

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «КубГУ»)

Факультет романо-германской филологии
Кафедра прикладной лингвистики и новых информационных технологий

КУРСОВАЯ РАБОТА

**СРЕДСТВА КОНСТРУИРОВАНИЯ ОБРАЗА УЧЁНОГО В
АНГЛОЯЗЫЧНОМ КИНОДИСКУРСЕ**

Работу выполнил  Т. В. Прохорова
(подпись)

Направление подготовки 45.04.01 Филология 5 курс
(код, наименование)

Направленность (профиль) Кросс-культурная коммуникация в
международной академической среде

Научный руководитель
д-р. филол. наук, профессор  И. П. Хутыз
(подпись)

Нормоконтролер
д-р. филол. наук, профессор  И. П. Хутыз
(подпись)

Краснодар
2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
1 Кинодискурс и система его образов в структуре современных гуманитарных исследований.....	5
1.1 Кинодискурс: определение понятия и его компонентов; основные направления в его исследовании.....	5
1.2 Образ как неотъемлемая составляющая кинодискурса.....	11
1.3 Основные средства конструирования образа.....	16
2 Конструирование образа учёного в англоязычном кинодискурсе.....	24
2.1 Средства конструирования образа учёного в кинодискурсе периода 1985-1990 гг.....	24
2.2 Средства конструирования образа учёного в кинодискурсе периода 1995-2009 гг.....	33
Заключение.....	44
Список использованных источников.....	46

ВВЕДЕНИЕ

Сложившиеся на настоящее время лингвистика и теория коммуникации составляют основу для анализа многих форм человеческого общения за пределами языкового дискурса. В последнее десятилетие в научном сообществе особое внимание уделяется кинодискурсу с точки зрения прагматического анализа его элементов. Современные медийные прагматические исследования в данной области во многом опираются на методологию исследований телевизионных программ, в которых объектом исследования является взаимодействие произведения со зрителем посредством языка телевидения, формирующего телевизионный дискурс или диалог. Как отмечает Умберто Эко, кинодискурс аналогичным образом складывается из текстов, однако текст понимается как совокупность знаков (Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. М. : Симпозиум, 2002).

Развивая интерес гуманитарных наук к конструированию образа, мы определили цель исследования как анализ средств конструирования образа учёного в англоязычном кинодискурсе. Были выделены следующие задачи:

1. рассмотреть понятие «кинодискурс» и его компоненты, изучить основные направления в его исследовании;
2. определить роль образа в кинодискурсе, а также основные средства конструирования образа;
3. выявить средства конструирования образа учёного в англоязычном кинодискурсе в рамках двух временных периодов, систематизировать полученные результаты исследования.

Объектом данного исследования является англоязычный кинодискурс. Предмет изучения – средства конструирования образа учёного в дискурсивном пространстве восьми англоязычных фильмов.

Эмпирическим материалом выступает кинодискурс трёх англоязычных фильмов «Назад в будущее» (“Back to the Future”, 1985) и «Пи» (“Pi”, 1998).

Методология данного исследования предполагает междисциплинарный подход с изучением психологического аспекта проблемы. Так, методологической основой стали теоретические разработки вопросов взаимосвязи кинодискурса и прочих дискурсов (У. Эко, D. Bordwell, R. Lakoff, K. Thompson), прагматики и диалогичности кинодискурса (Т. В. Духовная, Ю. М. Лотман, И. П. Хутыз, С. А. Kerbrat-Orecchioni, S. Kozloff, R. Janney) и элементов, составляющих кинодискурс (В. Е. Баскаков, Т. В. Духовная, J. Chovanec, M. Dynel, St. Prince).

В соответствии с поставленной целью и задачами исследования были избраны следующие методы исследования: метод сплошной выборки, метод лингвистического анализа, который включает в себя приём интерпретации языкового материала, метод функционально-семантического анализа.

Теоретическая значимость исследования заключается в составлении единого представления о функционировании образа в кинодискурсе, выявлении особенностей его выражения в системе английского языка и лингвокультуры.

Практическая ценность заключается в возможности применения полученной классификации средств, конструирующих образ в кинодискурсе, при проведении занятий по дисциплинам «Общая теория дискурса», «Семиотика», «Лингвопрагматика». Полученный эмпирический материал создаёт базу для дальнейшего сравнения создания и функционирования образа учёного в русскоязычном и англоязычном кинодискурсе.

Цель и задачи исследования определили его структуру. Работа состоит из введения, двух разделов, заключения и списка использованных источников. Общий объём составляет 50 страниц.

1 Кинодискурс и система его образов в структуре современных гуманитарных исследований

1.1 Кинодискурс: определение понятия и его компонентов; основные направления в его исследовании

Посвящённые главным образом анализу визуального ряда, исследования кинематографа с 70-х годов прошлого века были тесно связаны со структуралистским направлением и лингвистическими моделями Фердинанда де Соссюра. Как отмечает Ромерт Стэм, семиотику как направление лингвистики и анализ фильма следует рассматривать в тесной связи с лингвистическими явлениями (Prince S. *The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies*. USA: University of California Press, 1993). Например, для декодирования киноинформации требуется инструмент анализа; аналогично книгам, фильмы рассматриваются как текст для декодирования критиками или зрителями, что подразумевает схожие семиотические процессы. Анализ фильмографии с 1970-х годов уделяет особое внимание взаимосвязи обозначаемого и обозначающего и рассматривает исключительно символичный аспект визуального восприятия, игнорируя иконическую и иные стороны знака.

Современная теория кинодискурса берёт своё начало из работ лингвиста Фердинанда де Соссюра, кинорежиссёра Луи Альтюссера и психолога Жака Лакана. Теория Ф. де Соссюра о немотивированной связи между структурными компонентами знака была заимствована многими теоретиками, изучающими кинодискурс (например, А. Г. Рыжков, Ch. Ogden и J. Richards). Они предполагали, что визуальный ряд позволяет передавать идеи в их идеальной форме, а знак рассматривали в неразрывной связи с культурой, так как знаковые системы не несут смысл вне социального и культурного контекста, в котором сформировались. Так, культура непосредственно вмешивается в процесс ознакомления с фильмом и его интерпретацией. Взгляды и ценности действительно влияют на содержание нарратива киноленты, что выражается в

стилевой визуализации на стадии создания и взаимодействии зрителя с данным типом нарратива (Prince S. *The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies*. P. 18). Существующие теории идеологического анализа и интерпретации также позволяют определить роль культуры и её влияние на разных этапах создания и ознакомления с примерами кинодискурса.

В американской научной парадигме кинодискурс (film discourse) основательно отличается от кинематографического дискурса (cinematic discourse), который объединяет множество кинематографических методов, которые в основном не изучаются лингвистикой (см. работы D. Bordwell и K. Thompson, J. Monaco, R. Stam, L. Giannetti и др.). Тем не менее кинодискурс, как он воспринимается зрителем, – это совместная работа всей съёмочной группы или коллективного отправителя информации. На диалог с фильмом, который зритель воспринимает аудиально и визуально, влияет весь спектр кинематографических приёмов. Среди прочих, кинодискурс включает: сценариста, режиссёра, операторов камер, актёров, графических и звуковых редакторов и т.д. Таким образом, существует множество факторов, таких как качество снимков, угол обзора камеры или их редактирование и обработка, которые способствуют коммуникативному эффекту, оказываемого на зрителя. Кинодискурс может также рассматриваться как вымышленные, неистинные или сгенерированные коммуникации, осуществляемые вымышленными персонажами и отвечающие таким терминам как «сценарий», «построенный» или «готовый» диалог, или полилог (Chovanec J. *Humour in quasi-conversations: Constructing fun in online sports journalism. The Pragmatics of Humour across Discourse Domains*, 2011).

И всё же кинодискурс, создаваемый в современную эпоху, должен отражать повседневные коммуникативные модели коммуникантов, формируя иллюзию коммуникации «здесь и сейчас» и вовлекая так называемый код реальности или культурный реализм (Kozloff S. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley : University of California Press, 2000). Это означает, что сценарий фильма должен придерживаться сложного кода, который отвечает современной

культуре в данный момент и который представляется правдоподобным, повседневным и аутентичным (Kozloff S. *Overhearing Film Dialogue*. P. 72). Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова определяют киносценарий как «произведение художественной литературы со специфическими признаками, связанными с воплощением словесного текста в звукозрительном виде на экране» (Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. *Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа)*. М. : Водолей Publishers, 2004).

Термин «кинодискурс» (film discourse) частотно применяется к общению вымышленных персонажей в художественных фильмах, а также в сериалах. В данном исследовании мы будем придерживаться аналогичной точки зрения: кинодискурс состоит из сочетания вербальных и невербальных связей и во многом сводится к различным уровням языка. Коммуникация в рамках кинодискурса рассматривается как монолог, диалог или полилог в зависимости от числа участников, однако неизменно служит подобием или отражением коммуникации, знакомой человеку из реальной жизни (Kerbrat-Orecchioni C. *A multilevel approach in the study of talk-in-interaction. Pragmatics* : 1997). Принятие этой терминологии также требует отказа от общего термина «диалог героев», используемого в отношении вербального взаимодействия двух или более персонажей фильма.

Диалог – это важнейшим компонент киносценария, который не только служит во благо сюжета и фабулы, но также целый ряд функций в дискурсе кинофильма: выстраивает образ героев и отношения между ними, служит средством раскрытия характеров. По мнению Робин Лакофф, американского лингвиста в области гендерной лингвистики, язык является неотъемлемым компонентом индивидуальности. По ее мнению, хотя художественные персонажи могут выступать репрезентивами классических ролей, они изображаются как реальные члены социума (Lakoff R. *Talking Power: The Politics of Language*. New York : Basic Books, 1990). Так появляется еще один элемент кинодискурса – кинообраз, который будет далее более подробно рассмотрен.

Подтверждение идеи о соотношении вымышленного и реального миров можно найти и в работах У. Эко, что также указывает на родство теории кинодискурса с постулатами филологии о тексте: «... мы должны использовать реальный мир в качестве фона. Означает это следующее: вымышленные миры паразитируют на реальном. Не существует правила, которое регламентировало бы допустимое количество вымышленных элементов в произведении» (Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. С. 47). Отметим, что в таком случае зрители, вступая в своего рода игру с режиссёром, соглашаются с реальным существованием героев киноленты, ведь «механизм нашего восприятия настоящего мира мало чем отличается от механизма восприятия вымышленных миров» (Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. С. 48).

