [12]*

Девлина изучая записки в винном погребе случайно разбивает одну из бутылок вина и для понимания того, что за чёрный гранулированный материал спрятан в бутылке вина, зрителю необходимо словесное объяснение Девлина:

Devlin: *We've got to leave things as we found them. Help me find a bottle of wine with the same label as these others...*

Alicia: It isn't really sand, is it?

Devlin: Some kind of metal ore... [12]

Даже кульминация сцены – страстный поцелуй, может подождать, пока Девлин не объяснит, якобы Алисии, но на самом деле зрителю, что поцелуй является уловкой, чтобы усилить подозрение:

*Alicia: Someone is coming. It's Alex! He's seen us.*

*Devlin: Wait a minute. I'm going to kiss you.*

*Alicia: No! He'd only think we –*

*Devlin: –That's what I want him to think. [12]*

Речевой ряд помогает понять происходящее, уточняет информацию, заложенную в визуальные образы, подчёркивая их, интерпретирует то, что зритель видит на экране и объясняет то, что не может быть передано визуально – мыслительную деятельность персонажа. Речевой ряд вместе с визуальными образами создаёт звенья причинно-следственной цепи кинодискурса американского игрового кино.

Еще одним свидетельством того, что речевой ряд предназначен в первую очередь для передачи зрителю причинно-следственной связи между эпизодами являются сцены кинофильмов, в которых изображено общение киноперсонажей, но речевой ряд отсутствует потому, что зритель, в отличие от персонажей уже располагает передаваемой информацией, как, например, в кинофильме *North by North west* [13], когда шум самолёта заглушает слова профессора в разговоре с Торнхиллом о мифическом Джордже Каплане, и в киноленте *On the Water front* [14], когда звук сирены и музыка заменяют исповедь Терри перед Эди о его участии в убийстве своего брата.

Кроме того, речевой ряд является средством сообщения зрителю о событиях, которые предшествовали времени, изображенному на экране. По фрагментарным, “случайным” диалогам зритель воссоздает предисторию фильма – о неудавшихся предыдущих браках Роджера Торнхилла или о том, как Терри Маллой отказался от решающего боя за приз. Так как эти фоновые события не отражены непосредственно на экране, зритель узнает о них только со слов киноперсонажей.

Экспозиционный диалог откровенно демонстрирует, что информация предназначена для зрителя, а не для киноперсонажей. В целом, есть нечто излишнее в количестве конкретных деталей и в

объёме информации предположительно в случайных разговорах, как, например, в фильме *High Sierra* [15], когда Рой Эрл, останавливается на заправочной станции, а работник станции надоедает ему и зрителям детальной и не нужной информацией:

*Attendant: You're looking at the prize of the Sierry's, brother. Mount Whitney, the highest peak in the United States. 14,501 feet above sea level. [15]*

Более того, в той же сцене, другой автомобиль останавливается, и водитель представляет себя и свою семью Эрлу и без всякой на то надобности пускается в предысторию:

*Pa: Well, I'm going to Los Angeles. I lost my farm back home. But Velma's mother married again and she sort of invited us out. [15]*

Интересно, что ни одна информация, представленная в этих речевых рядах не является необходимой или информативной для дальнейшего развития сюжетной линии кинофильма. Тем не менее, если в первом случае зритель узнает важную информацию из географии США о том, что гора Уитни высотой 14,501 футов самая высокая точка в США, то биографические откровения Па выглядят совершенно неуместными и служат, в основном, для создания фоновой информации кинодискурса.

Можно получить сжатую, но вполне достаточную для нарратива фоновую информацию, как например, в рассказе Роджера Торнхилла о себе и своем окружении:

*Roger: I've got a job, a secretary, a mother, two-ex-wives, and several bartenders dependent upon me, and I don't intend to disappoint them all by getting myself slightly killed [13].*

Одна из отличительных черт повествования в дискурсе американского игрового кино заключается в том, что оно создает ощущение срочности разворачивающегося действия, устанавливая “конечный срок” – предстоящего момента времени, по наступлению которого должно случится что-то важное. Ориентация в нарративах к конечным срокам придаёт голливудским фильмам характерный темп и динамику. Поскольку конечные сроки, как данности чувственно и визуально не осязаемые, они должны быть переданы в кинодискурсе



вербально или каким-либо иным образом. Речевой ряд как раз и оказывается самым простым инструментом для этого: он используется, чтобы сообщить время прибытия поезда в фильме *High Noon* [16], чтобы предупредить зрителя об опасном повышении уровня углекислого газа в киноленте *Apollo 13* [17], а в кинофильме *The Wizard of Oz* [18] песочные часы является убедительным визуальным образом, и ожидание спасения Дороти её друзьями усиливается повторными кадрами ускользающего песка, но именно речь ведьмы связывает каждую песчинку с оставшимися секундами жизни Дороти:

*Wicked witch: (turning over hourglass) You see that? That's how much longer you've got to be alive. And it isn't long, my pretty, it isn't long! I can't wait forever to get those shoes!* [18]

Таким образом, речевой ряд в дискурсе американского игрового кино выполняет диегетическую функцию, т.е. описывает место, время, события и их участюков.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Barthes R. Rhetoric of the Image. In Image/Music/Text, trans. Stephen Heath. / R. Barthes. – New York : Hill & Wang, 1977. – pp. 32-51. 2. Salamon J. The Devil's Candy : “The Bonfire of the Vanities” Goes to Hollywood. / J. Salamon. – Boston : Houghton Mifflin, 1992. – 460 p. 3. Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema. / D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson. – New York : Columbia University Press, 1998. – 658 p. 4. Todorov T. Speech According to Constant. In The Poetics of Prose. trans. Richard Howard. / T. Todorov. – Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1977. – pp. 93-94. 5. Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema : Film Style and Mode of Production to 1960. / D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson. – New York : Columbia University Press, 1985. – 283 p.

## ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

6. *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). 7. *Bonfire of the Vanities* (Brian De Palma, 1990). 8. *Dance, Girl, Dance* (Dorothy Arzner, 1940). 9. *The Fugitive* (Andrew Davis, 1993). 10. *Stagecoach* (John Ford, 1939). 11. *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). 12. *Notorious* (Alfred Hitchcock, 1946). 13. *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959). 14. *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954). 15. *High Sierra* (Raoul Walsh, 1941). 16. *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952). 17. *Apollo 13* (Ron Howard, 1995). 18. *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939).