

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«**СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских и романских языков и прикладной лингвистики

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ О.В. Магировская
« ____ » _____ 2024 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.02 Лингвистика

ОБРАЗ ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КИНОДИСКУРСАХ ВЕЛИКОБРИТАНИИ И ГЕРМАНИИ

Научный руководитель	_____	канд. филол. наук, доц. кафедры ТГРЯиПЛ Л.М. Штейнгарт
Выпускник	_____	Д.А. Горева
Нормоконтролер	_____	А.С. Сибирская

Красноярск 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ОБРАЗА ИСТОРИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНОДИСКУРСЕ	8
1.1. Дискурс как объект лингвистического исследования	8
1.2. Кинодискурс как особый вид дискурса.....	12
1.2.1. Основные характеристики кинодискурса.....	15
1.2.2. Типология кинодискурса.....	19
1.2.3. Особенности художественного кинодискурса.....	21
1.3. Образ как феномен, формируемый в кинодискурсе.....	25
1.4. Средства создания кинообраза	30
1.4.1. Вербальные средства создания образа, формируемого в художественном кинодискурсе	30
1.4.2. Невербальные средства создания образа, формируемого в художественном кинодискурсе	34
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	36
ГЛАВА 2. ОБЪЕКТИВАЦИЯ ОБРАЗА ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ	39
В БРИТАНСКОМ И ГЕРМАНСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КИНОДИСКУРСАХ	39
2.1. Основные образные характеристики Екатерины Великой в британском художественном кинодискурсе	40
2.1.1. Образ Екатерины Великой как главы государства	41
2.1.2. Образ Екатерины Великой как бабушки	55
2.1.3. Образ Екатерины Великой как женщины	61
2.2. Основные образные характеристики Екатерины Великой в германском художественном кинодискурсе	69
2.2.1. Образ Екатерины Великой как главы государства	71
2.2.2. Образ Екатерины Великой как женщины	78
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	85
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	88
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	91

ВВЕДЕНИЕ

В современном мире кинематограф играет большую роль и имеет неоспоримое влияние на человека и его восприятие окружающего мира. В кинематографе используются два канала коммуникации: акустический и визуальный. Этот фактор делает кинематограф уникальным и отличает его от других видов искусства, которые основаны на использовании одного из коммуникационных каналов. Исходя из этого, произведения киноискусства становятся объектом изучения целого ряда наук, в том числе и лингвистики.

Центром внимания в современных лингвистических исследованиях выступает кинодискурс, который представляет собой целый комплекс лингвистических и экстралингвистических факторов и является одним из видов дискурса.

В кинодискурсе одним из базовых направлений является создание образа. Это обусловлено текстовыми, звуковыми, визуальными и пространственными ресурсами кинодискурса, а также лингвокультурными особенностями восприятия реальности, которые присущи странам-создателям фильма или сериала.

Особый научный интерес представляет проблема формирования образа исторических личностей в сознании большой (часто многонациональной) аудитории, поскольку создание образа в историческом фильме или сериале зависит от страны-создателя, киножанра и кинореципиента, на которого рассчитано произведение.

Данная выпускная квалификационная работа посвящена изучению вербальных и невербальных средств коммуникации, при помощи которых создается образ исторической личности в британском и германском художественных кинодискурсах.

Актуальность исследования обусловлена значительным интересом к анализу образов, создаваемых в кинодискурсе. Особое значение приобретают исследования образов исторических личностей, что связано с ростом

общественного и научного интереса к истории различных государств. Ежегодно выпускается все больше исторических фильмов и сериалов, что представляет не меньший исследовательский интерес к данному виду дискурса, его специфике, особенностям и проблеме формирования образа исторических личностей в кинодискурсе.

Цель работы заключается в выявлении, анализе и описании вербальных и невербальных средств создания образа Екатерины Великой в британском и германском художественных кинодискурсах.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Рассмотреть понятие дискурса как одного из основных понятий современной лингвистики.
2. Выявить специфику кинодискурса и систематизировать основные подходы к его изучению.
3. Выявить особенности художественного кинодискурса.
4. Определить понятия образа и кинообраза и их сущностные характеристики.
5. Описать механизмы создания кинообраза.
6. Выявить, систематизировать и описать основные вербальные и невербальные средства создания образа императрицы Екатерины Великой в художественном кинодискурсе британской лингвокультуры.
7. Выявить, систематизировать и описать основные вербальные и невербальные средства создания образа императрицы Екатерины Великой в художественном кинодискурсе немецкой лингвокультуры.
8. Провести сопоставительный анализ средств создания образа императрицы Екатерины Великой в британском и германском художественных кинодискурсах.

Объектом исследования выступают образные характеристики Екатерины Великой, формируемые в британском и германском художественных кинодискурсах.

Предметом исследования являются вербальные и невербальные средства создания образа императрицы Екатерины Великой в британском и германском художественных кинодискурсах.

Материалом исследования являются: художественный исторический киносериал британского кинематографа «Catherine the Great» режиссера Филипа Мартина (страна-производитель: Великобритания). Киносериал был выпущен в 2019 году телеканалом НВО и состоит из 4 серий, общая длительность которых составляет 3 часа 39 минут 23 секунды; художественный исторический фильм германского кинематографа «Katharina die Große» режиссеров Марвина Джей Чомски и Джона Голдсмита (страны-производители: Германия, Австрия, США), выпущенный в 1995 году, длительностью 1 час 40 минут 10 секунд.

Основной теоретико-методологической базой послужили труды отечественных и зарубежных ученых:

1) в области теории дискурса и кинодискурса: Н.Д. Арутюнова, В.Н. Бабаян, В.З. Демьянков, М.А. Ефремова, А.Н. Зарецкая, Ю.Н. Караулов, И.Н. Лавриненко, Ю.М. Лотман, С.С. Назмутдинова, Г.Г. Слышкин, У. Эко, Т.А. ван Дейк и др.;

2) в области изучения художественного кинодискурса: Р. Барт, С.С. Зайченко, А.А. Кибрик, О.Ф. Нечай, Г.Г. Слышкин, Г.В. Ратников и др.;

3) в области изучения образа и кинообраза: Т.В. Духовная, С.С. Зайченко, И.Н. Зиновьева, Е.Б. Иванова, В.И. Карасик, Т.В. Краснова, А.А. Линник, Е.А. Слободенюк и др.;

4) в области изучения вербальных и невербальных средств коммуникации: Г.Г. Почепцов, Л.С. Чикилева, N. Vigunova, J.K. Burgoon, G.P. Kearsley, I. Kolegaeva, M.A. Orlova и др.

Основными методами исследования выступают дискурс-анализ, интерпретативный метод, метод контекстуального анализа, мультимодальный анализ и анализ словарных дефиниций.

Практическая значимость заключается в применении результатов исследования в рамках таких дисциплин, как лингвистика, социолингвистика, межкультурная коммуникация, теория художественного кинодискурса, теория мультимодального создания образа, а также при разработке лекционных и практических занятий по дискурсивному анализу.

Структура и содержание работы. Выпускная квалификационная работа общим объемом 96 страниц состоит из введения, двух глав, выводов по главам, заключения и списка использованной литературы, включающего в себя 66 наименований, в том числе 14 на иностранных языках.

Во **Введении** обосновываются выбор и актуальность темы, выделяются ее объект и предмет, ставится цель и определяются задачи работы, необходимые для выполнения поставленной цели; обозначается практическая значимость, конкретизируются материал и методы исследования, а также приводятся данные о структуре исследовательской работы.

В **Главе 1** «Теоретические аспекты изучения образа исторической личности в художественном кинодискурсе» описывается понятие дискурса, подходы к его изучению, понятие кинодискурса как особого вида дискурса, выделяются его характерные особенности, подходы к исследованию, классификации. Рассматриваются специфика художественного кинодискурса и его особенности, понятия образа и кинообраза и вербальные и невербальные средства создания образа, формируемого в кинематографе.

В **Главе 2** «Объективация образа императрицы Екатерины Великой в британском и германском художественных кинодискурсах» анализируются средства создания образа Екатерины Великой в британском и германском художественных кинодискурсах на вербальном уровне, включающие лексические единицы, семантически отражающие образные характеристики таких понятий, как «глава государства», «бабушка» и «женщина», а также наиболее часто используемые синтаксические конструкции. На невербальном уровне создания образа Екатерины Великой в пространстве британского и германского художественных кинодискурсов приводятся

паралингвистические, кинесические, окулесические и системологические средства, объективируемые в анализируемых киносерiale и кинофильме.

В **Заключении** обобщаются результаты проведенной работы, анализируется их соответствие с общей целью и конкретными задачами, поставленными во введении, и намечаются перспективы дальнейшего изучения рассматриваемых в работе проблем.

Апробация основных материалов и результатов исследования осуществлялась в форме выступления на XVI Международной научно-практической конференции молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека», (Красноярск, 2024 г.).

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ОБРАЗА ИСТОРИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНОДИСКУРСЕ

1.1. Дискурс как объект лингвистического исследования

Одним из широко используемых терминов в современной лингвистической науке является дискурс, теория которого начала складываться в самостоятельную область науки только в середине 60-х гг. XX века. Тем не менее, еще в XIX веке ученые пытались дать определение термину «дискурс». Данный термин происходит от французского *discours*, что означает речь, диалог.

Однако уже в XIX веке он обладал многозначностью. Например, в словаре немецкого языка Я.В. Грима «*Deutsches Woerterbuch*» 1860 года дискурс трактовался как 1) диалог, беседа; 2) речь, лекция [Хурматуллин, 2009]. Такие определения являются предпосылками к развитию лингвистики текста. В то время лингвисты только начали изучать текст как средство коммуникации, поэтому часто возникали сомнения об объекте исследования и области лингвистики, которая должна этим заниматься.

Т.М. Николаева в «Кратком словаре терминов лингвистики» определяет дискурс как «многозначный термин лингвистики текста, употребляемый рядом авторов в значениях, почти омонимичных. Важнейшие из них: 1) связный текст; 2) устно-разговорная форма текста; 3) диалог; 4) группа высказываний, связанных между собой по смыслу; 5) речевое произведение как данность – письменная или устная» [Николаева, 1978: 480]. Выявленные значения указывают на многозначность данного термина [Хурматуллин, 2009].

В дальнейшем лингвисты смогли разграничить понятия текста и дискурса, которые раньше употреблялись в одном значении. По определению В.Г. Борботько, «дискурс есть текст, но такой, который состоит из коммуникативных единиц языка – предложений и их объединений в более

крупные единства, находящиеся в непрерывной смысловой связи, что позволяет воспринимать его как цельное образование» [Борботько, 1981: 8]. Таким образом, дискурс – это обязательно текст, но текст – это не всегда дискурс. Текст может стать дискурсом, но лишь в определённых ситуациях [Хурматуллин, 2009].

В настоящее время в научном сообществе нет общепринятой дефиниции дискурса. Многие ученые дают собственные определения данному явлению. Тем не менее, все их можно разделить по классификации, предложенной А.К. Хурматуллиным [Там же]. Ученый отмечает, что дискурс может рассматриваться с точки зрения следующих подходов: коммуникативного; структурно-синтаксического; структурно-стилистического; социально-прагматического [Там же].

В рамках коммуникативного подхода дискурс рассматривается как «некая знаковая структура, которую делают дискурсом ее субъект, объект, место, время, обстоятельства создания», вследствие чего дискурс рассматривается как вербальный коммуникативный акт (диалог, беседа, спор) [Карасик, 1999: 5].

При структурно-синтаксическом подходе к изучению дискурса дискурс понимается как фрагмент текста, начиная от двух предложений, связанных по смыслу (например, абзац) [Демьянков, 1995].

Дискурс в аспекте структурно-стилистического подхода представляет собой нетекстовую разговорную речь с отсутствием четкого деления на части. В качестве отличительных структурно-стилистических характеристик дискурса также выделяются наличие ассоциативных связей, спонтанность, ситуативность, стилистическая специфика [Демьянков, 1995].

В аспекте социально-прагматического подхода дискурс понимается как текст в определённой ситуации, а точнее, как текст, погруженный в определённую коммуникативную ситуацию (текст, погруженный в жизнь) [Хурматуллин, 2009].

Дискурс также рассматривается с точки зрения социолингвистики. В рамках данного научного направления дискурс анализируется как связный текст с учетом социокультурного контекста для взаимодействия людей. Соответственно, здесь принимаются во внимание социальная обстановка, статус участников, культурные особенности [Кожемякина, 2006].

Еще одним важным подходом, разработанным голландским ученым Т.А. ван Дейком, является когнитивный подход. Согласно данному подходу, дискурс представляет собой явление коммуникации, соединяющее речь и текст с экстралингвистическими факторами [Карпухина, 2011].

Большинство рассмотренных подходов указывают на то, что дискурс как коммуникативный феномен связан с двумя противопоставляемыми друг другу понятиями: речь и текст. Отмечается, что дискурс – это «конечный результат процесса речевой деятельности, выливающийся в определённую законченную форму» [Хурматуллин, 2009: 33]. Приведенное определение позволяет заключить, что дискурс – это явление, занимающее позицию между речью как коммуникативным актом и зафиксированным текстом. Иначе говоря, текст становится дискурсом, когда он воспринимается и осознается адресатом [Там же]. Вследствие чего, для становления текста дискурсом одним из важнейших условий является наличие говорящего и слушающего, а также коммуникативного намерения говорящего.

В настоящее время терминологическая классификация дискурсивного высказывания весьма неоднородна. Разные варианты типологии дискурса представлены в работах Б.Н. Головки, Г.Г. Почепцова, В.И. Карасика, Г.М. Яворской.

Так, например, Б.Н. Головки типизирует дискурсивность по следующим видовым составляющим: педагогический дискурс, политический дискурс, социальный дискурс, идеологический дискурс, публичный дискурс, научный дискурс, критический дискурс, резонансный дискурс, юридический дискурс, военный дискурс, родительский дискурс, этический дискурс, прагматические дискурсы, к которым принадлежат все названные, на том основании, что в

каждом из них актуализируются определенные коммуникативные стратегии [Головко, 2012].

Г.Г. Почепцов классифицирует дискурсы со следующих позиций: особенностей речи в контексте дискурса, особенностей знакового отражения реальной ситуации этим дискурсом и особенностями коммуникативной ситуации. Автор выделяет теле- и радиодискурс, газетный, театральный, кинодискурс, литературный, дискурс в сфере «публик рилейшиз», рекламный, политический, тоталитарный, неофициальный, религиозный, неправдивый, ритуальный, этикетный, фольклорный, мифологический, праздничный, невербальный, межкультурный, визуальный, иерархический, иронический [Почепцов, 1999].

В.И. Карасик выделяет два основных типа дискурса: персональный (лично-ориентированный) и институциональный [Карасик, 2002]. В первом случае говорящий выступает как личность во всем богатстве своего внутреннего мира, во втором случае как представитель определенного социального института.

Институциональный дискурс, по мнению В.И. Карасика, «есть специализированная клишированная разновидность общения между людьми, которые могут не знать друг друга, но должны общаться в соответствии с нормами данного социума» [Карасик, 2002: 20]. В классификации В.И. Карасика персональный дискурс представлен двумя основными разновидностями: бытийный и бытовой (обиходный) дискурс [Карасик, 2000].

Бытийный дискурс носит развернутый характер, представляет собой попытку передать всю красоту внутреннего мира говорящего. В нем используются все формы речи на базе литературного языка. «Бытийное общение носит преимущественно монологический характер и представлено произведениями художественной литературы и философскими и психологическими интроспективными текстами» [Карасик, 2000: 240].

В отличие от бытийного, бытовой дискурс, как правило, представлен в виде диалога. Общение протекает между хорошо знакомыми людьми, поэтому

оно происходит на сокращенной дистанции и пунктирно. Так как участники диалога хорошо знакомы, они понимают друг друга с «полуслова». В таком общении зачастую детали разговора не проговариваются.

Таким образом, дискурс – это сложный процесс языковой деятельности в рамках определённой социальной ситуации, включающий в себя особенности текста (завершенность, цельность, связность) и речи (процессуальность, целенаправленность), включенный в целый ряд экстралингвистических факторов и обязательно имеющий адресата и адресанта. Сложность дискурса отражена в различных подходах к изучению данного языкового феномена, основными выступают коммуникативный, структурно-синтаксический, структурно-стилистический, социально-прагматический, социолингвистический, когнитивный. Как и многие языковые явления, дискурс является многозначным феноменом, что, в свою очередь, легло в основу его классификаций.

