

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой ТГЯиМКК

\_\_\_\_\_ О.В. Магировская  
«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2021 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**СОЗДАНИЕ ОБРАЗА УСПЕШНЫХ ЛЮДЕЙ  
В АМЕРИКАНСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНОДИСКУРСЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ КИНОФИЛЬМА А. СОРКИНА «MOLLY'S GAME»)**

45.04.02 Лингвистика

45.04.02.01.00 Межкультурная коммуникация и перевод

Магистрант	_____	А.Р. Курамшина
Научный руководитель	_____	канд. филол. наук, доц. Л.М. Штейнгарт
Нормоконтролер	_____	Я.М. Янченко

Красноярск 2021

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ОБРАЗА УСПЕШНЫХ ЛЮДЕЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНОДИСКУРСЕ</b> .....	8
1.1. Кинодискурс как объект лингвистического исследования .....	8
1.1.1. Кинодискурс в ряду соположенных понятий .....	9
1.1.2. Вербальный и невербальный коды в кинодискурсе .....	14
1.1.3. Художественный кинодискурс как один из типов кинодискурса .....	19
1.2. Образ и механизмы его создания .....	23
1.2.1. Терминологическое поле понятия «образ» .....	24
1.2.2. Образ как единица структуры кинофильма .....	28
1.2.3. Приемы создания кинообраза .....	32
1.3. «Успех» как комплексный социокультурный феномен .....	35
1.3.1. Успех как объект изучения в современной лингвистике .....	35
1.3.2. Синергетический подход к исследованию успеха .....	40
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1</b> .....	46
<b>ГЛАВА 2. ОБЪЕКТИВАЦИЯ ОБРАЗА УСПЕШНЫХ ЛЮДЕЙ В АМЕРИКАНСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНОДИСКУРСЕ</b> .....	48
2.1. Анализ вербального кода в американском художественном кинодискурсе .....	50
2.2. Анализ невербального кода в американском художественном кинодискурсе .....	68
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2</b> .....	78
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	80
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	82
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ</b> .....	91

## ВВЕДЕНИЕ

На сегодняшний день кинематограф является сферой, наиболее приближенной к социокультурным механизмам и тенденциям, а значит, является достоверным материалом для решения актуальных проблем лингвистики.

Кинематограф в современном мире представляет собой совокупность процессов межкультурной коммуникации и является результатом распространения идеологии, традиций и ценностных ориентаций не только в рамках одной лингвокультурной общности, но и за ее пределами. Многие традиции и особенности быта американской культуры на сегодняшний день перенимаются другими культурами. Иными словами, современный кинематограф, в частности американский кинодискурс, имеет уже не национальный, а наднациональный характер, оказывая влияние на глобальное общество. Следовательно, формирование образа в рамках современного дискурса представляет собой задачу не только национального, но и глобального характера, так как созданные тексты, кинофильмы, передачи, книги транслируются по всему миру.

Современные лингвистические методы исследования позволяют провести анализ художественного кинодискурса, а также формируемых в его пространстве социально и культурно значимых феноменов. В настоящем исследовании интерес представляют средства создания образа успешных людей, что обуславливается важностью понятия «успех» в американском лингвокультурном сообществе. Так как американские кинофильмы составляют основу проката многих стран, результаты, полученные в ходе исследования, актуальны применительно и к другим лингвокультурам.

**Актуальность** данного исследования определяется необходимостью теоретического осмысления сущности художественного кинодискурса и все возрастающим интересом к кинематографу как уникальной коммуникативной системе. Несмотря на активные исследования в области кинотекста и

кинодиалога, кинодискурс как полисемиотическое коммуникативное пространство остается малоизученным.

**Основной теоретико-методологической базой** исследования послужили работы отечественных и зарубежных ученых: в области теории дискурса и дискурсивного анализа (В.И. Карасик, 2004; Т.А. van Dijk, 1995; N. Fairclough, 1995, и др.), кинематографа (Ю.М. Лотман, 1973; А. Розенталь, 2000, и др.), кинотекста и кинодиалога (Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова, 2004; В.Е. Горшкова, 2006; Е.А. Колодина, 2013; А.В. Корячкина, 2017, и др.), когнитивных исследований языка (З.Д. Попова, И.А. Стернин, 2007; Е.С. Кубрякова, 2008; Н.Н. Болдырев, 2014, и др.), образа и кинообраза (Б.М. Гаспаров, 1996; И.А. Стернин, М.Я. Розенфельд, 2008; Е.К. Соколова, 2013, и др.), успеха (С.Ю. Ключников, 2003; И.В. Адонина, 2005, и др.).

**Объектом** исследования является американский художественный кинодискурс, включающий в себя как вербальные, так и невербальные компоненты.

В качестве **предмета** изучения выступают вербальные и невербальные средства создания образа успешных людей, формируемом в кинодискурсе американских художественных кинофильмов.

**Целью** данной магистерской диссертации является выявление и описание вербальных и невербальных средств создания образа успешных людей в американском художественном кинодискурсе, влияющие на его интерпретацию зрителем в социокультурном контексте.

Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих **задач**:

1. Проанализировать понятийно-терминологический аппарат в области кинодискурса.
2. Выявить основные характеристики художественного кинодискурса.
3. Определить содержание понятия «образ» и его сущностные характеристики.

4. Изучить особенности формирования образа в кинодискурсе.
5. Рассмотреть феномен «успех» в синергетическом направлении.
6. Провести анализ американского художественного кинофильма Molly's Game (2017) на лингвистическом и экстралингвистическом уровнях.
7. Выявить и описать средства создания образа успешных людей в кинодискурсе американской лингвокультуры.

Основным **методом** изучения послужил дискурсивный анализ в совокупности с элементами интерпретативного метода и метода контекстуального анализа. В рамках данного исследования кинофильм рассматривается на лингвистическом и экстралингвистическом уровнях.

**Материалом** исследования является художественный кинофильм американского сценариста и режиссера Аарона Соркина «Molly's Game» (Большая игра) 2017 года.

**Научная новизна** диссертации заключается в том, что в работе предпринимается попытка выявления и описания синтаксических средств создания образа успешных людей в художественном кинодискурсе, а также невербальных экспликаторов, влияющих на целостное восприятие кинообраза.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Образ человека в пространстве художественного кинодискурса конструируется посредством вербальных и невербальных средств.
2. Вербальные и невербальные средства репрезентации образа успешных людей в американском художественном кинодискурсе находятся в неразрывной связи, формируя целостную полисемиотическую структуру.

**Теоретическая значимость** работы состоит в выявлении приемов формирования и функционирования смысла кинообраза, его роли в динамическом пространстве дискурса кинофильма. Теоретически значимым представляется обоснование формирования образа успешных людей в пространстве кинодискурса.

**Практическая значимость** состоит в возможности применения практических результатов исследования в рамках дисциплин, направленных на изучение межкультурной коммуникации, а также при разработке лекционных и практических курсов по дискурсивному анализу.

**Апробация работы.** Материалы и результаты исследования обсуждались на II Международном Форуме языков и культур (г. Красноярск, 2021 г.). Основные положения диссертации отражены в публикации в научном журнале «Казанская Наука», включенном в перечень российских рецензируемых научных журналов ВАК.

Поставленные цели, задачи и специфика материала определили **структуру** данной работы. Магистерская диссертация общим объемом в 91 страницу состоит из введения, двух глав, выводов по главам, заключения, списка использованных источников, включающего 89 наименований, в том числе 10 источников на иностранном языке, а также списка использованных словарей, включающего в себя 6 наименований.

**Во Введении** обосновываются выбор темы исследования, её актуальность, характеризуется степень изученности вопроса, указываются объект и предмет исследования, определяются цель и задачи работы, её общая методика, научная новизна, теоретическая и практическая значимость, называются источники фактического материала, приводятся данные об апробации работы и её структуре, формулируются основные положения, выносимые на защиту.

**В Главе 1** «Теоретические основы изучения образа успешных людей в художественном кинодискурсе» излагаются теоретические предпосылки исследования: рассматривается ряд ключевых вопросов (кинодискурс в ряду смежных понятий, формирование кинообраза, специфика категории успешности), анализируются основные теоретические понятия (кинотекст, кинодиалог, киносценарий, кинодискурс, образ, кинообраз, успех), сопоставляются различные точки зрения специалистов, суммируется обзор работ по данной проблематике. Кинодискурс рассматривается как отдельный

тип дискурса, приводятся особенности формирования образа в лингвистике, а также вербальные и невербальные средства создания образа успешности в художественном кинодискурсе.

**В Главе 2** «Объективация образа успешных людей в американском художественном кинодискурсе» описываются средства, конструирующие образ успешных людей в американском художественном кинодискурсе на вербальном уровне, которые включают в себя лексические единицы, семантически отражающие сущностные характеристики определения понятий «*success*» и «*successful*», а также наиболее часто используемые синтаксические конструкции. На невербальном уровне создания образа успешных людей в пространстве американского художественного кинодискурса приводятся паралингвистические, кинесические, окулесические и системологические средства, объективируемые в исследуемом кинофильме.

**В Заключении** обобщаются результаты проведенного анализа, их соотношение с общей целью и конкретными задачами, поставленными во введении, и намечаются перспективы дальнейшего изучения рассматриваемых в работе проблем.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ОБРАЗА УСПЕШНЫХ ЛЮДЕЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНОДИСКУРСЕ

## 1.1. Кинодискурс как объект лингвистического исследования

Изучение кинодискурса является актуальным исследованием, которое способно достоверно отобразить современные тенденции общества, так как кинофильм относится к самым популярным на данный момент видам восприятия информации художественного типа. Как известно, кинофильмы доступны к просмотру не только непосредственно в кинотеатре, но и на DVD-носителях, а также, на телевидении и в Интернете, что делает индустрию кино достаточно распространенным средством коммуникации со зрителем.

Концепции и идеи, представленные в художественном кинофильме, формируются на основе потребностей общества. При этом фильм либо отражает ситуации, максимально приближенные к реально происходящим событиям, либо создает воображаемый мир, в котором зрителю хотелось бы оказаться, что опять же согласуется с социальными потребностями. Исходя из этого, необходимо отметить, что в кинодискурсе происходит диалог художественного и социального, так как искусственно созданные события перекликаются с реалиями той или иной лингвокультурной общности [Шевченко, Шевченко, 2019].

Кинодискурс относится к виду массовой коммуникации, что проявляется в его направленности на аудиторию в масштабах общества и культуры. Соответственно, данный тип дискурса отражает ценностные ориентации и потребности представителей той аудитории, на которую он нацелен. Такая характеристика проявляется в коммуникативной направленности диалогов персонажей, их поведенческих особенностей, что превращает кинодискурс в богатый материал, содержащий лингвистические и экстралингвистические средства конструирования различных социокультурных механизмов.



### 1.1.1. Кинодискурс в ряду соположенных понятий

Исследования кинодискурса, его теоретических базисных представлений, а также исследования в области перевода кинофильмов и экранизаций становятся актуальным направлением в языкознании на рубеже нового столетия. Авторы работ в данной области рассматривают различные аспекты кинодискурса: фильм [Эко, 1968; Лотман, 1973], кинотекст [Слышкин, Ефремова, 2004], кинодиалог [Колодина, 2013; Горшкова, 2014], кинодискурс [Назмутдинова, 2008; Зарецкая, 2011; Корячкина, 2017]. При этом в работах исследователей используются такие ключевые понятия, как кинематографический дискурс, кинодискурс, кинодиалог, кинотекст, кинофильм, фильм, и даже киносценарий.

Рассмотрим кинодискурс в ряду смежных понятий. Кинофильм является непосредственным материалом исследования, своего рода «полем», на котором происходят процессы считывания особенностей его создания, а также, тем сообщением, которое воспринимается зрителем, поэтому, в первую очередь, стоит отметить, что именно называется фильмом. В.Е. Горшкова определяет последний как «гетерогенную семиотическую систему со своим означающим и означаемым, что обусловлено, главным образом, наличием аудио- и видеоряда (вербальных и иконических знаков), образующих единое целое – фильм – с доминированием изобразительных знаков» [Горшкова, 2006: 17]. В пространстве кинофильма взаимодействуют разнообразные знаковые системы, поэтому невозможно определить его как строго вербальное либо невербальное явление. Именно в переплетении знаков, характеризующихся семиотической неоднородностью, рождается уникальное, по своей сути, кинематографическое сообщение. В работах, посвященных кинематографу как виду искусства, отводится внимание кинофильму, техникам монтажа, проблемам кадра, особенностям игры актеров и др.

Выделение лингвистической составляющей фильма происходит с помощью понятий «кинотекст» и «кинодиалог». Кинотекст является более

широким понятием, включающим в себя разные типы отношений между двумя его составляющими: кино и текстом. Л.Д. Бугаева определяет данные типы отношений следующим образом: «кино и текст, кино *versus* текст, текст в кино, текст для кино (киносценарий), текст после кино (жизнь киносценария после выхода фильма), кино как текст, текст как кино (литературная кинематографичность) и, наконец, кинотекст как некая целостность» [Бугаева, 2011: 68].

Под кинотекстом понимается «последовательность кадров, знаковая ситуация, сообщение, состоящее из кодов», которое, являясь языковой системой, обладает своей лексикой и грамматикой [Колодина, 2013: 9]. При этом, кинотекст вмещает в себя не только вербальную информацию, но и аудиовизуальную, образуя креолизованный тип текста.

Учитывая семантическую вариативность кинотекста, Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова определяют последний как «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и/или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» [Слышкин, Ефремова, 2004: 37].

Собственно вербальным компонентом фильма можно назвать кинодиалог. Ряд лингвистических исследований посвящен изучению функционирования в фильме кинодиалога как «вербального компонента фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается его аудиовизуальным (звуко-зрительным) рядом» [Горшкова, 2006: 18]. Однако даже исследование кинодиалога, реплик героев, не исключает и не отрицает необходимости, неизбежности учета аудиовизуального компонента, что составляет особенность кинофильма, отличающую его от других видов коммуникации. Соответственно, кинодиалог не может рассматриваться

обособленно, вне аудиовизуального ряда, так как теряет свою смысловую нагрузку и завершенность [Колодина, 2013]. Из этого следует, что кинофильм является продуктом, в котором вербальное и невербальное взаимодействуют друг с другом и в процессе создают многогранное сообщение, гетерогенный текст, оказывающий определенный, уникальный эффект на зрителя.

В разнообразии современных фильмов встречаются не только диалогические высказывания, но и монологи героев, раскрывающие их мысли, чувства, важные для понимания сюжета зрителем. В связи с этим в лингвистических исследованиях выделяется не только кинодиалог, но и еще одно, более узкое понятие – «киносценарий». Последний понимается как «особый жанр литературы, специфичность которого состоит в свободном оперировании временем и пространством и необходимости ориентирования на аудиовизуальное восприятие с использованием таких средств и приемов кино как крупный план, наезды и монтаж» [Горшкова, 2006: 17]. Киносценарий может рассматриваться и как отдельный предмет исследования, и как компонент кинотекста.

Проанализировав различные термины, используемые в работах, посвященных кинематографу, можно сделать вывод о том, что в зависимости от позиции ученого и выбранного им предмета исследования, кинофильм может быть рассмотрен либо как вербальный текст, включающий в себя диалоги персонажей кино, закадровые реплики, и надписи, присутствующие в фильме, либо как цельное, многоаспектное произведение, сочетающее в себе несколько семиотических систем. Однако кинотекст в целом, а также кинодиалог и киносценарий, в частности, представляют собой явления, обладающие относительной завершенностью и статичностью, что выявляет необходимость рассмотрения кинофильма в более широком формате, охватив его процессуальность, то есть в качестве дискурса.

Для того чтобы создать текст и донести до адресата (в случае с кинодискурсом – до зрителя), задуманное значение или смысл необходимо оформить с помощью непосредственно языковых средств, а также

внеязыковых (прагматических, социальных, психологических) «приемов». Таким образом, мы привлекаем экстралингвистическую реальность. Дискурс в современном понимании предполагает активацию экстралингвистических факторов, что выходит за рамки формирования предложений. Соответственно, дискурс понимается как процесс взаимодействия вербального и невербального кода в результате которого создается такой продукт, как текст [Kohn, 2013]. При этом анализу подвергается как процесс, так и сам результат, то есть текст является неотъемлемой частью дискурса.

Дискурсивный анализ предполагает рассмотрение не только формальных и функциональных особенностей языкового общения, но и связи дискурса с ситуацией общения, социальным и культурным контекстом, в котором оно осуществляется [Макаров, 2003].

В настоящем исследовании мы опираемся на понимание дискурса как «связного текста в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текста, взятого в событийном аспекте» [Арутюнова, 1990: URL].

В связи с тем, что текст представляет собой основополагающий компонент дискурса, а не противопоставляется последнему, современное исследование любого текста, а также считывание смыслов реципиентом предполагает изучение разных семиотических систем, взаимодействующих друг с другом, тем самым образуя тот продукт, который мы потребляем. Антропоцентрическое понимание сообщения выходит за рамки восприятия отдельного текста, как совокупности знаков, вместе формирующих предложения. Характерным примером может послужить такой тип текста, как стихотворение. В данном случае первичен не знак, а готовый текст: в первую очередь реципиент воспринимает целостное стихотворение, включающее в себя рифму, ритмическую организацию и др., а уже потом может провести анализ текста, «разобрать» его по частям. Если в стихотворении поменять местами слова, данный текст перестанет быть стихотворением, после чего будет восприниматься как совершенно другое сообщение. Дискурсивное

рассмотрение текста позволяет охватить многие процессы и механизмы, благодаря которым создается конкретное коммуникативное сообщение.