Следовательно, одним из элементов кинодискурса является создание вторичной реальности (нарратива фильма), который должен сознательно не нарушать принципы коммуникации в реальной жизни, либо же сознательно разрушать их с целью конструирования вторичного фэнтези-мира. Анализ образа, взятого из реального мира, ограничивает данный элемент до фактического отражения реальности. По мнению У. Эко, в кинодискурс также входит отражение реального мира и фоновые знания (Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. С. 50).

Наконец, прагматическая теория предлагает основу для анализа многих форм человеческого общения за пределами языкового дискурса. В последнее десятилетие в научном сообществе особое внимание уделяется кинодискурсу с точки зрения прагматического анализа средств массовой информации (например, E. Goffman, M. Hedley, D. Gauntlett, J. Bignell и др.). Современные медийные прагматические исследования в области кинематографа во многом опираются на методологию исследований телевизионных программ, в которых объектом исследования является взаимодействие произведения со зрителем посредством языка телевидения, формирующего телевизионный дискурс или диалог. Как отмечает У. Эко, кинодискурс складывается из текстов, однако в

более общем понимании определяя текст как совокупность знаков (Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. С. 91).

Современные отечественные исследования кинодискурса имеют три направления:

1. анализ элементов кинодискурса, например, субтитров (Т. В. Духовная, В. Е. Горшкова), подтекста (А. Н. Зарейцкая), информативности (И. П. Муха), фразеологической семантики (А. И. Казакова, Р. А. Аюпова, Н. Р. Мигманова), образа (С. С. Назмутдинова, Ю. А. Нелюбина) и т.д.;

2. оценка потенциала данного дискурса (А. В. Корячкова, Т. А. Югай, Е. В. Скворцова, М. Б. Ковалёва);

3. рассмотрение кинодискурса как переводческой, лингвистической, философской, антропологической и/или др. единицы (О. С. Борисова, А. В. Корячкова, В. Д. Шевченко и пр.).

Как отмечалось выше, кинодискурс воссоздаёт реальное общение, что позволяет анализировать его методами, которые используются при анализе естественного дискурса. Медиа прагматические кино-исследования продолжили изучение кинематографа, однако перенесли дискурсивный локус из телевидения в кино и создали сначала «язык фильмов», а далее – кинодискурс (Dyrel M. *Stranger than Fiction? A Few Methodological Notes on Linguistic Research in Film Discourse*. Brno Studies in English : 2011). Термин кинодискурс также используется для наименования общения вымышленных персонажей в художественных фильмах и сериалах. Подобный дискурс состоит из вербальной и невербальной коммуникаций.

Концепция кинодискурса рассматривает фильм как коммуникативный процесс (Dyrel M. *Stranger than Fiction? A Few Methodological Notes on Linguistic Research in Film Discourse*. P. 21). Предполагается, что публичный показ фильма по своей сути является коммуникативным событием, а фильмы предназначены для оказания когнитивного и эмоционального воздействия на зрителей. Их производство и показ есть взаимодополняющие действия в общественном дискурсивном пространстве. Фильм адресован определённым

зрителям, которые также участвуют в построении фильма не меньше, чем кинорежиссер.

Исследования с 1950-х годов подходили к определению элементов кинодискурса, выделяя следующие категории и изучая их как самостоятельные субъекты: авторство фильма (стиль, творчество, выразительность, интенция), кинофильм (язык фильма, синтаксис, семантика) и зрительский фильм (восприятие фильма, понимание повествования, интерпретация). Однако прагматический подход к кинематографическому дискурсу стремится объединить отношения между кинематографистами, фильмами и кинозрителями. Таким образом, кинодискурс мы рассматриваем как локализованный повествовательный процесс, включающий:

1. рассказчика (кинорежиссера) и аудиторию (зрителей);
2. средства выражения (технический кинематографический аппарат);
3. обычное установление связи (фильм);
4. общее коммуникационное пространство (экран);
5. общие дискурсивные предположения и ожидания (кинематическая метапрагматическая осведомленность);
6. неявный коммуникативный пакт между участниками (совместное предположение) (Janney R. *Pragmatics and cinematic discourse*. Lodz Papers in Pragmatics : 2012).

Важным шагом на пути разработки анализа кинодискурса является, прежде всего, рассмотрение выразительных средств кино, доступных режиссеру, конвенций, регулирующих их использование, и различных методов в кинематографическом общении режиссёр-зритель. Будем использовать следующую классификацию элементов кинодискурса:

1. язык: диалог, внеэкранное повествование, письменный и печатный текст, титры, субтитры и т.д.
2. постановка: сценическая и установочная композиция, декор, реквизит, цвета, актёры, костюмы, макияж, освещение, хореография и т.д.
3. жесты: взгляды актёров, мимика, жесты, позы и др.

4. кинематография: места размещения, углы, перспективы, движения, фокус, обрамление и т.д.

5. редактирование: временные и концептуальные шаблоны при организации последовательных снимков камеры.

6. изменения после съёмки: звуковое наложение, музыкальное озвучивание и добавление акустических, визуальных и цифровых эффектов (Janney R. Pragmatics and cinematic discourse).

Одним словом, элементы кинодискурса можно разделить на вербальные и невербальные. К первым мы отнесём язык фильма, его синтаксис и семантику; ко вторым – постановку, жесты, кинематографию, редактирование и изменения после съёмки (например, изменение масштаба и градации).

Взаимодействие между компонентами превращает кинодискурс в сложный процесс интерпретации с точки зрения адресата, поскольку объект интерпретации неизбежно анализируется зрителем, что вносит в анализ кинодискурса определённую субъективность.

Таким образом, в нашей работе мы понимаем кинодискурс как вымышленные, неистинные или сгенерированные коммуникации, строящиеся на принципах культурного реализма и насыщенные вербальными и невербальными элементами. Образ служит отражением реального мира зрителя и ключевым компонентом кинодискурса.

1.2 Образ как неотъемлемая составляющая кинодискурса

Как отмечает Т. В. Духовная, образ является одним из ключевых изобразительно-выразительных средств кинодискурса (Духовная Т. В. Субтитры как элемент кинодискурса: лингвистический и паралингвистический аспекты. Майкоп, 2018). Образ как часть кинодискурса тесно взаимосвязан с понятием «концепт».

Согласно научным дефинициям, концепт – это многомерный мыслительный конструктор, отражающий процесс познания мира, результаты

человеческой деятельности, его опыт и знания о мире (Аскольдов С. А. Концепт и слово. Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. М. : Наука, 1997). Концепт может рассматриваться и как результат столкновения словарного значения слова с личным и/или народным опытом человека. В то же время, он может обозначать «сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» и «то, посредством чего человек сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на неё» (Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. М. : Академический проект, 2004.). Филология более прочих заинтересована в изучении различных концептов как источника информации о языковой личности каждого конкретного народа и как способе выражения лингвистического многообразия форм и видов.

Каждый концепт представляет собой результирующее событие, сформировавшееся и продолжающее формироваться в определённых исторических условиях, как, например, особенности менталитета, специфика народа и его нравов. Так, в свою очередь, возникают различия в последующих элементах культуры: традициях, обычаях, нравах, суевериях, приметах, половицах и поговорках и так далее.

В то же время образ – это всеобщая категория художественного творчества, форма истолкования и освоения мира с позиции определённого эстетического идеала путём создания эстетически воздействующих объектов (Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. С. 209). Инструментом мышления выступает универсальный предметный код, а единицами универсального предметного кода являются предметные чувственные образы, которые кодируют знания. Знания представлены в сознании человека концептами, а в качестве кодирующего концепт образа выступают чувственные образы, входящие в концепт как его составная часть. Таким образом, чувственная составляющая концепта кодирует содержащуюся в нем рациональную информацию, обеспечивая его функционирование как

мыслительной единицы. В мыслительном процессе человек оперирует образами, которые несут и «прикреплённые» к ним рациональные знания.

Образные единицы универсального предметного кода могут косвенно обнаруживать себя. Разграничение концепта и образа важно и принципиально для понимания процессов становления кинодискурса. Таким образом, в данном исследовании рассматривается именно образ, понимаемый как результат и идеальная форма отражения предметов и явлений материального мира в сознании (Самкова М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий. Филологические науки : 2011).

Отметим, что развитие образа в рамках кинодискурса не совпадает с периодом создания первой ленты в истории кинематографа. Так, 28 декабря 1895 года зрителям в Париже была представлена первая оптическая иллюзия, которая ещё не была кинодискурсом в его современном понимании, так как основное внимание уделялось форме дискурса, а не его содержанию (Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти Раамат, 1973). Выдающиеся братья Люмьер стремились запечатлеть картины из повседневной жизни, например, праздники, а также первые постановочные сценки со специальной организацией, постановкой и примитивным сюжетом, что позже дало начало фильму документальному и фильму игровому.

С течением времени развивался не только кинематограф, но и его зритель, и вскоре кинодискурс потребовал поиска новых выразительных средств. Невербальная сторона коммуникации режиссёра и зрителя отразилась в изменении крупности планов и создании внутреннего ритма киноленты, а также привела к переходу от изображения бытовых сцен к созданию художественного образа (Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 73). К завершению первого пятнадцатилетия стихийно-массовый стиль первого периода развития кино начинает «индивидуализироваться на экране серией отдельных образов, определённых фигур» (Баскаков В. Е. Фильм – движение эпохи. М. : Искусство, 1989). Это

объясняет тот факт, что в кино появляется идея образа определённого героя, наделённого усреднёнными качествами.

Постепенно происходит разделение образа героя на вербальные и невербальные составляющие. Вербальная сторона образа в кинодискурсе – это, прежде всего, отображение или же конструирование языковой личности. Анализ языковой личности в рамках образа позволяет рассматривать экранные воплощения образа учёного не как абстрактные ресурсы сюжета, но цельные носители определённой информации, или текста.