1.2. Кинодискурс как особый вид дискурса

Кинодискурс исследуется в рамках целого ряда направлений (кинематография, психология, философия, социология, семиотика, педагогика), в том числе и в лингвистике. Изучение кинодискурса лингвистами началось относительно недавно, с начала XXI века. До этого периода в основном были работы, больше направленные на семиотику кино [Лотман, 1973; Митри, 1984; Уорт, 1984; Цивьян 1984 и др.].

Большой вклад в развитие кинодискурса в рамках лингвистических исследований внесли Е.Б. Иванова [Иванова, 2001], Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова [Слышкин, Ефремова, 2004], А.Н. Зарецкая [Зарецкая, 2010], С.С. Зайченко [Зайченко, 2011а, 2011б, 2013а, 2013б] и многие другие. Эти ученые заложили теоретические основы изучения кинодискурса, выделили его основные черты и особенности.

Несмотря на то, что на современном этапе развития науки появляется всё больше лингвистических работ, посвященных кинодискурсу (хотя большинство работ в области кино выходит за рамки лингвистических исследований), ещё несколько лет назад остро стоял вопрос о возможности исследования кинодискурса с точки зрения лингвистического анализа. Это связано с тем, что кинодискурс смоделирован, искусственно создан, т.е. «создан по сценарию, написан и переписан, цензурирован, отредактирован, отрепетирован и продемонстрирован на экране» [Kozloff, 2000: 33].

В связи с необходимостью учета всей совокупности компонентов фильма – и звучащих, и визуальных, и паратекстовых элементов (название, титры), привлечения данных о вспомогательных текстах (монтажных листах, распечатках субтитров), прецедентных дискурсах (сценариях, литературной основе), участниках коммуникации, их установках и целях, целесообразно изучение фильма как «дискурса». Соответственно, возникает необходимость использовать термины «кинематографический дискурс» и «кинодискурс» [Зарецкая, 2010].

У кинодискурса (так же, как и дискурса) нет единого определения. С.С. Назмутдинова рассматривает данный тип дискурса как «семиотически осложненный динамичный процесс взаимодействия автора и кинореципиента, протекающий в межъязыковом и межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка, обладающего свойствами синтаксичности, вербально-визуальной сцепленности элементов, интертекстуальности, множественности адресанта, контекстуальности значения, иконической точности, синтетичности» [Назмутдинова, 2005: 11].

По мнению А.Н. Зарецкой, под «кинодискурсом» понимается связный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом этого фильма и другими значимыми для смысловой завершенности фильма экстралингвистическими факторами, то есть креолизованное образование, обладающее свойствами целостности, связности, информативности,

коммуникативно-прагматической направленности, медийности и созданное коллективно дифференцированным автором для просмотра сообщения реципиентом (кинозрителем) [Зарецкая, 2010].

К экстралингвистическим факторам автор относит культурно-исторический опыт адресата. В качестве экстралингвистического контекста понимается определенное время и место кинокартины, а также разнообразные невербальные средства, которые важны при создании и восприятии реципиентом кинофильма [Там же: 22].

При дискурсивном подходе предполагается учет вертикального контекста, который может включать в себя прецедентные дискурсы (предтексты: киносценарии в различных вариантах, другие фильмы этого же жанра или этого же режиссера, книги, по которым снят фильм или которые в нем упоминаются), альтернативные варианты некоторых сцен, комментарии критиков. Изучение кинодискурса целесообразно проводить с опорой на вспомогательные тексты (распечатки сценариев, монтажные листы), но нельзя ограничиваться только ими, так как при наличии одной и той же письменной основы звучащие интерпретации могут иметь значительные различия, вплоть до жанровых [Там же: 26].

При изучении кинодискурса подчеркивается необходимость учета экстралингвистических факторов, без которых исчерпывающее описание языковых явлений в кинофильме считается невозможным. При этом кинодискурс может приравниваться, при узком рассмотрении, к отдельному фрагменту фильма, отобранному по определенным критериям, а также к кинофильму в совокупности со всевозможными сопутствующими материалами или другими фильмами того же жанра или автора [Зайченко, 2011].

Основываясь на сценарии, кинодискурс создается посредством инструментов киноязыка, к которым Ю.М. Лотман относит весь спектр выразительных средств киноискусства: кадр, монтаж, музыкальное сопровождение, шумовые эффекты, крупный, далекий и панорамный планы,

темп, мимика и жесты, речь персонажей или диктора и др. Основной «единицей кинозначения» признается кадр. «Осмысленная последовательность цепочки различных кадров» конструирует кинотекст [Лотман, 1973].

В качестве одного из компонентов кинотекста, а соответственно и кинодискурса, в зарубежной лингвистике склонны выделять «дискурс кинофильма». Польский лингвист М. Дайнел под этим термином понимает речь актеров в совокупности с невербальной коммуникацией, которая может быть определена как в широком, так и в узком смысле. В широком смысле понятие невербальной коммуникации включает все невербальные сообщения и знаки, оказывающие влияние на информационные процессы, в узком же смысле невербальная коммуникация сводится к неязыковому феномену, который находится во взаимодействии с вербальным языком [Dyner, 2011].

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что кинодискурс создается средствами киноязыка на основе киносценария, с учетом литературных произведений, по которым был написан сценарий и снят кинофильм. Структурные элементы кинодискурса формируют следующее: «кинотекст» (лингвистическая система кинофильма, а также узкие экстралингвистические факторы), «дискурс кинофильма» (языковая составляющая в совокупности со средствами невербальной коммуникации), «кинодиалог» или «киноречь» (вербальный компонент кинофильма, то есть основа кинодискурса) и частная форма реализации киноречи в письменном виде – «субтитры».

1.2.1. Основные характеристики кинодискурса

Кинодискурс – это широкое понятие, которое включает в себя не только кинофильм, но и кинотекст, а значит данному термину присущи характеристики как кинофильма, так и кинотекста. Например, И.В. Арнольд отмечает, что «если кинодискурс является текстом, то он обладает

общетекстовыми категориями, такими, как информативность, целостность, связность» [Арнольд, 1981:40].

В.Е. Горшкова трактует общетекстовые категории художественных фильмов, выделяя информативность, связность, цельность, смысловое членение, проспекцию и ретроспекцию [Горшкова, 2006]. Автор говорит о специфических текстовых категориях, среди которых доминирует категория тональности, являющаяся концептуально-содержательной категорией кинодиалога, отражающей культурологический аспект фильма и находящей свое выражение в передаче национально-специфических реалий, имен собственных и речевой характеристике персонажей [Горшкова, 2006].

Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова, следуя концепции В.А. Кухаренко, выделяют двенадцать основных категорий кинотекста как художественного текста: членимость, связность, проспекцию и ретроспекцию, антропоцентричность, локальную и темпоральную отнесенность, информативность, системность, целостность, модальность и прагматическую направленность [Слышкин, Ефремова, 2004]. Данные авторы отмечают специфику категории целостности в кинотексте: 1) вербальная и невербальная составляющие тесно интегрированы, так что при отделении друг от друга «фактически теряют информативность»; 2) наличие четких временных и пространственных рамок; 3) наличие сигналов, обозначающих начало фильма, а также эксплицитной надписи «Конец» или «Конец фильма» [Слышкин, Ефремова, 2004].

Кинодискурс характеризуется условностью отображения реальности, на что указывал еще Ю.М. Лотман, называя искусство кино искусством «глубокой трансформации» [Лотман, Цивьян, 1994: 48]. Кинофильм «реконструирует» реальность, а не фиксирует ее, знакомые ситуации подаются так, как это необходимо авторам фильма, а не так, как бывает в действительности. Неестественны часто и жесты, мимика актеров. Кинодискурс зачастую создает иллюзию, условную реальность.

Кинодискурс теснее связан с визуальным компонентом, чем письменные дискурсы. Подтверждение этой мысли находим у Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой, которые указывают, что любой устный рассказ в принципе является креолизированным текстом. Данные авторы проводят тщательный разбор всех невербальных компонентов фильма: оптико-кинетической системы знаков (жестикуляция, мимика, пантомимика), а также паралингвистической и экстралингвистической систем знаков.

Паралингвистическая система включает в себя систему вокализации, т.е. тембр голоса, его диапазон, тональность. Под экстралингвистической системой данные авторы понимают паузацию, покашливание, плач, смех, темп речи. Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова приходят к выводу, что «паралингвистические и экстралингвистические средства в устном тексте усиливают воздействие текста на получателя сообщения, способствуют повышению лаконичности, прагматичности и экспрессивности текста» [Слышкин, Ефремова, 2004: 19].

А.А. Алборова выделяет следующие характеристики кинодискурса: линейность, интертекстуальность, прецедентность, диалогичность, ступенчатость [Алборова, 2013]. Линейность, под которой понимаются повторение, или цикличность, в кинодискурсе представлена как плавное развитие сюжета, где все события связаны друг с другом и попеременно сменяются. Выражается линейность посредством диалогов или монологов. Обычно в фильмах можно встретить однолинейное или полилинейное развертывание сюжета. В современном кинематографе всё чаще встречается полилинейное развертывание кинодискурса. Это проявляется в наличии нескольких сюжетных линий, в каждой из которых есть свои персонажи с собственным набором лексики [Там же].

Интертекстуальность представляет собой связь между разными текстами. Яркими способами выражения интертекстуальности можно считать различные отсылки, цитаты, ссылки, аллюзии. Главным свойством этой

характеристики является возможность нового чтения старого текста. Именно поэтому при просмотре фильма нередко возникают ощущения дежавю, так как сюжетные линии могут повторяться из фильма в фильм, но благодаря «новому чтению» зрители не могут вспомнить, где они это видели раньше [Там же].

Прецедентность имеет тесную связь с интертекстуальностью. Данная характеристика представляет собой текст, входящий в другой в виде цитаты. Специфика прецедентности заключается в том, что прецедентность сочетает в себе характеристики не только интертекстуальности, но и диалогичности [Там же].

Диалогичность является основной характеристикой кинодискурса, так как именно она отвечает за коммуникативное взаимодействие персонажей. М.М. Бахтин считает, что только через диалог можно увидеть действительно живой язык и понять принципы строения текста: «Диалог есть обмен высказываниями, как устными, так и письменными (текстами)» [Бахтин; цит. по: Алборова, 1997: 126].

Такая характеристика, как ступенчатость затрагивает зрителей, воспринимающих фильм. Это во многом объясняется тем, что определённые фрагменты кинодискурса, находящиеся на разных ступенях сложности, воспринимаются адресатами по-разному. Некоторые фрагменты воспринимаются и истолковываются очень легко, другие, в свою очередь, могут быть интерпретированы лишь частично, оставляя неразгаданную часть на усмотрение зрителей [Алборова, 2013].

Таким образом, кинодискурс является самостоятельным видом дискурса, обладающим целым рядом сущностных характеристик. К основным относятся линейность (отвечающая за развитие сюжетных линий в фильме), интертекстуальность (необходимая для создания произведения на основе уже существующего), прецедентность (цитирование), диалогичность (обмен репликами между персонажами, благодаря

чему происходит движение сюжета), ступенчатость (уровни понимания смысла текста). Кроме того, кинодискурс обладает не только информативностью, целостностью и связностью, присущими кинотексту, но и оптико-кинетической (жестикуляция, мимика, пантомимика), паралингвистической (тембр голоса, его диапазон, тональность) и экстралингвистической (паузация, покашливание, плач, смех, темп речи) системами знаков, присущими кинофильму.

1.2.2. Типология кинодискурса

На сегодняшний день не существует единой классификации кинодискурса, несмотря на то что неоднократно предпринимались попытки создания типологии данного явления. Данным вопросом занимались С.С. Слышкин, М.А. Ефремова и И.Н. Лавриненко, которые представили отличные друг от друга классификации кинодискурса.

Обращаясь к работе Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой, заметим, что исследователи классифицируют «кинотекст» с точки зрения лингвистического анализа. Так как «кинотекст» является креолизированным текстом, то в нем можно выделить несколько типов по общим текстовым признакам:

1. По адресату (возрастной признак: детский, семейный и взрослый; степень закрытости: элитарный и массовый).
2. По адресанту (любительский и профессиональный).
3. По степени оригинальности сценария (оригинальный, переработка литературной или кинематографической основы).
4. По жанру (кинороман/драма/мелодрама/детектив/комедия/сказка/фантастический/приключенческий и другие).
5. По ценности для данного лингвокультурного сообщества (прецедентный и непрецедентный) [Слышкин, 2004].

Г.Г. Слышкин также представляет отдельную жанровую классификацию кинотекстов по доминанте иконических или индексальных знаков. На основе данных знаков кинодискурс классифицируется следующим образом:

1. Художественный или постановочный (кинотексты с преобладанием иконических знаков – изображений и художественной речи, как правило, стилизованного бытового общения).

2. Нехудожественный (кинотексты с преобладанием индексальных знаков – изображений и научного или публицистического стиля речи (научный и публицистический кинодискурсы)).

3. Анимационный (кинотексты, построенные на основе иконических знаков – изображений и художественного стиля речи) [Слышкин, 2004].

Таким образом, Г.Г. Слышкин классифицирует кинодискурс в жанровом аспекте не только по типам кинокартины, но и по семантико-стилистическим параметрам. К индексальным и иконическим знакам относятся лингвистические средства передачи информации. Например, текст с доминантой иконических знаков и разговорной речью является художественным. В то время как экранизация исторических событий или научное кино относится к документальному.

Другую типологию кинодискурса представляет И.Н. Лавриненко. Исследователь обращается к кинодискурсу как к поликодовому когнитивно-коммуникативному образованию, анализируемого с позиции семиологии, который классифицируется:

1. По каналу передачи информации (устный и письменный кинодискурс).

2. По виду коммуникации (монологическое и диалогическое общение, которое представлено в кинодискурсе на постоянной основе).

3. По критерию адресата (институциональный и персональный).

Институциональный критерий представляет собой общение членов социальных групп или институтов друг с другом. Персональный кинодискурс сужает сферу передаваемой информации до одного или нескольких адресатов.

Взаимодействие персонажей синтезирует оба дискурса, что в результате представляет собой бытийный дискурс.

4. По целям и коммуникативным принципам (кооперативный и конфликтный дискурс). Для конфликтного кинодискурса характерна полемика, отрицательные эмоции которой передаются лингвистическими и нелингвистическими средствами. В кооперативном кинодискурсе представлено общение персонажей, в котором один из них имеет цель склонить персонажа к совершению какого-либо действия [Лавриненко, 2012].

Таким образом, Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова выделяют классификацию кинодискурса по общим текстовым признакам (по адресату, по адресанту, по степени оригинальности сценария, по жанру, по ценности для данного лингвокультурного сообщества). Г.Г. Слышкин также представляет отдельную жанровую классификацию кинотекстов по доминанте иконических или индексальных знаков (художественный или постановочный, нехудожественный, анимационный). И.Н. Лавриненко классифицирует кинодискурс по каналу передачи информации, по виду коммуникации, по критерию адресата, по целям и коммуникативным принципам.

1.2.3. Особенности художественного кинодискурса

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: 241]. 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 [Dyne], 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.

1.3. Образ как феномен, формируемый в кинодискурсе

Важной составляющей кинотекста и, соответственно, кинодискурса является образ. По определению Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой, кинотекст представляет собой совокупность «образов, движущихся и статических, речи, устной и письменной, шумов и музыки, особым образом организованных и находящихся в неразрывном единстве» [Слышкин, Ефремова, 2004: 221].

В толковом словаре С.И. Ожегова под образом в литературе и искусстве понимается «обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления» [Ожегов, 1978: 396]. В силу того, что кино тоже является разновидностью искусства, можно считать, что образ в кино – это отражение явлений реального мира с помощью специально созданных художественных явлений.

В кинематографе образ с учетом специфики кинодискурса (сочетание живой речи и сценического диалога, подражание реальной жизни) получил

особое название. Изначально Ю.Н. Усов определяет образ, создаваемый в кино, как звукозрительный образ [Усов, 1980]. Ученый определяет данный термин как «динамическую систему пластических форм, которая существует в экранных условиях пространственно-временных измерений и аудиовизуальными средствами передает последовательность развития мысли художника о мире и о себе» [Там же: 17]. В данном определении указывается, что кинотекст – это система звукозрительных образов, которая способствует развитию фильма.