В кинематографе встречается переплетение различных знаковых систем, в том числе систем, присутствующих только в кино, например, кадры. Если вычленив из кинофильма текст (например, диалоги героев) и исследовать его в изоляции, то данный текст перестает быть фильмом, при этом теряя часть смысла, содержащегося в сообщении. Ввиду того, что кинодискурс конституируется за счет большого количества средств, как собственно лингвистических, так и внелингвистических, анализировать его составляющие по-отдельности было бы нецелесообразно в рамках данной работы.

В своем исследовании А.В. Корячкина указывает на необходимость дискурсивного подхода к изучению кинофильма, определяя последний как «динамический процесс представления кинозрителям авторского сообщения, оформленного в виде аудиовизуального текста, состоящего из взаимосвязанных текстов подчиненного уровня, образованных средствами различных невербальных и вербальных кодов, что полностью соответствует принципам современного дискурсивного анализа и объясняет продуктивность и целесообразность исследования кинофильма как дискурса» [Корячкина, 2017: 14].

Как уже отмечалось ранее, одна из ключевых особенностей кинодискурса заключается в его процессуальности и динамичности: зритель воспринимает фильм на основании кинотекста и кинодиалога, которые, в свою очередь, включены в кинодискурс. Соответственно, кинодискурс является более широким понятием, «отражающим процесс воспроизведения и восприятия фильма, смысл которого складывается при наложении и взаимовлиянии нескольких семиотических систем, и включающим в себя участников дискурса, их когнитивный опыт, время и пространство их взаимодействия» [Колодина, 2013: 9].

В связи с тем, что кинодискурс включает в себя участников дискурса и их когнитивный опыт, можно говорить о влиянии кинодискурса на сознание

людей и, в то же время, его детерминированность социальными и культурными установками. Следовательно, исследование в области кинодискурса дает возможность проследить современные социальные и культурные механизмы, выявить тенденции общества благодаря вовлеченности зрителя в динамический процесс кинофильма.

Таким образом, кинодискурс осуществляет динамическую взаимосвязь разнородных семиотических кодов. Как материал современного исследования, кинофильм представляет собой комбинацию вербального и невербального, где собственно вербальная часть активизируется с помощью кинотекста, кинодиалога и киносценария, что, в свою очередь, встраивается в многогранное понятие кинодискурса, включающее в себя также средства невербального поведения, процессы создания фильма, восприятия его зрителем и его социокультурный фон.

#### 1.1.2. Вербальный и невербальный коды в кинодискурсе

В настоящее время внимание большинства ученых, занимающихся исследованием в области кинематографа, обращено к функциональным и стилистическим особенностям кинотекста, в то время как изучение кинофильма как дискурса только начинается. Данная тенденция объясняется сложной и разноплановой структурой кинофильма, в которой вербальная и невербальная информация вступают в неразрывное взаимодействие. Существуют разные точки зрения относительно того, какой уровень (вербальный или невербальный) играет ведущую роль в создании и интерпретации кинофильма в связи с тем, что информация, представленная в фильме, неоднородна; многие исследователи указывают на равнозначное влияние вербальных и невербальных структур, а также, на их симбиоз, являющийся решающим фактором при формировании коммуникативного сообщения.

Прежде всего, кинематограф можно отнести к одной из разновидностей коммуникативного акта, где имеется адресант, сообщение и адресат. Если в большинстве коммуникативных ситуаций сообщение представляет собой письменный или устный словесный текст, то в кинодискурсе мы сталкиваемся с поликодовым сообщением, где каждый элемент несет в себе информацию разного характера.

Вербальная составляющая кинофильма, кинотекст, конструируется за счет таких образований, как монолог, диалог, титры, субтитры, вывески, надписи, зафиксированные камерой фрагменты письменного текста, озвученная внутренняя речь, и др. [Бугаева, 2011]. При этом, анализ вербальной составляющей кинофильма предполагает деление языка кино на лексический и синтаксический уровни.

К невербальным знакам относят музыку, естественные и технические шумы, эпизоды других фильмов, жесты, мимику, перемещения, а также, свет, ракурс и т.д. [Люльчева, 2017]. Невербальными средствами кинодискурса являются также повторения и акцентирование внимания на конкретных деталях образа персонажей, выделение героев крупным планом [Катермина, Линник, 2018].

Однако вербальный и невербальный уровни повествования в кинодискурсе не могут рассматриваться обособленно, так как находятся в неразрывной связи. Кинотекст относится к креолизованному типу текста, в котором вербальная и аудиовизуальная информация равноправно оказывают воздействие на зрителя [Бугаева, 2011]. При просмотре кинофильма реципиент воспринимает кинематографическое сообщение за счет взаимодействия изображения и речи героев. Соответственно, задача создателей кинофильма выполняется благодаря композиционному единству вербального и невербального. Этим объясняется популярность кинотекста среди других медиатекстов, например, радио, где присутствует только аудиальная информация или художественной литературы, где информация к адресату поступает исключительно визуальным способом.

В креолизованном тексте изображение играет разную роль. Как правило, текст оказывается более весомым со стороны содержательного плана. Однако, в медиатекстах изображение может «перевешивать» вербальную составляющую. Кинотекст в данном случае является комбинацией изображения и текста (аудиального и визуального), с помощью которой достигается нужный эффект при просмотре.

Несмотря на различные точки зрения, касающиеся роли вербального и невербального в кинофильме, словесное повествование является обязательным элементом. Так как сообщение от адресанта к адресату в кинодискурсе оформляется при помощи нескольких семиотических систем, образуется синтез словесных, изобразительных и музыкальных знаков, где слова могут функционировать как изображения. Таким образом в кинодискурсе рождается собственный язык, где кадр воспринимается как лексическая единица кино, а механизмы, связывающие кадры в повествование – как грамматические конструкции [Лотман, 1973]. Следовательно, коммуникацию в кинематографе можно интерпретировать как целостный, поликодовый дискурс, не обособляя в нем вербальное и невербальное, так как только благодаря синтезу создается кинофильм.

Соединение различных кодов в пространстве кинодискурса образует уникальную семиотическую систему, не имеющую аналогов. Исследуя семиотику кинематографа, У. Эко выделяет некоторые коды в рамках киноповествования, формирующие кадр и то сообщение, которое считывает зритель при просмотре кинофильма, среди них: коды восприятия, коды узнавания, коды передачи, коды тональные, коды иконические, коды иконографические, коды вкуса, коды риторические, коды стилистические и коды подсознания. Благодаря такой многоуровневой организации каждый контекст, каждый кадр в кинодискурсе вмещает в себя множество коннотативных значений, являясь более широким высказыванием в сравнении со словом [Эко, 1968: URL]. Так как коды в кинодискурсе представляют собой нечто приближенное к высказыванию, нежели слову, при декодировании



контекста в данном случае необходимо рассматривать вербальные и невербальные средства в их неразрывном и динамическом взаимодействии, учитывая поливариантность и социальную и культурную детерминированность репрезентированных явлений.

Все, что мы наблюдаем в кинофильме, несет в себе значение и не всегда исключительно кинематографическое, так как кинодискурс тесно связан с реальной жизнью, социумом и культурой [Лотман, 1973]. Интердискурсивность, то есть включение других типов дискурса, например, рекламного или политического является характерной особенностью кинодискурса, так как в кинофильмах чаще всего отображаются события, приближенные к реальности, что предполагает взаимодействие с разными сферами повседневной жизни. Данное явление мы можем наблюдать, когда в сюжете фильма транслируется, например, коммерческая или политическая реклама.

Исходя из необходимости учета связи кинодискурса с социальными и культурными концепциями, в данной работе мы опираемся на дискурс-анализ по Н. Фейрклафу, который включает в себя анализ текста (лексического, грамматического уровней языка, а также реализации прагматических установок коммуникантов), анализ дискурса (процессов создания и интерпретации текста), анализ социальной практики (роли текста в социуме и культуре) [Fairclough, 1995].

Анализ лексического и грамматического уровней языка в кинотексте позволяет выделить вербализаторы, с помощью которых формируется основной вербальный компонент кинодискурса. Процессы создания и интерпретации текста представляют собой важную составляющую дискурсивного поля, так как они напрямую влияют на актуализацию текста. Рассмотрение кинодискурса в рамках социального и культурного контекста определяет роль данного процесса в жизни человека и степень его воздействия на культурное пространство в целом. На иллюстрации ниже (рис. 1) представлена схема дискурс-анализа Н. Фейрклафа [Fairclough, 1995: 98].

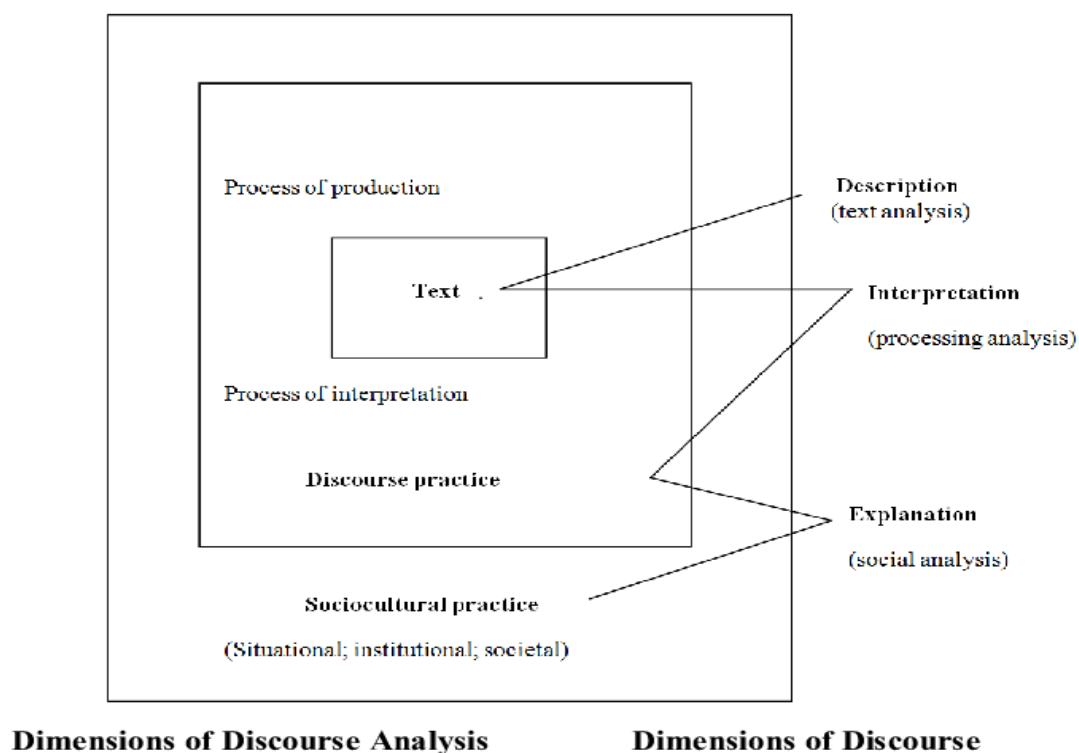


Рисунок 1. Дискурс-анализ по Н. Фейрклафу

В рамках дискурсивного анализа кинодискурса необходимо выявить и описать вербальные и невербальные средства, конструирующие те или иные явления. В качестве вербальных экспликаторов могут выступать лексические единицы, синтаксические конструкции, стилистические приемы, употребляемые коммуникантами в диалогических и монологических высказываниях.

Для того, чтобы определить основные невербальные средства объективации в кинодискурсе, обратимся к работе по невербальной семиотике Г.Е. Крейдлина. Автор выделяет десять направлений невербальной семиотики, в рамках которых исследуются паттерны невербального поведения людей в ходе коммуникации. Основными направлениями считаются паралингвистика, изучающая звуковые коды, и кинесика, наука о жестах и жестовых движениях. К направлениям невербальной семиотики относятся также окулесика, изучающая визуальное поведение коммуникантов; аускультация, наука, направленная на изучение аудиального поведения

коммуникантов; гаптика, наука о тактильном взаимодействии; гастика, изучающая коммуникативные функции еды, приемов пищи, напитков; ольфакция, наука, направленная на изучение функций запахов; проксемика и хронемика, изучающие невербальные проявления пространства и времени в процессе коммуникации; системология, наука о функциях и смыслах систем объектов, внешнего вида, включающего предметы одежды и украшения [Крейдлин, 2002].

Характерным для кинодискурса является не только форма конструируемого в его рамках сообщения, но и взаимодействие отправителя и получателя. Набор дискурсивных (а также кинематографических) методов, используемых в кинодискурсе, позволяет целевой аудитории интерпретировать процессы и считывать значения в соответствии с интенцией коллективного автора. Несмотря на то, что коммуникация в кинематографе, как правило, однонаправленная, значимость реципиента велика [Dyrel, 2011].

Таким образом, изучение средств объективации в современной науке выходит за рамки текста, охватывая дискурсивные и социальные практики взаимодействия. Процесс интеракции отправителя и получателя сообщения в целом и коммуникации создателей кино со зрителем осуществляется на уровне кинодискурса. При этом, в процессе создания кинофильма участвуют различные семиотические системы, объединяя репрезентирующую «силу» вербальных и невербальных средств. Киноповествование возникает на основе уникальных семиотических средств, присущих только кинематографу.

### 1.1.3. Художественный кинодискурс как один из типов кинодискурса

Для того, чтобы определить специфику художественного кинодискурса, прежде всего следует обратиться к особенностям разных типов текста, на основании которых строится дискурс. Многие современные дисциплины, появившиеся на стыке лингвистики и психологии, социологии, гендерных

исследований, культурологии, и др., изучают текст в разных его формах и проявлениях. Существует большое множество определений текста, согласно направлению, в рамках которого он изучается. Исходя из содержательного и стилистического аспектов, текст может быть разделен на художественный и нехудожественный [Слышкин, Ефремова, 2004]. При этом художественный текст отвечает всем требованиям построения текста, соответствует категориям, однако имеет свою специфику, отличающую данный тип текста от других и выделяя его изучение в отдельную область. Помимо коммуникативной функции художественный текст выполняет эстетическую функцию [там же]. Соответственно, создатели художественного текста ставят перед собой задачу не только донести информацию до реципиента, но и «превратить» свой текст в произведение искусства, организовать его таким образом, чтобы данный текст оставил свой след в сознании аудитории.

И.Я. Чернухина определяет художественный текст как «эстетическое средство опосредованной коммуникации, цель которой есть изобразительно-выразительное раскрытие темы, представленное в единстве формы и содержания и состоящее из речевых единиц, выполняющих коммуникативную функцию» [Чернухина, 1984: 24]. Таким образом, в художественном тексте переплетаются коммуникативный и художественный аспекты.

Вследствие включения эстетического аспекта меняется и выбор средств, конституирующих художественный текст. Такой текст становится многомерным и полным импликатур и метафор, так как подчиняется авторскому сознанию и его представлению действительности, порой даже несуществующей реальности [Белянин, 2001].

Кроме этого, художественный текст обладает поливариантностью, то есть возможностью различной его интерпретации. Восприятие аудиторией такого текста приводит к извлечению множества смыслов. Таким образом, художественный тип текста отличается от нехудожественного тем, что он 1) выполняет эстетическую функцию, 2) может описывать нереальные миры, 3) является поливариантным [Слышкин, Ефремова, 2004].

В современном мире художественная информация существует в рамках не только литературных произведений, но и кинематографа, начиная с экранизаций и заканчивая самостоятельными художественными фильмами [Нелюбина, 2013].

По словам К.Ю. Игнатова, как и художественное произведение, художественный кинофильм подчиняется следующим законам: «условности художественной реальности, целостности составляющих художественного произведения, закону адресованности произведения, а также законам оригинальности и обобщенности» [Игнатов, 2007: 8].

Главное отличие художественного кинофильма заключается в наличии киносценария, подготовленного заранее и четко спланированного. Однако, при этом, сценарий не обладает завершенностью, так как в ход его действия вмешиваются индивидуальные стили актеров, импровизация, поправки. Все это делает художественный кинофильм одновременно заготовленным и спонтанным. Таким образом, создание художественного кинофильма – это произнесение того, что написано так, как будто это не написано [Gregory, 1967].

Художественный кинофильм отличает также определенный временной лимит, что несомненно влияет на выбор вербальных и невербальных средств для достижения желаемого результата. Кроме того, на создание кинофильма влияет коммерческий аспект: создатель заинтересован в успешности киноленты, и соответственно, выполняет потребности общества, следуя его актуальным интересам.

В связи с тем, что художественная форма в кинематографе имеет свои отличительные особенности, анализ данного жанра кинофильма приобретает статус художественного кинодискурса.

Выделение художественной формы кинодискурса является необходимым, так как во многих работах речь идет об анализе дискурса художественных кинофильмов, однако не упоминается о таком типе как художественный кинодискурс, отличающегося от дискурса документального

или мультипликационного кинематографа. Г.Г. Слышкин выделяет три типа кинодискурса: художественный (постановочный), нехудожественный (хронико-документальный), анимационный (мультипликационный) [Слышкин, 2004].

Художественный кинодискурс отличается своей композиционной организацией. Современный художественный кинодискурс конструируется в виде трехчастной драмы: завязка и развитие событий, самые длительные части, кульминация, и развязка, как правило, уступающие в длительности первым двум [Корячкина, 2017].

В художественном кинодискурсе реципиент не пассивен. Напротив, при просмотре он становится соучастником кинодискурса, так как сюжет формируется таким образом, чтобы на время трансляции зритель забывал о существующем сценарии и воспринимал киноповествование как нечто, происходящее в действительности. Посредством сюжета художественного кинофильма коллективный автор создает иллюзию реальности [Dyner, 2011].