Языковая личность, будучи аспектом целостной личности человека, обладает всеми структурными характеристиками личности, включая наличие особой ценностной системы. Можно говорить об аксиологии языковой личности как о совокупности всех элементов общей ценностной иерархии индивидуального или коллективного сознания, связанных с лингвистическими явлениями. Существует два типа подобных взаимосвязей:

1. «лингвистические единицы и категории являются средством имплицитного воплощения оценки;

2. лингвистические единицы и категории являются объектом оценивания» (Слышкин Г. Г. Аксиология языковой личности и сфера наивной лингвистики. Социальная власть языка, 2001).

Структура языковой личности состоит из трёх уровней:

1. вербально-семантического (владение естественным языком и описание формальных средств выражения значений);

2. когнитивного (понятия, идеи, концепты), единицы которого складывающиеся в более или менее упорядоченную, систематизированную картину мира, отражающую иерархию ценностей. Когнитивный уровень языковой личности охватывает интеллектуальную сферу личности (знание, познание, сознание), а также процессы говорения и понимания;

3. прагматического (цели, мотивы, интересы, установки и интенции). Этот уровень «обеспечивает в анализе языковой личности закономерный и обусловленный переход от оценок ее речевой деятельности к осмыслению

реальной деятельности в мире» (Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М. : Проект, 1987).

Как отмечает В. Маслова, язык – это важнейший способ формирования и существования знаний человека о мире, что также применимо и как средство отражения их в мировоззрении героя. Совокупность подобных знаний, запечатленных в языковой форме, представляет собой «языковой промежуточный мир, или языковую репрезентацию мир», языковую картину мира (Маслова В. А. Лингвокультурология. Языковая картина мира. М. : Издательский центр «Академия», 2001). Так как персонаж как элемент кинодискурса не существует вне всего прочего дискурса, а взаимодействует с его составляющими, с его образом тесно связано понятие картины мира (в том числе и языковой), которое строится на изучении представлений человека о мире. По мнению А. Н. Леонтьева, существует особое «пятое квазиизмерение», в котором представлена человеку окружающая его действительность, то есть «смысловое поле», система значений. Тогда картина мира есть система образов» (Маслова В. А. Лингвокультурология. Языковая картина мира. С. 12).

На невербальном уровне средствами репрезентации образа выступают позы, мимика, взгляд, интонационно-ритмические характеристики голоса и т.д. Невербальная коммуникация является сложной и многоуровневой системой, состоящей из следующих подсистем:

1. кинесика – различные движения, к которым относятся позу, походку, жесты и мимику;
2. гаптика – сенсорная система, изучающая прикосновения;
3. окулесика – область знаний, изучающая визуальное поведение людей в процессе коммуникации;
4. ольфакция – раздел о языке запахов и передаваемых ими смыслов;
5. паралингвистика – раздел языкознания, изучающий свойства звучащей речи такие, как громкость голоса, скорость речи, тембр, чёткость артикуляции и прочее;

6. экстралингвистика изучает неречевые вкрапления в речь, например, паузы, смех, вздохи, плач и прочее;

7. гастика – область знаний о знаковых и коммуникативных функциях пищи и напитков, различных аспектах функционирования продуктов питания в образной системе языка (например, метафорах);

8. проксемика – раздел, изучающий пространственно-временную организацию общения (Меграбян А. Психодиагностика невербального поведения. СПб. : Речь, 2001).

Таким образом, явления и предметы внешнего мира представлены в человеческом сознании в форме внутреннего образа. Понятие «образ» рассматривается нами как всеобщая категория художественного творчества, форма истолкования и освоения мира с позиции определённого эстетического идеала путём создания эстетически воздействующих объектов. Образная составляющая является частью концепта как взаимодействия человека и культуры. Это позволяет говорить о формировании своеобразной матришки: зритель воспринимает образ, однако образ воспринимает свою собственную реальность, которая вынуждена согласовываться и инкорпорироваться в картину мира зрителя. Образ является неотъемлемым элементом кинодискурса и служит совокупностью вербальных и невербальных средств, лежащих в его основе.

1.3 Основные средства конструирования образа

В рамках современной лингвистики можно выделить два направления в рассмотрении средств конструирования образа. Первое подразумевает деконструктивистский подход и упрощение образа как сложного смыслового единства на более простые компоненты, составляющие его (Бойко М. А. Функциональный анализ средств создания образа страны. Воронеж : Издательство Воронежского ун-та, 2006), и осуществляется в рамках филологии. Второе направление происходит из теории языкознания и теории

коммуникации и связано с рассмотрением образа как совокупности средств, создающих его на различных уровнях языка (Бойко М. А. Функциональный анализ средств создания образа страны. С. 12).

Упрощение образа как сложного смыслового единства позволяет выделить ряд элементов, среди которых особую роль играет портрет – индивидуализация героя через описание его внешности и/или характера. Описание поступков персонажа позволяет простроить его как личность с существующей системой ценностей, традиций и взглядов, в то время как индивидуализация речи формирует представление о герое как языковой личности. Как отмечалось выше, речь языковой личности играют важную роль в нарративе, так как позволяет судить о статусе, профессии, образовании и темпераменте коммуниканта (Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Л. : ЛКИ, 1974).

Для правдоподобности поступков героя требуется фактическое подтверждение, что может быть изображено посредством биографии – описание событий, предшествующих конкретному моменту нарратива и фокусирующихся на определённом герое. При характеристике персонажа неизменно проявляется автор, что указывает на авторскую характеристику, которая может проявляться как в форме комментариев, так и авторской позиции (Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. С. 48). С данным средством создания образа героя связана и характеристика героя другими действующими лицами.

Как отмечает В. В. Виноградов, художественное раскрытие персонажа подразумевает описание его мировоззрения, привычек и манер, а также вещной характеристики – отношения героя к материальному миру, предметам труда и искусства, эстетическом во взаимодействии с миром (Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М. : Наука, 1980). Наконец, для передачи внутреннего состояния героев используются средства психологического анализа, которые во многом задействуют методы психологии. В отличие от творящей фамилии, они требуют от получателя информации (образа)

минимальных фоновых знаний и компетенций и не рассчитаны на идеального читателя (Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. С. 50).

В сложившейся парадигме филологии возможно выделить и другую классификацию средств, формирующих образ литературного персонажа:

1. портретная характеристика,
2. прямая авторская характеристика,
3. психологический анализ (описание внутреннего мира персонажа),
4. используемые в тексте художественные детали,
5. предыстория героя,
6. особенности пейзажа,
7. монологи и диалоги героя,
8. характеристика героя через его действия и поступки,
9. анализ социальных условий, в которых живёт и действует персонаж,
10. прямая и косвенная характеристика данного героя другими героями

(Тамарченко Н. Д. Теория литературы. М. : Издательский центр «Академия», 2010).

И хотя указанные классификации средств изучения образа во многом совпадают, каждая из них не представляется достаточной для анализа средств образа в кинодискурсе. Ресурсы кинодискурса, в отличие художественного текста, менее ограничены (Баскаков В. Е. Фильм – движение эпохи. С. 112). Классификация средств, конструирующих образ в кинодискурсе, в зависимости от отображаемого уровня языка, позволяет учитывать прагматические особенности кинодискурса, среди которых – наличие визуальных и аудиальных средств.

Так, в данном исследовании для выявления специфик образа киногероев-ученых используется классификация средств конструирования образа в кинодискурсе на языковые и неязыковые средства. Языковые (вербальные) средства представляют собой:

1. фонетические средства – это материя языка, выражающая мысль и передающая её другому человеку (зрителю). Особенности фонетического

уровня языка часто сигнализируют об эмоциональном состоянии коммуниканта (героя) и включают фразу, речевой такт, фонетическое слово, слог, звук, ударение, тон и темп, длительность;

2. лексические средства есть совокупность лексем, которые являются результатом действия механизмов словообразования и словоизменения (Вендина Т. И. Введение в языкознание. М. : Аспект, 2003), необходимых для лексического сопровождения фильма. Отметим, что номинативная и эмотивная функции лексики играют особую роль в анализе образных средств, так как выражают отношение не только главного и второстепенного героев, но и автора. Мы выделяем следующие лексические средства: лексема, семема, лексико-семантическая группа, семантическое поле, синонимический и антонимический ряды, лексическое значение слова, коннотация, связи (сочетаемостные, видо-родовые, словообразовательные, ассоциативные);

3. грамматические средства связаны с грамматическим уровнем языка, который понимается как «вся несобственно звуковая и нелексическая организация языка, представленная в его грамматических категориях, грамматических единицах и грамматических формах» (Шведова Н. Ю. Грамматика. М. : Проспект, 1998). Данные средства служат отражением грамматической стороны речи героя, позволяют судить о его социальных характеристиках, эмоциональном и психологическом состоянии и содержат морфему, слово и словоформу, словосочетание, предложение, синтаксическую конструкцию, части речи, грамматические категории (падеж, род, число, время, лицо, наклонение, залог);

4. синтаксические средства участвуют в построении текста, интегрируют синтагматические отношения между морфологическими категориями, видоизменяемые лексикой и вариативно воспроизводятся в структуре текста (Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. С. 198). Благодаря единству синтаксического значения и способов его выражения, синтаксические средства вместе с грамматическими позволяют судить о речи героя. К данным

средствам относятся слово, словоформа, словосочетание, предложение и порядок слов;

5. прагматические средства служат отражением отношения между знаковой системой и ее носителем; они связаны с прагматическим анализом знаковых систем в семиотике: речевой акт, контекст (коммуниканты, языковые и внеязыковые знания, место, время и т.д.), стратегии и тактики, конвенции и принципы, пресуппозиция, импликатура (Конверский А. Е. Логика. М. : Наука, 2010).

Прагматика как использование и функционирование знаков в коммуникации позволяет анализировать формирования и использования речевых высказываний, определяемых функциональными особенностями коммуникантов в речевом акте (Вендина Т. И. Введение в языкознание. С. 82). Прагматическое значение, лежащее в основе прагматического средства, требует для его интерпретации определение контекста, пропозиции, адресата, лингвистического знака и прочее (Хутыз И. П., Духовная Т. В. О когнитивной природе формирования и интерпретации прагматического значения. Филологические науки. Вопросы теории и практики : 2018). В анализе кинодискурса данные средства позволяют посредством коммуницируемых значений создать портрет главного героя фильма, охарактеризовать его интенции и выбор речевых средств, рассмотреть логические связи его образа с другими элементами киноленты и т.д.