Также необходимо отметить, что именно кинотекст выстраивает образ героев и отношения между ними, а также служит средством раскрытия характеров. Как считает американский специалист в области социо- и гендерной лингвистики, Р. Лакофф, язык является неотъемлемым компонентом индивидуальности. Многое можно понять о человеке по тому, как он говорит [Слышкин, Ефремова, 2004]. Хотя художественные персонажи могут выступать наглядными примерами классических драматических ролей, главным образом они изображаются как реальные люди, прототипные члены социума. Так появляется еще один элемент кинодискурса – кинообраз.

Социолог В.П. Конецкая определяет кинообраз как недискретную единицу, специфическую для кино, обладающую собственной структурой, не имеющую аналога в вербальной коммуникации и передающую «в обобщенно-образной форме смысловую и оценочную информацию о персонажах и их отношениях, о времени и идеях, об обществе и социальных ценностях» [Зарецкая, 2010: 93].

Причем эта информация адекватно истолковывается только на фоне всего фильма. Репрезентативные образцы вербальных и невербальных выражений участвуют в образовании стереотипов, которые, например, в зависимости от пола или социального происхождения персонажа, усиливают ожидания зрителя от киноречи [Там же].

Кроме того, по мнению итальянского кинорежиссера П.П. Пазолини, язык кино имеет двойное членение, при этом аналогом морфемы служит

кинообраз [Пазолини, 1984]. Именно через кинообразы у кинозрителя по большей части складывается впечатление о кинофильме. Это связано с тем, что для кинообраза характерны такие черты, как визуальность, динамичность, конкретность и осязаемость.

Визуальность и осязаемость создаются за счет звукового сопровождения фильма, речи актеров, монологов, диалогов, внутрикадрового и закадрового голоса, различных шумов и музыки. Динамичность достигается за счет языка тела, движений актера [Соколова, 2013].

Часто кинообраз представляется в виде киногероя, обладающего конкретной внешностью, участвующего в речевых актах, совершающего разного рода поступки. Киногерой (как и кинообраз) является собирательным явлением, состоящим из определённых стереотипов, предрассудков, а также обладает определенной социальной значимостью. Через социальное положение киногероя выражаются социальные ценности, взгляды и убеждения той социальной группы, которой принадлежит киногерой [Конецкая, 1997].

«Образ киногероя является результатом коллективной работы сценариста, режиссера, костюмера, гримера, актера (актер не имеет сильного влияния на киногероя, так как артист выполняет команды режиссёра, озвучивает фразы, написанные сценаристом, и выглядит согласно замыслу костюмера и гримера)» [Слышкин, Ефремова, 2004: 22].

Одной из важных составляющих киногероя, помимо его внешности, является его речевой портрет. Данное явление объединяет в себе следующие понятия: речевая характеристика, речевое поведение, лингвокультурный типаж [Павлычева, 2015].

Речевая характеристика – это «подбор особых для каждого действующего лица литературного произведения слов и выражений как средство художественного изображения персонажей» [Речевая характеристика, 2008]. Данный термин относится больше к литературоведению. Тем не менее, в кинодискурсе он может рассматриваться

как подбор специфической лексики, характерной для определенного персонажа.

Речевое поведение изучается социолингвистикой и определяется как «процесс выбора языка либо языкового варианта для построения социально корректного высказывания» [Кожемякина, 2006: 184]. Данное явление зависит от обстановки, цели общения, статуса и отношений участников коммуникации [Там же]. Иными словами, это манера персонажа излагать свои мысли, меняющаяся в зависимости от того, где и с кем происходит коммуникация.

Лингвокультурный типаж – это «узнаваемый образ представителя определенной культуры, совокупность которых и составляет культуру того иного общества» [Карасик, Дмитриева, 2005: 8].

С понятием лингвокультурный типаж связаны такие понятия, как роль (социальная, литературная и т.д.), стереотип (устоявшееся поведение в той или иной ситуации), амплуа (реальное, виртуальное и т.д.), персонаж (действующее лицо), имидж (искусственный образ, созданный в общественном или индивидуальном сознании средствами массовой коммуникации лингвопсихологического воздействия) [Там же].

В рамках кинодискурса лингвокультурный типаж является самой значимой составляющей киногероя, так как именно от данного феномена зависит образ созданного героя, т.е. его положение в обществе, вытекающие из этого языковые привычки, стереотипность поведения и т.д. Например, можно выделить следующие типажи: «блондинка», «сноб», «журналист», «чиновник» и др. У каждого типажа присутствуют характерные ему особенности (языковые, поведенческие, внешние), которые будут переходить из фильма в фильм.

С понятием образ тесно связан термин имидж, который может рассматриваться как самостоятельный феномен, а не часть лингвокультурного типажа. В свою очередь, имидж представляет собой «целенаправленно сформированный образ какого-либо лица, явления, предмета, выделяющий определенные ценностные характеристики, призванный оказать

эмоционально-психологическое воздействие на кого-либо в целях популяризации, рекламы и т.п.» [Имидж, 2002]. Как следствие, имидж, в отличие от образа, создаётся искусственно для достижения определённых задач и отражает основные, положительные стереотипные характеристики чего-либо.

Основными функциями имиджа, выделяемыми Н.М. Боголюбовой и Ю.В. Николаевой, являются целесообразность, проективность, узнаваемость [Боголюбова, Николаева, 2009]. Целесообразность имиджа необходима для достижения поставленных целей, при этом целесообразность не должна противоречить традициям общества. Проективность также можно назвать экономической целесообразностью, необходимой для понимания того, сможет ли имидж привести к поставленной задаче. Именно поэтому имидж характеризуется как планируемый, организуемый, контролируемый. Узнаваемость тесно связана со стереотипностью и определяется как набор определенных характерных черт, которые делают объект узнаваемым для всех [Там же].

Таким образом, в кинодискурсе конструируется целый ряд различных образов, отображающих различные явления реального мира. В кинофильмах данные образы выражаются через кинообразы. Важной составляющей кинообраза является киногерой, который является носителем определённого образа, и включает в себя речевую характеристику (то, как герой говорит), речевое поведение (манера героя говорить в социуме), лингвокультурный типаж (характеристики, социальное положение, поведенческие особенности персонажа, имидж).

1.4. Средства создания кинообраза

1.4.1. Вербальные средства создания образа, формируемого в художественном кинодискурсе

Образ формируется на двух уровнях – вербальном и невербальном. Вербальный уровень занимает одно из центральных мест в ходе изучения кинодискурса, поэтому необходимо рассмотреть такое понятие, как «вербальная коммуникация».

Ф.И. Шарков понимает под вербальной коммуникацией словесное взаимодействие сторон [Шарков, 2010]. Такая коммуникация осуществляется с помощью знаковых систем, символов, в том числе с помощью языка. Единицами вербальной коммуникации являются высказывание (продукт речевого действия) и дискурс (смоделированный в речи, связанный цельный текст, рассматриваемый в событийном плане) [Там же]. Коммуникация приобретает вербальный характер только с использованием словесного языка, человеческой речи, это и является основным отличием между вербальными и невербальными компонентами коммуникации.

Создание образа на вербальном уровне подразумевает анализ языковых средств. При этом выделяются работы, построенные на различных подходах к анализу языковых средств: в центре внимания могут быть языковые средства, характеризующие ту или иную составляющую образа персонажа (внешнюю и/или внутреннюю речь, портрет, одежду и атрибуты, пространство действий персонажа и т.д.); языковые единицы определённой части речи, участвующие в создании образа персонажа (прилагательные, глаголы, существительные и т.д.); языковые средства, на которых строится тот или иной стилистический приём описания персонажа (антитеза, эпитет, сравнение и т.д.). Существуют также работы, представляющие собой комплексную характеристику образа персонажа с учётом всех перечисленных аспектов анализа.

Например, словарь лингвистических терминов Т.В. Жеребило трактует языковые средства как: «1) средства, выражающие страстность, призывность,

экспрессивность: а) лексико-грамматические средства: эмоционально-оценочная лексика; распространенные обращения; обратный порядок слов (инверсия); побудительные предложения; восклицательные предложения; назывные предложения, рисующие живые картины; 2) средства речевой выразительности: а) вопросы различных типов: дубитация (ряд вопросов к воображаемому собеседнику); объективация (вопрос, на который автор отвечает сам); обсуждение (постановка вопроса с целью обсудить какое-либо решение или обнародованный вывод); риторический вопрос (экспрессивное утверждение или отрицание); б) коммуникация (мнимая передача трудной проблемы на рассмотрение читателей); в) парантеза (вставная конструкция с элементами авторской оценки); г) риторическое восклицание (показное выражение эмоций); д) умолчание (невысказанность части мысли, оформленная многоточием); е) столкновение паронимов и паронимазов; ж) полиптотон (повтор слова в разных падежных формах в рамках одного предложения); з) аппликация (вкрапление в текст общеизвестных выражений, как правило, в измененном виде); и) сегментация (вынесение в начало предложения наиболее важной информации и превращение ее в самостоятельное предложение); к) парцелляция (отделение точкой одного или нескольких последних слов); л) эпифраз (присоединение, добавочное, уточняющее предложение или словосочетание); м) сравнение; н) тропы: метафора; каламбур (игра слов, основанная на одновременной реализации прямого и переносного значения слов); персонификация (перенос на неживой предмет функций живого лица); аллегория (буквальный смысл, указывающий на переносный смысл); метонимия (перенос имени с одной реалии на другую по логической смежности); синекдоха (перенос имени с целого на его часть и наоборот; синекдоха числа: указание на единичный предмет для обозначения множества и наоборот); антономазия (употребление имени собственного в нарицательном значении и наоборот с иронической целью); антифразис (употребление слов с оценкой, противоположной той, которая заложена в контексте); ирония (завышение оценки с целью ее понижения); мейозис

(занижение оценки с целью ее повышения); сарказм (предельное выражение иронии); аллюзия (особый прием текстообразования, заключающийся в соотнесении создаваемого текста с каким-нибудь прецедентным текстом или фактом): литературные цитаты реминисценции; видоизменение цитат ученых, политиков и т.п.; библеизмы; цитаты из популярных песен; измененные названия фильмов; трансформированные крылатые выражения; названия произведений искусства; п) окказионализмы; р) полистилизм (использование средств, различных по стилевой принадлежности и нормативному статусу).

Языковые средства, выражающие фактографическую точность, конкретность:

1) имена существительные собственные (имена, фамилии, географические названия и пр.);

2) числительные;

3) распространенные повествовательные предложения» [Жеребило, 2010: 482].

Кроме того, существуют и другие классификации языковых средств. Так, например, И.Р. Гальперин выделяет классификацию, в основе которой лежит поуровневый подход, выделяется три больших группы выразительных средств и стилистических приемов: фонетические, лексические и синтаксические [Гальперин, 2010]. В составе лексических средств ученый выделяет также три подраздела, представляющие различные критерии их выбора и разные семантические процессы. При этом первый подраздел делится на следующие группы: а) средства, основанные на взаимодействии словарных и контекстуальных значений (метафора, метонимия и ирония); б) средства, основанные на взаимодействии начальных и производных значений (полисемия, зевгма, каламбур и т.д.) [Там же]; в) средства, основанные на противоположности логических и эмоциональных значений (эпитет, оксюморон, а также различные междометия и восклицания, обладающие экспрессивностью) [Там же]; г) средства, основанные на

взаимодействии логических и номинальных значений (например, антономасия как один из частных случаев метонимии).

Второй подраздел основывается на взаимодействии между двумя лексическими значениями, реализующимися в контексте одновременно: сравнение, перифраз, эвфемизмы, гипербола [Гальперин, 2010].

Третий подраздел включает в себя устойчивые комбинации слов в их взаимодействии с контекстом. Сюда входят такие средства, как клише (стандартный устойчивый оборот речи), пословицы, поговорки, цитаты, аллюзии и так называемый «распад устойчивых фраз», то есть иная форма устойчивых выражений [Там же].

Кроме того, В.А. Кухаренко выделяет четыре основные группы стилистических приемов: «1) лексические стилистические приемы: метафора, метонимия, олицетворение, эпитет, гипербола, ирония, игра слов, зевгма; 2) синтаксические стилистические приемы: инверсия, эллипс, риторический вопрос, хиазм, повторы, параллельные конструкции, апозиопезис, бессоюзие, многосоюзие; 3) лексико-синтаксические стилистические приемы: антитеза, литота, сравнение, перифраз, градация; 4) графические и фонетические стилистические приемы: курсив, подчеркивание, орфографические ошибки, слоговоеделение, заглавные буквы, кавычки, аллитерация, ассонанс, ономотопея, рифма, ритм» [Кухаренко, 1988: 102].

На основании вышеизложенного можно сделать вывод о том, что формирование образа на вербальном уровне подразумевает анализ языковых средств. При этом ученые выделяют различные подходы к их анализу: в центре внимания могут быть языковые средства, характеризующие ту или иную составляющую образа персонажа, языковые единицы определённой части речи, языковые средства, на которых строится тот или иной стилистический приём.

1.4.2. Невербальные средства создания образа, формируемого в художественном кинодискурсе

Кроме вербальной коммуникации, есть довольно большое количество невербальных видов общения, которые также выполняют роль средства передачи информации, как и другие свойственные вербальным средствам. Понятие «невербальная коммуникация» представляет собой «совокупность неречевых коммуникативных средств – система жестов, знаков, символов, кодов, использующихся для передачи сообщения с большой степенью точности и играющих важнейшую роль в смысловом понимании людей друг друга» [Социальная психология, 2005: 56]. Совокупность неречевых коммуникативных средств представляет собой определенный вид невербальных сообщений, т.е. реализуемых без использования слов [Коццолино, 2018].

Под неречевыми средствами коммуникации в кинодискурсе, вслед за Д. Моррисом, мы понимаем «любое действие, посылающее визуальный сигнал наблюдателю, то есть всю совокупность типов жестов и движений как коммуникативных (первичных), так и механических (вторичных, то есть имеющих естественные причины и в то же время сообщающих информацию)» [Morris, 2002: 21].

В целом можно сказать, что жесты замещают речь, дополняют ее, повторяют сказанное или противоречат ему и выполняют следующие коммуникативные функции: 1) регулируют вербальное поведение; 2) отображают речевые действия; 3) передают смысловую информацию; 4) репрезентуют психологическое состояние коммуникантов; 5) используются для указания; 6) используются для имитации или изображения предметов или явлений; 7) являются риторическим средством [Крейдлин, 2002].

Исследователи также подразделяют систему невербальной коммуникации на следующие составляющие: 1) просодика (тембр, темп, громкость, высота звука, ритм, паузация, интонация); 2) экстралингвистика

(плач, смех, вздохи, кашель); 3) запахи (окружающая среда, искусственные и естественные); 4) физиогномика (особенности телосложения, лица и черепа, преобразования во внешности); 5) кожные и физиологические реакции; 6) кинесика (мимика, взгляд, поза, движения головы, тела, ног, рук, походка); 7) такесика и физические воздействия (рукопожатия, поцелуи, удары, толчки); 8) проксемика (временная и пространственная организация коммуникации, включающая в себя поворот к человеку, расстояние и т.д.) [Лабунская, 1986; Андреева, 1988; Крысько, 2001].

Кроме того, Г.Е. Крейдлин вывел пять подсистем, которые включают в себя невербальное общение: 1) пространственная подсистема (межличностное пространство); 2) взгляд; 3) оптико-кинетическая подсистема, которая включает в себя: внешний вид; мимику (выражение лица); пантомимику (позы и жесты); 4) паралингвистическая или околоречевая подсистема, включающая: вокальные качества голоса; его диапазон; тональность; тембр; 5) экстралингвистическая или внеречевая подсистема, к которой относятся: темп речи; паузы; смех и т.д. [Крейдлин, 2005].

Таким образом, невербальная коммуникация является неотъемлемым и важным параметром формирования образа в кинодискурсе, поскольку большая часть информации передается невербально. Анализ невербальной составляющей позволяет воссоздать целостное и наиболее полное представление об образе, так как он состоит из отдельной составляющей, которая включает в себя просодику, экстралингвистику, запахи, физиогномику, кожные и физиологические реакции, кинесику, проксемику, такесику и физические воздействия.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

1. Дискурс – это сложный процесс языковой деятельности в рамках определённой социальной ситуации, включающий в себя особенности текста (завершенность, цельность, связность) и речи (процессуальность, целенаправленность), включенный в целый ряд экстралингвистических факторов. Обязательным условием реализации дискурса является наличие адресата и адресанта.