Сюжет является еще одной отличительной особенностью художественного кинодискурса. Бессюжетные тексты в большинстве своем статичны, упорядочены, например, учебник или документальный фильм, в то время как сюжетные тексты представляют собой отхождение от системности событий, некое происшествие индивидуального характера. Следовательно, в художественном дискурсе в силу вступает синтагматический аспект, последовательность разнородных элементов, что еще более усложняет динамическую структуру кинодискурса [Лотман, 1973].

Посредством художественного кинодискурса создатели кинофильма не только погружают зрителя в сюжет, но и предлагают то, как следует видеть и слышать персонажей и драматические события, как их интерпретировать и, в конечном итоге, как понимать сам кинофильм [Janney, 2012]. Следовательно, при создании и воспроизведении кинофильма посредством художественной формы происходит передача социальной информации. Иными словами, в художественном кинодискурсе взаимодействуют художественное и

социальное в результате взаимовлияния реального и вымышленного. При этом, реальным являются потребности и интересы общества и культуры, которыми руководствуются создатели кино, а вымышленным – мир, воплощаемый посредством вербального и невербального на экране [Шевченко, 2019]. Однако сюжетный фильм не ограничивает зрителя строгими рамками, напротив, обеспечивает гипотетически значительно большей свободой, чем в реальной жизни.

Обобщая существующие особенности художественного кинодискурса наряду с документальным, мультипликационным кинодискурсами, а также дискурсами драмы, художественной литературы, театральным и разговорным дискурсами, А.В. Корячкина выделяет параметры, позволяющие выделить дискурс художественного кинофильма в отдельный тип, среди них: «аудиовизуальный модус, подготовленность, воспроизводимость, доминирование иконических изобразительных знаков, преобладание художественного стиля речи, экспрессивно-апеллятивная направленность, коллективный распределенный автор, множественный реципиент и реализация в условиях отложенного контакта» [Корячкина, 2017: 106].

Таким образом, художественный кинодискурс можно выделить в отдельный тип дискурса ввиду его отличительных особенностей на уровне текста, дискурсивного и социокультурного контекста, что определяет специфику его функционирования.

## 1.2. Образ и механизмы его создания

Образ является предметом исследования многих дисциплин, в их числе филология и литературоведение, где рассматриваются образ литературного героя и художественные средства выражения данного образа; семиотика, фокусирующаяся на соотношении слова и образа; когнитивная лингвистика, изучающая образ в рамках структуры концепта, а также, лингвокультурология, акцентирующая внимание на национальной специфике

восприятия различных образов культурой и их культурно-маркированное конструирование. Во многих лингвистических, а также междисциплинарных исследованиях образ соотносится с понятиями знака и символа.

### 1.2.1. Терминологическое поле понятия «образ»

Знак является первичным элементом в знаковой системе и основополагающим звеном при формировании смысла, так как знак содержит в себе информацию об объектах окружающего мира, либо функционирует в качестве того или иного объекта действительности. Так как знак отображает то, что представлено в мире, человек воспринимает мир в виде знаковости последнего через органы чувств. Наряду с понятием знака существует такой термин, как «символ», который не только отражает действительность, но и трансформирует ее, и при этом передается через знак. Символ, в свою очередь, связан с понятием образа, являющимся не отражением или трансформацией объекта, а результатом отражения последнего в процессе его переживания. Образ формируется нашим зрительным восприятием, существуя в виде визуальных представлений в сознании, при этом выражение образа может осуществляться посредством не одного, а нескольких символов. Однако пока образ не транслируется в виде символов и знаков, он существует лишь как внутреннее переживание [Свирепо, Туманова, 2004].

В связи с тем, что образы создаются в рамках чувственных переживаний человека, они имеют индивидуальный характер и отражают особенности опыта другого человека [Гаспаров, 1996].

Индивидуальный характер процессов создания и восприятия образа рассматривается в когнитивных исследованиях языка во взаимодействии с коллективным пониманием. В когнитивной лингвистике образу отводится место среди компонентов, образующих структуру концепта, среди них: информационное содержание и интерпретационное поле, отражающиеся в словарных дефинициях и речевых контекстах концепта. Данный компонент



играет важную роль в восприятии концепта, так как оформляет его в целостное когнитивное образование. С одной стороны, образ является первичным и базовым компонентом; это то, что мы представляем себе, думая о каком-либо объекте или абстрактном понятии. С другой стороны, образ может быть самостоятельным, отдельным типом концепта, являющимся неотъемлемой частью концептуализации. Образ может восприниматься и как некоторая субъективная картина мира, то есть набор концептов, отражающих окружающий мир.

Образный компонент концепта основывается на его чувственном восприятии, то есть в процессе получения предметно-чувственного опыта. Данный компонент может также репрезентироваться на уровне лексики, например, в словарных толкованиях, описывающих то, каким мы видим тот или иной предмет или явление. Кроме этого, образ концепта может быть представлен исключительно в невербальной форме, иначе говоря, то, что мы не можем объяснить словами, но имеем об этом некое представление в сознании. Важно понимать, что чувственный образ характерен не только для конкретных объектов, но и для абстрактных понятий, однако в этом случае образ более субъективен и менее универсален. На универсальность и стандартизированное представление образа концепта влияют индивидуальные и групповые механизмы: в том случае, если образ определенного концепта совпадает у большинства представителей культуры, его можно считать универсальным для данной культуры. Нередко образ репрезентируется в виде прототипической модели того или иного концепта [Попова, Стернин, 2007]. Образ может формироваться в сознании индивида не только перцептивным способом, то есть через органы чувств, но и с помощью метафорического осмысления признаков. В данном случае образуются когнитивные метафоры, являющиеся когнитивной или метафорической составляющей образа концепта [Пименова, 2004а].

Существует также точка зрения, заключающаяся в том, что образы в концептах в любом случае перцептивные, но имеют разные типы. Так,

выделяют первичные и вторичные (когнитивные) образы в концептах, при этом когнитивные образы также формируются с помощью органов чувств [Стернин, Розенфельд, 2008]. Соответственно, образный компонент концептов так или иначе конструируется в сознании через органы чувств, однако он может быть вторично переосмыслен в результате получения эмпирических данных относительно взаимодействия с другими концептами. Вследствие чего формируется метафорическое понимание мира.

Восприятие и исследование образа усложняются тем, что в данном понятии совмещаются индивидуальное и общее (коллективное). Конечно, представления об объектах и абстрактных явлениях индивидуальны, однако при этом, выделяется общий компонент, объединяющий образ того или иного концепта для всего общества или культуры. Общее в образе концептов складывается за счет того, что концептуализация подвергается логическому осмыслению предметов и явлений, универсальному для большинства людей. В связи с логической обработкой концепта, знания об объекте упорядочиваются с одной стороны, и расширяются, и становятся более абстрактными, с другой [Стернин, Розенфельд, 2008].

И конкретные, и абстрактные понятия формируются в виде образов-представлений на основе чувственного восприятия и способствуют целостному пониманию концептов. На содержание самого образа влияют внешние и внутренние детерминанты. К внешним можно отнести культурно-историческую среду и ведущую деятельность, к внутренним – личностный, возрастной и гендерный аспекты личности, индивидуальный образ мира [Атюнина, 2007]. Следовательно, на формирование и восприятие образа влияют, социальный статус индивида, его возраст, личные качества, пол, индивидуальные особенности восприятия, а также культура, к которой тот или иной образ относится.

Национально-культурная специфика образа исследуется также в рамках лингвокультурологии. Так как лингвокультурный образ содержит в себе культурные и национальные особенности, он отражает стереотипизированные

характеристики, реализуемые вербальными и невербальными средствами, что указывает на возможность исследования социокультурных тенденций с помощью анализа средств, конструирующих те или иные образы. С точки зрения лингвокультурологии К.А. Керер понимает под образом следующее: «узнаваемый вымышленный или реальный типизируемый персонаж, обладающий национально-культурной значимостью, стереотипизируемыми характеристиками, реализуемыми на лексическом и дискурсивном уровнях» [Керер, 2016: 248]. Наличие в определении образа таких характеристик, как «узнаваемый», «типизируемый», «стереотипизируемый» обусловливается тем, что образ того или иного объекта формируется в сознании в соответствии с коллективными механизмами и под воздействием стереотипов.

На основании устоявшихся стереотипов и сформированных образов конституируется такой феномен, как «имидж», часто сопоставляемый с понятием образа. В рамках настоящей работы данные термины рассматриваются как различные ввиду «природы» их формирования. Имидж является специально созданным, искусственным образом предмета, явления или человека, оказывающим психологическое воздействие [Макарова, 2011]. В то время как образ – это «это ментальное стереотипизированное восприятие и отражение явлений и фактов, имеющих место в мире» [там же: 244]. Отличительной характеристикой имиджа является его «искусственность», направленность на подражание своего рода идеалу, в связи с чем имидж человека нередко определяется через его внешний вид, стиль и т.п. Иными словами, имидж – это «то, кем или чем хочет выглядеть (казаться) объект в глазах окружающих, это специально и даже нередко искусственно создаваемый образ, необходимый его носителю по тем или иным причинам и отвечающий стереотипным или прототипическим представлениям о том, кем или чем должен являться этот объект на деле» [Кубрякова, 2008: 10]. Образ, напротив, не обязательно стремится соответствовать тому или иному образцу, скорее отражает характеристики, присущие реальному миру.

Таким образом, проанализировав различные подходы к определению понятия «образ» и соположенных с ним понятий, можно выделить некоторые общие для ряда дисциплин характеристики. Мышлению человека свойственно интерпретировать окружающий мир с помощью образных представлений. Образ формируется с помощью восприятия действительности органами чувств и несет в себе смысл. На точность восприятия смысла влияют не только индивидуальные особенности личности, но и культурное сознание и язык. Значения и характеристики, содержащиеся в том или ином образе, конструируются на дискурсивном уровне вербальными и невербальными средствами, репрезентирующими национально-культурную специфику общества, в котором создается данный образ.

#### 1.2.2. Образ как единица структуры кинофильма

Так как образы формируются с помощью органов чувств, их можно подразделить на некоторые типы. В зависимости от каналов восприятия информации разными органами чувств и средств актуализации в дискурсе, можно выделить следующие типы образа: зрительный, акустический, вкусовой, тактильный, двигательный и т.д. [Стернин, Розенфельд, 2008]. Зрительный, или визуальный, образ на сегодняшний день является одним из наиболее распространенных видов передачи информации.

Визуализация понимается как одна из форм объективации мира и репрезентации реальности. Визуальный образ отличается выразительностью и единством формы и содержания и понимается как «результат отражения человеком предметов и явлений материального мира, относящийся к непосредственному зрительному восприятию» [Кузнецова, 2014: 191].

При просмотре кинофильма мы сталкиваемся с большим количеством образов визуального типа. Однако в связи с тем, что кинодискурс представляет собой сложное многомерное образование, где взаимодействуют разные семиотические системы, образ в кинематографе также воспринимается как

результат «переплетения» разнородных знаков, образующих неразрывное целое – единство формы и содержания. Так как повествование в кинофильме относится к аудиовизуальному типу, кинематографические образы, в свою очередь, являются симбиозом зрительного и акустического.

Для того, чтобы определить специфику образа в художественном кинодискурсе, необходимо рассмотреть особенности не только визуального образа, но и такого понятия, как «художественный образ».

Е.К. Соколова приводит определение художественного образа, который понимается как «знак иконического (изобразительного) типа, основанный на сходстве означающего и означаемого и представляющий собой сложное образование – единство смысла (выразительной стороны образа), формы его представления (внутренней формы или изображения) и знака (тропа)» [Соколова, 2013: 10]. Смысл, форма и знак художественного образа в совокупности создают то впечатление, которое реципиент может считать и соотнести со своей концептуальной системой. Чем точнее и приближеннее к общему представлению репрезентирован образ, тем проще оказывается его восприятие. Следовательно, в художественном произведении и художественном фильме мы видим обобщенный образ того или иного человека, объекта или явления, основанный на стереотипизированных представлениях общества.

Одной из черт художественного образа является его семантическая общность. Для того, чтобы репрезентировать действительность в художественной форме, автор создает обобщенный образ, который реципиент сможет «узнать», при этом данный образ транслируется в виде конкретного и индивидуального явления, типа или персонажа. Соответственно, стереотипизированный художественный образ формируется на основе наиболее характерных особенностей, присущих тому или иному объекту. Однако художественный образ не только вытекает из обобщенных представлений, но и определяет конструируемые в его рамках явления или персонажей [Белобрагин, 2012].

Помимо семантической обобщенности художественный образ обладает такими характеристиками, как эмоциональная окрашенность и общность процесса взаимодействия субъекта и объекта [там же]. При восприятии художественного образа реципиент легко считывает предлагаемые автором актуализации за счет разнородного и приближенного к жизненным впечатлениям повествования.

Если в литературном произведении образ конструируется словом, то в кинофильме – кадром, являющимся знаковой единицей кинематографа. Следовательно, словесный образ в литературе и кинематографический образ в кинофильме формируют художественную реальность. Как уже отмечалось ранее, в зависимости от каналов восприятия существуют разные типы образов. В этом отношении возможности словесного художественного образа ограничены возможностями слова, в то время как кинематографический образ совмещает в себе зрительные и акустические системы выразительных средств, что позволяет достигнуть разносторонней репрезентации окружающей действительности. Кинообраз предоставляет возможность увидеть и услышать то, что создает коллективный автор, приобретая наглядность, дополненную звуковым и музыкальным сопровождением [Соколова, 2013]. Следовательно, совокупность аудиовизуальных художественных кинообразов формирует смысл кинодискурса.

Так как кинодискурс является динамическим процессом, образ в кинодискурсе подвижен. В своем исследовании Е.А. Колодина рассматривает такое понятие, как «образ-смысл», функционирующее в пространстве кинодискурса. Благодаря сложному взаимодействию вербальных и невербальных компонентов кинодискурса происходит формирование целостного и динамического образа-смысла. В рамках кинодискурса образ-смысл не только создается, но и считывается реципиентом при условии осведомленности о начале, середине и конце кинофильма. Извлечение образа-смысла зависит от работы сознания реципиента [Колодина, 2013]. В сознании индивида образ-смысл приобретает индивидуальную окраску, однако в

многогранном пространстве кинодискурса образы являются симбиозом общего и индивидуального, где каждый компонент дополняет другой в целостной системе.

Транслирование образов в кинофильме представляет собой смысловой обмен между адресантом и адресатом, при котором каждый образ несет в себе значение, формирующее общее впечатление. В динамическом процессе кинодискурса неотъемлемым является восприятие реальности, формирующейся в фильме, зрителем. Именно восприятие в данном случае является фундаментом для развития социокультурных образов и их объективации.

В отличие от литературного художественного произведения, кинематограф предоставляет возможность не только для исключительно индивидуальной интерпретации и представления собственных образов-картинок, но и предлагает каждому «прожить», примерить на себя жизнь, описанную в фильме, то есть быть вовлеченным в сюжет. Таким образом транслируется социокультурная информация от создателей к аудитории [Сорока, 2002]. При этом, большую роль играют культурные механизмы, так как через зрительный канал мы получаем информацию и соотносим ее в сознании с уже имеющимися образными представлениями, то есть через призму культуры [Кузнецова, 2014]. Кинообраз организуется вербальными и невербальными средствами, взаимодействуя с культурным контекстом и зрителем.

Благодаря своей форме повествования, а также взаимосвязи с культурными концепциями кинообраз способен оказывать сильное воздействие на реципиента и производить глубокое впечатление при просмотре того или иного кинофильма.

В пространстве кинодискурса образу отводится место лексических единиц кинематографа, функционирующих в грамматике кино с помощью различных механизмов, связывающих один образ с другим. Центральное место среди «лексики» кинематографа занимают образы человека,

конструируемые взаимодействующими вербальными, невербальными и культурными знаками. Образ человека в кинодискурсе является сложным, многослойным сообщением, отличающимся разнообразием семантических кодов и системой организации [Лотман, 1973].

Следовательно, образ в художественном кинодискурсе представляет собой многогранное понятие, вмещающее в себя различные средства объективации вербального и невербального уровней. Кинообраз находится в динамическом процессе взаимодействия с культурным контекстом, оказывая воздействие на зрителя. На формирование и восприятие общего смысла кинофильма большое влияние оказывают образы человека, конструируемые в рамках кинодискурса.

### 1.2.3. Приемы создания кинообраза

Несмотря на большое количество исследований в области образа в различных научных дисциплинах, данный вопрос остается малоизученным с позиции его содержания, так как образ конструируется индивидуально и не всегда может быть вербально выражен [Стернин, Розенфельд, 2008]. В случае с кинематографическим образом мы сталкиваемся с полисемиотическим явлением, поэтому необходимым является рассмотрение дискурсивных средств, с помощью которых создается кинообраз.

Такие характеристики, как культура, социальный статус, возраст, личные качества, пол и индивидуальные особенности восприятия актуализируются в динамическом процессе репрезентации образа. В речи образ формируется и транслируется с помощью значений слов, меняя степень и яркость в зависимости от контекста [Стернин, Розенфельд, 2008]. Дискурс и его категории (участники, место, время и т.д.) влияют на выбор средств актуализации образа. В пространстве художественного кинодискурса мы можем говорить о конструировании образа с помощью художественных средств выражения значения.