Неязыковые (невербальные) средства – это то, для чего не требуется речь в её классическом толковании, т.е. репрезентация невербальной коммуникации (кинесики, гаптики и др.), цветовая палитра, музыкальное сопровождение, различные эффекты и средства наложения кадров (Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. С. 160). В системе кинодискурса к визуальным средствам можно отнести костюмы и пейзажи.

Музыка благодаря способности к ассоциативным связям обладает определённым драматургическим потенциалом, однако она также может:

1. служить ярким выразителем внутреннего действия киноленты;

2. обозначать опосредованному и непосредственному выражению авторского отношения, сообщения зрителю разных его оттенков;
3. отражать внутренние переживания и мысли героя;
4. переводить восприятие зрителя от частного, конкретного – к общему, символическому;
5. воплощать обобщенно-образную идею фильма как воплощение его основной тенденции (Дворниченко О. И. Музыка как элемент экранного. М. : Искусство, 1975).

Неязыковые средства выполняют в кинодискурсе функцию не меньшую по своему значению, чем средства языковые. В данном случае особое значение отводится для термина «кадр» – система, протяженная во времени, но состоящая из моментальных фотоснимков; это также система, которая сохраняет иллюзию трёхмерного пространства и может моментально её уничтожить, сосредоточив внимание зрителя на плоской поверхности экрана (Юренев Р. Краткая история киноискусства. М. : Академия, 1997). В кинодискурсе кадр есть не средство конструирования образа, но материал, который позволяет использовать визуальные средства для конструирования того или иного образа. Подобное положение помещает кадр в междисциплинарное пространство, где пересекаются лингвистика, семиотика, филология и кинорежиссура.

Среди основных визуальных средств в обработке кадров используется стоп-кадр – намеренное замедление, оно может быть полным (всё изображение как будто замирает, но фильм продолжает идти) или частичным (замирают все элементы кадра, кроме ключевой фигуры) (Janney R. Pragmatics and cinematic discourse. P. 87). Именно кадр даёт более полное восприятие образа адресатом и влияет на его конструирование. Другим примером является изображение и захват множества элементов (частиц, людей и т.д.) в движении, что может нарушать правила реального мира, так как человеческий глаз неизменно фокусируется на минимальном количестве движущихся предметов (Prince S. The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies. P. 20). Взаимодействие

времени (как реального, так и экранного) и пространства в кинодискурсе создают множество визуальных средств, среди которых можно выделить:

1. замедление, когда, например, зрители видят, как мучительно медленно герой смотрит на что-либо, но не принимает решения, и это служит средством конструирования образа;

2. ускорение, например, когда герои бегут по музею с высокой скоростью, – так раскрывается система ценностей героя;

3. опущение, когда зрители видят лишь три минуты экранного времени вместо целого времени в кинореальности, что позволяет выделить наиболее значимые события и ценностные категории персонажа (Юренев Р. Краткая история киноискусства. С. 64).

Неязыковые, или невербальные, средства – это широкий спектр способов передачи характеристик героя посредством невербальной коммуникации; они включают в себя:

1. позу, походку, жесты и мимику;
2. прикосновения;
3. громкость голоса, скорость речи, тембр, чёткость артикуляции;
4. паузы, смех, вздохи, плач и прочее;
5. пространственно-временную организацию общения;
6. цветовое оформление кадра;
7. музыкальное сопровождение;
8. эффекты и средства наложения кадров.

Итак, средства конструирования образа в кинодискурсе в значительной степени отличаются от стандартных средств построения художественного образа, что объясняется прагматическими особенностями кинодискурса. В рамках данного исследования, мы выделяем и рассматриваем языковые и неязыковые средства. В структуре языковых средств мы анализируем фонетические, лексические, грамматические, синтаксические и прагматические явления. Неязыковые средства в нашем анализе представлены позой, походкой, жестами и мимикой, прикосновения, громкостью голоса, скоростью речи,

тембром, чёткостью артикуляции, паузацией, смехом, плачем, пространственно-временной организацией общения, цветовым оформлением кадра, музыкальным сопровождением, эффектами и средствами наложения кадров, костюмами и пейзажами.

2 Конструирование образа учёного в англоязычном кинодискурсе

2.1 Средства конструирования образа учёного в кинодискурсе периода 1985-1990 гг.

Кинолента «Назад в будущее» (“Back to the Future”) 1985 года – культовая картина, в которой учёным является второстепенный герой, однако его образ в значительной степени повлиял на будущее видение образа учёного в англоязычном кинодискурсе. Физик-ядерщик Эммет Браун (Кристофер Ллойд) сумел к шестидесяти годам построить машину времени, с помощью которой главный герой путешествует в прошлое, настоящее и будущее. Рассмотрим представленные в фильме языковые средства, конструирующие образ данного учёного.

Членение речи на интонационные единицы неоднородно и зависит от состояния героя, что позволяет определить учёного как человека эмоционального. Так, сравним число фонетических слов (отрезков звукового потока, объединённых одним словесным ударением) в следующих высказываниях: *Marty, you didn't fall asleep, did you?* (5 фонетических слова) и *Can you pick it up at my place on your way to the mall?* (5 фонетических слов). При равном количестве фонетических слов число клитиков, т.е. слов без ударения, отличается (Зырянова А. В. Теоретическая фонетика английского языка. Челябинск : Издательство Южно-Уральского ун-та, 2016).

Смысловое различие также достигается путём изменения тона и темпа речи. И хотя значительное ускорение темпа речи отсутствует, скорость произношения отдельных предложений разная по длительности: *Just as I thought. It proves my theory. Look at your brother; It's going to be hard waiting 30 years to talk to you about everything that's happened in the past few days.* Если первые три предложения состоят из 1, 2 и 2 фонетических слов соответственно, то четвёртое – из 8. Следовательно, в моменты наибольшей эмоциональности учёного он использует более длинные фразы. В приведённых

примерах можно также отметить низкую частотность двойного ударения, которое не представлено ни в одном из предложений, указанных выше. Это объясняется тем, что в устной разговорной речи интонацию ставят на слог с основным ударением, а второстепенное ударение может редуцироваться.

Лексические средства играют особую роль в формировании образа учёного, так как служат прямым средством выражения оценки. Прежде всего выделим в речи учёного лексику различных уровней, например, термины – «слова или словосочетания, обозначающие понятия специальной области знания или деятельности» (Лингвистический энциклопедический словарь. М. : Большая рос. энцикл., 2002): *plutonium, amplifier, synchronization, calculations, disintegrate, molecular structure, stainless-steel construction, circuits, flux capacitor, generate, time vehicle, pole, electrify a cable, a wire* и т.д. Количество таких лексем указывает на принадлежность говорящего к сфере науки.

Наряду с терминами в речи учёного обнаружена сниженная лексика, например: *If my calculations are correct, when this baby hits 88 miles per hour, you are going to see some serious shit; When the hell are they; Damn cold; Einstein, you little devil; No, this sucker's electrical; Great Scott!* и прочее. Сочетание научной и сниженной лексики говорят об учёном как о человеке эмоциональном, использующем подобные лексемы для самовыражения и передачи собственного состояния. Присутствуют и примеры разговорной лексики, что свидетельствует о лексической неоднородности речи учёного: *It requires something with a little more kick.* Другой характеристикой речи учёного на лексическом уровне является употребление фразовых глаголов, например, *look out, turn on, come by, wing up.* Как отмечает С. Ю. Богданова, употребление фразовых глаголов сигнализирует о том, что «большинство объектов и явлений внешнего и внутреннего мира человека имеют пространственную концептуализацию» (Богданова С. Ю. О синонимии в составе английских фразовых глаголов. Повышение эффективности познавательной деятельности обучающихся. М. : Знание, 2000).

Были выделены единицы семантического поля характера учёного включает лексемы как с положительной коннотацией (a breakthrough), так и отрицательной (disgusting, dangerous, a nutcase, careless); в них входят слова, обозначающие признаки, слова-синонимы и словесные логические задачи, которые в данном случае описывают деятельность учёного. Средства употребляют как сам учёный, так и другие герои (главный герой фильма и учитель в школе).

Лексическое средство негативной оценки также может быть имплицитным, например: If you hang out with him, you will end up in a big trouble. В нём отсутствуют лексемы, напрямую указывающие на отрицательные качества учёных, и только лексема trouble имеет ярко выраженную негативную коннотацию и переносится на учёного через собирательное местоимение you.

В центре фильма конструируется ассоциативная связь «учёный – изобретение». На лексическом уровне это происходит благодаря оценке значимости изобретения для героя: Welcome to my latest experiment. This is the one I've been waiting for all my life; The flux capacitor. It's taken almost 30 years and my family fortune to realize the vision of that day. Таким образом, учёный готов пожертвовать во имя успеха не только своим временем, но и финансовыми ресурсами.

В фильме присутствуют различные средства речевой выразительности, тропы и фигуры речи, например, сравнение (you stick to your father like glue), метафора (Even if your intentions are good, it can backfire drastically), литота (Please, excuse the crudity of this model), перифраз (to interact ... in some sort of social ... Look! There's a rhythmic ceremonial ritual coming up). Особое значение имеет последний пример, так как он сигнализирует о слабой социализации учёного, который использует описательную номинацию вместо прямой (дискотека).

Такие лексические средства, как эффект комического и игра слов, указывают на наличие у учёного чувства юмора. Так, игра слов возможна

благодаря сочетаемостным связям лексемы **erase** и её образному компоненту: **erased from existence**. Рассмотрим другой пример, иллюстрирующий эффект комического, а именно интеракцию между главным героем и учёным:

– **Sounds heavy.**

– **Weight had nothing to do with it. ... Why are things so heavy in the future? Is there a problem with the Earth's gravity?**

В то время как главный герой использует лексему **heavy** в переносном значении с целью реализации её отрицательной коннотации, учёный не знаком с этим выражением и трактует его буквально в рамках научной парадигмы и собственного знания о мире.

В лексических средствах заключена не только коннотация, но и эмоциональная сторона лексики. Так, например, о личностных отношениях главного героя и учёного сигнализируют лексемы с эмоционально-экспрессивной окраской **sad** и **hard**, эмотивное устойчивое выражение “**make a difference**”: **You know, Marty, I'm going to be very sad to see you go. You've made a difference in my life, given me something to shoot for. It's going to be hard waiting 30 years to talk to you about everything that's happened in the past few days. I'm really going to miss you, Marty.** Наконец, лексема “**miss**” характеризуется следующим лексическим значением: “**Feel regret or sadness at no longer being able to enjoy the presence of**” (Oxford interactive encyclopedia. [Б. м.] : The Learning Company, 1997).