2. Основными подходами к изучению дискурса выступают: коммуникативный (исследует дискурс как вербальный коммуникативный акт), структурно-синтаксический (дискурс представлен как часть текста в социальном контексте), структурно-стилистический (рассматривает данный феномен как устную разговорную речь между адресатом и адресантом), социально-прагматический (дискурс как текст в коммуникативной ситуации), социолингвистический (учитывается социокультурный контекст при общении между людьми), когнитивный (дискурс как объединение текста, речи, экстралингвистических факторов) подходы.

3. Кинодискурс является самостоятельным видом дискурса, обладающим целым рядом существенных характеристик. К основным относятся линейность (отвечающая за развитие сюжетных линий в фильме), интертекстуальность (необходимая для создания произведения на основе уже существующего), прецедентность (цитирование), диалогичность (обмен репликами между персонажами, благодаря чему происходит движение сюжета), ступенчатость (уровни понимания смысла текста). Кроме того, кинодискурс обладает не только информативностью, целостностью и связностью, присущими кинотексту, но и оптико-кинетической (жестикуляция, мимика, пантомимика), паралингвистической (тембр голоса, его диапазон, тональность) и экстралингвистической (паузация, покашливание, плач, смех, темп речи) системами знаков, присущими кинофильму.

4. Кинодискурс создается средствами киноязыка на основе киносценария, с учетом литературных произведений, по которым был написан сценарий и снят кинофильм. Структурные элементы кинодискурса формируют следующее: «кинотекст» (лингвистическая система кинофильма, а также узкие экстралингвистические факторы), «дискурс кинофильма» (языковая составляющая в совокупности со средствами невербальной коммуникации), «кинодиалог» или «киноречь» (вербальный компонент кинофильма, то есть основа кинодискурса) и частная форма реализации киноречи в письменном виде – «субтитры».

5. К классификации кинодискурса обращались многие отечественные ученые. Несмотря на то, что кинодискурс не обладает общими единицами для всех кинофильмов, и характер типологии является относительным, ученые выделяют классификацию кинодискурса по общим текстовым признакам (по адресату, по адресанту, по степени оригинальности сценария, по жанру, по ценности для данного лингвокультурного сообщества); представляют отдельную жанровую классификацию кинотекстов по доминанте иконических или индексальных знаков (художественный или постановочный, нехудожественный, анимационный); классифицируют кинодискурс по каналу передачи информации, по виду коммуникации, по критерию адресата, по целям и коммуникативным принципам.

6. 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.

7. В кинодискурсе создается целый ряд различных образов, отображающих различные явления реального мира. В кинофильмах данные образы выражаются через кинообразы. Важной составляющей кинообраза является киногерой, который является носителем определённого образа, и включает в себя речевую характеристику (то, как герой говорит), речевое поведение (манера героя говорить в социуме), лингвокультурный типаж

(характеристики, социальное положение, поведенческие особенности персонажа, имидж).

8. Вербальные и невербальные средства создания образа существуют неразрывно и дополняют друг друга. Однако есть и различия; в то время как вербальная коммуникация осуществляется именно посредством речи и языка, невербальная составляющая реализуется через паралингвистические и экстралингвистические аспекты.

9. Формирование образа на вербальном уровне подразумевает анализ языковых средств. При этом ученые выделяют различные подходы к их анализу: в центре внимания могут быть языковые средства, характеризующие ту или иную составляющую образа персонажа, языковые единицы определённой части речи, языковые средства, на которых строится тот или иной стилистический приём.

10. Невербальная коммуникация является неотъемлемым и важным параметром формирования образа в кинодискурсе, поскольку большая часть информации передается невербально. Анализ невербальной составляющей позволяет воссоздать целостное и наиболее полное представление об образе, так как он включает в себя просодику, экстралингвистику, запахи, физиогномику, кожные и физиологические реакции, кинесику, окулесику, проксемику, такесику и физические воздействия.

ГЛАВА 2. ОБЪЕКТИВАЦИЯ ОБРАЗА ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ В БРИТАНСКОМ И ГЕРМАНСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КИНОДИСКУРСАХ

Екатерина Великая, известная также как Екатерина II, была императрицей Российской империи с 1762 по 1796 годы и является одной из самых известных и влиятельных фигур в истории России. Екатерина Великая пришла к власти после свержения своего мужа, Петра III, в результате дворцового переворота.

Екатерина Великая родилась в 1729 году в Штеттине, в семье немецкого князя Анхальт-Цербстского. По приглашению императрицы Елизаветы Екатерина Великая прибыла в Россию и вышла замуж за будущего императора Петра III. После вступления в брак императрица приняла православие и имя Екатерина.

Во время своего правления Екатерина Великая провела обширные реформы во всех сферах жизни российского общества. Императрица сосредоточилась на модернизации и западной модели развития страны, реформировала административную систему, судебную систему и образование. Екатерина Великая также активно занималась вопросами культуры и искусства, основала Российскую академию художеств и внесла значительный вклад в развитие русской литературы и просвещения.

В период ее правления Россия значительно расширила свои территории за счет побед в русско-турецких войнах (1768-1774 гг., 1787-1791 гг.) и присоединения Крыма в 1783 году, а также участвовала в разделах территории польско-литовского государства (Речи Посполитой) между Прусским королевством, Габсбургской монархией и Российской империей в конце XVIII века, что привело к расширению западных границ империи.

Екатерина Великая умерла в 1796 году, оставив после себя легенду просвещенного монарха, сильного лидера и реформатора, значительно

изменившего лицо Российской империи. Правление императрицы часто рассматривается как «Золотой век» России.

2.1. Основные образные характеристики Екатерины Великой в британском художественном кинодискурсе

Британский сериал “*Catherine The Great*”, выпущенный в 2019 году, включает в себя 4 серии и повествует о драматических событиях в период правления Екатерины Великой, её отношениях с фаворитом Григорием Потёмкиным и о политической ситуации в России с 1764 по 1792 годы. Главными действующими героями являются Екатерина Великая и Григорий Потёмкин.

В сериале отражаются реальные события, которые происходили в России в XVIII веке. В конце последней серии указываются исторические факты, которые произошли после смерти Екатерины Великой (Павел I унаследовал престол, правил 5 лет, пока его не сверг Александр I, который являлся сыном Павла I) (Catherine The Great (TV Series 2019), 2019).

Сериал является художественным, по жанру относится к драме. Внимание уделяется как отношениям между главными героями, так и политическим взглядам Екатерины Великой. Сериал ориентирован на аудиторию, достигшую возраста совершеннолетия, так как содержит отдельные сцены сексуального характера и сцены насилия [Там же].

В ходе анализа были выделены следующие образные характеристики Екатерины Великой, из которых выстраивается целостный образ императрицы в киносериале “Catherine The Great”:

- 1) Екатерина Великая как глава государства;
- 2) Екатерина Великая как бабушка;
- 3) Екатерина Великая как женщина.

Образ Екатерины Великой формируется при помощи следующего ряда вербальных и невербальных средств:

1. Вербальные средства создания образа Екатерины Великой, используемые в диалогах и монологах:

1) лексические средства: личные и притяжательные местоимения первого лица единственного числа, прилагательные с семантикой важности, собственные имена существительные, глаголы с семантикой изменения, глаголы с семантикой необходимости, глаголы с семантикой уважения и почитания, глаголы с семантикой подчинения, существительные с семантикой человека, любящего свою страну, прилагательное с семантикой превосходства в сочетании с существительным с семантикой государства, обращения, глаголы с семантикой желания, глаголы с семантикой проявления симпатии и любви, глаголы с семантикой созидания, существительные с семантикой моральной и духовной силы, идиомы с семантикой влюбленности, упорства и заботы, синонимы;

2) стилистические приемы: сравнение, лексический повтор, парцелляция;

3) синтаксические средства: анафора.

2. Невербальные средства создания образа Екатерины Великой:

1) мимика: искренняя улыбка, приподнятые уголки губ, сдвинутые брови;

2) жесты: поднятый вверх сжатый кулак, поднятая вверх рука, прикосновение к плечу, открытые ладони вверх, ладони, сомкнутые вместе перед собой;

3) движения тела, позы: тело на полу, наклон головы вниз;

4) взгляд: направленный вдаль, уверенный, прямо в глаза, спокойный, заинтересованный;

5) голос: громкий, уверенный.

2.1.1. Образ Екатерины Великой как главы государства

Глава государства играет значительную роль в реализации тех или иных исторических событий. Порой именно ему (ей) приписываются заслуги

государства или народа в целом. Толковый английский словарь Мэрриам Вебстер дает следующую дефиницию: *head of state – the leader of a country* [MW, 2024]. Таким образом, глава государства – это человек, считающийся лидером государства.

В словаре также выделяются синонимы понятия *head of state*: *monarch* (a person who reigns over a kingdom or empire), *king* (a male monarch of a major territorial unit), *emperor* (the sovereign or supreme male monarch of an empire) [MW, 2024].

Глава государства наделен отличительными чертами: лидерство, решительность, патриотизм, уверенность в себе, сила воли, напористость, твердость, смелость и даже хладнокровие [Нехамкин, 2012].

Екатерина Великая является главой государства, что становится понятно, благодаря образным характеристикам, которые представлены в киносериале “*Catherine The Great*”. Патриотическое чувство по отношению к России и лидерство Екатерины Великой являются важными составляющими ее образа. Это можно заметить с первых минут киносериала. Она четко выражает патриотическое отношение в своих речах, а также предстает лидером своей страны, что отражается на вербальном и невербальном уровнях.

На вербальном уровне Екатерина Великая чаще всего использует собственные имена существительные, которые напрямую обозначают Россию или русский народ: *Russia, Russians, Empire*. Так, например, во время своего обращения к помещикам с заявлением о намерении отменить крепостное право и вывести Россию на новый уровень, сделать ее великой, императрица говорит: *And when the indomitable **Russian people** fight for these things, and fight to gain a new **Empire** in which they will be universally acknowledged, then **Russia**, your **Russia**, my **Russia**, our **Russia**, will be truly and eternally great* (1 серия 6:14). В данном примере выделяются такие лексические единицы, как словосочетание *Russian people* (прилагательное *Russian*, образованное от существительного *Russia* (a country in eastern Europe and North Asia [CD,

2024]), которое является топонимом с семантикой государства, и существительного *people* с семантикой народа (*men, women, and children* [CD, 2024]), *Empire* (несмотря на то, что существительное *Empire* с семантикой державы (*a group of countries ruled by a single person, government, or country* [CD, 2024]) является именем нарицательным, в данном контексте оно выступает как имя собственное и отождествляет Российскую империю), *Russia* (собственное имя существительное (*a country in eastern Europe and North Asia* [CD, 2024])). Кроме того, Екатерина Великая намеренно использует лексический повтор собственного имени существительного *Russia* (*then Russia, your Russia, my Russia, our Russia*), что организует структурные связи между повторяющимися компонентами, а также позволяет выделить важное с ее точки зрения слово для более точного выражения мысли или для придания ей большей выразительности и экспрессивной окраски. Это выражение также включает в себя притяжательные местоимения: второго лица, множественного числа *your* (*belonging or relating to the person or group of people being spoken or written to* [CD, 2024]), первого лица, единственного числа *my* (*of or belonging to me* [CD, 2024]), первого лица, множественного числа *our* (*of or belonging to us* [CD, 2024]), которые употребляются с именем собственным *Russia* и указывают на принадлежность России не только Екатерине Великой, но и всему русскому народу.

Также были выделены и другие примеры употребления собственных имен существительных *Russia, Empire* с таким же семантическим значением:

1. *Russia has taken her place among the great nations* (4 серия 22:06).
2. *We have an Empire now, a Russian Empire free from Europe* (4 серия 21:57).
3. *I gave us an Empire* (4 серия 49:20).

Частое использование имен собственных (*Russia, Empire*) характеризует Екатерину Великую как главу государства России, которая играет важную роль не только в жизни и становлении ее политической карьеры, но и в жизни всего русского народа.

Екатерина Великая хочет изменить страну, избавиться от рабовладения и принять новые законы, что подтверждается на вербальном уровне при помощи фразы: *And so something needs to change. Slavery does not have to be a Russian institution* (1 серия 5:15). Намерение изменить страну проявляется в семантике глагола *to change*. Исходя из дефиниции данного глагола: *to make different in some particular, to give a different position, course, or direction to* [MW, 2024], можно сделать вывод, что в семантике присутствует денотативный компонент изменения, что позволяет отнести глагол к лексике, формирующей образ Екатерины Великой как главы государства. Используя выражение: *Slavery does not have to be a Russian institution*, Екатерина Великая заявляет о том, что рабство не должно быть институтом России, что можно понять исходя из существительного *slavery* с семантикой эксплуатации людей (*the activity of legally owning other people who are forced to work for or obey you* [CD, 2024]) в сочетании с отрицательной грамматической конструкцией *does not have to be*.

На вербальном уровне императрица употребляет личное местоимение первого лица множественного числа *we*, с целью сделать акцент на единении с русским народом. Так, например, в выражении: *We need laws that everyone respects and obeys* (1 серия 7:01) императрица использует личное местоимение *we* (*I and the rest of a group that includes me; I and another or others not including you* [MW, 2024]), которое употребляется для обозначения группы лиц, включая говорящего, и показывает, что императрица является частью русского народа. Также местоимение *we* употребляется вместе с модальным глаголом *to need* с семантическим значением необходимости (*to have something, or to want something very much* [CD, 2024]) и последующим существительным во множественном числе *laws* с семантическим значением законов (*a rule, usually made by a government, that is used to order the way in which a society behaves* [CD, 2024]). Таким образом, Екатерина Великая не только объединяет себя с русским народом, но и заявляет о необходимости законов, которые уважают и которых придерживаются. Более того, глагол настоящего времени (Present Simple) *to respect* с семантикой уважения и почитания (*high or special regard*;

the quality or state of being esteemed [MW, 2024] и глагол настоящего времени (Present Simple) **to obey** с семантикой подчинения указаниям (*to follow the commands or guidance of, to conform to or comply with* [MW, 2024]), используемые Екатериной Великой с целью показать, что русский народ следует за ней и глубоко уважает принятые ею решения, формируют образ императрицы как главы государства.

Еще одним примером употребления личного местоимения множественного числа **we** служит фраза: ***We will never give up*** (4 серия 23:12). Екатерина Великая употребляет эту фразу во время своего обращения к народу и сообщает об успешном захвате города Очакова во время русско-турецкой войны. Таким образом, императрица снова объединяет себя со всем русским народом и акцентирует внимание на том, что русский народ не сдастся, используя идиому ***never give up*** (*to keep going regardless of difficulties* [CD, 2024]), с помощью которой формируется образ Екатерины Великой как лидера. Кроме того, Екатерина Великая использует модальный глагол ***will*** с семантическим значением намерения, которое точно осуществится (*used to talk about what is going to happen in the future, especially things that you are certain about or things that are planned* [CD, 2024]), который используется для выражения обещаний, решений и намерений.

Во время своего обращения к русским помещикам Екатерина Великая говорит о том, что не умела говорить по-русски, когда только приехала из Германии в Россию: ***When I first came here from Germany, many years ago, I did not even speak the language.*** Екатерина Великая использует фразовый глагол в прошедшем времени (Past Simple) ***came from*** с семантическим значением приезда (*to be from (a place)* [MW, 2024]), и подчеркивая, что это было ее первое прибытие в Россию, она использует наречие ***first*** (*for the first time* [MW, 2024]) и акцентирует внимание на том, что это было впервые. Фраза ***I did not even speak the language*** подчеркивает, что вначале Екатерина Великая не говорила на языке страны, куда приехала, а отрицательная грамматическая конструкция прошедшего времени ***did not*** (Past Simple) акцентирует внимание

на том, что отсутствие знания языка было одной из основных проблем, с которыми столкнулась императрица.