Для того чтобы привлечь внимание зрителя к определенному персонажу, отдельным деталям, пейзажу создатели кинофильма используют крупный план, повторяемость кадра и изменение ракурса, представляя на экране то, как герой смотрит на окружающую его действительность. Кадры формируют также различные соотношения и оппозиции в естественной или неестественной последовательности событий, крупных или дальних планах, замедленном или убыстренном темпах движения и др. Данные соотношения и оппозиции создаются при помощи монтажа, где происходит интеграция и противопоставление различных компонентов кинодискурса. Е.К. Соколова разделяет художественные приемы, заимствованные из литературы: «сюжетный параллелизм, повествовательный прием торможения действия, временные монтажные переходы, композиционный принцип литературно-словесных повторов, параллелизм, внутренний монолог, многоплановость действия» и собственно кинематографические приемы: «прерывность (дискретность) изображения, его “разбитость” на фрагменты, монтажная организация текста – монтажные переходы» [Соколова, 2013: 13].

Еще одним немаловажным средством создания кинообраза является звуковой и музыкальный ряд. С 1920-х годов в кинематографе появилась не только закадровая, но и внутрикадровая музыка, то есть существующая совместно с видеорядом. Музыкальное сопровождение кинофильма призвано усилить воздействие на зрителя и дополнить аудиовизуальный образ путем акцентирования внимания на отдельных деталях. С помощью аудио ряда зритель по-новому воспринимает даже уже знакомые образы [Русинова, 2019]. Нередко текст трека, используемого в том или ином фильме, отражает события, происходящие в рамках сюжета.

Как уже отмечалось ранее, особое место среди кинообразов занимает образ человека, обладающий сложной семантической структурой. Помимо кинематографических приемов и техник в создании образа человека участвует актерская игра, имеющая свой собственный, отличный от других, стиль.

Ю.М. Лотман предлагает рассмотрение игры актера на трех уровнях: режиссерский уровень, уровень бытового поведения и уровень актерской игры. Если на режиссерском уровне используется монтаж и другие известные художественные приемы, то в случае с актерской игрой в силу вступает мимика, жестикуляция, внешний облик героя, способные фокусировать внимание зрителя на отдельных элементах или на целостном образе. Данные техники превращают игру актера в повествовательный рассказ. При этом образ человека в кинодискурсе максимально приближен к жизненному, однако это еще более усложняет полисемиотическую структуру его формирования [Лотман, 1973].

С помощью кинематографических средств, используемым в ходе съемки и монтажа кинофильма, а также непосредственно игры актера, коллективный автор обращает внимание зрителя к определенным проявлениям, благодаря которым создается необходимый эффект и осуществляется замысел. В рамках исследования кинодискурса кинематографические средства позволяют выявить вербальные и невербальные средства, формирующие образы людей и предметов. Так, например, крупный план в кадре делает акцент на взгляде персонажа кинофильма, тем самым обозначая значимость данного средства невербального поведения в определенном контексте киноповествования. Следовательно, анализ кинематографических приемов сопутствует декодированию средств создания кинообраза, определяя специфику функционирования тех или иных экспликаторов в кинодискурсе.

Таким образом, в процессе конструирования кинообраза участвуют разнородные семиотические коды, в их числе монтаж и различные манипуляции с кадром, позволяющие привлечь внимание реципиента к определенным компонентам или усилить впечатление, получаемое при просмотре того или иного эпизода. Язык художественного кинодискурса усложняется наличием такого элемента, как игра актера, обрамленная многочисленными приемами.

### 1.3. «Успех» как комплексный социокультурный феномен

Исследование категории успешности представляет интерес для различных дисциплин, так как является одной из приоритетных ценностных ориентаций в жизни практически каждого человека. Существует большое количество работ, посвященных раскрытию понятия «успех» в психологии, философии, социологии, менеджменте, культурологии и др. С лингвистической точки зрения успех представляет собой концептуальное образование и становится предметом исследования лингвокультурологии и когнитивной лингвистики. Данная работа сосредоточена на междисциплинарном, синергетическом понимании феномена «успех» и предлагает рассмотрение последнего в многомерном пространстве дискурса.

#### 1.3.1. Успех как объект изучения в современной лингвистике

Современные лингвистические исследования в области понятия «успех» осуществляются в рамках лингвокультурологии и когнитивной лингвистики, где «успех» рассматривается как концепт.

Для того, чтобы разобраться в том, что такое успех и кого можно считать успешным человеком, а кого – нет, необходимо определить, какие концептуальные характеристики входят в данное понятие. Исследование концепта как минимальной единицы знания и его языковой репрезентации составляет основную специфику когнитивных исследований языка.

Несмотря на относительно недавнее появление когнитивной лингвистики, было предпринято много попыток в определении концепта и его основных характеристик. Так, изучением термина «концепт» занимались такие ученые, как Д.С. Лихачев (1993), Е.С. Кубрякова (1996), А.А. Залевская (2001), С.Г. Воркачев (2004), В.И. Карасик (2004), М.В. Пименова (2004), Н.Н. Болдырев (2014). На основании предложенных трактовок термина можно

выделить общие черты: концепт понимается как единица знания и имеет культурную обусловленность.

Объединив основные сущностные характеристики, З.Д. Попова и И.А. Стернин формируют следующее определение понятия «концепт»: «дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, обладающее относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющее собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущее комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету» [Попова, Стернин, 2007: 24]. Данное определение вмещает в себя не только описание концепта как когнитивного конструкта, но и отмечает его общественный характер, что важно для изучения социально- и культурно-маркированных явлений. Следовательно, такой концепт, как «успех» детерминирован культурными механизмами, которые, в свою очередь, влияют на его формирование в индивидуальном и социальном сознании, а также, на трансформацию данного концепта с течением времени и изменением культурной ситуации [Бевзенко, 2007].

Концепт объективируется с помощью языка. Однако, репрезентация концепта не ограничивается одной лексической единицей, напротив, она состоит из множества лексем, фразеологических единиц, синонимов. Совокупность вербальных средств, отражающих концепт, называется номинативным полем концепта [Попова, Стернин, 2007]. Анализ номинативного поля концепта позволяет выделить компоненты данного концепта и его представление в сознании человека, общества и культуры.

Для того, чтобы определить номинативное поле концепта, его содержание и объем, необходимо отметить, что концепт возникает в сознании человека, в первую очередь, в виде гештальта, то есть целостного образа, а затем накапливает различные конкретно-образные и абстрактные признаки.

Данные признаки конструируют структуру концепта на основе не только коллективного, но и индивидуального восприятия. В этой связи выделяются четыре компонента в структуре концепта: общенациональный, групповой (гендерный, возрастной и т.д.), локализованный или региональный, и индивидуальный. Так как индивидуальные признаки одного концепта разнятся от индивида к индивиду, возникает необходимость вербального выражения этих признаков, что приводит к разнообразию языковых средств, составляющих номинативное поле концепта [Болдырев, 2014]. Соответственно, появляются различные художественные средства репрезентации, формирующие вербальную составляющую художественного дискурса, в том числе дискурса художественного кино, в рамках которого объективируется концепт «успех».

Н.Р. Эренбург разделяет номинативное поле концепта «успех» на четыре тематические группы: «положительный результат деятельности» (достижение, результат, свершение, удача, везение, победа, рекорд, процветание, благополучие, карьерный рост, продвижение, слава, быть в центре внимания, произвести впечатление), «субъект успеха» (герой, знаменитость, звезда, счастливчик, золотая молодежь, неудачник, слабое звено), «путь к успеху» (достичь, превзойти, победить, преодолеть, отважиться, шанс, испытать судьбу), «эмоциональная составляющая успеха» (радость, восторг, счастье, похвала, удовольствие, зависть, лицемерие, презрение) [Эренбург, 2006: 9].

Для того, чтобы выявить содержательную структуру концепта, исследователи в области когнитивной лингвистики выявляют концептуальные характеристики исследуемого предмета или явления, которые объективируются в языковых единицах, путем исследования их словарных дефиниций и интерпретации в различных контекстах [Болдырев, 2014]. Анализ языковых проявлений концепта позволяет определить основное его содержание.

На основании анализа репрезентации концепта «успех» в словарных дефинициях О.В. Рябуха выделяет следующие концептуальные признаки: сделать или преуспеть в чем-то, что субъект хотел, надеялся или пытался сделать, или увидеть сделанным (это составляющая концепта преобладает над остальными); преуспеть в чем-то сложном; иметь хороший результат или эффект; идти по плану; начинать преуспевать в чем-то; иметь вероятность стать успешным в будущем [Рябуха, 2009].

Многие исследователи выделяют языковую и концептуальную картины мира. Концептуальная картина мира отражает наиболее значимые для индивида, общества или культуры объекты, явления и процессы реальной действительности, что является своего рода трактовкой окружающей среды. В свою очередь, языковая картина мира является объективацией концептуальной картины мира и уступает ей в объеме, однако при этом, без языка мы бы не имели доступ к когнитивным механизмам человека. Исходя из этого можно заключить суждение о том, что концептуальная и языковая картины мира находятся в неразрывной связи, и поэтому нельзя говорить о неравноценности данных понятий. Концептуальная и языковая картины мира обуславливаются культурой, поэтому стоит учитывать национальный характер концептуальной сферы и, как следствие, культурную маркированность концепта «успех» [Рябуха, 2009]. Успех может трактоваться не только как ценностная ориентация, но и как элемент концептуальной сферы, приобретая значимость в рамках национальной философии [Скворцова, 2014].

В когнитивных исследованиях языка выделяется такое понятие, как культурный концепт. Оно базируется на разграничении культурно-специфичного и универсального компонентов. Теоретически, культурным можно считать концепт, не имеющий аналога в концептуальной картине мира других культур. Однако, данное разделение не имеет четких границ, так как практически любой универсальный концепт имеет уникальные для каждой культуры интерпретации [Болдырев, 2014]. При этом, концепт «успех» имеет

большую значимость во многих культурах, которая отражается как на общенациональном, так и на индивидуальном уровне, что позволяет сделать предположение и том, что данный концепт имеет большой процент культурно-специфичной информации.

В лингвокультурологических исследованиях изучение концепта осуществляется с позиции взаимоотношений вербальных репрезентаций последнего с культурой. В качестве объекта изучения лингвокультурологии концепт понимается как «сложное, многомерное и многоаспектное образование, значимое для данной культуры (культур), отраженное в коллективном сознании, закрепленное за определенной областью действительности и выраженное в тех или иных языковых формах» [Хрынина, 2009: 9]. Лингвокультурологический концепт состоит из определенных компонентов (концептуальных признаков), в совокупности образующих концептуальные слои. Каждый слой отличается от предыдущего по степени абстрактности концептуальных признаков [там же].

Лингвокультурный анализ предоставляет возможность выявления культурно-значимой специфики того или иного концепта. Например, в языковом сознании культур с социальным неравенством успех понимается как биполярное явление: с одной стороны, это успех, связанный с разделением людей на классы, с другой – успех, связанный с личностными качествами. Однако с появлением демократического общества успех воспринимается как нечто, чего может добиться любой человек вне зависимости от происхождения. В некоторых лингвокультурах концептуальная структура успеха включает в себя признаки предпринимательского характера, то есть практический индивидуальный труд. Для культур с преобладанием материальных ценностей успех – это, прежде всего, материальное благополучие, вызванное упорным трудом и работой. Немалую часть в представлении успеха занимает индивидуализм: успешный человек создает себя сам [Адолина, 2005]. Следовательно, формирование концепта «успех» зависит во многом от конкретной культуры и присущих ей ценностных

ориентаций. Однако, успех является и универсальной категорией, находящей отражение во многих лингвокультурах, так как границы специфичного постепенно стираются в современном мире с развитием глобализации в целом, и распространении идей той или иной культуры через кинематограф и СМИ, в частности.

На основании исследований концепта в области когнитивной лингвистики и лингвокультурологии можно выделить общие структурные компоненты информационного содержания и интерпретационного поля феномена «успех». Среди них: достижение чего-то хорошего/ выполнение цели; усердие; положительный и/или предпочтительный результат; богатство, благополучие, социальный статус. Однако, лингво-когнитивное и лингвокультурологическое понимание концепта предполагает рассмотрение вербальной репрезентации последнего. Структурные характеристики, сформированные с помощью анализа словарных дефиниций, не могут в полной мере объективировать понятие «успех», так как он конструируется не только на уровне слова и предложения, но и на уровне текста и дискурса. Для целостного анализа такого социокультурного феномена, как «успех» в пространстве кинодискурса необходимо подключение невербального кода, а также учет поликодовости выбранного материала.

### 1.3.2. Синергетический подход к исследованию успеха

Как уже отмечалось ранее, большинство лингвистических исследований в области успеха обращено к его вербальной манифестации как концепта в рамках когнитивной лингвистики и лингвокультурологии. Настоящая работа направлена на изучение понятия успеха в междисциплинарном аспекте, совмещая лингво-когнитивное понимание (анализ словарных дефиниций), лингвокультурологическое понимание (культурная обусловленность), дискурсивное понимание (включение невербального кода), а также различные интерпретации феномена успеха в работах по психологии, философии и др.



В разные эпохи и в рамках разных дисциплин в определении успеха встречались совершенно противоположные идеи. С одной стороны, успех понимался как результат усердного труда человека, с другой – как удачное стечение обстоятельств. В некоторых трактовках успех представляет собой исключительно материальные достижения, в других – дар. Успех рассматривался как результат исполнения долга, либо как удовольствие и личную выгоду [Ключников, 2003].

Различные точки зрения объединяет то, что успех воспринимается как нечто положительное, благоприятное, так как человек находится в позитивном ожидании, связанном с достижением желаемого результата. В психологии успех считается одной из базовых потребностей человека [Дворецкая, Лощакова, 2016].

Многие исследователи выделяют не только цель и результат, но и усилия, прилагаемые к ее достижению, наличие препятствий на пути к достижению цели, которые человеку необходимо преодолеть, а также, положительную оценку и признание обществом. Данное понимание связано с переходом на рыночные отношения, где конкурентная способность стала условием достижения результатов. В связи с этим, изучение успеха переместилось в поле профессиональной деятельности, где карьерный рост был важнейшей концепцией [там же].

Основываясь на данных ситуационных компонентах, Е.В. Машкова формирует следующее междисциплинарное определение успеха: «Успех понимается в общем смысле как положительно оцененное достижение, значимо превысившее социальные либо личностные нормативы, как итог целенаправленной и эффективно организованной человеческой деятельности» [Машкова, 2010: 9]. Данное толкование связано с представлением успеха как победы в определенной области деятельности. Иными словами, человек способен добиться успеха только в том случае, если становится успешнее кого-то в данной сфере. Под успехом понимается конкуренция и «гонка», в которой необходимо победить. Конкуренция может быть одним из признаков

успеха в случае отождествления последнего с феноменом власти. Учитывая тот факт, что власть, стремление к победе и доминированию одних людей над другими на различных социальных уровнях отражаются в языке, необходимо понимать, что успех может вмещать в себе многообразную репрезентацию данных явлений [Смирнов, 2016].

Следовательно, успех понимался не как случайное обстоятельство, а как тернистый путь, который предполагает системные, волевые усилия, труд человека [Голубев, 2004].

Однако, в работах многих исследователей успех отождествляется с удачей и везением. В данном случае, «удачно сложившиеся обстоятельства» воспринимаются как часть успешной ситуации. В современном обществе все чаще успеха достигают подростки, не прилагая при этом особых усилий. Для этого существуют различные онлайн платформы, социальные сети, где успех не предполагает усердного труда.

В современном понимании успех рассматривается как следующая концепция: «достичь максимального результата при наименьших затратах энергии, эмоций, времени и получить при этом как можно более полное удовлетворение, не забывая соотносить свою деятельность с нравственно-духовными ценностями» [Ключников, 2003]. Следовательно, на данном этапе времени такие понятия, как «успех» и «удача» не имеют четкого разграничения. Очень часто в сознании общества успех определяется через удачу.

Успех при современных условиях видоизменяется не только относительно пути его достижения, но и отношения человека к данному понятию. Ранее, в эпоху карьеризма, коммерческих отношений, успех строился на материальном благополучии, достижении карьерных высот и высокого социального статуса. Тем не менее, современное понимание успеха расширяется за счет включения внутреннего восприятия себя. Наряду с материальным благополучием в современном мире встает духовное благополучие. Успех не функционирует в обществе сам по себе, он должен

обрамляться самореализацией и внутренним комфортом [Эренбург, 2006]. Для того, чтобы считаться успешной личностью, теперь недостаточно добиться более высоких результатов в сравнении с другими членами группы и общества в целом: в том случае, если достигнутый результат не приносит нравственного и духовного удовлетворения, человек не может считать себя успешным. Соответственно, личностный и социальный успех находятся в активном взаимодействии и «работают друг на друга» при достижении статуса успешности.

В современных реалиях человек прежде всего стремится найти и реализовать в обществе свою миссию с целью личной удовлетворенности собственным успехом на морально-духовном уровне. В данном случае на успешность влияют не только внешние факторы, но и внутреннее состояние, а также взаимодействие внешнего и внутреннего, своего рода баланс, который ценится больше, чем непосредственно успех.

Следовательно, достижение успешности осуществляется «на внешнем уровне, предполагающем достижение результата, внутреннем (психологическом) уровне, ориентированном на удовлетворенность личности результатом, достижением цели, благосостоянием, душевным покоем, и аксиологическом уровне, соотносящем внутреннюю удовлетворенность, внешние признаки достижения цели с социально-нравственными идеалами общества» [Конюхова, Конюхова, 2009: 116].

