

Прием диглоссии при построении нарратива в кинематографе

Статья посвящена использованию различных языков при построении повествовательной структуры кинематографического произведения. Под диглоссией в данном случае подразумевается употребление двух языков – родного и неродного для зрителей. Основная функция такой диглоссии – маркировка перехода героев и/или зрителей в другой мир и вживание в него.

Ключевые слова: нарратив, язык, точка зрения, диглоссия

И кинематограф, и литература могут создавать сложную повествовательную структуру. Но одинаково ли это делается?

Одним из таких средств является диглоссия. Это не просто использование двух языков (их может быть и больше). Это бинарная оппозиция «родной – неродной язык» (для автора и читателей или зрителей). Вот как это происходит в литературе. В «Поэтике композиции» Б. А. Успенский ссылается на различные эпизоды в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»: герои говорят или пишут то по-французски, то по-русски тексты, которые в реальности были только французскими (реплики диалога, письма). Это объясняется тем, что, передавая данные тексты, великий реалист Л. Н. Толстой становится на различные точки зрения. Когда на русском языке передаются речи французов, это означает, что Толстой мысленно совмещается с французами или описывает их общение изнутри ситуации. Автор показывает, что они говорят или пишут не на русском, а на родном языке, безо всяких барьеров. Когда русские говорят или пишут по-французски, это означает, что они это делают в реальности, а Толстой рассказывает о них, занимая внешнюю позицию [2, с. 82–90].

То есть прием, как видим, изначально – литературный. Можно даже сказать, что для кинематографа это не обязательно и даже не совсем типично. По крайней мере, этому правилу не следует С. Бондарчук в экранизации «Войны и мира». У него все говорят по-французски тогда, когда должны это делать в реальности. В фильме С. Ростоцкого и Н. Хубова «Эскадрон гусар летучих» герои ведут себя точно так же.

Иначе дело обстоит с фильмами, действие которых происходит за границей. Они не могут быть сняты целиком на иностранном языке, и русский используется здесь условно. Однако, помимо собственно технического, у него есть и художественный смысл.

Нечто похожее на применение диглоссии у Толстого мы видим в «Семнадцати мгновениях весны» Т. Лиозновой. Но можно ли сказать, что здесь мы наблюдаем такое же использование языков, как в романе Толстого?

Фильм начинается со сцены совещания у Гитлера. Сцена игровая, но стилизованная под документальный репортаж. Гитлер говорит по-немецки, и его речь переводится на русский.

Затем Гиммлер и Шелленберг уединяются и просматривают настоящую кинохронику, идущую на немецком, английском и русском языках. Персонажи комментируют увиденное по-русски, причем американскую кинохронику Шелленберг переводит на русский язык, хотя в реальности они, естественно, говорят по-немецки. Здесь соединяются два мира – реальный, который запечатлен документальной хроникой, и в нем звучат те языки, на которых действительно озвучены документальные фильмы, и художественный мир самого фильма – и русский язык является знаком того, что мы вошли внутрь этого мира и не чувствуем барьеров.

Аналогичное двоимирие мы наблюдаем в сцене, где Штирлиц смотрит мюзикл «Девушка моей мечты» на немецком языке, а за кадром голос Е. Копеляна по-русски сообщает нам, до какой степени Штирлиц ненавидел этот фильм. Эта ненависть подчеркивается чужим языком, показывающим, насколько чужд герою данный мюзикл, вся его эстетика.

Немцы между собой и Штирлиц с немцами в реальности говорят по-немецки, Штирлиц с Эрвином и Кэт – возможно, тоже по-немецки (хотя такая конспирация не имеет особого смысла, учитывая, что содержание их речи опасно само по себе). По-русски Штирлиц только поет – да и то мысленно (!), зато русские разведчики в Москве и Сталин с подчиненными общаются по-русски, Кэт во время родов кричит: «Мамочка!» не просто по-русски, а по-рязански – и всё это оформляется русским языком.