Далее Екатерина Великая уточняет, что имела небольшое представление только о красоте русских церквей, но почти ничего о силе и отваге русских людей: *I had little knowledge of the beauties of the Russian Church, and even less of the courage and the strength of its people* (1 серия 6:49). Екатерина Великая употребляет грамматическую конструкцию прошедшего времени (Past Simple) **had little knowledge**, которая указывает на недостаточное знание или осведомленность о красоте Русской Церкви, что подтверждается выражением *of the beauties of the Russian Church*. Затем императрица признает, что имела еще меньшее представление о моральных качествах народа и усиливает предыдущую мысль при помощи выражения *and even less of the courage and the strength of its people*, где использует прилагательное сравнительной степени **less** (*constituting a more limited number or amount* [MW, 2024]), образованное от прилагательного **little** с семантическим значением в меньшей степени (*small in size or amount* [CD, 2024]). Существительные **courage** (*mental or moral strength to venture, persevere, and withstand danger, fear, or difficulty* [MW, 2024]) и **strength** (*power to resist force: solidity, toughness* [MW, 2024]) в данном выражении являются синонимами с семантическим значением противостояния каким-либо опасностям.

Однако далее, Екатерина Великая говорит, что она является патриотом России и влюбилась в эту страну: *I'm a Russian patriot, with a German head. I fell in love with this country, its spirit, its passion, its soul*. Императрица использует в данном высказывании личное местоимение первого лица единственного числа **I** (*used as the subject of a verb to refer to the person speaking* [CD, 2024]), глагол **to be** настоящего времени (Present Simple) **am** и существительное **patriot** с семантикой человека, любящего свою страну (*one who loves and supports his or her country* [MW, 2024]), семантическое значение которого подтверждает, что Екатерина Великая любит и поддерживает свою страну. Во фразе: *But I fell in love with this country, its spirit, its passion, its soul*

(1 серия 6:55) императрица использует идиому *fell in love with this country (to be very attracted to someone and begin to love them* [CD, 2024]), которая передает любовь Екатерины к России. Кроме того, императрица использует существительные с семантикой моральной силы, являющиеся синонимами по отношению друг к другу: *spirit (a particular way of thinking, feeling, or behaving, especially a way that is typical of a particular group of people, an activity, a time, or a place* [CD, 2024]), *passion (a very powerful feeling, for example of love, hate or other emotion* [CD, 2024]), *soul (the spiritual part of a person that some people believe continues to exist in some form after their body has died, or the part of a person that is not physical and experiences deep feelings and emotions* [CD, 2024]), с помощью которых Екатерина Великая восхваляет Россию, показывает ее могущество и сильный дух русского народа.

Во время своего обращения к русским помещикам императрица также использует фразу: *And when the indomitable Russian people fight for these things, and fight to gain a new empire*. Екатерина Великая употребляет неправильный глагол *fight* с семантикой применения физической силы (*to contend in battle or physical combat* [MW, 2024]), глагол с семантикой приобретения *to gain* (*to acquire or get possession of usually by industry, merit, or craft* [MW, 2024]) и имя существительное *Empire* с семантикой державы (*a group of countries ruled by a single person, government or country* [CD, 2024]), чтобы настроить русский народ на победу в Русско-Турецкой войне.

После завоевания Крыма и основания города Севастополя Екатерина Великая говорит следующую фразу: *We are a great nation* (4 серия 22:50). Императрица употребляет прилагательное *great* с семантикой превосходства (*eminent, distinguished; markedly superior in character or quality* [MW, 2024]) в сочетании с существительным единственного числа *nation* с семантикой государства (*a country, especially when thought of as a large group of people living in one area with their own government, language, traditions, etc.* [CD, 2024]), чтобы показать могущество России. В результате анализа всех серий

киносериала было выявлено, что прилагательные с семантикой превосходства (*great*) используются именно в контекстах указания на силу и величие России.

Лидерство также является одним из основных атрибутов образа Екатерины Великой в художественном кинодискурсе Великобритании, что прослеживается во всех сериях киносериала и проявляется на вербальном и невербальном уровнях.

Екатерина Великая многие годы писала свою речь для выступления перед русской знатью. Однако Никита Иванович Панин, глава русской внешней политики в первой половине правления Екатерины Великой, предложил внести изменения в речь императрицы и отказаться от каких-либо заявлений, которые касаются рабовладения, на что императрица ответила: *I've been working on this for years. You know how **important** it is to **me**.* (1 серия 5:32). Екатерина Великая использует личные и притяжательные местоимения первого лица единственного числа *I*, *me* и *my* с семантическим значением самой императрицы, чтобы сделать акцент на том, что она сама несет ответственность за свои слова. Она понимает значение своего заявления, поэтому использует прилагательное с семантикой важности *important* (*having great effect or influence* [CD, 2024]) для усиления и подтверждения своей власти.

Личные и притяжательные местоимения единственного числа первого лица используются и в других примерах:

1. *I choose friends as I need them* (3 серия 10:11).
2. *This is my country* (2 серия 33:54).
3. *I'm for expansion, I'm for empire* (4 серия 11:23) и др.

Они подчеркивают индивидуальную власть императрицы, ее личную ответственность и решимость.

Императрица использует глагол *to make* с семантикой созидания (*to favor the growth or occurrence of* [MW, 2024]) для того, чтобы показать свое желание преобразовать Россию: *This is what we were meant to do. **Make** Russia great* (2 серия 17:04). Также она использует схожий по семантическому

значению глагол прошедшего времени (Present Perfect) *to build* с семантикой развития (*to develop according to a systematic plan, by a definite process, or on a particular base* [MW, 2024] во время разговора с Григорием Александровичем Потемкиным, русским генералом-фельдмаршалом: *I know that I've **built** a huge empire on my own* (3 серия 22:43), что говорит о Екатерине Великой как о лидере, который смог построить империю. Таким образом, можно сделать вывод о том, что эти глаголы являются синонимами.

Образ Екатерины Великой как главы государства создается в британском кинодискурсе с помощью невербальных средств, применяющихся вместе с вербальными средствами. Например, во время своей речи перед помещиками Екатерина Великая стоит на верхнем балконе, смотрит на людей и произносит фразу: *I believe in reason. I believe in progress. And when the indomitable Russian people fight for these things, and fight to gain a new empire in which they will be universally acknowledged, then Russia, your Russia, my Russia, our Russia, will be truly and eternally great.* В этот момент голос императрицы звучит уверенно, четко и твердо. Твердый и уверенный голос характеризуется стабильной интонацией, четкой дикцией и умеренной громкостью. Такой голос может свидетельствовать о внутренней уверенности говорящего, его способности убеждать и быть услышанным [Крейдлин, 2002].

Таким образом, голос Екатерины Великой дает понять окружающим ее готовность сделать все для улучшения положения страны и характеризует Екатерину Великую как уверенного в себе лидера. Кроме того, важно отметить, что данный кадр является дальним и показывает величие императрицы, потому что помещики поднимают головы и смотрят вверх на императрицу (рис.1).



Рисунок 1. Дальний план

На протяжении всего киносериала используются окулесические средства. С помощью крупных планов мы видим, что в большинстве случаев взгляд императрицы является сосредоточенным и задумчивым. Так, например, после завершения своей речи о необходимости новых законов и изменений в государственном строе Екатерина Великая направляет свой взгляд вдаль, а именно на помещиков, которые стоят под балконом и слушают ее речь. Взгляд вдаль ассоциируется с размышлениями о будущем, планированием или мечтами [Крейдлин, 2002]. Благодаря такому невербальному средству зритель интерпретирует образ Екатерины Великой как главы государства, которая надеется на лучшее будущее и достижение положительных результатов (рис.2).



Рисунок 2. Направленный вдаль взгляд

В двух эпизодах императрица использует такой иллюстративный жест, как поднятый сжатый кулак. В первом случае (рис.3) Екатерина Великая показывает поднятый сжатый кулак во время разговора с одним из своих фаворитов, Григорием Орловым. Данный жест сопровождается вербальной составляющей, а именно риторическим вопросом: *Do you know what I hold in my hand?* В работах Г.Е. Крейдлина поднятый сжатый кулак интерпретируется как жест сопротивления, борьбы, власти или солидарности [Крейдлин, 2002]. Жест поднятого сжатого кулака может выражать решимость Екатерины Великой, ее силу воли и готовность стоять за свои убеждения. Благодаря неразрывной связи вербальных и невербальных средств зритель интерпретирует образ Екатерины Великой как лидера.



Рисунок 3. Жест поднятого сжатого кулака

Во втором эпизоде Екатерина Великая использует поднятый сжатый кулак во время своей речи перед русским народом после завоевания города Очакова в ходе русско-турецкой войны (рис.4). Эмблематический жест одновременно сопровождается вербальной составляющей: *Russia has taken her place among the great nations and it is a position we will never give up*, сдвинутыми бровями и открытым ртом. Данное сочетание невербальных средств является символом силы, боевого духа, единства и указывает на серьезность, решимость и готовность высказывать свое мнение [Крейдли, 2002]. С помощью данных невербальных средств Екатерина Великая представлена как уверенный лидер, который стремится к единению и сплочению русского народа.



Рисунок 4. Жест поднятого сжатого кулака

После завершения своей речи Екатерина Великая поднимает руку вверх и смотрит на русский народ с легкой улыбкой (рис.5). Императрица использует следующие невербальные средства: жест поднятой руки, означающий логическое завершение речи и сигнал приглашения к аплодисментам, а также данный жест выражает благодарность аудитории за внимание и участие; уверенный взгляд сверху вниз, означающий демонстрацию власти и авторитета; улыбка, выражающая удовлетворение своей речью и реакцией русского народа и признательность народу за поддержку и внимание [Крейдлин, 2002]. Таким образом, выделенные невербальные средства формируют образ Екатерины Великой как главы государства и лидера.



Рисунок 5. Жест поднятой руки и уверенный взгляд

В следующем примере Екатерина Великая настраивается на посещение поля сражения (рис.6). Она одета в военный костюм, что указывает на готовность к военным действиям. Костюм изображен в зеленом цвете с золотыми деталями, что соответствует роскошному и историческому стилю одежды. Кроме того, императрица уверенно и серьезно смотрит на себя в зеркало. Уверенный взгляд на себя

может служить психологической подготовкой к предстоящим испытаниям, способом мобилизации внутренних сил и ресурсов [Крейдли, 2002]. Таким образом, императрица готовится к предстоящим событиям, напоминает себе о собственной силе и способностях, а также ищет решимость и мужество в себе.



Рисунок 6. Уверенный взгляд

Таким образом, на вербальном уровне образ Екатерины Великой как главы государства передается через использование таких языковых средств, как собственные имена существительные (*Russia, Empire*), существительные с семантикой моральной силы (*spirit, soul*), глаголы с семантикой изменений (*change, make*), идиомы (*fell in love, never give up*), повторы притяжательных местоимений (*my, your, our*). На невербальном уровне образ создается с помощью таких средств, как уверенный взгляд, направленный вдаль взгляд, жест поднятого сжатого кулака, жест поднятой руки вверх, сжатых бровей, легкой улыбки, твердого голоса.

2.1.2. Образ Екатерины Великой как бабушки

Образ Екатерины Великой важен не только в ее отношении к политике государства, но и в вопросах семьи и наследия. Императрица не хотела передавать престол своему сыну Павлу I, поэтому направила свое внимание и надежды на внука Александра I, которого воспитывала достойным человеком и будущим правителем. Для более глубокого анализа образной характеристики Екатерины Великой как бабушки обратимся к понятию из кэмбриджского словаря: *the mother of a person's father or mother* [CD, 2024]. Однако, в словаре Мерриам Вебстер понятие «бабушка» выделяется по-другому: *a female ancestor* [MW, 2024].

Образ Екатерины Великой как бабушки формируется в британском кинодискурсе благодаря следующим характерным атрибутам понятия «бабушка»: сдержанность, воспитанность, сильная привязанность к семье и активное участие в жизни внуков и других родственников, выносливость и способность справляться с трудностями, сохраняя при этом позитивный настрой, ценность традиций, богатый опыт и желание делиться историями и мудростью с младшими поколениями [Кулькова, 2007].

Екатерина Великая часто использует глаголы с семантикой любви в отношении своего внука. Например, во время сцены, где она сидит с Григорием Потемкиным на скамейке и смотрит на своего сына, его жену и внука Александра, императрица обращается к Потемкину и использует выражение *Well, the little boy, you know I'm just surprised by how much I love him, how much he means to me* (3 серия 22:58), в котором употребляет глагол *to love*, который семантически означает сильную привязанность к другому человеку, возникающую из родственных или личных уз (*strong affection for another arising out of kinship or personal ties* [MW, 2024]). Императрица также использует глагол *to mean* с семантикой значимости (*to have importance to the degree of* [MW, 2024]), который усиливает важность внука для императрицы. Кроме того, императрица использует повтор одних и тех же лексических

единиц *how much* (*to a very great degree or extent* [MW, 2024] с семантикой наивысшей степени.

Екатерина Великая очень ждала наследника, поэтому внук – это самое ценное и главное желание в ее жизни. Данный вывод подтверждается фразой *A grandchild is what I want most in this world* (3 серия 22:45). Данное намерение проявляется в семантике глагола *to want* (*to wish or demand the presence of* [MW, 2024]), с помощью которого императрица выражает свое желание, и усиливает его благодаря идиоме *most in this world* (*among innumerable possibilities; ever* [MW, 2024]). Таким образом, Екатерина Великая указывает на то, что из всех возможных желаний и стремлений наличие внука стоит у нее на первом месте.

Кроме того, Екатерина Великая считала Александра I не просто внуком, а именно сыном. Так, в диалоге со своим сыном Павлом I императрица использует существительное *son* (*your male child* [CD, 2024]) с семантическим значением Александра I:

Екатерина Великая: *Now you've given me a son.*

Павел I: *Grandson. He's your grandson.*

Екатерина Великая: *He's my son* (3 серия 34:45).

Александр I и Павел I воспитывались именно бабушками, а не матерями. Павел I хотел забрать своего сына от Екатерины Великой, но она уверяла его, что хорошо позаботится об Александре. Так, во время разговора со своим сыном императрица использует следующее выражение: *So, don't worry, darling. I'll take good care of him. Just as your grandmother looked after you* (4 серия 21:45). В данном примере Екатерина Великая использует устойчивые выражения *to take care of somebody* (*to protect someone or something and provide the things that person or thing needs* [CD, 2024]) и *to look after somebody* (*to take care of or be in charge of someone or something* [CD, 2024]), которые являются синонимами с семантическим значением заботы. Кроме того, императрица уверяет Павла I не беспокоиться о том, что он оставляет сына во дворце Екатерины Великой, используя идиому *don't worry* с семантическим

значением отсутствия беспокойства (*used to say that there is no cause for concern or worry* [MW, 2024]). Во фразе *Just as your grandmother looked after you* Екатерина Великая использует сравнительный союз **just as**, с помощью которого сравниваются бабушка Павла I и сама императрица, которая также заботится о своем внуке.

Екатерина Великая всегда ласково обращается к своему внуку: *So, Sashenka, my little prince, I want you to sign a document for me* (4 серия 37:47). *Sashenka* – это уменьшительно-ласкательная форма имени Александр. Обращение *my little prince* является ласковым и нежным, часто используемым для обозначения глубокой привязанности и особой заботы по отношению к мальчику, обычно ребенку или внуку. Рассмотрим языковые средства, которые употребляет императрица, более подробно: притяжательное местоимение первого лица единственного числа **my** (*of or relating to me or myself especially as possessor, agent, object of an action, or familiar person* [MW, 2024]), указывающее на близость, личную связь или принадлежность ребенка императрице; прилагательное **little** (*not big, young* [MW, 2024] с семантическим значением юности, молодости; существительное **prince** (*the ruler of a principality or state* [MW, 2024] с семантикой правителя государства. Императрица использует данное обращение для выражения особой ценности и важности Александра I, а также подразумевает, что ребенок обладает особыми качествами или заслуживает уважения и заботы.

Кроме того, исходя из второй части выражения: *I want you to sign a document for me*, можно понять, что императрица просит своего внука подписать документ, который свидетельствует о согласии Александра I свергнуть с престола своего отца, Павла I. Данное намерение проявляется в семантике глагола **to want** с семантикой желания (*to have or feel need* [MW, 2024] в сочетании с конструкцией **you to sign**. Конструкция *want somebody to do something* используется для выражения желания, чтобы другой человек совершил определенное действие. В данном случае действие выражается при помощи глагола **to sign** с семантикой согласия (*to write your name, usually on a*

written or printed document, to show that you agree with its contents or have written or created it yourself [CD, 2024]).