Среди грамматических средств нами было отмечено преобладание конструкций, указывающих на субъекта действия (**I've found you; I'll see you tonight**) над пассивными (безличными) конструкциями. Номинация происходит благодаря личным местоимениям (**I, you, he, she, we**), указательным местоимения (**that, this**) и именам существительным (**time traveler, keypad, nuclear reaction**). В речи учёного присутствуют конкретные имена существительные (**the car, the experiment**), абстрактные (**synchronization, history**) и вещественные (**syntactics, steel**).

Такие грамматические конструкции, как *I forgot my video camera; You made it!* ограничивают социальный мир учёного до категорий “I” и “you”, а последующее расширение происходит благодаря присоединению отдельных элементов к слову “your”, например, *your mother, your brother*. На следующих примерах рассмотрим численное преобладание личного местоимения первого лица единственного числа над прочими: *What did I tell you? I sent him into the future; When I came to, I had a revelation; I’m an old man!*

Особой единицей грамматики является словоформа – «слово в некоторой грамматической форме» (Лингвистический энциклопедический словарь. С. 286). Проведём количественный анализ словоформ в следующем примере: *You know, Marty, I’m going to be very sad to see you go. You’ve made a difference in my life, given me something to shoot for. It’s going to be hard waiting 30 years to talk to you about everything that’s happened in the past few days. I’m really going to miss you, Marty.* Здесь представлены 3 словоформы местоимения “I” и 5 словоформ местоимения “you”, что, возможно, говорит о переносе внимания учёного с собственной личности на личность главного героя.

Проведём также количественный анализ частей речи в двух отрывках речи учёного, выбранных методом сплошной выборки: 1) *The way I see it, if you’re going to build a time machine into a car, why not do it with style? Besides, the stainless-steel construction made the flux dispersal* (30 словоформ); 2) *Calm down, I didn’t disintegrate anything. The molecular structure of both Einstein and the car are completely intact. The appropriate question is, Where the hell are they?* (27 словоформ). В первом предложении обнаружено 8 имён существительных (27%), 6 частиц (20%), 5 глаголов (18%), 4 местоимения (14%), 2 имени прилагательного (6%), 2 союза (6%), 2 предлога (6%), 1 вводное слово (3%). В состав второго предложения входят 7 частиц (26%), 5 имён существительных (19%), 5 глаголов (19%), 4 местоимения (15%), 3 имени прилагательных (10,5%), 2 союза (7%), 1 наречие (3,5%). В обоих случаях можно говорить о большей активности незнаменательных слов

(местоимений и частиц), а глагол преобладает над именем существительным, что определяет речь учёного как разговорную в рамках морфологии.

Аналогичным образом выберем несколько примеров для анализа временных форм глагола: I forgot my video camera; Einstein has just become the world's first time traveler; I'm going to be very sad to see you go; I figured; Set; Release; Listen, this is very important. В представленных примерах используются такие времена английского языка, как Past Simple, Present Perfect, Present Simple и глаголы в повелительном наклонении, которые учёный использует в коммуникации с главным героем для выполнения определённых инструкций. Подобный выбор грамматических категорий глагола обусловлен тесной связью прошлого с настоящим в сознании учёного; будущее время вместе с конструкцией "be going to" указывают на ориентированность учёного на будущее.

Другим важным грамматическим средством конструирования образа является грамматическое уподобление, используемое вместе с членением предложений, которое следует относить к синтаксическим средствам: (1) I was standing on my toilet hanging a clock. The porcelain was wet. I slipped, hit my head on the sink. When I came to, I had a revelation. A vision. A picture in my head. A picture of this. (2) They found me. I don't know how but they found me. Данные средства позволяют усилить эмоциональную сторону высказывания, а форма устной речи задействует описательное время Past Continuous, которое воссоздаёт события прошлого.

Анализ синтаксических средств показал, что учёный практически не использует ряды однородных членов, причастные или деепричастные обороты. В его речи преобладают простые распространённые предложения с прямым порядком слов; примеры инверсии, которая может усиливать эмоциональную окраску речи, немногочисленны, но присутствуют: In you go; значительно большую роль играют различные типы предложения по цели высказывания. Вопросительные и восклицательные выполняют различные функции, например, риторический вопрос (How could I have been so careless?) и восклицание

(Tom, how can I generate that!) закрепляют ассоциативную связь «учёный – изобретение» и формируют её эмоциональную сторону.

Побудительные предложения (Come on, Einie; Get in there; Put your seat belt on; Please, note that Einstein's clock is in precise synchronization with my control watch) используются для побуждения главного героя или собаки учёного сделать что-либо, выражения приказа, просьбы или запрета (Don't worry!). В соответствии с синтаксисом английского языка повелительные предложения не содержат подлежащее, но могут быть усложнены второстепенными членами предложения.

Восклицательные предложения (Why, that's me! I'm an old man!) служат средством выражения эмоционального состояния героя: восхищения, удивления или восторга. Значительно отличаются от них вопросительные предложения (Are those my clocks I hear? Is she pretty? Marty, you didn't fall asleep, did you?), функция которых – уточнить информацию и получить дополнительные данные. Распространённость вопроса зависит от контекста коммуникативной ситуации: при стремительном развитии сюжета учёный задаёт краткие вопросы, в начале фильма – более распространённые.

Присутствуют в речи учёного и неполные предложения с опущением главных и второстепенных членов, например, Not me! The car!. В некоторых случаях неполные предложения свидетельствуют об избыточности информации, и в кинодискурсе это происходит благодаря сочетанию визуального и аудиального рядов у зрителя. Чтобы избежать подобного эффекта, сценаристы используют неполные предложения, которые в то же время позволяют сделать речь учёного динамичнее и тем самым эмоциональнее. Следовательно, употребление неполных предложений также связано с контекстом и, следовательно, прагматическими средствами.

Прагматические средства включают в себя контекст как глобальный (жизнь города в 1985 году), так и личностный (возраст и род деятельности учёного). События фильма происходят в вымышленном городе Хилл-Вэлли, штат Калифорния. Использование кинотропа «путешествие во времени»

означает три различные контекста: 1985 год, когда происходят основные события фильма; 1955 год, когда учёный изобрёл ключевой элемент машины времени; новый и преображённый 1985 год, в который возвращается главный герой из 1955 года. Отображение данных периодов времени в киноленте позволяет проследить развитие системы ценностей учёного, в центре которой неизменно остаётся наука.

Также можно услышать оформление речи учёного в форме записи результатов эксперимента: *Good evening, I'm Emmet Brown. I'm in Twin Pines Mall parking lot. It's Saturday morning, October 26, 1985, 1:18 a.m. This is temporal experiment number one.* Подобное оформление актуализирует фоновые знания зрителя об учёном как человеке, проводящем эксперименты и фиксирующем их результаты, но лишено коннотации.

Отрицательная коннотация образа учёного проявляется эксплицитно, в то время как положительная реализуется при помощи импликатур, например: *It's like Doc saying... If you put your mind to it, you can accomplish anything.* Подразумевается, что учёный изрёк мысль, которая достойна цитирования и которую повторяет даже девушка главного героя, не знакомая с учёным лично. Другим примером лексического имплицитного средства служит оценка путём логической связи «часть – целое»: *This is a red-letter day in the history of science.* С лексической точки зрения, в данном предложении отсутствует прямая отсылка к достижениям учёного, но имплицитно вводится информация о том, что столь знаменательный день для науки не наступил бы без его усилий.

Учёный устанавливает собственные конвенции и принципы, согласно которым живёт; он мало связан с внешним миром, о чём символизирует отсутствие упоминаний его коллег по работе, друзей и единомышленников (из фотографий на камине у учёного только изображения великих учёных, к которым он обращается с риторическим вопросом). Часть принципов касается быта героя: его квартира завалена бумагами и незаконченными изобретениями, что символизирует о его успешности как учёного. Позже данная импликатура

об успехе героя в своей сфере деятельности подтверждается вербально самим героем: **I finally invented something that works!**

Учёный также нарушает конвенции коммуникации в незаконном мире, когда якобы соглашается помочь террористам, но в результате лишь похищает у них плутоний, необходимый для опытов. Таким образом, учёный готов пойти на многое, лишь бы воплотить свою идею в реальность, но даже здесь им не всегда руководит чистая логика, например: **The way I see it, if you're going to build a time machine into a car, why not do it with style;** (рассуждая, что взять в будущее) **I'm allergic to all syntactics; I'll also be able to see who wins the next 25 World Series.** В последнем примере также находит подтверждение идея о чувстве юмора учёного, ведь путешествие в будущее позволит ему узнать исход интересующего матча.

Рассмотрим неязыковые средства конструирования образа учёного в данном фильме. Отметим, что такие прагматические средства, как изображение интерьера, технического прогресса, привычек и устоев общества, одежды и пейзажей города позволяют передать переходы героя из одного временного континуума в другой. При этом внешность самого учёного меняется незначительно: в 1955 году герой ещё не поседел и отдаёт предпочтение более дорогой одежде. В остальном внешний вид учёного служит средством создания комического: светлые волосы убраны назад и растрёпаны, что подчёркивает лоб, выражение глаз и активную мимику, – в целом, они создают визуальную составляющую образа безумного учёного.

Учёный избегает тактильного контакта с людьми и не рассматривает его как часть необходимого взаимодействия. И всё же при прощании с главным героем на тридцать лет учёный произносит **Thank you!** и сопровождает вербальное сообщение невербальными средствами, обнимая главного героя и похлопывая его по спине. Несмотря на то, что суть человеческих отношений находится вне понимания учёного и он стремится объяснить их с научной точки зрения (**What did your mother see in him? That's the Florence Nightingale effect**), он способен на поддержку и помощь ближнему, что

является средством гуманизации персонажа. Эмоциональная составляющая образа дополняется невербальными средствами: учёный радуется успеху эксперимента, что изображается посредством улыбки, жестикуляции и победного танца.