Для того, чтобы провести анализ средств создания образа успешных людей на вербальном уровне, на основе словарных статей синонимов нами были выявлены следующие денотативные компоненты понятий «*success*» и «*successful*»: *fortunate, lucky, happy, strong, wealthy, calm, undisturbed, unworried, dominant, secure, at the top, champion, extraordinary, unbeaten, rich, famous, very popular, productive, winner, achiever, supremacy, mastery, conquest, advantage, triumph, victory, prosperity, wealth, favor, accomplishment, progress, benefit, gain, realization, advance, profit, eminence, high social position,*

*achievement, good result, positive result* [Synonyms.com, 2021; Thesaurus.com, 2021].

Англоязычные толковые словари предлагают следующие определения понятия «*success*»: «*favorable or desired outcome; the attainment of wealth, favor, or eminence*» [Merriam-Webster, 2021], «*when you achieve what you want or intend; when someone achieves a high position in their job, on a course, in a sport, in society etc.; when a business makes a lot of money*» [Longman, 2021], «*the achieving of the results wanted or hoped for*» [Cambridge Dictionary, 2021], «*the fact that you have achieved something that you want and have been trying to do or get; the fact of becoming rich or famous or of getting a high social position*» [Oxford Learner's Dictionaries, 2021].

Следовательно, среди вербализаторов образа успешных людей на уровне лексики могут встречаться существительные, прилагательные и глаголы, семантически отражающие денотативные компоненты понятий «*success*» и «*successful*».

Среди множества невербальных единиц в поведении человека встречаются некоторые паттерны, способствующие формированию того или иного образа. Так, открытые жесты, такие как открытые ладони, нескрещенные руки, ноги на ширине плеч стоя являются признаком открытости, уверенности и доверия. И наоборот, закрытые позы, скрещенные руки, а также избегание зрительного контакта демонстрируют неуверенность, скрытность или безразличие. Об уверенности в себе свидетельствуют такие позы, как прямая осанка, плечи, отведенные назад, голова, устремленная вверх. При этом, опущенная голова, напротив, говорит о неуверенности в себе. Положение рук, сложенных в карманы, но при этом с большим пальцем наверху, а также пальцы, сложенные «домиком», указывают на уверенность коммуникантов. О доминантной позиции и уверенности свидетельствует также прямой зрительный контакт, взгляд «глаза в глаза» [Молчанова, 2014].

Кроме жестовых движений, мимики и взгляда, невербальное поведение индивида составляют также особенности речи, например, для западных

культур характерной является громкая и четкая речь [Добрикова, 2015]. К невербальным речевым проявлениям относятся тон, громкость, ритм, скорость речи. Речевое поведение в коммуникации сопровождается дыханием: глубокие вдох и выдох, ровное и спокойное дыхание свидетельствует о расслабленном и уверенном состоянии, в то время как учащенное и прерывистое дыхание указывает на нервозность и беспокойство [Borg, 2011].

Необходимо отметить, что в рамках синергетического подхода к пониманию успеха учитывается не только статичное отношение средства (вербального или невербального) и образа, но и динамический контекст употребления.

При создании образа и декодировании такого феномена, как успех, в силу вступает взаимодействие вербального и невербального. В своей работе А. Пиз отмечает наличие связи между социальным статусом, материальным благополучием и коммуникативным поведением личности: чем выше и престижнее социальный статус и профессиональное положение индивида, тем большим словарным запасом и красноречием он обладает. В то же время, существует зависимость между красноречием и степенью жестикуляции. Из этого следует, что «богатая» речь и минимальное количество жестов свидетельствуют о высоком социальном и экономическом положении коммуникантов [Пиз, 2020]. Так как социальный статус и финансовое благополучие относятся к основным денотативным компонентам понятия «*success*», можно сделать вывод о том, что об успешности личности говорит степень его красноречия и жестикуляции.

В связи с тем, что успех является одной из фундаментальных потребностей человека, его изучением занимались многие дисциплины с древних времен. Феномен успеха включает в себя множество индивидуальных, социальных, а также культурных условий, видоизменяющихся с течением времени, поэтому при исследовании данного понятия необходимо учитывать разные точки зрения, используя междисциплинарный подход.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

В современном лингвистическом исследовании кинодискурс представляет собой полисемиотическое коммуникативное пространство, вмещающее как вербальные, так и невербальные репрезентации, в том числе уникальные кинематографические приемы, а также процессы создания и интерпретации кинофильма в совокупности с социальным и культурным контекстом. В кинодискурсе вербальные и невербальные средства находятся в динамическом взаимодействии, дополняя друг друга в процессе создания различных образов.

В то время как большинство работ в области кинематографа посвящено исследованию кинотекста, кинодиалога и киносценария, внимание настоящей работы направлено на изучение кинофильма как комплексного коммуникативного пространства в совокупности с невербальным кодом, применяя метод дискурсивного анализа.

Художественная форма кинодискурса обуславливается выбором вербальных и невербальных средств, репрезентирующих идею кинофильма, что позволяет проследить связь языка художественного кинематографа и социокультурных явлений, конструируемых в данном дискурсе. Художественный кинодискурс в рамках данной магистерской диссертации выделяется в отдельный тип кинодискурса, характеризующийся своей композиционной уникальностью среди документального и/или мультипликационного кинодискурсов.

Одним из компонентов языка художественного кинодискурса являются образы, представляющие собой поликодовую форму повествования. Кинообраз находится в динамическом взаимодействии с реципиентом, оказывая воздействие на последнего. Образы людей и предметов выполняют функцию лексики кинематографа. Художественное пространство кинодискурса формируется во многом за счет многомерных образов человека, которые конструируются с помощью вербальных и невербальных приемов, а

также игры актера. В связи со сложной организацией, образы человека занимают центральное место среди лексики кинодискурса.

Представленные в художественном кинодискурсе образы позволяют рассмотреть, как репрезентируются различные социокультурные явления в кинофильмах. Одним из таких социокультурных феноменов является успех, вербальная объективация которого исследуется в когнитивной лингвистике и лингвокультурологии. Так как феномен успеха формируется на уровне не только текста, но и дискурса, необходимо принимать во внимание невербальные экспликативы, объективирующие образ успешных людей.

В качестве комплексного изучения образа успешных людей в американском художественном кинодискурсе в настоящей работе предлагается использовать метод дискурсивного анализа, позволяющий выявить и описать вербальные и невербальные средства, репрезентированные в исследуемом художественном кинофильме.

## ГЛАВА 2. ОБЪЕКТИВАЦИЯ ОБРАЗА УСПЕШНЫХ ЛЮДЕЙ В АМЕРИКАНСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНОДИСКУРСЕ

В качестве исследуемого материала нами был выбран полнометражный художественный кинофильм 2017 года американского сценариста и режиссера Аарона Соркина «Molly's Game» (Большая игра). В настоящей работе анализу подвергается вербальная и невербальная объективация успешной личности в пространстве художественного кинодискурса.

Главная героиня, Молли Блум, начинает свой путь как перспективная лыжница, тренирующаяся под руководством своего властного отца. Во время соревнований перед Зимними Олимпийскими играми 2002 года Молли получает серьезную травму, вследствие чего девушка вынуждена преждевременно завершить карьеру спортсменки.

Молли решает переехать в Лос-Анджелес и устраивается работать официанткой, планируя в дальнейшем поступить на юридический факультет. На временной работе Молли знакомится с Дином, который нанимает ее своим ассистентом, а вскоре и помощником в подпольном казино, где собираются многие богатые и известные кинозвезды, спортсмены и банкиры. Молли быстро обучается тонкостям игры в покер и ведения игорного бизнеса, что помогает ей в открытии собственного казино после конфликта с боссом. Большинство клиентов Дина, в том числе Игрок X, присоединяются к игре Молли Блум. Новое заведение становится очень популярным среди клиентов, и героиня зарабатывает большие суммы денег. В ходе ведения игорного бизнеса у Молли возникают разногласия с Игроком X, являющимся самым влиятельным игроком «за столом». Так как Игрок X открывает новую игру и переманивает к себе клиентов, Молли вынуждена переехать в Нью-Йорк, где она начинает новую покерную игру. Несмотря на постоянную прибыль и популярность ее казино, Молли опасается того, что не сможет обеспечить выплату банка, поэтому решает взять процент со ставки, нарушив закон. В число ее игроков входят представители русской мафии. Члены итальянской



мафии предлагают Молли «крышу», однако героиня отказывается, после чего на нее нападают и избивают. Тем временем, девушка приобретает зависимость от наркотиков. После того, как один из игроков доносит информацию в ФБР, Молли арестовывают и конфискуют имущество.

Молли Блум публикует книгу, в которой называет имена нескольких знаменитостей, принимающих участие в ее игре, однако не раскрывает всех неприятных подробностей игорного бизнеса. Героиня обращается за помощью к известному и дорогостоящему адвокату, Чарли Джеффи. Адвокат читает книгу Молли и понимает, что девушка не совершала серьезных преступлений, поэтому предлагает ей сделку, по которой Молли не получит тюремный срок, а ее деньги будут возвращены в обмен на жесткие диски с записями об игре и известных игроках. Героиня отказывается от сделки, не желая раскрывать подробности частной жизни своих клиентов и намеревается признать свою вину в суде.

В то время как Молли находится в Нью-Йорке в ожидании суда, ее навещает отец, который является профессиональным психотерапевтом. Отец признает свою вину перед дочерью в том, что был к ней слишком жесток и поддерживает ее, тем самым конфликт между отцом и дочерью нивелируется. Судья, решив, что Молли не совершила серьезных правонарушений, приговаривает ее к общественным работам, условному сроку и штрафу в размере 200 000 долларов.

Необходимо отметить, что в исследуемом кинофильме повествование строится не в хронологическом порядке, сменяя при помощи кадров различные периоды жизни героини. Действие происходит в Нью-Йорке, в период судебных разбирательств и общения с адвокатом. С остальными событиями зритель знакомится через рассказы Молли и эпизоды из написанной ею книги.

## 2.1. Анализ вербального кода в американском художественном кинодискурсе

Дискурс данного кинофильма конструируется с помощью вербальных и невербальных средств. Вербальная часть актуализируется на лексическом и синтаксическом уровнях языка в виде кинотекста: диалогов и монологов героев.

Как уже отмечалось ранее, киноповествование в избранном для анализа кинофильме построено на смене эпизодов, относящихся к различным хронологическим отрезкам. Данное кинематографическое решение позволяет нам проследить развитие героини, имея возможность сравнить ее успех в разные периоды жизни, а также проанализировать образ успешности Молли Блум через взаимодействие с другими персонажами. Большинство диалогов происходит между главной героиней и мужчинами (ее отцом, адвокатом и игроками).

В репликах отца проявляется властность и доминирование по отношению к Молли. В начале фильма мы видим отца в роли тренера героини, воспитывающего в девочке стойкость, силу и выносливость. Данное намерение проявляется в семантике глагола «*attack*» в реплике «*Attack it, Molly! Attack it!*», с помощью которой отец настраивает героиню на победу в спортивном соревновании. Исходя из дефиниции данного глагола: «*to set upon or work against forcefully*» [Merriam-Webster, 2021] можно сделать вывод о том, что в семантике присутствует денотативный компонент «силы», что позволяет отнести глагол к лексике, формирующей образ успешного человека. О формировании таких качеств, как сила и стойкость, свидетельствует также фразовый глагол «*tough out*» с семантикой преодоления препятствий «*to put up with (something painful or difficult)*» [Merriam-Webster, 2021] в высказывании отца по отношению к Молли: «*Tough it out*».

Описывая свой путь спортивной карьеры, Молли употребляет в речи адъективную лексику с семантикой превосходства, лидерства, например,

прилагательное «good» в превосходной форме: «*I'd spend the next 18 years chasing winter and being coached by the best in the world*». По семантике превосходная степень прилагательного «good» означает «*excelling all others*» [Merriam-Webster, 2021], то есть символизирует превосходство и лидерство. В данной конструкции репрезентативная сила прилагательного «лучший» приумножается с помощью словосочетания «*in the world*», что транслирует стремление героини быть победителем, а значит, отражает сущностные характеристики образа успешности. Наречия с положительной коннотацией «*pretty*» – «*very*» и «*well*» – «*in a successful or satisfactory way*» [Longman, 2021] употребляются в сочетании с глаголом движения «*run*» в прошедшем времени, когда Молли перечисляет свои навыки и достижения: «*I also ran pretty well*», указывая на такие характеристики успеха, как высокое положение в спорте, лидерство, победа, позиция чемпиона. Синонимичное понятию успешного человека существительное «*champion*» – «*someone or something that has won a competition, especially in sport*» [Longman, 2021] отображается и в названии соревнований, о своем участии в которых упоминает героиня: «*This is the Champion Run at Deer Valley*».

В эпизоде, изображающем период юношества и спортивной карьеры Молли, девушка, будучи уже взрослой, комментирует свое положение следующим образом: «*I can make the Olympic team right now. And if I had three perfect runs in Salt Lake... the best runs of my life... I can beat the Austrians and the Swiss and have a realistic shot at the podium. Then law school and then a start-up. A foundation that seeds entrepreneurial women*». Данный пример иллюстрирует образ успешной личности с помощью глаголов, прилагательных и существительных с семантикой достижения положительных результатов путем преодоления препятствий. Глаголы «*make*» и «*beat*» в значении «*to defeat or do better than*» [Cambridge Dictionary, 2021] используются в сочетании с модальным глаголом «*can*» в настоящем времени, свидетельствуя о целеустремленности и уверенности. Существительное «*runs*» характеризуется такими прилагательными, как «*perfect*» – «*complete and correct in every way, of*

*the best possible type or without fault*» [Cambridge Dictionary, 2021] и «*the best*». Данные адъективные лексические единицы, употребляемые в отношении спортивных достижений, указывают на такие содержательные характеристики образа успешного человека, как непобедимость и высокий статус. О важности победы и лидерства свидетельствует конструкция «*at the podium*», синонимичная такой характеристике успеха, как «на вершине». В проиллюстрированном примере встречается также существительное «*foundation*» – «*a basis (such as a tenet, principle, or axiom) upon which something stands or is supported*» [Merriam-Webster, 2021], что позволяет сделать вывод о том, что образ успешных людей конструируется не только внешними атрибутами и высокими позициями в какой-либо деятельности, но и исполнительностью и целеустремленностью, то есть трудом, проложенным от основания к вершине.

Один из эпизодов, иллюстрирующих периоды детства и юности Молли Блум, посвящен рассказу героини о том, как ее отец, будучи профессиональным психотерапевтом, каждый год проводил интервью с дочерью и ее братьями, в котором задавал детям ассоциативные вопросы. Следующий диалог представляет собой разговор-интервью отца и Молли, отражающий отношение девушки к тому, что является определяющим фактором успешной личности:

Father: *What do you think about the following concepts? Just gonna run 'em by you. Marriage.*

Molly: *It is a trap.*

Father: *Society.*

Molly: *It is a joke.*

Father: *People.*

Molly: *I... think there's good and bad. But I don't trust them. I don't trust people.*

Father: *Who are the heroes or heroines in your life? Who do you really respect?*

Molly: *I don't have any heroes.*

Father: *You don't have any heroes.*

Molly: *I don't. Because if I reach the goals I'd set out for myself, then the person I become, that'll be my hero.*

В ходе данного разговора Молли использует существительные и глаголы с отрицательными коннотативными значениями по отношению к таким концептам, как «брак», «общество» и «люди». В качестве отрицаний героиня употребляет существительные «trap» – «*an unpleasant or difficult situation that is difficult to escape from*» [Longman, 2021] и «joke» – «*the humorous or ridiculous element in something*» [Merriam-Webster, 2021], а также глагол «trust» – «*to believe that someone is honest or will not do anything bad or wrong*» [Longman, 2021] в конструкции с отрицанием в настоящем времени «*don't trust*».

Формулируя вопрос о том, кто является героем для Молли, отец употребляет лексические единицы «hero» – «*a man who is admired very much for a particular skill or quality*» и «heroine» – «*a woman who is admired very much for a particular skill or quality*» [Longman, 2021] во множественном числе. В своем ответе Молли использует отрицание с глаголом «have» в глагольной конструкции «*I don't have any heroes*», указывая на отсутствие каких-либо героев в своей жизни. Преобладание отрицательных коннотаций в приведенных репликах героини демонстрирует такие качества, как самостоятельность, экстраординарность и решительность, относящиеся к категории успешности.

Свою позицию Молли подкрепляет аргументом: «*Because if I reach the goals I'd set out for myself, then the person I become, that'll be my hero*». Одним из синонимов слова «hero» является существительное «champion» [Synonyms.com, 2021], которое, в свою очередь, синонимично лексической единице «successful». В данной реплике героиня приводит собственную дефиницию существительного «hero», что позволяет нам сделать вывод о том, что составляет понятие «успешный» в образе Молли Блум. Так, героиня

употребляет глагол «*reach*» – «*if someone or something reaches a particular point in their development or in a process or competition, they get to that point*» [Longman, 2021] в словосочетании «*reach the goals*», свидетельствующем о важности достижения целей. Далее девушка использует глагол «*set out*» – «*to start doing something or making plans to do something in order to achieve a particular result*» [Longman, 2021] в конструкции «...*if I reach the goals I'd set out for myself...*», указывающей на то, что успех – это не просто достижение целей, а достижение собственных целей. Интерпретировать данное высказывание как определение понятия «успешный» в образе Молли Блум позволяет использование конструкции «...*then the person I become, that'll be my hero*». «Своим героем» девушка называет «человека, которым она станет», добившись собственных целей.