Екатерина Великая видит в своем внуке будущего правителя государства, что подтверждается фразой, которую она произносит во время разговора с матерью Александра I: *Maria, he is the future emperor of Russia. His place is here with me and you know that* (4 серия 22:34). Прилагательное *future* с семантикой будущности (*of, relating to, or constituting a verb tense expressive of time yet to come* [MW, 2024]) в сочетании со словосочетанием *emperor of Russia* (*the sovereign or supreme male monarch of an empire* [MW, 2024]) указывает на то, что Александр I пока не исполняет данную должность, однако предполагается, что он возьмет на себя эту роль в будущем. Титул *emperor of Russia* обладает значительным весом, подразумевая семантическое значение власти, авторитета и исторической значимости.

Екатерина Великая использует междометия, говоря о своих внуке и сыне, выражает чувства и отношение к ним, а также противопоставляет их с помощью союза *but* со значением наоборот: *Oh, my grandson, he's such a sweet boy. Oh, but his father. Oh, God, his father* (4 серия 24:56). Междометие *oh* в данном примере является средством выражения эмоций. В первой части выражения (*Oh, my grandson, he's such a sweet boy*) Екатерина Великая выражает нежные чувства и любовь к своему внуку. Использование прилагательного *sweet* с семантикой «приносящий удовлетворение» (*pleasing to the mind or feelings* [MW, 2024]) подчеркивает добродушие, очарование или приятный характер внука. Таким образом, междометие *oh* может указывать на восхищение или глубокую эмоциональную привязанность. Во второй части выражения Екатерина Великая снова употребляет междометие *oh*: *Oh, but his father*. Однако противительный союз *but* создает противоречие и различие между поведением внука и действиями его отца. Таким образом, можно сделать вывод о том, что у императрицы есть некие возражения относительно Павла I, которые отличаются от ее чувств к внуку. Далее Екатерина Великая в третий раз употребляет междометие *oh*, что говорит о том, что она использует

такое языковое средство, как повтор. Во фразе *Oh, God, his father* усиливается эмоциональный оттенок при помощи выражения **Oh, God** (*is often used to express disbelief* [MW, 2024]) и выражает разочарование, беспокойство, или даже отчаяние относительно отца Александра I.

Кроме того, образ Екатерины Великой как бабушки формируется не только благодаря вербальным, но и невербальным средствам. Так, во время разговора с матерью Александра I императрица поворачивается к внуку и прикасается рукой к его плечу (рис.7). Данный жест используется, чтобы мягко привлечь чье-то внимание или подать сигнал к началу разговора или действия [Крейдлин, 2002]. Таким образом, императрица привлекает внимание Александра I, устанавливает с ним зрительный контакт, тем самым приглашая его зайти во дворец.



Рисунок 7. Жест прикосновения к плечу

В анализе следующих двух примеров особое внимание уделяется применению мимических выражений. Екатерина Великая держит своего внука на руках, прижав его к своему телу, она смотрит на него спокойным взглядом и улыбается (рис.8). Улыбка является естественным выражением чувства радости и счастья, а искренность улыбки определяется при помощи следующих признаков: уголки рта подняты вверх, щеки подтягиваются,

создавая морщинки вокруг глаз [Крейдлин, 2002]. Глаза императрицы сияют и кажутся более яркими и живыми, за счет чего взгляд становится теплым и спокойным. Таким образом, реципиент воспринимает образ Екатерины Великой как любящую бабушку.



Рисунок 8. Искренняя улыбка

Во втором примере Екатерина Великая подходит к своему сыну и его жене. Забрав своего внука, императрица стоит между супругами и держит Александра I на руках, ее голова наклонена вниз к лицу внука и она улыбается (рис.9). В работах Г.Е. Крейдлина легкая улыбка интерпретируется как нежное, сдержанное выражение положительных эмоций. Это может указывать на тёплое, но умеренное чувство дружелюбия, одобрения или удовольствия [Крейдлин, 2002]. Легкая улыбка Екатерины Великой означает нежность, а также отражает заботу и желание обеспечить комфорт и безопасность внуку, об этом также говорит и положение ее рук. Таким образом, невербальные средства, используемые в данных примерах, передают положительные чувства и эмоции Екатерины Великой по отношению к своему внуку.



Рисунок 9. Легкая улыбка

Так, на вербальном уровне образ Екатерины Великой как бабушки объективируется через такие языковые средства, как глаголы с семантикой любви (*to love*), притяжательные местоимения в сочетании с обращениями (*my grandson, my little prince*), обращения (*Sachenka, my little prince*), междометия в сочетании с разными частями речи (*oh, my grandson; oh, but; oh, God*), а на невербальном уровне через искреннюю и легкую улыбку, прикосновения к плечу внука, спокойный и теплый взгляд. Исходя из проанализированных средств, можно сделать вывод о том, что императрица представлена как любящая и заботливая бабушка.

2.1.3. Образ Екатерины Великой как женщины

Екатерина Великая является женщиной, а значит она наделена определенными характеристиками, которые присущи многим женщинам. Кэмбриджский словарь определяет термин «женщина» таким образом: *an adult female human being* [CD, 2024]. Понятие «женщина» также представлено в толковом словаре Мерриам Вебстер: *an adult female person who is extremely fond of or devoted to something specified* [MW, 2024]. Таким образом, понятие

«женщина» трактуется как взрослый человек женского пола, чрезвычайно любящий или преданный чему-то определенному.

Кроме того, женщины наделены определенными чертами. Так, Д.В. Воронцов выделяет следующие черты: материнство, стремление к взаимной любви, женственность, забота, нежность, эмоциональность [Воронцов, 2003].

Несмотря на статус главы государства, в киносериале “Catherine The Great” образ императрицы как женщины реализуется через стремление к взаимной любви, и эта характеристика является основной составляющей образа Екатерины Великой. На протяжении всего киносериала показываются её отношения с лейтенантом Григорием Потемкиным, который стал одним из фаворитов императрицы.

Во время первого разговора с Григорием Потемкиным Екатерина Великая использует фразу: *Oh, I like you, Lieutenant* (1серия 15:32), включающую в себя следующие языковые единицы: междометие **oh**, которое может выражать эмоцию восхищения и привлекает внимание к последующему заявлению; глагол с семантикой проявления симпатии **to like** (*to feel attraction toward or take pleasure in* [MW, 2024]), который указывает на положительные чувства; обращение к Григорию Потемкину по воинскому званию **Lieutenant**. Это уточняет, что адресат занимает определенную должность или роль, и может добавить формальности или уважения к высказыванию. Таким образом, данной фразой императрица выражает свое внимание и симпатию по отношению к лейтенанту Григорию Потемкину.

С течением времени чувства Екатерины Великой и Григория Потемкина усиливаются, и императрица уже использует не просто глагол **to like** с семантикой проявления симпатии (*to feel attraction toward or take pleasure in* [MW, 2024]), а глагол с большей степенью выражения любви **to love** (*to feel an affection based on admiration, benevolence, or common interests; to feel a lover's passion, devotion, or tenderness for* [MW, 2024]). Например, императрица использует выражение: *Oh, but I do love you. I'll always love you. Even when there*

isn't any more me or any more you I will still love you (3 серия 44:54), в котором признается в любви Григорию Потемкину и обещает любить его всегда и до самого конца. Начало фразы с междометия *oh* добавляет эмоциональную окраску и выражает усиление чувств. В утверждении *I do love you*, которое подчеркивает искренность и силу чувств, императрица использует вспомогательный глагол *do*, который в английском языке используется в утвердительных предложениях, с целью усиления значения смыслового глагола (в данном случае глагола *to love*). Усиление с помощью вспомогательного глагола *do* имеет следующее семантическое значение: действительно, на самом деле. В утверждении *I'll always love you* Екатерина Великая использует наречие частотности *always* (*at all times; forever* [MW, 2024] с семантическим значением вечности и подчеркивает бесконечность и неизменность чувств. Екатерина Великая использует выражение *I will still love you*, которое является обещанием любви и подчеркивает неизменность чувств несмотря на различные обстоятельства. Это подтверждается при помощи наречия *still* (*always, continually* [MW, 2024] с семантическим значением всегда. Кроме того, в данных выражениях императрица использует повтор грамматической структуры *I will* с семантическим значением обещания. Таким образом, языковые единицы, используемые Екатериной Великой несут в себе много смысла и эмоций и используются для выражения сильных чувств любви и привязанности, а также реализуют образ Екатерины Великой как женщины через признания в любви.

В данном киносериале также отражена сексуальная связь Екатерины Великой и лейтенанта Потемкина. Например, императрица использует повелительное наклонение второго лица единственного числа, с целью побуждения Григория Потемкина к действию: *Come and join me* (2 серия 45:02), где глагол *to come* (*to move toward something* [MW, 2024] имеет семантическое значение присутствия, местонахождения, а глагол *to join* (*to come into the company of (someone)* [MW, 2024] семантически означает присоединение, сближение. Исходя из данного выражения, можно понять, что

Екатерина Великая предлагает Григорию Потёмкину присоединиться к ней в её личных покоях.

Также глагол *to want* с семантическим значением желания (*to wish or need someone to be present* [CD, 2024]) в сочетании с личным местоимением второго лица единственного числа *you* с семантическим значением собеседника в высказывании *I want you. I want you because I love you. And that will never change* (2 серия 55:01) употребляется несколько раз и является повтором, усиливающим смысловую нагрузку и привлекающим внимание Григория Потемкина. В фразе *I want you because I love you* императрица называет причину своего желания при помощи придаточного предложения причины с подчинительным союзом *because* (*by reason of; the fact that* [MW, 2024] со значением объяснения причины и выражения *I love you*, где используются: личное местоимение первого лица единственного числа *I*; глагол *to love* с семантикой любви (*to feel an affection based on admiration, benevolence, or common interests; to feel a lover's passion, devotion, or tenderness for* [MW, 2024]) и местоимение второго лица единственного числа *you* с семантическим значением собеседника. Выражение *And that will never change* утверждает постоянство и неизменность чувств Екатерины Великой. Наречие частотности с семантическим значением никогда *never* (*not in any degree; not under any condition* [MW, 2024] в сочетании с глаголом с семантикой изменений *to change* (*to make different in some particular; to make radically different* [MW, 2024] подчеркивает абсолютность и непоколебимость этого утверждения.

Кроме того, анализ языковых единиц включает в себя рассмотрение письменной речи, которую Екатерина Великая использует в письмах, отправленных Григорию Потёмкину на фронт во время русско-турецкой войны. Так, во фразе *My darling, where are you? I've not heard from you, and I'm worried* (3 серия 14:07) используется обращение *my darling*, и отглагольное прилагательное с семантикой беспокойства *to be worried* (*unhappy because you are thinking about problems or unpleasant things that might happen* [CD, 2024]).

В следующем примере Екатерина Великая также использует обращение к Григорию Потёмкину: *My darling, our dreams for Russia are finally coming true. For all this, I thank you, but I am missing you terribly* (3 серия 47:55). Императрица использует глаголы *to thank* с семантикой благодарности (*to express to someone that you are pleased about or are grateful for something that they have done* [CD, 2024]), *to miss* с семантическим значением отсутствия человека рядом (*to not see or hear something or someone* [CD, 2024]) и усиливает свою мысль наречием *terribly* (*very badly* [CD, 2024]) с семантическим значением крайнего беспокойства.

В своих письмах императрица призывает Григория Потёмкина вернуться домой, в Россию, с войны. Екатерина Великая пишет: *Come home. Come home to me now* (3 серия 11:53). Она просит его вернуться к ней, дважды используя глагол в повелительном наклонении с семантикой возвращения домой *come home*, что является синтаксическим повтором и усиливает просьбу Екатерины Великой. Кроме того, выражение *come home* используется в сочетании с указательным предлогом *to*, личным местоимением первого лица единственного числа *me*, которое используется в объектном падеже, и наречием *now* с семантикой необходимости совершить действие прямо сейчас (*in the time immediately to follow* [MW, 2024]).

Императрица часто использует местоимение второго лица единственного числа *you*, которое в некоторых выражениях используется в качестве лексического повтора. Например, *You're the one. You are. It was only ever you. Wherever you are, wherever I am. From the first time I saw you. Love is to do with the soul. Me, you there. Here. Now* (3 серия 10:47). Кроме того, в данном примере можно выделить такое стилистическое средство, как парцелляция (конструкция экспрессивного синтаксиса, представляющая собой намеренное расчленение связного текста на несколько пунктуационно и интонационно самостоятельных отрезков): *You're the one. You are. It was only ever you. Me, you there. Here. Now*, где *You're the one* и *It was only ever you* являются базовыми частями (фраза, в которой реализуется главенствующая

часть предложения), а *You are, Me, you there, Here, Now* являются парцеллятами (часть синтаксической конструкции, где выделяется структурно зависимая часть предложения). В данном высказывании парцелляция используется для выделения и усиления эмоциональной нагрузки и описывает глубокое эмоциональное состояние, любовь и привязанность. Оно передает чувство исключительности и уникальности отношений между императрицей и Григорием Потемкиным, а также их взаимную близость и настоящий момент, который они делят вместе. Более того, выделяется такое синтаксическое средство выразительности, как анафора (повторение звуков, слов или групп слов в начале каждого речевого отрывка): *You're the one. You are.*

На невербальном уровне образ Екатерины Великой как женщины формируется через жесты. Так, например, императрица использует жест открытых ладоней вверх, когда впервые встречает Григория Потемкина (рис.10). Этот жест используется для демонстрации открытости и честности, а также показывает готовность к диалогу и устанавливает доверительные отношения с собеседником [Крейдлин, 2002]. Таким образом, Екатерина заинтересована в общении с Григорием Потемкиным и положительно настроена на беседу с ним.



Рисунок 10. Жест открытых ладоней вверх

В следующем примере мы выделяем такое невербальное средство, как заинтересованный взгляд. Екатерина Великая находится в церкви, и после молитвы и крещения, она целенаправленно смотрит на Григория Потемкина (рис.11). Использование заинтересованного взгляда указывает на высокий уровень внимания и интереса к Григорию Потемкину. Такой взгляд часто сопровождается расширенными зрачками, прямым и устойчивым зрительным контактом, а также другими мимическими признаками, такими как слегка приподнятые брови или наклон головы. Эти невербальные сигналы могут свидетельствовать о любопытстве, вовлечённости и готовности к дальнейшему общению или действию [Крейдлин, 2002]. Данный взгляд показывает, что Потемкин физически и эмоционально привлекает императрицу, а также выражает желание больше узнать о том, каким человеком является Потемкин и о его намерениях.



Рисунок 11. Заинтересованный взгляд

Во время званого ужина, на который Екатерина Великая пригласила Григория Потемкина, она смотрит прямо на него и использует следующие невербальные средства, формирующие образ императрицы как женщины: улыбка; ладони, сомкнутые вместе перед собой (рис.12). Данные невербальные средства означают открытость к диалогу, уважение

и приветствие [Крейдлин, 2002]. Общий контекст взаимодействия улыбки и данного жеста характеризуют Екатерину Великую как влюбленную женщину, которая искренне рада присутствию Григория Потемкина.



Рисунок 12. Ладони, сомкнутые вместе перед собой

Очень показательным невербальным средством является положение тела и позы. Так, например, после того, как императрица узнала о смерти Григория Потемкина, она падает на пол (рис.13). Данная сцена изображается средним планом и мы видим, что Екатерина Великая почти полностью лежит на полу. Данное положение тела свидетельствует о физическом выражении эмоциональной боли и глубокой потери [Крейдлин, 2002]. Поза императрицы также сопровождается криком и сдерживанием дыхания. Таким образом, невербальные средства создают образ Екатерины Великой как любящей женщины, которая стремится к истинной любви, остается преданной Григорию Потемкину и испытывает горе и утрату, когда узнает о его смерти.



Рисунок 13. Положение тела на полу

Таким образом, Екатерина Великая представлена в британском художественном кинодискурсе не только как глава государства и бабушка, но и как женщина. Анализируемые вербальные (обращения (*My darling*), глаголы с семантикой симпатии (*to like*) и любви (*to love*), глагол в повелительном наклонении с семантикой возвращения домой (*come home*), лексический повтор (*come home, I will, you*)) и невербальные (жест открытых ладоней вверх, заинтересованный взгляд, сомкнутые перед собой ладони, положение тела на полу) средства создают образ Екатерины Великой как любящей женщины, которая стремится к женскому счастью.