Другим невербальным средством служит погода, так как молния и сильный ветер позволяют визуализировать переломный момент в жизни учёного в конце фильма, эффект которого усиливается с тиканьем часов. В данной киноленте отсутствует постоянное музыкальное сопровождение, однако в целом инструментальные мелодии стилизованы под музыку из космических фильмов.

2.2 Средства конструирования образа учёного в кинодискурсе периода 1995-2009 гг.

Название фильма «Пи» (“Pi”) 1998 года связано с темой фильма – поиском комбинации цифр, которая разгадает законы природы. Сорокалетний главный герой, учёный-математик Макс Козн, которого сыграл Шон Гуллетт, поглощён изучением теории чисел и страдает от приступов мигрени, паранойи, галлюцинаций и социофобии.

Развитие образа возможно посредством диалога – обмена репликами, сообщениями, живой речью двух или более коммуникантов, то есть диалогическая речь (Лингвистический энциклопедический словарь. С. 85). Её противоположностью является речь монологическая – «форма (тип) речи, образуемая в результате активной речевой деятельности, рассчитанной на пассивное и опосредованное восприятие» (Лингвистический энциклопедический словарь. С. 263). Для анализа фонетических средств разделим речь героя на монологическую и диалогическую, так как каждая из них широко представлена в киноленте и позволяет проанализировать обе стороны речи учёного.

До середины фильма превалирует монологическая речь, представленная в соотношении фраз 3:1 (начало фильма) и 1,5:2 (середина фильм). К концу фильма длительность монологической и диалогической речи возрастают, благодаря чему сокращается их чередование. Наиболее длительный отрывок монологической речи составляет 46 фраз, диалогический – 87 фраз. Подобная фонетическая организация играет особую роль для конструирования образа учёного, так как служит отражением речевой реакции на события, происходящие в фильме.

Дальнейшее сравнение длительности одной фразы каждого типа речи показало, что в среднем одна монологическая фраза состоит из 12,5 фонетических слов, а диалогическая – 6,5 фонетических слов. Следовательно, среднестатистическая монологическая фраза почти в два раза больше диалогической, что характеризует учёного как человека, предпочитающего монолог диалогу. Вместе с тем частотность диалогических фраз, состоящих из одного фонетического слова, превышает частотность таких монологических фраз в 3.8 раза, что сигнализирует о большем дроблении фонетических единиц именно в диалогической коммуникации.

Можно выделить пример, где интонационное выделение вспомогательного глагола 'be' выполняет выделительную функцию, где основным средством выделения в потоке речи является смысловое ударение: *So maybe, even though we're not sophisticated enough to be aware of it, there is a pattern, an order underlying every Go game.* Выделим также пример с заиканием главного героя *It's fine*, что сигнализирует о его эмоциональном состоянии.

Аналогичным образом, тон и темп позволяют передать эмоции, испытываемые учёным, например, агрессию *Who are you working for!? Who send you!?*, испуг *Help!* или беспомощность *What's going on? What're you doing?* Редукция звуков указывает на скорость речи учёного, например, *gotta* и *kinda*.

Анализ лексических средств показал, что в речи учёного присутствуют технические и медицинские термины, например, *assumptions, graph, patterns, evidence, NTC* и *cycling of disease epidemics, administer, Promozione HCl, Sumatrapan, orally, Dihydroric-atamine-mezilayte, subcutaneous injection* соответственно. Терминологическая биполярность свидетельствует о реализации в фильме двух лексических полей: технологии, так как учёный занимается компьютерными вычислениями, и медицины, что связано с психическими нарушениями, с которыми герой пытается бороться самостоятельно. Возможно выделение лексико-семантической группы «Лекарства»: *beta blockers, calcium channel blockers, adrenaline injections, high-dose ibuprofen, steroids, trigger metastatics, violent exercise, caffeine, acupuncture, marijuana, Percodan, midrin, Tenormin, sensor, homeopathies* и др.

Из высказываний второстепенных героев (бывший профессор, коллега, госслужащие) возможно составить семантическое поле характеристики учёного: *renegade pupil, Icarus, my greatest pupil, revolutionary, inspired, insanity, genius; published at 16, PhD at 20*. В него входят лексемы с положительной *greatest, revolutionary, inspired, genius* и негативной *renegade, Icarus* коннотацией, а также упоминанием факта публикации, который приобретает положительную коннотацию в данном контексте. Отметим, что сравнение с Икарусом негативно, так как профессор наделяет данную лексему подчёркнуто отрицательной коннотацией.

Используемые в речи учёного тропы и фигуры речи позволяют охарактеризовать его род деятельности как занятие, требующее творческого и оригинального подхода для достижения результата. Так, например, для номинации термина используется эпитет: *golden ratio, golden spiral, Milky Way*. Присутствует развёрнутая метафора: *A vast network, screaming with life. An organism. A natural organism.*

Деятельность учёного не лишена эмоциональной составляющей, что отражается в его речи посредством ругательств и сниженной лексики: *shit,*

damn it, bullshit, sick of, hell, fuck, bastards. Эффект усиливается благодаря присутствию эмоционально окрашенной лексики, например, maddening, sick of и т.д. В речи учёного также присутствуют литота My pupils shrank to pinholes и устойчивые выражения с переносным значением, например, on the nose – точно, правильно.

С другой стороны, можно выделить общенаучные фразеологизмы, с помощью которых оформлена монологическая речь героя: personal note, restate my assumptions, press return, new evidence, more evidence. Дополнительными лексическими средствами служат числа: 9:13, 158 102, 3.318, 12:50, 17:55, 144, 233, 10:28 и т.д. Часть из них обозначает время проведения эксперимента (4:42, 11:18), даты (circa 500 BC, 15th century) или вычисления (3.14, 144, 233).

Особенно интересно сочетание лексики различных уровней в следующем предложении: We see the simplicity of the circle, we see the maddening complexity of the endless numbers, 3.14 off into infinity. Взаимодействие данных средств создаёт двойную грань образа учёного: оставаясь «особенным» деятелем науки, он увлечён и эмоционален, приближен к обычному человеку.

Отметим также лексические повторы и видо-родовые связи с лексемой «гений». Первое средство используется для репрезентации аутизма главного героя и его эмоциональной нестабильности, так как употребление одной и той же лексики приводит к заикливанию лексического значения и определённой динамике, например: No results, no results. Интересно, что лексический повтор представлен в данной киноленте не только сочетанием отдельных лексем, но и целых предложений, что будет подробнее представлено в прагматических средствах. Что касается видо-родовых связей с лексемой «гений», следует назвать лексемы Pythagoras, da Vinci, Euclid, Icarus, употребление которых помещает главного героя-учёного в мир, где уже существуют другие деятели науки и их достижения, и тем самым ставит под вопрос его вклад в науку.

Грамматические средства целесообразно рассматривать на основе противопоставления монологической и диалогической речи учёного. В монологической речи представлены как указание субъекта действия *When I was a little kid, my mother told me not to stare into the sun*, так и безличные конструкции *Restate my assumptions, Millions of human hands at work, billions of minds*. Неоднократно используется членение предложения на отдельные словосочетания и неполные предложения, например: *Always has been; Explanations for anomaly: human error*. Номинация возможна за счёт имён существительных: абстрактных (*treatment, assumptions, anomalies*), конкретных (*mother, doctors, spirals*), личных (*Sol, Pythagoras, Euclid*); личных местоимений (*I, you, it, he, we*). И хотя в монологической речи представлены пять личных местоимений, наиболее частотное употребление местоимения первого лица единственного числа.

Диалогическая речь включает неполные и безличные предложения (*Great; Not a pattern*), часть которых – назывные предложения: *Up there, Just a print-out, The syntax*, – что позволяет вычленить словоформы в отдельные предложения и подчеркнуть их важность. Номинация происходит благодаря личным местоимениям (*I, you, he, it*), и учёный не способен объединить словоформы в одно предложение, в результате чего предложение членится на более простые конструкции, например: *I work with computers. Math. Number theory. Research mostly*. Также номинативную функцию выполняют имена существительные, например, вещественных: *door, suitcase, conversation, help, coffee shop*, – которые заполняют мир героя вещами, упоминаемыми в диалоге. Можно выделить и собирательные (*Jews*) и личные (*Theta, Max Cohen, Devi*) имена существительные, однако их употребление менее частотно.

Таким образом, анализ монологической и диалогической речи учёного показывает, что задействованы различные грамматические средства конструирования образа, так как они отвечают за раскрытие разных сторон личности – внутренней, сокрытой, и внешней, проявляющейся в диалоге. Анализ личных местоимений как способа номинации показывает, что в

монологической речи учёного больше неизвестных, обобщённых фигур (*we*, собирательное *you*). В отличие от монологической речи, диалогическая предполагает большую роль предметов в жизни учёного.

Аналогичным образом проведём количественный анализ частей речи в монологической речи учёного, для чего выберем два отрывка: (1) *Two: everything around us can be represented and understood through numbers;* (2) *Remember da Vinci. Artist, inventor, sculptor, naturalist. Italy, 15th century. Rediscovered the perfection of the golden rectangle and pencilled it into his masterpieces.* В каждом из отрывков представлено 11 и 23 словоформ соответственно, всего – 33 словоформы. Имя существительное (1 и 10) составляет 33%, глагол (4 и 3) – 22%, местоимение (2 и 2) и предлог (2 и 2) – по 12%, частица (0 и 3) – 9%, числительное (1 и 1) – 6%, имя прилагательное (0 и 1) – 3%. Остальные части речи отсутствуют. Превалирование имени существительного и глагола говорит о морфологии научной речи.

Для анализа диалогической речи учёного выделим следующие предложения: (3) *You know, like the Fibonacci sequence. Fibonacci is an Italian mathematician in the 13th century.* (4) *There are these religious Jews I've been talking to. Yeah, Hasids, the guys with beards. I know one in a coffee shop.* В каждом из отрывков представлено 15 и 21 словоформ соответственно, всего – 36 словоформ. Имя существительное (5 и 6) составляет 31%, глагол (2 и 3) и частица (3 и 2) – по 14%, местоимение (1 и 3) и предлог (1 и 3) – по 11%, числительное (1 и 1) и имя прилагательное (1 и 1) – по 6%; наречие (0 и 1), междометие (0 и 1) и союз (1 и 0) – по 3%. Остальные части речи отсутствуют. Превалирование имени существительного и глагола говорит о морфологии научной речи, однако в ней присутствуют черты разговорной речи, что связано с ролью и разнообразием представленных незнаменательных слов.