Одним из ключевых атрибутов успешных людей, согласно анализу синонимов прилагательного «*successful*», а также словарных дефиниций понятия «*success*», является финансовое благополучие, богатство или большое количество денег. Данная характеристика отражена в следующей реплике Молли: «*And back then, I never turned down an opportunity to make more money*». Словосочетание «*make money*» – «*to earn money; to make a profit*» [Merriam-Webster, 2021] употребляется с наречием «*more*» и фразовым глаголом «*turn down*» – «*to refuse to accept or agree to something*» [Cambridge Dictionary, 2021] в отрицательной форме в составе конструкции «*I never turned down an opportunity*». Проиллюстрированное предложение демонстрирует важность таких концептов, как «деньги» и «зарабатывание денег». При этом, существительное «*opportunity*» – «*a chance to get a job or improve your situation at work*» [Longman, 2021] свидетельствует о концепции достижения результата путем усилий и труда, так как в семантике данной лексической единицы присутствует глагол «*get*» – «*to achieve something*» [Longman, 2021].

Важность финансового благополучия в категории успешности упоминается также в высказывании Дина, начальника Молли Блум, адресованного главной героине: «*Hey, how'd you like to get paid to go to grad*

*school and get an MBA in how life works?»*. Концепт денег и выгоды реализуется в данном случае через глагольную конструкцию «*to get paid*».

Сама героиня описывает свой путь, а именно выбор деятельности следующим образом: «*Poker was my Trojan horse into the highest level of finance, technology, politics, entertainment, art*». По отношению к таким концептам, как финансовое благополучие, технологии, политика, развлечения и искусство, в высказывании используется прилагательное «*high*» – «*greater than the usual level or amount*» [Cambridge Dictionary, 2021] в превосходной степени в сочетании с существительным «*level*» – «*a particular standard of skill or ability, for example in education or sport*» [Longman, 2021]. Следовательно, к образу Молли Блум относятся качества победителя, лидера и чемпиона не только в игорном бизнесе, но и в других сферах.

О такой характеристике успешного человека, как целеустремленность, свидетельствует следующая реплика Молли: «*I'd always figured sophistication would be easy to learn if I ever needed it*», в которой героиня не только упоминает концепт «*sophistication*» – «*the process or result of becoming more complex, developed, or subtle*» [Merriam-Webster, 2021], но и отмечает значимость практики, приводящей к достижению желаемого результата.

В разговоре с адвокатом образ успешного человека проявляется с помощью антонимичного выражения:

Charlie: *We regularly lend out our best litigators like me to the ACLU, Southern Poverty Law Center, veterans groups, but I don't think I can convince my partners to take a flyer on the Poker Princess.*

Molly: *I didn't name myself the Poker Princess.*

Charlie: *Uh, «Molly Bloom, the self-proclaimed Poker Princess...»*

Molly: *Is that Us Weekly? I would agree it would be unusual for them to print something that wasn't true but it's not true and if you think a princess can do what I did, you're incorrect.*

В то время как адвокат цитирует книгу Молли Блум, называя ее «принцессой покера», героиня использует отрицание по отношению к

концепту «*princess*» – «*a young woman who has always been given everything that she wants, and who thinks that she is better than other people*» [Oxford Learner's Dictionaries, 2021], обладающему негативным коннотативным значением в контексте употребления применительно к инфантильной и капризной девушке. Отрицание в данном примере проявляется в прилагательном «*incorrect*» – «*not true*» [Merriam-Webster, 2021], противопоставленного предположению о том, что «принцесса» способна добиться того, чего добилась главная героиня. Словарь синонимов существительного «*princess*» в значении с отрицательной коннотацией приводит следующие лексические единицы: *crybaby, conceited person, egotist, narcissist, self-centered person, spoiled brat, vain person* [Thesaurus.com, 2021]. В проиллюстрированном примере лексическая единица «*princess*» представляет собой антоним прилагательному «*successful*», соответственно, к образу успешного человека в пространстве американского художественного кинодискурса не относятся такие характеристики, как капризный ребенок, тщеславный человек, эгоист, самовлюбленный, эгоцентричный человек, избалованный ребенок, тщеславный человек.

Такие составляющие образа успешного человека, как целеустремленность, сила, уверенность и достижение результата транслируются в эпизоде наставлений отца, адресованных Молли как спортсменке: «*Almost. You gotta keep your eyes up, okay? Always gotta look ahead. If you look down, that's where you're gonna go. If you look down, that's where you'll go*». С помощью наречия «*almost*» – «*nearly, but not completely or not quite*» [Longman, 2021] отец мотивирует героиню не сдаваться и идти к поставленным целям. Фразовые глаголы «*keep up*» – «*to continue without interruption*» и «*look ahead*» – «*to think about what will happen in the future*» [Merriam-Webster, 2021] свидетельствуют о намерении отца воспитать в героине целеустремленность и уверенность.

Рассказывая о своем прошлом, Молли упоминает о правилах, установленных ее отцом: «*The second rule of his house was that academic*



*excellence and athletic excellence weren't optional. And the first rule was that he made all the rules*». Существительное «*excellence*» – «*the quality of being extremely good*» [Oxford Learner's Dictionaries, 2021] в сочетании с прилагательными «*academic*» – «*relating to education, especially at college or university level*» и «*athletic*» – «*relating to athletics*» [Longman, 2021] употребляется в предложении с прилагательным «*optional*» – «*not compulsory*» [Merriam-Webster, 2021] в отрицательной форме. Так, отличие в учебе и спорте является неотъемлемой частью образа успешной личности, что актуализируется в кинофильме на вербальном уровне.

Через антонимичное выражение в разговоре Молли с отцом во время тренировки транслируется такая характеристика образа успешных людей, как «сильный»:

Molly: *Dad, I'm pretty tired.*

Father: *You tired?*

Molly: *Yeah.*

Father: *What's another word for tired? Name a synonym for tired, and we'll get in the car.*

Molly: *Weak.*

Father: *That's right. Let's go home.*

Molly: *Again.*

В проиллюстрированном примере наблюдается противопоставление лексической единицы «*tired*» – «*drained of strength and energy; fatigued often to the point of exhaustion*» прилагательному «*weak*» – «*lacking strength*» [Merriam-Webster, 2021]. Так как «слабый» представляет собой антоним прилагательного «сильный», являющегося характеристикой образа успешного человека, а в данном диалоге выступает в качестве синонима прилагательному «усталый», можно сделать вывод о том, что к отличительным особенностям успешных людей относятся сила и усердие.

Так как одной из основных характеристик, включенных в словарные дефиниции понятия «успех» является достижение целей или результата,

целесообразным будет рассмотреть высказывание главной героини, иллюстрирующее поставленные ей цели: «*People have asked me what my goal was at that point, what was my endgame. Back then, I would've laughed at the question. I was raised to be a champion. My goal was to win. At what and against whom? Those were just details*». В качестве репрезентации понятия «цель» героиня выбирает существительные «goal» – «*the end toward which effort is directed; aim*» и «endgame» – «*the final stage of some action or process*» [Merriam-Webster, 2021]. Актуализация индивидуальности поставленных целей реализуется с помощью притяжательного местоимения «*my*» в сочетании с существительными «goal» и «endgame». Так, к своим основным целям героиня относит следующие концепты: существительное «*champion*» – «*someone or something that has won a competition, especially in sport*» и глагол «*win*» – «*to be the best or most successful in a competition, game, election etc*» [Longman, 2021], относящиеся к выражениям, синонимичным прилагательному «*successful*».

В рассказе Молли Блум об олимпийских чемпионах, а также об успехах ее братьев и своих собственных успехах героиня употребляет существительные, прилагательные и глаголы, объективирующие образ успешных людей в исследуемом кинофильме: «*There was a track star in the 1930's named Matthew Robinson. Matthew Robinson shattered the Olympic record in the 200 at the Berlin Games in 1936. Absolutely shattered the Olympic record... and came in second. The man who came in first was Jesse Owens. Jesse Owens went on to be a legend. Matthew Robinson went on to be a janitor at a whites-only middle school in Pasadena. The difference was four-tenths of a second. As if that wasn't enough, Matthew Robinson had a little brother who was also an athlete. His name was Jackie. I have two younger brothers who were overachievers as well. While I was ranked third in North America, my brother Jeremy was number one in the world. And while I was placing into A.P. Chemistry as a sophomore, my brother Jordan was doing it when he was 12 years old or something, I don't know. I was a hotshot student and a hotshot skier everywhere but my own house*». Среди адъективной лексики, конструирующей образ успешного человека, в приведенном примере

встречаются порядковое числительное «*first*» – «*preceding all others in time, order, or importance*» в сочетании с фразовым глаголом «*come in*» – «*to place among those finishing*», также существительное, выполняющее функцию атрибута, «*hotshot*» – «*a person who is conspicuously talented or successful*» в конструкциях с существительными «*student*» и «*skier*» [Merriam-Webster, 2021]. В качестве существительных, формирующих образ успешности, выбраны лексические единицы «*record*» – «*the fastest speed, longest distance, highest or lowest level etc that has ever been achieved or reached, especially in sport*», «*legend*» – «*someone who is famous and admired for being extremely good at doing something*» [Longman, 2021] и «*overachiever*» – «*one who achieves success over and above the standard or expected level especially at an early age*» [Merriam-Webster, 2021] во множественном числе, что свидетельствует о таких характеристиках, как лидер, победитель, популярный, известный, чемпион. Кроме этого, в проиллюстрированном примере героиня использует словосочетание «*number one*» – «*the most important, best, most noticeable, or most famous person or organization in a particular area of activity*» [Cambridge Dictionary, 2021] в сочетании с конструкцией «*in the world*», демонстрирующей актуализацию концептов «лидер», «победитель» и «чемпион».

Наряду с характеристиками, описывающими внешние атрибуты и внутренние качества, конструирующие образ успешных людей, в словарных дефинициях встречаются глаголы «*achieve*», «*get*» и «*become*». Если рассмотреть семантику данных глаголов, то можно сделать вывод о том, что одним из важнейших факторов формирования успеха является процесс достижения целей, то есть труд и усилия, постепенно приводящие к получению желаемого результата: «*achieve*» – «*to successfully complete something or get a good result, especially by working hard*» [Longman, 2021], «*become*» – «*to undergo change or development*» [Merriam-Webster, 2021], «*get*» – «*to reach a particular point or stage of something*» [Longman, 2021]. Подтверждение данной концепции можно проследить в нескольких репликах главной героини: «*I wasn't gonna wait for Dean to take the game away from me*

*before I put a plan in place. The next morning, I made appointments at the Four Seasons, the Peninsula and the Beverly Hills Hotel», «There's nothing as sweet as a win you have to work for», «It's not sustainable. We'll lose the game».* Коннотативные компоненты существительного «*plan*» – «*a set of actions for achieving something in the future, especially a set of actions that has been considered carefully and in detail*», глагола «*work for*» – «*to try continuously to achieve a particular thing*» и прилагательного «*sustainable*» – «*strong enough to continue existing or happening for a long time*» [Longman, 2021] демонстрируют наличие в образе успешности концепта достижения результата путем усердного труда и затрат необходимого количества сил и времени. С помощью противопоставления концептов «*work for*» и «*win*», а также «*not sustainable*» и «*lose*» героиня отмечает значение усердного труда при достижении целей.

Вышеупомянутые характеристики актуализируются также в диалоге Молли Блум и адвоката, в котором Чарли убеждает героиню отказаться от своего статуса и объявить себя официанткой для того, чтобы избежать всей строгости судебного приговора:

Charlie: *I'm gonna argue to the prosecutor that you were uh, an employee that was hired and fired by the players.*

Molly: *Not a chance.*

Charlie: *I think we got a good chance.*

Molly: *No, not a chance I'm letting make that argument.*

Charlie: *Why not?*

Molly: *It's not true.*

Charlie: *Let me explain how the point system works.*

Molly: *I know how it works. Points correspond with the prosecutor's sentencing recommendation. You try to get a point reduction based on a variety of factors including, say, prior criminal history which I don't have, or whether the defendant played a minor role which I certainly did not.*

Charlie: *You really think this is a good time to hog credit?*

Molly: *I built it from scratch.*

Charlie: *No, there was already a game at the Cobra Lounge when you came along.*

Molly: *The New York game is what I'm talking about, I built from scratch. I wasn't fireable, I made sure of that. So no.*

Charlie: *I wasn't really listening.*

Molly: *I'm refusing you permission to seek a minor role reduction. I'm refusing you permission to invalidate my entire career.*

Charlie: *And I'm not caring.*

Molly: *I built a successful--*

Charlie: *Hey, do you want kids? You interested in having a family?*

Molly: *Very much.*

По отношению к своей игре Молли Блум использует глагол «*build*» – «*to develop according to a systematic plan, by a definite process, or on a particular base*» [Merriam-Webster, 2021] в прошедшем времени в сочетании с конструкцией «*from scratch*» – «*if you start something from scratch, you begin it without using anything that existed or was prepared before*» [Longman, 2021], транслируя важность приложенных усилий к построению карьеры и достижению поставленных целей. Глагол «*build*» употребляется в проиллюстрированном примере также в сочетании с прилагательным «*successful*», что позволяет судить о непосредственном отношении процесса достижения целей к образу успешных людей, конструируемого в данном художественном кинодискурсе.

Образ Молли Блум определяется в исследуемом кинофильме через диалог с отцом, в котором он отмечает способность девушки стать успешной в любом деле:

Father: *Why does a young woman who, at 22, has a gold-plated resume, why does she run poker games?*

Molly: *Why did I choose to make a ton of money? That's a head scratcher.*

Father: *You were gonna be a success at anything you wanted, you know it. If you'd gone to law school you'd have you'd have owned the law firm right now.*

Приведенный пример демонстрирует приобретаемый характер понятия «*success*»: для того, чтобы стать успешным, необходимо приложить к этому усилия, не отходя от заданной цели.

В конце фильма главная героиня приводит цитату Уинстона Черчилля, которой определяет собственное отношение к успеху, тем самым демонстрируя образ успешных людей, конструируемый в американском художественном кинодискурсе: «*Winston Churchill defined success as the ability to move from failure to failure with no loss of enthusiasm*». Глагол «*move*» – «*to proceed toward a certain state or condition*» используется с существительным «*failure*» – «*lack of success*» [Merriam-Webster, 2021], обозначая наличие «провалов» на пути достижения результата, которые не должны стать помехой. Ключевая концепция объективируется с помощью существительного «*enthusiasm*» – «*a strong feeling of interest and enjoyment about something and an eagerness to be involved in it*» [Longman, 2021] в конструкции «*with no loss of enthusiasm*».

В ходе киноповествования встречаются также прилагательные в превосходной степени с семантикой превосходства. Рассмотрим семантику данных прилагательных на примерах: «*Harlan, the best player at the table, the best player at most tables, was about to get bluffed off the win by, of all people, Bad Brad*», «*You spent eight years in Hollywood and two years in New York running the world's most exclusive, glamorous man-cave*», «*I was the biggest game runner in the world*», «*You know who the biggest winner in this game is?*».

В проиллюстрированных примерах используется сравнительная степень прилагательных «*good*» – «*of a high standard or quality*», «*big*» – «*successful or popular, especially in business or entertainment*», «*exclusive*» – «*exclusive places, organizations, clothes etc are so expensive that not many people can afford to use or buy them*» и «*glamorous*» – «*attractive, exciting, and related to wealth and success*» [Longman, 2021].

Анализ синтаксических средств, конструирующих образ успешного человека, позволяет выявить наиболее частотные синтаксические

конструкции, влияющие на формирование образа персонажа. В ходе киноповествования речь Молли Блум, а также ее отца характеризуется общей четкостью, краткостью и организованностью, создавая при этом впечатление сильной, спокойной, уравновешенной и целеустремленной личности.

В речи отца по отношению к Молли частотными являются отрицательные конструкции с глаголами в повелительном наклонении: «Don't disrespect me like that at the table». Данное синтаксическое средство используется в качестве демонстрации власти, силы и доминирования, относящихся к категории успешности. Примечательным является также то, что в ходе коммуникации с отцом Молли также использует отрицательные конструкции, отвечая на отрицание коммуниканта:

Father: *And I'm a professional psychologist, not a quack.*

Molly: *I never said you were a quack.*

Father: *Yeah, you did and don't do it again. And don't ever use language like that again.*

В ходе анализа диалогических высказываний главной героини были выявлены синтаксические конструкции, построенные с помощью утвердительных повелительных предложений: «Fix this up, come on back and I'll extend your credit tonight up one and a half», «Look at your stack of chips. Look at the time stamp», «Relax», «Breathe», «Focus up», «Listen to me», «Doug, listen, I need you to pull it together for a second».

Высказывания начальника главной героини объективируются с помощью предложений с глагольными конструкциями в повелительном наклонении: «Lose the superior air. And go to the office and get your stuff and be out of there before I show up».

В речевом поведении героев наблюдается использование приема синтаксического параллелизма: «Almost. You gotta keep your eyes up, okay? Always gotta look ahead. If you look down, that's where you're gonna go. If you look down, that's where you'll go».

Главная героиня также использует предложения, построенные с помощью приема синтаксического параллелизма: «*These guys could buy anything but here in this room you couldn't buy your win. You couldn't buy me, you couldn't buy the girls and you couldn't buy a seat at the table*», «*There are messages that would destroy other lives. There are messages that would end careers and obliterate families*», «*I'll be hosting a game in this suite every Tuesday night. If you play tonight, you'll be guaranteed a chair for a year. If you prefer to play at the Cobra Lounge, there'll be no hard feelings*», «*Look at your stack of chips. Look at the time stamp*», «*I can make the Olympic team right now. And if I had three perfect runs in Salt Lake... the best runs of my life... I can beat the Austrians and the Swiss and have a realistic shot at the podium. Then law school and then a start-up. A foundation that seeds entrepreneurial women*», «*The second rule of his house was that academic excellence and athletic excellence weren't optional. And the first rule was that he made all the rules*».