При этом зрителю иногда напоминают, что действие все-таки в основном происходит в иноязычной среде. Штирлиц пишет записку жене на французском языке – и нам показывают французский текст. Показывают нам и тексты телеграмм и характеристик членов НСДРП (кстати, аббревиатура русская, а не немецкая) на немецком – они тут же переводятся на русский, да еще и озвучиваются голосом Копеляна. Этот прием дублирования перевода, это удвоение русского – в титрах и за кадром – говорит нам о его условности, о том, что это на самом деле «ни разу не русский».

Итак, в кино переход с чужого языка на родной скорее означает, что зритель включается в чужой мир, как в родной.

Конечно, это основная тенденция. Возможны и варианты, которые, на наш взгляд, являются частными случаями этой главной тенденции. Например, в «Кин-дза-дза!» (сценарий Р. Габриадзе и Г. Данелии) земляне общаются с обитателями планеты Плюк на русском языке в буквальном смысле. Сами инопланетяне изъясняются на «чатланском» «языке», включающем несколько «терминов» (*пепелац, гравицаппа, луц* и др.), «соционимов» (*эцилоп, пацак, чатланин*), допустимое в обществе ругательство «кю», а также «ку» – все остальные слова. По-видимому, эти «все остальные слова» являются междометиями, так что в целом этот «чатланский язык» вдвое беднее словаря людоедки Элочки и вполне соответствует степени деградации плюкан. Скорее всего, почти во всем фильме

диглоссия используется не условно, а как типичный билингвизм. Жители планеты Плюк, общаясь с землянами, действительно говорят на русском языке (вставляя по необходимости местные термины, – впрочем, то же делают и земляне), а между собой – на «чатланском». Отказ от условного использования русского языка и сохранение его в своем прямом значении говорит о коммуникативном убожестве «чатланского языка» и подчеркивает несовместимость двух миров, невозможность подлинного контакта и понимания.

Жители планеты Альфа, а также инопланетянин, случайно попавший в Москву, тоже, несомненно, говорят с землянами по-русски, усвоив их язык телепатически.

Впрочем, есть эпизод, где русский язык используется условно – для «перевода» мыслей аборигенов. Так, например, чатланин Кырр в ярости восклицает: «Я скажу всем, до чего довёл планету этот фигляр ПЖ! Пацаки чатланам на голову сели! Кю!» Он это говорит самому себе, не общаясь с землянами, и русский язык здесь предназначен для зрителей. Это практически единственный эпизод такого рода.

У предшественника Данелии – Ж.-Л. Годара в «Альфавиле» нам показывают столь же отвратительный мир. Инопланетяне там говорят не на каком-то ином языке, а на изуродованном французском, который и является аналогом инопланетного языка (в «Кин-дза-дза!» «плюкано-чатланский» «язык» тоже является плодом деградации).

В «Человеке ниоткуда» Э. Рязанова (по сценарию Л. Зорина) дикари племени тапи говорят по-русски, но стихами. Оказавшись среди них, Поражаев сразу находит общий язык с ними в том смысле, что он тоже говорит стихами по-русски (если бы они говорили на каком-то другом языке, Поражаев не понимал бы их, поскольку не имел возможности его выучить заранее). То есть в роли условного чужого языка в кино может выступать исковерканный естественный язык или даже язык поэзии.

В кино совмещение повествователя и зрителя с героем достигается иными средствами – невербальными и сугубо кинематографическими. М. Ю. Лотман их перечисляет: монтаж, крупность планов, ракурсы, темп, наклон и переворачивание кадра, панорамная съемка, обратный порядок кадров, деформирующие объективы, комбинированная съемка, фонограмма, цвет, размытый кадр, негативный кадр [1, с. 45].

Итак, условное использование языков организует нарратив (повествование) и в литературе, и в кинематографе, но используются по-разному. В литературе манипулирование языками обозначает совпадение или несовпадение повествователя с персонажами, говорящими на другом языке. В кино переход с чужого языка на родной скорее означает, что зритель включается в чужой мир, как в родной.

Примечания

1. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 139 с.
2. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.