Следовательно, как монологическая, так и диалогическая речь учёного в данном фильме представляют собой научную речь на уровне морфологии.

Большее разнообразие частей речи представлено в диалогической речи, что связано с коммуникативными функциями незнаменательных слов.

Если говорить о грамматической категории времени глаголов, то в монологической речи можно выделить употребление следующих времён: Present Simple – для констатации научных фактов, Present Continuous – как эмфатическая конструкция, Present Perfect – для упоминания результатов экспериментов, а также Past Simple – для констатации результатов экспериментов и открытий в прошлом. Отсутствие будущих времён в речи сигнализирует об ориентированности учёного на настоящее, отсутствие планов на будущее и безразличие ко всему, что будет после достижения поставленной цели. В то же время тесная связь с прошлым позволяет оценить важность этого временного континуума.

Выделим также использование Future in the past, которое встречается лишь единожды и связано с грамматическими нормами английского языка: *The doctors didn't know if my eyes would ever heal*. Та же частотность характерна для нулевого условного предложения, которое используется для сообщения фактов реального мира: *Three: if you graph the numbers of any system, patterns emerge*.

Для диалогической речи учёного характерно употребление следующих времён: Present Simple – создание контекста и характеристики, Present Continuous – обозначение действий, происходящих в момент говорения, Present Perfect Continuous – сообщение о продолжительной деятельности и её результате, Past Simple – констатация факта, произошедшего в прошлом, Past Continuous – упоминание длительного процесса в прошлом, Future Simple – предсказание успеха, выражение надежды и обещания. Таким образом, если в монологической речи частотно присутствуют четыре временные формы глагола, то в диалогической представлено большее многообразие времён. В диалоге учёный стремится донести свою мысль до собеседника, что выражается на грамматическом уровне в разнообразии временных форм.

Наконец, отметим использование модальных глаголов *may*, *must* и *can*, которые указывают на выполнимость действия, его законность и допустимость, а также уверенность учёного в собственной правоте. Другим важным грамматическим средством служит грамматическое уподобление: *We see the simplicity of the circle, we see the maddening complexity of the endless numbers, 3.14 off into infinity*. В отличие от модальных глаголов, оно служит отражением эмоционального состояния героя и его стремления убедить собеседника.

Синтаксические средства, особенно важные для конструирования образа учёного, включают:

1. причастия, причастный и деепричастный обороты, например: *A vast network, screaming with life*.

2. ряды с большим числом однородных членов: *Pythagoras loved this shape, for he found it everywhere in nature – a nautilus shell, rams' horns, whirlpools, tornadoes, our fingerprints, our DNA and even our Milky Way*.

3. преобладание утвердительных предложений, их чередование с вопросительными предложениями. Риторический вопрос: *How could he stop, when he was so close to seeing Pi for what it really is? How could he stop believing that there is a pattern, an ordered shape behind those numbers, when you were so close?*

4. синтаксическую структуру речи учёного, например: *The number is nothing. It's the meaning. The syntax. It's what's between the numbers*.

Данные синтаксические средства характеризуют учёного как человека, предпочитающего письменную коммуникацию устной, монологическую речь – диалогической. Именно в рамках письменной монологической речи герой способен логично и последовательно излагать свои мысли, приводить ряд аргументов или задаваться риторическими вопросами.

Как отмечалось выше, прагматические средства могут быть связаны с лексическими повторами, например: *18:30. Press return. 18:33. Press return*. Можно заметить, что в данном фильме повторам уделено особое внимание –

они прослеживаются на различных уровнях языка, и именно прагматическая функция позволяет раскрыть психологическое и эмоциональное состояние, важность отдельных событий в жизни героя. Обратимся к примеру с повторением номинации действия в монологической речи учёного: изменение времени эксперимента говорит о том, что учёный хотел совершить действие, но не совершил, так как испытывал сомнения и нерешительность. Подобная репрезентация единичного действия говорит об особой важности данного эксперимента для учёного.

Другим примером повтора как прагматического средства служит отрезок монологической речи учёного, который герой произносит три раза:

1. в начале фильма: When I was a little kid, my mother told me not to stare into the sun. So once, when I was six, I did. The doctors didn't know if my eyes would ever heal. I was terrified, alone in that darkness. Slowly, daylight crept in through the bandages and I could see. But something else changed inside me. That day I had my first headache.

2. в середине фильма: When I was a little kid, my mother told me not to stare into the sun. So once, when I was six, I did. At first, the brightness was overwhelming, but I kept looking, forcing myself not to blink. And then the brightness began to dissolve. My pupils shrank to pinholes and everything came into focus. And for a moment I understood.

3. в конце фильма: When I was a little kid, my mother told me not to stare into the sun. So once, when I was six, I did.

При первом произношении информация создаёт личностный контекст: детство героя, его психологическое и умственное состояние, взаимоотношение с окружающим миром. Уже на данном этапе можно говорить об имплицитно высказанном упрямстве учёного и его сложных взаимоотношениях с окружающим миром, в том числе – с природой.

Первое повторение данной информации создаёт эффект лейтмотива: произнесённые фонетические единицы становятся своего рода информационным сопровождением киноленты. Частичное изменение фразы

расширяет контекст и служит средством метафоризации, так как зритель также получает сравнение учёного с Икарусом – героем античной мифологии, который стремился к истине и навсегда утратил себя. Как видно из повторяемого отрывка, образ учёного противопоставляется образу Икаруса: *the brightness began to dissolve, for a moment I understood.*

В третий раз, напротив, продолжение фразы отсутствует, что связано с развитием сюжета киноленты. Можно говорить о частичном эффекте обманутого ожидания, так как учёный, достигнув истину и открыв то самое число, совершает эксперимент над собственным телом, но остаётся жить. Сравнение с Икарусом закрепляется: после эксперимента герой больше не в состоянии заниматься научной деятельностью.

В киноленте присутствуют две пресуппозиции учёного и его бывшего преподавателя: закономерность (*pattern*) и отсутствие закономерности (*no pattern, chaotic universe*). Конфликт данных пресуппозиций можно проследить на вербальном и невербальном уровне, что позволяет режиссёру противопоставить главного героя, получившего желанный код, и его профессора, прекратившего поиски, и тем самым подчеркнуть целеустремлённость учёного. Третья пресуппозиция также принадлежит главному герою: *if we're built from spirals, while living in a giant spiral, then everything we do is infused with the spiral.* Данные прагматические средства сигнализируют о стремлении учёного к порядку и научной логике. Другой единицей системы ценностей героя служат нематериальные ценности: *I'm not interested in your money. I want to understand our world. I don't deal with materialists like you.*

Обратимся к неязыковым средствам. Поза, походка, жесты и мимика учёного указывают на его затруднения при коммуникации и нарушения в психике, а стремление избежать прикосновений – об аутизме, что неоднократно подтверждается визуальными средствами.

Отдельно хотелось бы отметить визуальные средства, участвующие в создании образа учёного, в частности нарезку кадров. Во-первых, короткие

кадры, быстрый переход от одного к другому, ускоренная съёмка служат способом репрезентации паранойи. В отдельных случаях режиссёр использует эффект раскачивающейся съёмки, когда камера как будто вращается или проплывает мимо героя, что служит иллюзией на безумие. Также работа с камерой позволяет говорить о социофобии учёного, ведь лица окружающих людей практически «выскакивают» на него, а их фигуры не статичны и мелькают вокруг него тёмными пятнами.

Во-вторых, хотя учёный стремится постичь закономерности природы (patterns), режиссёр указывает на борьбу между героем и окружающим живым миром, что также связано с паранойей Коэна. При панической атаке у героя камера фокусируется не только на самом учёным, но и на ручке двери, которая блестит и движется, и скоро дверь распаивается. Цикличность сцен подтверждается и другими повторяющимися визуальными элементами: таблетки – 8 раз, дверь – 7 раз, метро – 3 раза. Особую роль в галлюцинациях учёного играют резкие звуки, например, звук работающего компьютера, голоса и стоны. Раздражающий эффект дополняется ослепительным светом и «морганием» камеры, что позволяет воссоздать приступы учёного.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ теоретического материала показал, что кинодискурс представляет собой вымышленные, неистинные или сгенерированные коммуникации, строящиеся на принципах культурного реализма и насыщенные вербальными и невербальными элементами. Отражением реального мира служит образ – всеобщая категория художественного творчества, форма истолкования и освоения мира с позиции определённого эстетического идеала путём создания эстетически воздействующих объектов. Важным шагом на пути анализа кинодискурса является рассмотрение выразительных средств кино, доступных режиссеру, конвенций, регулирующих их использование, и различных методов в кинематографическом общении режиссёр-зритель. Так, элементы кинодискурса можно разделить на вербальные и невербальные. В структуре языковых средств мы анализируем фонетические, лексические, грамматические, синтаксические и прагматические явления. Неязыковые средства в нашем анализе представлены позой, походкой, жестами и мимикой, прикосновениями, громкостью голоса, скоростью речи, тембром, чёткостью артикуляции, паузацией, смехом, плачем, пространственно-временной организацией общения, цветовым оформлением кадра, музыкальным сопровождением, эффектами и средствами наложения кадров, костюмами и пейзажами.

Используя метод лингвистического анализа, мы проанализировали средства конструирования образа учёного в англоязычном кинодискурсе двух фильмов: «Назад в будущее» (“Back to the Future”, 1985) и «Пи» (“Pi”, 1998). Изучение теоретической базы позволило сформировать классификацию средств, конструирующих образ учёного, и рассмотреть те из них, которые играют особую роль в англоязычном кинодискурсе.

Исходя из нашего исследования, мы пришли к выводу, что в конструировании образа учёного в кинодискурсе участвуют как языковые, так и неязыковые средства. Изучение теоретической базы позволило сформировать

классификацию средств, конструирующих образ учёного, и рассмотреть те из них, которые играют особую роль в избранном для анализа англоязычном кинодискурсе. Реализация всех средств связана с особенностями системы английского языка, англоязычной лингвокультуры, правил и ценностных установок целевой аудитории.