2.2. Основные образные характеристики Екатерины Великой в германском художественном кинодискурсе

Вербальные и невербальные средства создания образа Екатерины Великой, описанные в параграфах 2.1.1.–2.1.3, были выявлены не только в британском художественном кинодискурсе, но и в германском. В данном параграфе мы рассмотрим образ Екатерины Великой как главы государства и как женщины на основе германского фильма “Katharina die Große”, выпущенного в 1995 году, длительностью 1 час 40 минут. Фильм начинается с момента свадьбы Екатерины Великой и Петра III, повествует о становлении

Екатерины Великой императрицей и затрагивает весь период правления императрицы (1762-1769). Также, фильм показывает отношения Екатерины Великой с ее мужем, фаворитами, и политическую ситуацию в России с 1745 по 1796 годы. Главными действующими героями являются Екатерина Великая, Петр III, Сергей Салтыков и Григорий Потёмкин. В фильме отражаются реальные события, которые происходили в России в период правления Екатерины Великой [Katharina die Große, 1995].

Фильм является художественным, по жанру относится к исторической драме. Внимание уделяется отношениям между главными героями, политическим взглядам Екатерины Великой и интригам вокруг неё. Фильм ориентирован на аудиторию, достигшую возраста совершеннолетия, так как содержит отдельные сцены сексуального характера и сцены насилия [Там же, 1995].

В данной исследовательской работе выделяются основные образные характеристики Екатерины Великой на основе фильма “Katharina die Große”, из которых выстраивается целостный образ императрицы:

- 1) Екатерина Великая как глава государства;
- 2) Екатерина Великая как женщина.

В германском кинодискурсе образ Екатерины Великой как бабушки или матери не создается. Этот факт является отличительной чертой от британского кинодискурса.

Образ Екатерины Великой формируется при помощи следующего ряда вербальных и невербальных средств:

1. Вербальные средства создания образа Екатерины Великой, используемые в диалогах и монологах:

1) лексические единицы: глаголы с семантикой цели и желания (*wollen*) в сочетании с существительным с семантикой любви (*die Liebe*), глаголы с семантикой правления (*regieren*), частица в сочетании с глаголом с семантикой правления (*selbst regieren*), существительные с семантикой правителя (*die Kaiserin*), существительные с семантикой любви (*die Liebe*), глаголы с

семантикой ощущения и чувств (*fühlte, atmete*), прилагательные с семантикой отсутствия помощи (*allein*), устойчивое выражение с семантикой завершения, прекращения (*ein Ende setzen*), синонимы;

2) стилистические средства: лексический повтор.

2. Невербальные средства создания образа Екатерины Великой:

1) мимика: раскрытый рот, сдвинутые брови, улыбка, приподнятый подбородок;

2) жесты: поцелуи, объятия;

3) движения тела, позы: медленный и уверенный шаг;

4) взгляд: слегка прищуренные глаза, уверенный взгляд прямо в глаза, взгляд направленный вдаль.

2.2.1. Образ Екатерины Великой как главы государства

Екатерина Великая представлена в германском кинодискурсе как пронзительная правительница, обладающая политической силой. Она изображается как сторонница просвещения, вдохновленная идеями Западной Европы и стремящаяся модернизировать Россию. Отображение ее стремления к проведению реформ определяется через языковые средства, так например, во время диалога с Александром Романовичем Воронцовым, канцлером Российской империи, императрица использует следующее выражение: *Sklaverei ist ein Greuel* (1:20:51), где выделяются такие языковые средства, как существительное женского рода единственного числа в именительном падеже **die Sklaverei** с семантикой эксплуатации (*völlige wirtschaftliche und rechtliche Abhängigkeit eines Sklaven von einem Sklavenhalter* [FD, 2024]); существительное мужского рода единственного числа в именительном падеже с семантикой отвращения **der Greuel** (*Ekel, Abscheulichkeit*) [Duden, 2024]. В целом, это выражение отражает глубокое осуждение и моральное возмущение по поводу рабства. Оно подчеркивает, что рабство не просто нежелательно, но и категорически неприемлемо с точки зрения этики и человеческих ценностей.

Таким образом, Екатерина Великая выражает решительную позицию против рабства и нарушения прав человека.

В следующем примере мы также выделяем стремление Екатерины Великой модернизировать Россию и вывести ее на новый уровень. Так, во время своей коронации императрица ведет монолог и использует выражение: *Ich hatte einen Traum. Ich wollte Russland aus dem Mittelalter in eine neue Welt führen* (56:18). Высказывание *Ich hatte einen Traum* указывает на то, что у Екатерины Великой есть значимая мечта. Это подтверждается при помощи существительного мужского рода единственного числа с семантикой заветного желания *der Traum* (*sehnlischer, unerfüllter Wunsch* [Duden, 2024]); глагола *hatte*, который является грамматической формой прошедшего времени (Präteritum) глагола *haben* (*jmd. hat etwas/ein Tier besitzen verwendet, um auszudrücken, dass jmd. im Besitz von etwas ist* [FD, 2024]) с семантикой принадлежности; личного местоимения первого лица единственного числа *ich* (*verwendet, um die eigene Person, also sich selbst zu bezeichnen* [FD, 2024]) с семантикой обозначения самого себя. Во второй части высказывания Екатерина Великая говорит: *Ich wollte Russland aus dem Mittelalter in eine neue Welt führen*. Выражение *Ich wollte* отражает желание или намерение говорящего, его стремление к достижению результата при помощи глагола *wollte* с семантическим значением цели (*die Absicht oder den Wunsch haben, etwas zu tun, sagen, machen* [FD, 2024]). В выражении *Russland aus dem Mittelalter in eine neue Welt führen* Екатерина Великая выражает амбициозную цель преобразования России, переход от старых порядков, ассоциируемых со средневековьем (*Mittelalter*), к более современному, просвещенному обществу (*eine neue Welt*). Фраза подразумевает значительные социальные, политические и культурные изменения благодаря сравнению текущего положения в России со средневековьем, которое выражено существительным среднего рода единственного числа *das Mittelalter* (*wie im finster(st)en Mittelalter wie im Mittelalter, in dem viele Dinge den Menschen noch nicht bewusst od. bekannt waren und oft Grausames geschehen ist* [FD, 2024]) с семантикой

средневековья, а также словосочетанию *neue Welt*, где прилагательное *neu* (*unterscheidet sich von einer der gleichen Kategorie, die zuvor existiert hat* [FD, 2024]) имеет семантическое значение нового и другого и используется по отношению к существительному женского рода единственного числа *die Welt* (*der irdische Zustand der menschlichen Existenz* [FD, 2024]) с семантическим значением всего человеческого существования. Таким образом, данное выражение подчеркивает цель императрицы вывести страну на новый уровень и улучшить жизнь ее народа и формирует образ императрицы как лидера.

Во время своей коронации в Москве в Успенском соборе Екатерина Великая ведет внутренний монолог и говорит: *Ich wollte der Leibeigenschaft ein Ende setzen, nach der 10 Millionen Seelen als Eigentum gelten* (56:22). Высказывание указывает на то, что императрица хотела положить конец крепостному праву. Это подтверждается при помощи модального глагола *wollte*, который является грамматической формой прошедшего времени (Präteritum) глагола *wollen* с семантикой цели (*die Absicht oder den Wunsch haben, etwas zu tun, sagen, machen* [FD, 2024]); существительного женского рода единственного числа дательного падежа *die Leibeigenschaft* с семантикой крепостничества (*der Zustand, in dem man leibeigen ist* [FD, 2024]); и устойчивого выражения *ein Ende setzen* с семантикой прекращения чего-либо (*dafür sorgen, dass etwas aufhielt* [FD, 2024]). Далее императрица уточняет, что из-за крепостного права большое количество людей являются собственностью помещиков (*nach der 10 Millionen Seelen als Eigentum gelten*), что подтверждается при помощи количественного числительного *10 Millionen*, где точное количественное указание усиливает эмоциональный вес высказывания, позволяя зрителю осознать масштаб проблемы; существительного женского рода множественного числа *die Seelen* с семантическим значением душа (*Mensch* [FD, 2024]); существительного среднего рода единственного числа *das Eigentum* с семантическим значением собственности и принадлежности (*das, was jemandem gehört* [FD, 2024]); сильного глагола *gelten* с семантическим значением применения по отношению к кому-то (*etwas gilt*

etwas etwas hat einen bestimmten Wert [FD, 2024]). Таким образом, Екатерина Великая характеризуется как глава государства, которая нацелена на искоренение крепостного права.

Кроме того, образ Екатерины Великой сопровождается индивидуализмом, который прослеживается на протяжении всего фильма. Так, во время разговора с Алексеем Петровичем Бестужевым-Рюминым, канцлером Российской империи, Екатерина Великая говорит: *Regieren so regieren selbst* (25:11). В данном высказывании императрица выражает свою позицию, что правит самостоятельно, что подтверждается при помощи следующих языковых единиц: глагола в инфинитивной форме **regieren** с семантическим значением управления, власти (*jmdn./etwas (politisch) beherrschen* [FD, 2024]); частицы **selbst** с семантикой самостоятельности (*verwendet, um zu betonen, dass sich eine Aussage ausschließlich auf die genannte Person* [FD, 2024]). Кроме того, глагол *regieren* употребляется дважды и является лексическим повтором в данном контексте.

Продолжая разговор с Алексеем Петровичем Бестужевым-Рюминым о том, что Екатерина Великая хочет занять место главы государства, она говорит: *Als Kaiserin werde ich allein regieren* (25:47). Данный пример снова указывает на индивидуализм, который присущ Екатерине Великой, что подтверждается такими языковыми средствами, как союз **als** (*zur Einleitung der näheren Erläuterung eines Bezugswortes* [Duden, 2024]) в сочетании с существительным женского рода единственного числа **die Kaiserin** с семантическим значением правителя (*in bestimmten Monarchien der Titel für den höchsten (weltlichen) Herrscher*) [FD, 2024]); глагол в будущем времени (Futur I) в первом лице единственном числе **werde regieren** с семантическим значением правления, власти в будущем (*jmdn./etwas (politisch) beherrschen in der Zukunft* [FD, 2024]); и прилагательного **allein** с семантическим значением отсутствия помощи (*einsam ohne die Gesellschaft anderer Menschen; ohne die Hilfe von anderen* [FD, 2024]). Таким образом, это выражение подчеркивает намерение императрицы самостоятельно осуществлять власть, без советников

и характеризует Екатерину Великую как независимого, сильного и автономного правителя.

Образ Екатерины Великой как главы государства в германском кинодискурсе создается не только при помощи вербальных средств, но и невербальных. Так, во время разговора с Алексеем Петровичем Бестужевым-Рюминым о дальнейших политических действиях императрицы Екатерина Великая смотрит канцлеру прямо в глаза (рис.14). Прямой взгляд в глаза часто ассоциируется с честностью и готовностью к открытому общению, выражает уверенность и является знаком уважения к собеседнику [Крейдлих, 2002]. Таким образом, уверенный взгляд прямо в глаза характеризует императрицу как уверенного правителя, которому присущи такие черты, как решительность, сила характера и авторитет.



Рисунок 14. Уверенный взгляд прямо в глаза

Кроме того, об уверенности императрицы также говорит и ее положение тела. Во время коронации в Успенском соборе в Москве Екатерина Великая идет в дорогом платье по красной ковровой дорожке (рис.15). Императрица медленно и уверенно передвигается, ее подбородок приподнят и взгляд, направлен вперед. Медленное и уверенное передвижение часто

свидетельствует о самоуверенности и спокойствии, а также о контроле над ситуацией; приподнятый подбородок указывает на чувство собственного достоинства, гордости и самоуважения; взгляд, направленный вперед, ассоциируется с фокусировкой на цели и четким направлением движения к намеченной точке или задаче [Крейдлин, 2002]. Кроме того, императрица имела поддержку от церкви, что подтверждается тем, что служители церкви держат Екатерину Великую за руки. Таким образом, комбинация этих невербальных сигналов говорит о невозмутимости и способности сохранять спокойствие в различных обстоятельствах, которые присущи Екатерине Великой, а также о намерении добиваться своих целей, а именно, стать могущественной правительницей и преобразовать Россию.



Рисунок 15. Медленный и уверенный шаг; взгляд, направленный вперед

Во время разговора с Григорием Александровичем Потемкиным о войне с Турцией Екатерина Великая характеризуется как настойчивый политик, который призывает мыслить и действовать разумно. Так, на невербальном уровне Екатерина Великая уверенно смотрит своему собеседнику прямо в глаза (рис. 16). Мимическое выражение лица императрицы передает чувство раздражения, что можно распознать по сдвинутым бровям, раскрытому рту и

широко раскрытым глазам. Сдвинутые брови указывают на недовольство или концентрацию, а широко раскрытые глаза ассоциируются с упрямством и настойчивостью [Крейдлин, 2002]. Более того, в этом случае невербальные признаки дополняются вербальной составляющей, поэтому рот императрицы слегка открыт. Екатерина Великая говорит: *Ich rufe dich zur Vernunft auf*. Таким образом, совокупность вербальных и невербальных средств показывает, что Екатерина Великая является властной личностью, которая не боится выразить свои чувства и стоять на своем.



Рисунок 16. Сдвинутые брови; раскрытый рот; широко раскрытые глаза

В последней сцене фильма использование крупного плана для изображения Екатерины Великой, стоящей на фоне своего трона и смотрящей вдаль, служит для передачи внутренних чувств и эмоционального состояния императрицы (рис. 17). Такой прием позволяет зрителю сосредоточиться на выражении лица Екатерины Великой. Стоя перед тронном, она символизирует свою власть и статус. Взгляд вдаль олицетворяет задумчивость, размышления о пройденном пути и предстоящих задачах [Крейдлин, 2002]. Это мощное

визуальное заключение не только усиливает воздействие на зрителя, но и наглядно демонстрирует силу, лидерство и власть императрицы.



Рисунок 17. Крупный план; взгляд, направленный вдаль

Таким образом, Екатерина Великая представлена как лидер, которому присущи такие черты, как решительность, индивидуализм и уверенность, что подтверждается при помощи вербальных и невербальных средств. На вербальном уровне императрица использует: глагол с семантикой желания (*wollen*) в сочетании с устойчивым выражением (*ein Ende setzen*) с семантикой прекращения, частицу в сочетании с глаголом с семантикой правления (*selbst regieren*), существительные с семантикой правителя (*die Kaiserin*). На невербальном уровне Екатерина Великая использует уверенный взгляд прямо в глаза, медленный и уверенный шаг; взгляд, направленный вперед, сдвинутые брови, раскрытый рот, широко раскрытые глаза, взгляд, направленный вдаль.

2.2.2. Образ Екатерины Великой как женщины

Отношения Екатерины Великой со своими фаворитами и мужем также выходят на первый план в германском кинодискурсе. Так, например, во время своей свадьбы с Петром III, императрица ведет внутренний монолог и говорит:

Ich hatte Angst, dass ich die Liebe eines echten Mannes nie erkennen würde (1:30). В выражении ***Ich hatte Angst*** Екатерина Великая использует личное местоимение первого лица единственного числа ***ich***, устойчивое выражение ***Angst haben*** с семантическим значением страха (*ein Zustand der Unsicherheit, nervöse Anspannung oder ein Gefühl der bevorstehenden Bedrohung, das bei einer Person auftritt* [FD, 2024]). Императрица использует придаточное дополнительное с союзом ***dass***, которое раскрывает ее страх. В выражении ***ich die Liebe eines echten Mannes*** используются определенный артикль ***die***, существительное единственного числа женского рода ***die Liebe*** (*starkes Gefühl der Zuneigung zu jmdm., den man schätzt oder der zur eigenen Familie gehört* [FD, 2024]) с семантическим значением любви и прилагательное ***echten*** (*aufrichtig so, dass es nicht vorgetäuscht ist* [FD, 2024]) с семантическим значением искренности, которое усиливает существительное единственного числа мужского рода в родительном падеже ***Mannes*** с семантическим значением мужчины (*eine erwachsene männliche Person* [FD, 2024]). Это подчеркивает значимость искренности и подлинности в отношениях. В выражении ***nie erkennen würde*** использование неправильного глагола ***würde*** (*jmd. wird irgendwie einen bestimmten Zustand erreichen oder eine bestimmte Eigenschaft bekommen* [FD, 2024]) с семантическим значением будущности в сочетании с инфинитивом ***erkennen*** с семантическим значением знания (*jemanden/etwas erkennen jemanden/etwas so deutlich sehen, dass man weiß, wen od. was man vor seinen Augen hat* [FD, 2024]) формирует конструкцию условного наклонения, выражающую неуверенность и сомнение в возможности понять или распознать любовь. В целом, фраза отражает глубокую личную неуверенность и страх невозможности найти истинную любовь.