Синтаксический параллелизм в речи героев встречается также в диалогах Молли с отцом:

Father: *What do you think about the following concepts? Just gonna run 'em by you. Marriage.*

Molly: *It is a trap.*

Father: *Society.*

Molly: *It is a joke.*

Father: *People.*

Molly: *I...think there's good and bad. But I don't trust them. I don't trust people.*

Father: *Who are the heroes or heroines in your life? Who do you really respect?*

Molly: *I don't have any heroes.*

Father: *You don't have any heroes.*

Molly: *I don't. Because if I reach the goals I'd set out for myself, then the person I become, that'll be my hero;*



Father: *Again!*

Molly: *Dad, I'm pretty tired.*

Father: *You tired?*

Molly: *Yeah.*

Father: *What's another word for tired? Name a synonym for tired, and we'll get in the car.*

Molly: *Weak.*

Father: *That's right. Let's go home.*

Molly: *Again.*

Анализ вербальных средств конструирования образа успешных людей в пространстве данного художественного кинодискурса показал, что синтаксический параллелизм встречается в речи Молли Блум на протяжении всего киноповествования и является одним из наиболее частотных синтаксических средств данного кинодискурса.

Речь главной героини характеризуется общей красноречивостью, что проявляется с помощью большого количества составных и сложных предложений с союзами *and, but*, а также *because, when, if, so, that*. Данное явление наблюдается в эпизодах, репрезентирующих конфликты между Молли и мужчинами, в которых героиня сосредоточенно и хладнокровно отстаивает свою позицию, приводя большое количество аргументов. Показательным является диалог между главной героиней и ее начальником:

Dean: *I'm gonna stop paying you.*

Molly: *What do you mean?*

Dean: *As my assistant.*

Molly: *You firing me?*

Dean: *I'm not firing you I'm just gonna stop paying you. You get paid once a week from the game, it doesn't seem fair.*

Molly: *But I also have a job working for you 24 hours a day.*

Dean: *And if you didn't have that job you wouldn't have the game. You understand what I'm saying?*

Molly: *I understand each of the words that you're saying, but I don't understand-- Look. 24 hours a day every day. You're gonna stop paying me to do that job because I'm making too much money doing my second job and if I say no I'll lose both jobs because «it doesn't seem fair»?*

Dean: *Business is bad right now. Welcome to the real world.*

Molly: *All right, here it is. Banks are loaning you money and they shouldn't. You're a bad risk, they know it. So the debt service on your loans is close to 20 percent which is crazy. 20 percent is barely survivable if it's a bridge loan but like, for instance, it's taken you ten years to build seven houses, all of which are worth less than they were before you built them because the housing market is on a downward trajectory for the first time in the history of houses and that's why business is doing bad, not because you're paying me \$450 a week.*

Одним из частотных синтаксических средств, конструирующих образ главной героини в исследуемом художественном кинодискурсе, является использование прилагательных в превосходной степени: «*the best*», «*the world's most exclusive, glamorous man-cave*», «*the biggest game runner in the world*», «*the biggest winner*» «*the highest level*».

Хезитации в речи главной героини встречаются только в нескольких эпизодах, в которых Молли Блум проявляет сомнение с помощью повторов: «*What if I... What if I told the publishers that I would... name the players who are already named in the Brad Marion deposition?*».

С помощью анализа вербальных средств создания образа успешных людей в прагматическом аспекте возможным является выявление отношения говорящего к высказыванию и/или к собеседнику.

На протяжении всего кинофильма в диалогах Молли с отцом встречается большое количество импликатур со скрытой иронией или упреком. Рассмотрим данное явление на примере:

Molly: *Ignore my teachers, watch my language and respect the kitchen table.*  
What else do I need to do before I'm allowed to disagree with you?

Father: *Make your own money so you can live in your own house and eat your own food.*

Конструкция «*What else do I need to do*» используется героиней в переносном смысле, так как девушка не желает подчиняться правилам и приказам отца, тем самым представляя перед зрителем как решительный и сильный человек, наделенный лидерскими качествами.

Один из наиболее показательных диалогов между отцом и Молли изображается в финальной части кинофильма, транслируя стремление к власти через отношение к отцу:

Father: *Listen, it's not a big deal, but from what I saw out there, I think you're having a small breakdown.*

Molly: *That's weird. I can't think of why.*

Father: *Probably because of the arrest and not knowing what's going to happen next.*

Molly: *Old man, do you really not recognize sarcasm?*

Father: *Do you?*

В данном примере отображается импликатура сарказма в конструкции «*I can't think of why*», адресованной отцу, в которой героиня подразумевает очевидность своего нынешнего положения. С помощью представленных языковых средств реализации прагматической установки образ Молли конституируется в виде уверенной и самостоятельной женщины, бросающей вызов мужчинам и их силе.

Таким образом, основными вербальными экспликаторами образа успешного человека в американском художественном кинодискурсе являются существительные с семантикой лидерства и превосходства, существительные с семантикой достижения результата, существительные с семантикой финансового благополучия, прилагательные с семантикой превосходства, глаголы с семантикой достижения результата, антонимы к существительным,

прилагательным и глаголам с семантикой успешности на лексическом уровне, а также прием синтаксического параллелизма, повелительные утвердительные предложения и сравнительная степень прилагательных на синтаксическом уровне.

## 2.2. Анализ невербального кода в американском художественном кинодискурсе

Так как выбранный для анализа художественный кинофильм исследуется как дискурс, целесообразным будет рассмотрение невербальных средств создания образа успешных людей на примере персонажа Молли Блум. В настоящем исследовании мы подробно останавливаемся на средствах паралингвистики (звуковые коды), кинесики (жесты, жестовые движения, мимика и позы), окулесики (визуальный контакт) и системологии (системы объектов, внешний вид, одежда, украшения), а также рассматриваем некоторые представленные в кинофильме экспликации гастики (еда и напитки) и ольфакции (запахи).

Паралингвистические средства коммуникации проявляются в громкости, темпе, ритме и скорости речи, а также паузах или их отсутствии и заполнителях пауз. Киноповествование начинается с эпизода, иллюстрирующего главную героиню в юности в период спортивной карьеры лыжницы. Эпизод лыжных соревнований сопровождается закадровым голосом взрослой Молли, описывающей свои ощущения на момент соревнований и комментирующей происходящие события. Благодаря анализу реплик закадрового голоса можно сделать вывод о том, что речь героини четкая, организованная и поставленная, хезитации и паузы при этом отсутствуют, а интонация ровная, не сопровождающаяся резкими сменами.

Закадровый голос главной героини сопровождает также периоды юношества в эпизодах ведения игорного бизнеса и непосредственно игры в покер. Несмотря на смену деятельности и периода жизни, темп, ритм, скорость

и громкость речи остаются неизменными: речь характеризуется общей четкостью и организованностью, паузы и хезитации отсутствуют, интонация ровная.

Когда зритель знакомится с Молли в период действия основных событий кинофильма, темп, громкость речи и интонация остаются неизменно нейтральными, однако в эпизоде знакомства с адвокатом, Чарли, происходит смена паралингвистических средств. Во время конфликта, в котором адвокат обвиняет героиню в совершенных ею действиях, девушка повышает громкость голоса и учащает темп речи, тем самым демонстрируя доминантную и уверенную позицию, при этом речь остается четкой и организованной, без пауз и хезитаций, что позволяет сделать вывод о том, что Молли сохраняет уверенность и спокойствие несмотря на сильные эмоции, сопровождающие коммуникацию.

В конфронтационной беседе с начальником наблюдается также повышенная громкость голоса, однако отсутствуют паузы и хезитации, что свидетельствует о таких составляющих образа успешных людей, как сила, лидерство и уверенность.

Речевое поведение героини сопровождается ровным и спокойным дыханием, свидетельствующем об уверенности и спокойствии, однако в нескольких эпизодах киноповествования, демонстрирующих сильное эмоциональное потрясение, наблюдается учащенное и прерывистое дыхание, являющееся единственным проявлением волнения в невербальном поведении девушки на протяжении всего кинофильма. Одними из ключевых компонентов образа успешных людей в исследуемом кинодискурсе являются неизменные паралингвистические средства в речи героини.

Образ успешного человека конструируется в данном кинодискурсе также с помощью кинесических средств. На протяжении всего киноповествования жесты и мимика главной героини минимальны, несмотря на смену хронологических периодов и внешних обстоятельств. С помощью минимального количества жестов и нейтральной мимики коллективный автор

формирует образ состоятельной личности с высоким социальным статусом и финансовым положением.

Эпизоды коммуникации героини сопровождаются открытыми жестами, такими как открытые ладони, направленные вверх (рис. 2). Данный жест используется в диалогах и демонстрирует уверенность и открытость.



Рисунок 2. Открытый жест руками

Сцена знакомства с адвокатом изображает такие кинесические средства, как прямая осанка, отведенные назад плечи и устремленная вверх голова, указывающие на уверенность персонажа (рис. 3).



Рисунок 3. Уверенная поза

В нескольких эпизодах, где главная героиня изображена в полный рост, используется поза «ноги на ширине плеч», сочетающаяся с прямой осанкой и устремленной вверх головой, что свидетельствует о высокой степени уверенности. При этом ладони героини открыты и направлены вверх, что также демонстрирует уверенность и открытость (рис. 4).



Рисунок 4. Поза «ноги на ширине плеч»

В двух эпизодах мы можем наблюдать сцены плача главной героини: во время разговора с адвокатом и разговора с отцом. При этом внимание зрителя фокусируется на том, что Молли сразу же утирает слезы руками. Данное жестовое движение демонстрирует силу и спокойствие (рис. 5, 6).



Рисунок 5. Жест вытирания слез рукой



Рисунок 6. Жест вытирания слез рукой

На протяжении киноповествования большое внимание уделяется окулесическим средствам. С помощью крупных планов мы видим, что в большинстве эпизодов взгляд героини является сосредоточенным и вовлеченным. В сценах ведения игорного бизнеса Молли изображена задумчивой и сконцентрированной на игре и деталях, благодаря чему зритель интерпретирует образ героини как целеустремленного человека. В сценах, транслирующих коммуникативное взаимодействие главной героини с людьми, наблюдается прямой зрительный контакт, что создает общее впечатление уверенного и сильного человека (рис. 7).



Рисунок 7. Прямой зрительный контакт



Среди представленных в кинофильме системологических особенностей можно выделить систему объектов при игре в покер. В пространстве данного кинодискурса коллективный автор обращает внимание зрителя на детали интерьера помещения, где ведется игра, расположение столов, стульев, особенности ароматов, используемых во время игры, организацию музыки и света, расстояние между предметами, а также правила и детали самой игры в покер. Кроме этого, образ успешности главной героини подчеркивается такими атрибутами, как дорогой автомобиль, квартира, дорогие украшения.

В одной из сцен исследуемого кинодискурса используется детальное описание помещения и предметов, необходимых для создания успешного игорного бизнеса, а как следствие получение прибыли и высокого положения в обществе. В кадре отмечаются такие атрибуты, как «люкс», «машинка для перемешивания карт», «стол», «стулья», «фирменные фишки». Данная система объектов обрамляется также такими средствами гастики и ольфакции, как описание напитков и еды, определенные запахи, притягивающие игроков (ароматические свечи).

На иллюстрациях ниже (рис. 8, 9) представлены средства гастики, ольфакции и системологии, изображенные в кинофильме с помощью крупных планов и частой смены кадров. Предметы, запахи, еда и напитки, представленные в данном кинодискурсе, объективируются с помощью невербальных и кинематографических средств, а также сопровождаются вербальным описанием, выраженным в монологическом высказывании главной героини.



Рисунок 8. Система еды



Рисунок 9. Система запахов

Среди системологических средств, конструирующих образ успешных людей в пространстве данного кинодискурса, встречаются также атрибуты высокого экономического и социального положения: одежда, автомобиль, квартира, аксессуары.

Для исследуемого кинофильма характерна частая смена кадров и большое количество крупных планов, что акцентирует внимание зрителя на деталях обстановки и внешнего вида главной героини. С помощью крупного плана большое внимание уделяется одежде, украшениям, макияжу и причёске

Молли Блум. Во время игры в покер ее образы всегда яркие и откровенные, в то время как в других сценах киноповествования внешний вид героини представляет собой скромный, но лаконичный и выдержанный вид.

В эпизодах юношества Молли Блум, хронологически относящихся к периоду, предшествующему карьере в сфере игорного бизнеса, героиня изображена в скромной, неприметной одежде (рис. 10).



Рисунок 10. Скромная одежда

Резкая смена внешнего вида наблюдается в эпизодах, посвященных ведению игорного бизнеса. Одежда характеризуется общей откровенностью и яркостью, появляются яркий макияж и броские, крупные украшения (рис. 11).



Рисунок 11. Яркий внешний вид

Среди атрибутов финансового благополучия встречаются дорогой автомобиль, дорогая квартира и большое количество денег. Данные атрибуты представлены на иллюстрациях ниже (рис. 12, 13).



Рисунок 12. Дорогой автомобиль



Рисунок 13. Дорогая квартира

Как уже отмечалось ранее одними из основных кинематографических средств, используемых в данном кинодискурсе, являются крупный план и частая смена кадров, фокусирующие внимание зрителя на деталях игры

интерьера и коммуникации. В большинстве эпизодов, описывающих игру в покер, крупным планом изображается система карт (рис. 14, 15).



Рисунок 14. Система карт



Рисунок 15. Система карт

Таким образом, благодаря паралингвистическим, кинесическим, окулесическим и системологическим средствам образа Молли Блум, а также манипуляций с кадром коллективный автор достигает эффекта образа успешной личности. С помощью полисемиотического кинодиалога со зрителем автор взаимодействует с социально и культурно значимыми явлениями.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Исследуемый в рамках данной магистерской диссертации кинофильм представляет собой полисемиотическое пространство с единством вербальных и невербальных экспликаторов. Дискурсивный анализ демонстрирует взаимодействие вербальных и невербальных средств в художественном кинодискурсе, направленных на оформление целостного и многогранного образа человека.

Среди вербальных средств, конституирующих образ успешных людей в пространстве исследуемого художественного кинофильма, выделяются лексические единицы и синтаксические конструкции, используемые в монологах и диалогах героев.

Лексическими экспликаторами образа успешных людей являются существительные с семантикой лидерства и превосходства (*hero, heroine, podium, sophistication, excellence, champion, record, legend, overachiever, number one, hotshot*), существительные с семантикой достижения результата (*foundation, opportunity, plan, goal, endgame, level*), существительные с семантикой финансового благополучия (*finance, money*), прилагательные с семантикой превосходства (*the best, perfect, high*), а также глаголы с семантикой достижения результата (*attack, tough out, make, beat, reach, become, set out, keep up, look ahead, win, work for, build, move*). На уровне лексики встречаются также антонимы к существительным, прилагательным и глаголам с семантикой успешности (*princess, failure, loss; weak, tired; lose*).

К наиболее частотным синтаксическим конструкциям, конструирующим образ успешных людей, относятся высказывания с использованием приема синтаксического параллелизма, повелительных утвердительных предложений, а также прилагательных в превосходной степени. Данные синтаксические объективации используются в речи как мужчин, так и женщин, употребляющих лексические единицы, семантически отражающие сущность понятий «*success*» и «*successful*», что свидетельствует

о взаимосвязи выбора синтаксической организации высказывания и реализацией прагматической установки создания образа успешного человека.

Основными невербальными экспликаторами являются паралингвистические, кинесические, окулесические и системологические средства, среди них: темп, ритм, скорость и громкость речи, интонация, заполнители пауз, отсутствие хезитаций, жесты, мимика, позы, взгляд, система объектов, внешний вид, одежда, украшения, макияж.

В ходе анализа невербальной репрезентации образа успешных людей на примере главной героини исследуемого художественного кинофильма отмечались следующие объективации: темп, громкость речи и интонация преимущественно неизменны на протяжении киноповествования; паузы и хезитации минимальны, либо отсутствуют; жестовые и мимические проявления нейтральны, в нескольких эпизодах наблюдается умеренная жестикуляция руками с помощью использования открытых жестов; взгляд неизменно сосредоточенный и вовлеченный. Системологическая актуализация образа успешных людей в данном кинофильме проявляется в виде детально описанной системы объектов ведения игорного бизнеса, игры в покер, спортивной карьеры, а также внешнего вида и атрибутов финансового благополучия, среди них: дорогой автомобиль, дорогая квартира, яркие макияж и одежда, крупные украшения.

В пространстве исследуемого американского художественного кинодискурса формируется взаимосвязь лексических, синтаксических и невербальных средств создания образа успешных людей.

На основании описанных вербальных и невербальных средств можно сделать вывод о том, что образ успешных людей в американском художественном кинодискурсе конструируется с помощью взаимодействия вербального и невербального кода и реализуется посредством таких характеристик, как лидерство, превосходство, сила, уверенность, достижение результата/цели, целеустремленность, высокий социальный статус, финансовое благополучие, труд, усердие.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках данной магистерской диссертации в качестве объекта исследования нами был выбран художественный кинодискурс в виду его многоплановости, что определяет структуру теоретической главы настоящей работы.

Кинодискурс рассматривается в ряду таких смежных понятий, как «кинотекст», «кинодиалог» и «киносценарий», представляя собой более широкое понятие, включающее в себя различные семиотические системы и характеризующееся единством вербального и невербального компонентов.

Так как кинофильм является полисемиотическим пространством, в данном исследовании к нему применяется дискурсивный анализ, предполагающий включение невербальных средств. Кроме того, в настоящей работе приводятся некоторые принципы классификации кинодискурса, позволяющие выделить отдельный тип – художественный кинодискурс, отличающийся по своей композиционной организации от документального и/или мультипликационного.