Образ учёного в фильме «Назад в будущее» формирует представление об учёном как о человеке эмоциональном, который не может существовать вне ассоциативной связи «учёный – изобретение». Он готов пожертвовать многим во имя успеха и сохраняет чувство юмора, а в его сознании присутствует тесная связь прошлого с настоящим. Анализ фильма «Пи» показал, что учёный – это человек, полностью поглощённый своей работой и отвергающий коммуникацию с другими людьми по собственному предпочтению. Именно в рамках письменной монологической речи учёный способен логично и последовательно излагать свои мысли, приводить ряд аргументов и реализовываться как языковая личность. Фокус внимания – настоящее, в котором происходит научная деятельность, ценность которой – познать истинную сторону мира любой ценой.

Таким образом, в кинодискурсе трёх изученных кинолент образ учёного неоднозначен и выражен как эксплицитно, так и имплицитно. В каждой из них образ включает в себя асоциальное поведение, установку «логика превыше чувственного восприятия», а также эмоциональность и безумие героя.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Аскольдов, С. А. Концепт и слово. Русская словесность. От теории словесности к структуре текста [Текст] : учеб. пособие / Аскольдов С. А. – М. : Наука, 1997. – 290 с.
- 2 Баскаков, В. Е. Фильм – движение эпохи [Текст] : учеб. пособие / Баскаков В. Е. – М. : Искусство, 1989. – 236 с.
- 3 Богданова, С. Ю. О синонимии в составе английских фразовых глаголов / С. Ю. Богданова // Повышение эффективности познавательной деятельности обучающихся. – 2000. – № 12. – С. 29-31.
- 4 Бойко, М. А. Функциональный анализ средств создания образа страны [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. / Бойко Марина Александровна. – Воронеж, 2006. – 14 с.
- 5 Борисова, О. С. Репрезентация революции в советском кинодискурсе: философско-антропологические смыслы [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 09.00.13 / Борисова Оксана Сергеевна. – Белгород, 2011. – 10 с.
- 6 Вендина, Т. И. Введение в языкознание [Текст]: учеб. пособие / Т. И. Вендина. – М. : Аспект, 2003. – 315 с.
- 7 Виноградов, В. В. О языке художественной литературы [Текст] : учеб. пособие / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – 400 с.
- 8 Выготский, Л. С. Мышление и речь [Текст] : учеб. пособие / Л. С. Выготский. – М. : АВС, 1982. – 400 с.
- 9 Горшкова, В. Е. Перевод в кино [Текст] : учеб. пособие / В. Е. Горшкова. – Иркутск : Иркутский государственный лингвистический университет, 2006. – 278 с.
- 10 Дворниченко, О. И. Музыка как элемент экранного синтеза [Текст] : учеб. пособие / О. И. Дворниченко. – М. : Искусство, 1975. – 274 с.
- 11 Духовная, Т. В. Субтитры как элемент кинодискурса: лингвистический и паралингвистический аспекты [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Татьяна Валерьевна Духовная. – Майкоп, 2018. – 15 с.

12 Зарецкая, А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Зарецкая Анна Николаевна. – Челябинск, 2010. – 16 с.

13 Зырянова, А. В. Теоретическая фонетика английского языка [Текст] : учеб. пособие / А. В. Зырянова. – Челябинск : Издательство Южно-Уральского ун-та, 2016. – 154 с.

14 Казакова, А. И. Особенности формирования фразеологической семантики в дискурсивном пространстве отечественного киноискусства [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Казакова Анна Игоревна. – Астрахань, 2014. – 231 с.

15 Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность [Текст] : учеб. пособие / Ю. Н. Караулов. – М. : Проект, 1987. – 380 с.

16 Конверский, А. Е. Логика [Текст] : учеб. пособие / А. Е. Конверский. – М. : Наука, 2010. – 380 с.

17 Ковалёва, М. Б., Югай, Т. А. Использование кинодискурса для формирования социокультурной компетенции при обучении английскому языку (на материале х/ф «Полночь в Париже») [Текст] / М. Б. Ковалёва, Т. А. Югай // Педагогика. – 2013. – № 5. – С. 29-31.

18 Корячкина, А. В. Англоязычный художественный кинодискурс и потенциал его интерпретативно-коммуникативного перевода киноискусства [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Корячкина Антонина Викторовна. – Санкт-Петербург, 2017. – 19 с.

19 Кракауэр, З. Природа фильма [Текст] : учеб. пособие / З. Кракауэр. – М. : Искусство, 2000. – 238 с.

20 Лингвистический энциклопедический словарь [Текст] / под ред. В. Н. Ярцева. – 2-е изд., доп. – М. : Большая рос. энцикл., 2002. – 709 с.

21 Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст] : учеб. пособие / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 140 с.

- 22 Маслова, В. А. Лингвокультурология. Языковая картина мира [Текст] : учеб. пособие / В. А. Маслова. – М. : Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.
- 23 Меграбян, А. Психодиагностика невербального поведения [Текст] : учеб. пособие / А. Меграбян. – СПб. : Речь, 2001. – 310 с.
- 24 Муха, И. П. Категория информативности кинодиалога [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Муха Ирина Петровна. – Иркутск, 2011. – 15 с.
- 25 Назмутдинова, С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Назмутдинова Светлана Сергеевна. – Тюмень, 2008. – 21 с.
- 26 Нелюбина, Ю. А. Вербализация образа профессионала в современном китайском кинодискурсе [Текст] / Ю. А. Нелюбина // Вестник ЧелГУ. – 2013. – № 328. – С. 120-125.
- 27 Самкова, М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий [Текст] / М. А. Самкова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 8. – С. 135-137.
- 28 Скворцова, Е. В. Прагмалингвистический потенциал малоформатных текстов названий американских кинофильмов [Текст] / Е. В. Скворцова // Научные ведомости БелГУ. – 2011. – № 101. – С. 65-69.
- 29 Слышкин, Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) [Текст] : учеб. пособие / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
- 30 Слышкин, Г. Г. Аксиология языковой личности и сфера наивной лингвистики [Текст] / Г. Г. Слышкин // Социальная власть языка. – 2001. – № 6. – С. 87-90.
- 31 Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры [Текст] : учеб. пособие / Ю. С. Степанов. – М. : Академический проект, 2004. – 237 с.

- 32 Тамарченко, Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения [Текст] : учеб. пособие / Н. Д. Тамарченко. – М. : Буква, 2000. – 350 с.
- 33 Тамарченко, Н. Д. Теория литературы [Текст] : учеб. пособие / Н. Д. Тамарченко. – М. : Издательский центр «Академия», 2010. – 240 с.
- 34 Хутыз, И. П., Духовная, Т. В. О когнитивной природе формирования и интерпретации прагматического значения [Текст] / И. П. Хутыз, Т. В. Духовная // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 79. – С. 390-392.
- 35 Шевченко, В. Д. Интерференция дискурсов в англоязычной публицистике [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Шевченко Вячеслав Дмитриевич. – Санкт-Петербург, 2011. – 15 с.
- 36 Шведова, Н. Ю. Грамматика [Текст] : учеб. пособие / Н. Ю. Шведова. – М. : Проспект, 1998. – 275 с.
- 37 Щерба, Л. В. Языковая система и речевая деятельность [Текст] : учеб. пособие / Л. В. Щерба. – Л. : ЛКИ, 1974. – 432 с.
- 38 Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах [Текст] : учеб. пособие / У. Эко. – М. : Симпозиум, 2002. – 150 с.
- 39 Юренив, Р. Краткая история киноискусства [Текст] : учеб. пособие / Р. Юренив. – М. : Академия, 1997. – 265 с.
- 40 Bordwell, D., Thompson, K. Film Art [Text] / D. Bordwell, K. Thompson. – New York : Knopf, 1986. – 372 p.
- 41 Chovanec, J. Humour in quasi-conversations: Constructing fun in online sports journalism [Text] / J. Chovanec // The Pragmatics of Humour across Discourse Domains. – 2011. – № 15. – P. 243-264.
- 42 Dynel, M. Stranger than Fiction? A Few Methodological Notes on Linguistic Research in Film Discourse [Text] / M. Dynel // Brno Studies in English. – 2011. – № 37. – P. 41-62.
- 43 Giannetti, L. Understanding Movies [Text] / L. Giannetti. – New Jersey : Prentice Hall, 1990. – 215 p.

44 Janney, R. Pragmatics and cinematic discourse [Text] / R. Janney // Lodz Papers in Pragmatics. – 2012. – № 8. – P. 85-113.

45 Kerbrat-Orecchioni, C. A multilevel approach in the study of talk-in-interaction [Text] / C. Kerbrat-Orecchioni // Pragmatics. – 1997. – № 7. – P. 1-20.

46 Kozloff, S. Overhearing Film Dialogue [Text] / S. Kozloff. – Berkeley : University of California Press, 2000. – 400 p.

47 Lakoff, R. Talking Power: The Politics of Language [Text] / R. Lakoff. – New York : Basic Books, 1990. – 336 p.

48 Monaco, P. Cinema and Society France and Germany During the Twenties [Text] / P. Monaco. – Amsterdam : Elsevier, 1976. – 200 p.

49 Oxford interactive encyclopedia [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. и прогр. – [Б. м.] : The Learning Company, 1997. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM) : зв., цв. ; 12 см. – Систем. требования: ПК с процессором 486 + ; Windows 95 или Windows 3.1 ; дисковод CD-ROM ; зв. карта. – Загл. с этикетки диска.

50 Prince, S. The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies [Text] / S. Prince // Film Quarterly. University of California Press. – 1993. – № 47. – P. 16-28.

51 Stam, R. Subversive Pleasures: Bakhtin Cultural Criticism and Film [Text] / R. Stam. – Baltimore : Johnn Hopkins University Press, 1989. – 390 p.

ИСТОЧНИКИ МАТЕРИАЛА ИССЛЕДОВАНИЯ

52 Back to the Future [Видеозапись] / реж. Роберт Земекис; в ролях: Майкл Джей Фокс, Кристофер Ллойд, Криспин Гловер, Лиа Томпсон. Файл формата MP3. – 10 Гб. – Фильм вышел на экраны в 1985 г.

53 Pi [Видеозапись] / реж. Даррен Аронофски; в ролях: Шон Гуллетт, Марк Марголис, Бен Шенкман, Памела Харт; Harvest Filmworks. – Файл формата MP3. – 5 Гб. – Фильм вышел на экраны в 1998 г.