В практической главе магистерской диссертации проводится исследование американского художественного кинодискурса на материале художественного кинофильма Аарона Соркина «Molly's Game». Выбор американского кинодискурса обуславливается тем, что американский кинематограф является ведущим на мировой арене и представляет собой инструмент влияния на реципиента в рамках социокультурного контекста.

В качестве предмета исследования мы рассматриваем образ успешных людей, объективирующийся с помощью вербальных и невербальных средств на протяжении всего киноповествования. На вербальном уровне средствами создания образа успешных людей являются лексические единицы и синтаксические конструкции: существительные с семантикой лидерства и превосходства, существительные с семантикой достижения результата, существительные с семантикой финансового благополучия, прилагательные с



семантикой превосходства, глаголы с семантикой достижения результата, антонимы к существительным, прилагательным и глаголам с семантикой успешности, а также прием синтаксического параллелизма, повелительные утвердительные предложения и сравнительная степень прилагательных. На невербальном уровне образ успешных людей конструируется посредством жестов, мимики, поз, взгляда, темпа и громкости речи, интонации и системы объектов: минимальная жестикуляция и мимика, сосредоточенный взгляд, умеренные темп и громкость речи, ровная интонация, детально описанная система объектов в эпизодах ведения игорного бизнеса, игры в покер, спортивной карьеры, атрибуты роскоши (дорогой автомобиль, дорогие аксессуары, предметы одежды, яркий макияж).

Проведенный анализ показал важность невербального кода при формировании и интерпретации образа успешных людей, указывая на неразрывное взаимодействие вербальных и невербальных факторов в пространстве художественного кинодискурса. Образ успешных людей оформляется и воспринимается целостным благодаря единению семиотических систем. В дискурсе художественного кинофильма невербальные средства репрезентации подтверждаются вербальными и наоборот.

Данное исследование является перспективным, так как оно может быть дополнено сравнительным анализом кинофильмов разных режиссеров в рамках одной лингвокультуры, а также сопоставлением художественного кинодискурса, снятого на разных языках. Изучение особенностей формирования образа успешных людей может быть также проведено в пространстве дискурса документального кинематографа, продемонстрировав отличительные характеристики.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адонина И.В. Концепт успех в современной американской речевой культуре: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Хабаровск, 2005. 24 с.
2. Алфимцев А.Н. Разработка и исследование методов захвата, отслеживания и распознавания динамических жестов: автореф. дис. ... канд. техн. наук: 05.13.17. Москва, 2008. 18 с.
3. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. 1990. URL: <https://is.gd/P0yuli> (дата обращения: 07.12.2019).
4. Атюнина В.С. Образ успешного человека в семантическом аспекте личности: автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01. Хабаровск, 2007. 24 с.
5. Бевзенко Л. Жизненный успех, ценности, стили жизни // Социология: теория, методы, маркетинг. 2007. Вып. 4. С. 132–151.
6. Белобородова А.В. Стилистические средства и приемы создания образа киногероя в англоязычном кинотексте (на материале исторического сериала «Victoria») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Серия: Германские языки. 2019. Т.12. Вып. 11. С. 265–270.
7. Белобрагин В.В. Сущностные характеристики категорий "художественный образ" и "имидж" // Вопросы современной науки и практики. Университет им. В.И. Вернадского. 2012. Вып. 4(42). С. 89–92.
8. Бельков Д.Д., Гаврилова А.Е., Иванова Е.С. Использование жестов-иллюстраторов как условие успеха в ситуации дебатов // Инновации в науке. 2015. Вып. 5 (42). С. 1–8.
9. Белянин В.П. Введение в психолингвистику. М: РГБ, 2001. 128 с.
10. Беседин А.С. Символический капитал журнальной литературной критики и формы его использования // Вестник Балтийского Федерального Университета имени И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2018. Вып. 2. С. 35–41.

11. Беседин А.С. Технология интерсемиотического и интраязыкового перевода: от романа к кинотексту // Вестник ВолГУ. Серия: Языкознание. 2017а. Т.16. Вып. 4. С. 215–221.
12. Беседин А.С. Экспликация знаков власти в тексте и кинотексте // Вестник МЛГУ. Серия: Гуманитарные науки. 2017б. Вып. 10 (783). С. 147–157.
13. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. Введение в когнитивную лингвистику: курс лекций / Н.Н. Болдырев; М-во обр. и науки РФ, Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина, Рос. Ассоциация лингвистов-когнитологов. Изд. 4-е, испр. и доп. Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2014. 236 с.
14. Бугаева Л.Д. Кинотекст: прояснение значения // Мир русского слова. Серия: Кино. 2011. Вып. 4. С. 67–74.
15. Воркачев С.Г. Счастье как лингвокультурный концепт. М.: Гнозис, 2004. 192 с.
16. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
17. Голубев С.В. Проблема «успеха» и «удачи» в социальной философии // Философия и общество. 2004. Вып. 1. С. 86–100.
18. Горшкова В.Е. «Русский язык и культура в зеркале перевода. Мировое кино: вчера, сегодня, завтра» // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. 2017. Т.21. Вып. 4. С. 941–946.
19. Горшкова В.Е. Теоретические основы процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога (на материале современного французского кино): автореф. дис ... д-ра филол. наук: 10.02.05. Иркутск, 2006. 35 с.
20. Горшкова В.Е. и др. Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод: коллективная монография / отв. ред. В.Е. Горшкова; М-во образования и науки Рос. Федерации. Иркутск: МГЛУ ЕАЛИ, 2014. 367 с.

21. Дворецкая М.Я., Лощакова А.Б. Образ успешности в современных психологических исследованиях // Интернет-журнал «Мир науки». 2016. Т. 4. Вып. 2. С. 1–11.
22. Дмитриева Ю.В. Невербальная семиотика и ее отражение лексико-фразеологическими средствами языка (на материале английского, немецкого и русского языков). автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Москва, 2013. 24 с.
23. Добрикова К.А. Невербальные коды в межкультурной коммуникации // Перевод и сопоставительная лингвистика. 2015. Вып. 11. С. 97–100.
24. Долгова Е.В. Синтактико-стилистические особенности речевого жанра «Портрет делового человека» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. Вып. 2. С. 60–62.
25. Жданова С.Ю., Печеркина А.В., Строканов А.А. Структура репрезентации состояния счастья у представителей российской и американской культур // Образование и наука. 2017. Т. 19. Вып. 7. С. 77–96.
26. Журавлёва Е.В. Особенности невербального поведения телеведущего // Наука, образование и культура. 2017. Т. 2. Вып. 5 (20). С. 30–33.
27. Залевская А.А. Психолингвистический подход к проблеме концепта // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. Воронеж: Из-во ВГУ, 2001. С. 36–44.
28. Зарецкая А.Н. Особенности коммуникации адресата и адресанта кинодискурса // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. Вып. 33. С. 152–154.
29. Игнатов К.Ю. От текста романа к кинотексту: проблема сохранения авторского стиля // Вестник МГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2008. Вып. 2. С. 57–74.

30. Игнатов К.Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Москва, 2007. 27 с.
31. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: Гнозис, 2004. 389 с.
32. Катермина В.В., Линник А.А. Образ «нового» отца в американском кинодискурсе // Текст. Книга. Книгоиздание. Серия: Языкознание и литературоведение. 2018. С. 35–46.
33. Керер К.А. Отражение лингвокультурного образа профессионала в кинодискурсе (на материале кинофильма «Дни хирурга Мишкина») // Челябинский государственный университет. 2016. С. 247–249.
34. Ключников С.Ю. Философия успеха: гносеологический анализ: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 09.00.01. Москва, 2003. 24 с.
35. Колодина Е.А. Взаимодействие семиотических систем при формировании смысла кинодиалога: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Иркутск, 2013. 23 с.
36. Конюхова Т.В., Конюхова Е.Т. Изучение проблемы успеха и успешности личности в контексте междисциплинарного подхода // Известия Томского политехнического университета. 2009. Т. 314. Вып. 6. С. 112–116.
37. Корячкина А.В. Англоязычный художественный кинодискурс и потенциал его интерпретативно-коммуникативного перевода: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Санкт-Петербург, 2017. 312 с.
38. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
39. Кубрякова Е.С. и др. Краткий словарь когнитивных терминов / М.: Издательство Московского государственного университета. 1996. 245 с.
40. Кубрякова Е.С. К определению понятия имиджа // Вопросы когнитивной лингвистики. 2008. Вып. 1 (014). С. 5–11.

41. Кузнецова Е.М. Проблема восприятия визуального образа // Белгородский государственный институт искусств и культуры. Серия: Наука, искусство, культура. 2014. Вып. 3. С. 190–194.
42. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия РАН, 1993. Вып. 1. С. 3–9.
43. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 56 с.
44. Люльчева Е.М. Лингвистические и экстралингвистические аспекты изучения кинодискурса // Культура и цивилизация. 2017. Вып. 5А. С. 70–80.
45. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. 280 с.
46. Макарова А.Д. Лингвокультурный образ: сущность понятия // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. Вып. 33. С. 243–245.
47. Машкова Е.В. Репрезентация фрейма «достижение успеха» глагольными лексемами современного английского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Белгород, 2010. 22 с.
48. Медведева И.А. Вербальная самопрезентация: языковые средства и дискурсивные особенности создания положительного образа человека: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Челябинск, 2013. 24 с.
49. Молчанова Г.Г. Когнитивная невербалика как поликодовое средство межкультурной коммуникации: кинесика // Вестник Московского университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. Вып. 2. С. 13–30.
50. Назмутдинова С.С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Тюмень, 2008. 21 с.

51. Нелюбина Ю.А. Кинодискурс как объект лингвистического изучения // Челябинский гуманитарий. Серия: Филология и искусствоведение. 2013. Вып. 3 (24). С. 71–74.

52. Несмачнова Е.В. Невербальное выражение эмоций в тексте романа и кинотексте: возможные трансформации (роман П. Зюскинда «Парфюмер» и его экранизация) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Серия: Языкознание. 2017а. Вып. 11 (77). С. 135–138.

53. Несмачнова Е.В. Экспликация эмоций в тексте и кинотексте: интерсемиотический перевод романа П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы» // Вестник ВолГУ. Серия: Языкознание. 2017б. Т.16. Вып. 3. С. 214–220.

54. Панова О.Л. Коммуникативно-прагматические средства создания речевой образности в современном драматургическом тексте (60-80-е гг. XX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Волгоград, 2001. 24 с.

55. Пиз А. Язык телодвижений. Как читать мысли окружающих по их жестам (фрагмент) // Вестник Университета имени О.Е. Кутафина. 2020. Вып. 8 (72). С. 250–260.

56. Пименова М.В. Предисловие. / Введение в когнитивную лингвистику. Под ред. М.В. Пименовой. Вып. 4. Кемерово, 2004а. 208 с.

57. Пименова М.В. Типология структурных элементов концептов внутреннего мира (на примере эмоциональных концептов) / Вопросы когнитивной лингвистики. 2004б. Вып. 1. С. 83–90.

58. Подгорская О.Н., Черничкина Е.К. Иноязычный художественный кинодискурс как средство формирования коммуникативной компетенции студентов педвуза // Вестник ВГПУ. Серия: Педагогические науки. 2017. Вып. 4 (117). С. 14–19.

59. Покидышева С.Н. О когнитивной образности в художественном кинодискурсе (межкультурно-коммуникационный аспект) // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика. 2007. Вып. 1 (9). С. 40–43.

60. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: «Восток-Запад», 2007. 226 с.
61. Радионова Е.С. Единицы невербальной семиотической системы в портретных описаниях человека: семантика и прагматилистика (на материале русской художественной, мемуарной, публицистической прозы): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Омск, 2006. 20 с.
62. Розенталь А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес. М.: Издательство ТРИУМФ, 2000. 183 с.
63. Русинова Е.А. Условно мотивированная музыка в структуре полисемантического кинообраза // Научный электронный журнал Артикульт. 2019. Вып. 35. С. 91–96.
64. Рябуха О.В. Лингвистическая репрезентация концепта «успех» в англоязычной публицистической прозе (на материале журнальных и газетных статей): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Санкт-Петербург, 2009. 25 с.
65. Свирепо О.А., Туманова О.С. Образ, символ, метафора в современной психотерапии. М.: Изд-во Института психотерапии, 2004. 270 с.
66. Серова И.Г. Способы конструирования гендера в тексте и кинотексте // Вестник ТГУ. Серия: Гуманитарные науки. Филология. 2011. Вып. 3 (95). С. 141–147.
67. Скворцова Н.С. Репрезентация концепта «успех» фразеологическими единицами современного английского языка // Вестник МЛГУ. Серия: 9. 2014. Вып. 20 (706). С. 214–226.
68. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
69. Смирнов И.М. Дискурсивные характеристики образа успешного человека в американской лингвокультуре (на примере СМИ 20-х – 30-х годов) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Серия: Языкознание. 2017. Вып. 8 (74). С. 151–154.



70. Смирнов И.М. Феномен успеха в призме лингвокультур: гендерный подход // Вестник ВолГУ. Серия: 9. 2016. Вып. 14. С. 193–197.
71. Соколова Е.К. Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния (на примере киноинтерпретаций романов Ф.М. Достоевского): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М., 2013. 18 с.
72. Сорока Ю.Г. Кинодискурс повседневности постмодерна // Постмодерн: новая магическая эпоха / под ред. Л.Г. Ионина. Харьков, 2002. С. 1–5.
73. Стернин И.А., Розенфельд М.Я. Слово и образ. Монография. Воронеж: Истоки, 2008. 243 с.
74. Хрынина Е.Н. Лингвокультурная специфика концепта «успех/Erfolg»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Ставрополь, 2009. 20 с.
75. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1984. 115 с.
76. Шевченко В.Д. Анализ языковых составляющих британского кинодискурса // Вестник СамГУ. 2005. Вып. 4 (38). С. 135–141.
77. Шевченко В.Д., Шевченко Е.С. Художественная форма в социальной коммуникации // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2019. Вып. 1. С. 46–52.
78. Эко У. О членениях кинематографического кода [Электронный ресурс]. 1968. URL: <https://clck.ru/VQ9T9> (дата обращения: 09.06.2021).
79. Эренбург Н.Р. Концепт успех и его репрезентация в русском языке новейшего периода: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Воронеж, 2006. 24 с.
80. Borg J. Body language: How to know what's really being said. Pearson UK, 2011. 247 p.


81. Dynel M. Stranger than fiction?: a few methodological notes on linguistic research in film discourse // *Brno Studies in English*. 2011. 1. P. 41–61.
82. Fairclough N. *Critical Discourse Analysis: the critical study of language*. New York: Longman, 1995. 279 p.
83. Gregory M. Aspects of Varieties Differentiation // *Journal of Linguistics*. 1967. Vol. 3 (2). P. 177–274.
84. Hall E.T., Hall T. *The silent language*. Anchor books, 1959. 242 p.
85. Janney R. Pragmatics and cinematic discourse // *Lodz Papers in Pragmatics*. 2012. 8(1). P. 85–113.
86. Kohn K. From text to discourse [Электронный ресурс]. 2013. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=ORXd\\_XS4gU8](https://www.youtube.com/watch?v=ORXd_XS4gU8) (дата обращения: 07.12.2019).
87. Müller C. et al. *Body-language-communication // An international handbook on multimodality in human interaction*. 2013. 1149 p.
88. Navarro J. *The dictionary of body language: a field guide to human behavior*. almohreraladbi, 2018. 154 p.
89. van Dijk T.A. Discourse semantics and ideology // *Discourse & Society*. 1995. 6(2). P. 243–289.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

1. Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. 2021. URL: <https://clck.ru/GPdFw> (дата обращения: 13.05.2021).
2. Longman [Электронный ресурс]. 2021. URL: <https://www.ldoceonline.com/> (дата обращения: 04.05.2021).
3. Merriam-Webster [Электронный ресурс]. 2021. URL: <https://clck.ru/DSxuV> (дата обращения: 11.05.2021).
4. Oxford Learner's Dictionaries [Электронный ресурс]. 2021. URL: <https://clck.ru/FyLAb> (дата обращения: 14.05.2021).
5. Synonyms.com [Электронный ресурс]. 2021. URL: <https://is.gd/XABU8z> (дата обращения 12.03.2021).
6. Thesaurus.com [Электронный ресурс]. 2021. URL: <https://is.gd/COpBPo> (дата обращения 12.03.2021).

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой ТГЯиМКК

  
\_\_\_\_\_ О.В. Магировская  
« 18 » июня 2021 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**СОЗДАНИЕ ОБРАЗА УСПЕШНЫХ ЛЮДЕЙ  
В АМЕРИКАНСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНОДИСКУРСЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ КИНОФИЛЬМА А. СОРКИНА «MOLLY'S GAME»)**

45.04.02 Лингвистика

45.04.02.01.00 Межкультурная коммуникация и перевод

Магистрант

  
\_\_\_\_\_

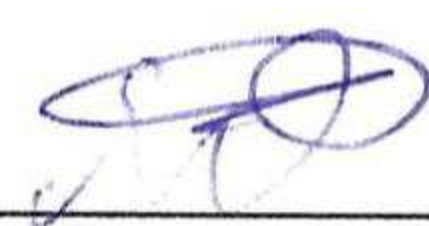
А.Р. Курамшина

Научный руководитель

  
\_\_\_\_\_

канд. филол. наук, доц.  
Л.М. Штейнгарт

Нормоконтролер

  
\_\_\_\_\_

Я.М. Янченко

Красноярск 2021