Продолжая свой внутренний монолог Екатерина Великая говорит, что любовь – это политическое дело: *Liebe ist keine königliche Angelegenheit* (1:32). Она использует существительное единственного числа женского рода ***die Liebe*** (*starkes Gefühl der Zuneigung zu jmdm., den man schätzt oder der zur eigenen Familie gehört* [FD, 2024]) с семантическим значением любви; выражение ***keine***

königliche Angelegenheit, где отрицательная частица *keine* образует отрицание, подчеркивая, что любовь не является чем-то, что имеет отношение к королевской сфере при помощи прилагательного *königliche* с семантикой относящийся к монархии, власти или королевскому дому (*zu einem König gehören* [FD, 2024]) и существительного женского рода единственного числа *Angelegenheit* с семантическим значением дела (*Vorfall etwas, das sich ereignet hat und für bestimmte Personen eine bestimmte Bedeutung hat* [FD, 2024]), что в данном контексте относится к официальным или государственным делам.

Во время полового акта с Сергеем Васильевичем Салтыковым, своим первым фаворитом, Екатерина Великая использует выражение: *Es war verrückt, aber Ich wollte Liebe* (9:02). Утверждение *Es war verrückt* создает контекст удивительного, что было сделано или испытано. Так, императрица использует прилагательное *verrückt* с семантическим значением необычности (*ungewöhnlich, ausgefallen, überspannt* [FD, 2024]). Императрица также использует противительный союз *aber* (*verwendet, um einen Gegensatz zwischen der Aussage des Hauptsatzes und der des Nebensatzes auszudrücken* [FD, 2024]), который вводит противопоставление к предыдущей мысли. Данный союз является ключевым для понимания, что следующее высказывание представляет собой контраст или исключение из первого утверждения. Екатерина Великая использует персональное высказывание: *Ich wollte Liebe*, в котором личное местоимение *ich* указывает на субъекта, испытывающего желание; модальный глагол прошедшего времени (Präteritum) *wollte* с семантическим значением желания (*jmd./etwas will (etwas) plus Inf. die Absicht oder den Wunsch haben, etwas zu tun, sagen, machen* [FD, 2024]); существительное женского рода единственного числа *die Liebe* (*starkes Gefühl der Zuneigung zu jmdm., den man schätzt oder der zur eigenen Familie gehört* [FD, 2024]) с семантическим значением любви, которое является центральным элементом, к которому стремится императрица. Таким образом, данное выражение подчеркивает сильное желание или потребность в любви, несмотря на то, что это желание может казаться безумным или иррациональным.

Кроме того, Екатерина Великая использует такое лексическое средство, как синонимы. Так, например, во время разговора с Григорием Потемкиным об их отношениях, Екатерина Великая ведет внутренний монолог и говорит: *Ich habe es endlich herausgefunden. Ich fühlte, atmete die Liebe eines echten Mannes ein* (1:27:04). Выражение *Ich habe es endlich herausgefunden* означает завершение процесса поиска или понимания и включает в себя: местоимение первого лица единственного числа *ich*; местоимение третьего лица единственного числа *es*, которое является прямым объектом и заменяет слово *die Liebe* с семантическим значением любви (*starkes Gefühl der Zuneigung zu jmdm., den man schätzt oder der zur eigenen Familie gehört* [FD, 2024]); прилагательное *endlich* с семантическим значением окончания (*abschließend* [FD, 2024]), которое подчеркивает длительность предшествующих усилий; сильный глагол прошедшего времени (Perfekt) *herausgefunden* с семантическим значением поиска (*jmd. findet jmdn./etwas heraus unter vielen entdecken* [FD, 2024]).

Образ Екатерины Великой как женщины формируется и на невербальном уровне. Так, например, когда императрица лежит в кровати с Григорием Потемкиным (рис.18), она целуется. Поцелуй – это один из самых интимных жестов, который может выражать эмоции, такие как любовь, страсть, нежность или привязанность. В контексте отношений поцелуй часто ассоциируется с романтической и сексуальной близостью [Крейдлин, 2002].



Рисунок 18. Поцелуй

В следующем примере (рис.19) императрица лежит на кровати с Григорием Потемкиным и смотрит ему прямо в глаза, а также улыбается. Взгляд прямо в глаза считается признаком открытости, честности и близости. Прямой зрительный контакт может выражать глубокую эмоциональную связь и доверие между людьми. Улыбка – это универсальный жест, который обычно ассоциируется с счастьем, радостью и удовольствием. Улыбка в ответ на взгляд другого человека может усилить чувство взаимности и душевной близости [Крейдлин, 2002].



Рисунок 19. Прямой зрительный контакт

Во время разговора с Григорием Потемкиным Екатерина Великая прижалась всем телом к своему фавориту и обнимает его руками (рис.20). Поза наклона всем телом в сторону другого человека обычно указывает на желание быть ближе, на стремление к интимности и доверию. Это может также выразить заботу и защиту. Объятия – это мощный жест, который обычно ассоциируется с любовью, теплотой и утешением. Объятия могут также означать поддержку [Крейдлин, 2002]. Таким образом, Екатерина Великая выражает теплоту и любовь по отношению к Григорию Потемкину и оказывает ему поддержку.



Рисунок 20. Объятия

Таким образом, Екатерина Великая представлена как любящая женщина, которая стремится быть счастливой в отношениях, хочет любви. Это подтверждается на вербальном уровне при помощи следующих языковых средств: существительных с семантикой любви (*die Liebe*), глаголов с семантикой желания (*wollen*) в сочетании с существительным с семантикой любви (*die Liebe*), глаголов с семантикой ощущения и чувств (*fühlte, atmete*). На невербальном уровне Екатерина Великая использует такие средства, как поцелуи, объятия, прямой зрительный контакт, улыбку.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

1. Формирование образа Екатерины Великой происходит при помощи вербальных и невербальных средств. Анализ вербальных и невербальных средств позволил выделить следующие образные характеристики: в британском кинодискурсе Екатерина Великая предстает как глава государства, бабушка и женщина, а в германском – как глава государства и женщина.

2. Образ Екатерины Великой в германском и британском кинодискурсах различается в представлении её как главы государства. В британском кинодискурсе на вербальном уровне используются: собственные имена существительные, существительные, передающие моральную силу, глаголы с семантикой изменений и идиомы, которые создают образ Екатерины как динамичного лидера. На невербальном уровне используются: направленный вниз взгляд и поднятый кулак, а также уверенный взгляд, отражающие её способность решать проблемы самостоятельно.

В германском кинодискурсе на вербальном уровне используются: глаголы с семантикой желания и цели, что подчеркивает её стремление к прогрессу; глаголы с семантикой правления и существительные с семантикой правителя. На невербальном уровне используются: уверенный взгляд, медленный шаг, приподнятый подбородок и другие жесты, которые подчеркивают её решительность и индивидуализм.

Оба дискурса представляют Екатерину Великую как сильного и независимого лидера, но акценты расставлены по-разному: в германском кинодискурсе больше внимания уделяется её стремлению к прогрессу и решительности, в то время как в британском – её динамичности и моральной силе. Эти различия могут быть обусловлены культурными особенностями восприятия исторических личностей в разных странах.

3. Сравнительный анализ британского и германского кинодискурсов показывает, что образ Екатерины Великой как женщины в обоих случаях

строится вокруг темы любви и личных отношений, но с различными акцентами.

В британском кинодискурсе образ Екатерины Великой создается с помощью следующих вербальных средств: глаголов с семантикой любви, симпатии, желания; глаголов в повелительном наклонении, обращений, наречий частотности в сочетании с глаголом с семантикой любви; и невербальных средств: жестов открытых ладоней вверх, заинтересованного взгляда, сомкнутых ладоней перед собой, положения тела на полу. Эти средства создают образ императрицы как женщины, ищущей любви и личного счастья, несмотря на трагические события в ее жизни.

В германском кинодискурсе образ Екатерины Великой формируется через следующие вербальные средства: существительные с семантикой любви, глаголы с семантикой желания в сочетании с существительным с семантикой любви, и глаголы с семантикой чувственности; и невербальные средства: поцелуи, объятия, прямой зрительный контакт, улыбка. В германском кинодискурсе Екатерина Великая представлена как любящая женщина, стремящаяся к счастью в отношениях, но осознающая политическую природу своего брака.

Оба подхода подчеркивают человеческую сторону Екатерины Великой, ее желание любви и счастья, но различаются в методах выражения этих чувств и в контексте, в котором они рассматриваются. Британский дискурс акцентирует внимание на личных переживаниях и внутреннем мире Екатерины, в то время как германский больше фокусируется на ее взаимодействии с окружающими и внешнем проявлении чувств.

4. Сравнительный анализ британского и германского кинодискурсов по созданию образа Екатерины Великой как бабушки позволяет выявить различия в представлении исторической фигуры. В британском кинодискурсе Екатерина Великая представлена как бабушка через следующие вербальные средства: использование глаголов с семантикой любви, притяжательных местоимений в сочетании с обращениями, междометий в сочетании с

противительным союзом, идиом, и глагола с семантикой желания в сочетании с идиомой; и невербальные средства: жест прикосновения к плечу, искренняя улыбка, наклон головы, спокойный взгляд. Эти средства создают образ заботливой и любящей бабушки, видящей в своем внуке будущего правителя.

В германском кинодискурсе образ Екатерины Великой как бабушки не создается, что может быть обусловлено рядом причин: 1. Исторический контекст: Екатерина известна как императрица с политическими достижениями. 2. Культурные различия: разное восприятие исторических фигур в разных культурах. 3. Авторская интерпретация: режиссеры и сценаристы могут выбирать разные аспекты для изображения в зависимости от своего видения. 4. Жанровые особенности: акценты в фильмах могут варьироваться в зависимости от жанра.

Таким образом, британский кинодискурс акцентирует внимание на личных качествах Екатерины как бабушки, в то время как германский кинодискурс не затрагивает эту тему, предпочитая другие аспекты её личности и правления.

9. Проанализировав все вербальные и невербальные средства создания образа Екатерины Великой в британском и германском кинодискурсах, можно сделать вывод о том, что императрица является многогранной личностью, которая представлена как глава государства, обладающая такими чертами, как лидерство, уверенность, решительность; заботливая и любящая бабушка; женщина, которая хочет любви.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Одним из основных понятий современной лингвистики выступает дискурс, представляющий собой сложный процесс языковой деятельности в рамках определённой социальной ситуации, включающий в себя особенности текста (завершенность, цельность, связность) и речи (процессуальность, целенаправленность), включенный в целый ряд экстралингвистических факторов и обязательно имеющий адресата и адресанта.

Одним из видов дискурса выступает кинодискурс, который понимается как целостная часть фильма, состоящая из вербальных и невербальных компонентов, созданная для восприятия зрителями. Кинодискурс создается средствами киноязыка на основе киносценария, с учетом литературных произведений, по которым был написан сценарий и снят кинофильм. Структурные элементы кинодискурса формируют следующее: «кинотекст», «дискурс кинофильма», «кинодиалог» или «киноречь» и частную форму реализации киноречи в письменном виде – «субтитры».

Кинодискурс художественной направленности является популярным, активно развивающимся жанром дискурса и представляет собой кинотексты с преобладанием иконических знаков-изображений и художественного стиля речи, преимущественно имитированного бытового разговора.

В художественном кинодискурсе создается целый ряд различных образов. Под образом понимается отражение явлений реального мира с помощью специально созданных художественных явлений. В кинофильмах данные образы выражаются через кинообразы. Важной составляющей кинообраза является киногерой, который является носителем определённого образа, и включает в себя речевую характеристику, речевое поведение, лингвокультурный типаж.

Кинообраз формируется на двух уровнях – вербальном и невербальном. Создание образа на вербальном уровне подразумевает анализ языковых средств. При этом ученые выделяют различные подходы к их анализу: в

центре внимания могут быть языковые средства, характеризующие ту или иную составляющую образа персонажа, языковые единицы определённой части речи, языковые средства, на которых строится тот или иной стилистический приём.

Анализ невербальной составляющей позволяет воссоздать целостное и наиболее полное представление об образе, так как он включает в себя просодику, экстралингвистику, запахи, физиогномику, кожные и физиологические реакции, кинесику, проксемику, такесику и физические воздействия.

В качестве объекта анализа выбраны образные характеристики Екатерины Великой, императрицы Российской империи, на материале британского исторического телесериала “Catherine The Great” и германского исторического кинофильма “Katharina die Große”.

В результате проведенного анализа в практической главе были выявлены три группы образных характеристик, присущих Екатерине II в британском кинодискурсе: Екатерина Великая как глава государства; Екатерина Великая как бабушка; Екатерина Великая как женщина; и две группы образных характеристик в германском кинодискурсе: Екатерина Великая как глава государства; Екатерина Великая как женщина.

В результате анализа вербальных и невербальных средств было установлено, что благодаря вербальным и невербальным средствам создания образа Екатерина Великая выступает как сильная, решительная правительница, которая не боится двигаться вперед; как любящая бабушка; женщина, которая любит мужчину и имеет представление о женском счастье.

Исследование подчеркнуло значимость невербальных средств в создании и понимании образа исторических личностей, подчеркивая взаимосвязь между вербальными и невербальными элементами в контексте кинодискурса. Именно сочетание знаковых систем способствует целостному восприятию исторических личностей в кино.

Перспективным продолжением работы представляется анализ основных образных характеристик исторических личностей, представленных в других видах кинодискурса (например, документальном, образовательном), и выявление универсальных и специфических характеристик. Не менее интересным выступает анализ способов конструирования образа Екатерины Великой в кинодискурсе других лингвокультур и их последующее сравнение с результатами проведенного исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алборова А.А. К вопросу об основных лингвистических параметрах дискурса в приложении к феномену кинодискурса // Альманах современной науки и образования. 2013. Т.9. Вып. 76. С. 14–17.
2. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка: Стилистика декодирования. М: ФЛИНТА, 2016. 384 с.
3. Боголюбова Н.М., Николаева Ю.В. Межкультурная коммуникация и международный культурный обмен. СПб.: СПбКО, 2009. 416 с.
4. Борботько В.Г. Элементы теории дискурса. Грозный: ЧИГУ, 1981. 113 с.
5. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка. Москва: URSS, 2010. 331 с.
6. 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. 32 с.
7. Демьянков В.З. Англо-русские термины по прикладной лингвистике и автоматической переработке текста. Серия: Тетради новых терминов. Вып. 2. Методы анализа текста. М: Всесоюзный центр переводов ГКНТ и АН СССР, 1982. 288 с.
8. Демьянков В.З. Доминирующие лингвистические теории в конце XX века // Язык и наука конца 20 века. М.: Институт языкознания РАН, 1995. С. 239–320.
9. Документальное кино // Кино: Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. 1986. URL: <https://goo.sw/203P> (дата обращения: 05.08.2023).
10. Духовная Т.В. Дискурс кинофильма: соотношение с понятием дискурса живой речи // Вестник Майкопского государственного технологического университета. 2014а. Вып. 3. С. 16–20.

11. Духовная Т.В. О подходах к изучению кинодискурса // Евразийский союз ученых. 2014б. Вып. 8-7. С. 19–21.
12. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. Назрань: Пилигрим, 2010. 485 с.
13. Зайченко С.С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2011а. Вып. 4. С. 82–86.
14. Зайченко С.С. От кинофильма к кинодискурсу: определение понятий и подходы к исследованию // Альманах современной науки и образования. 2011б. Вып. 10. С. 143–145.
15. Зайченко С.С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей организации художественного кинодискурса (на материале англоязычных художественных фильмов исторического жанра): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. Челябинск, 2013а. 22 с.
16. Зайченко С.С. Художественный кинодискурс исторического жанра в пространстве семиосферы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013б. Вып. 7. С. 69–72.
17. Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. Челябинск, 2010. 22 с.
18. Зиновьева И.Н. Средства создания образа британской королевской семьи в современном кинодискурсе // Актуальные вопросы лингвистики и лингводидактики: традиции и инновации / под ред. Е.А. Никулиной, Е.Е. Беляевой. М: Изд-во МГПУ, 2018. С. 422–426.
19. Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Волгоград, 2001. 16 с.
20. Игнатов К.Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль: на англоязычном материале: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. М., 2007. 24 с.
21. Имидж // Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. 2002. URL: <https://goo.su/2uKD> (дата обращения: 07.08.2023).

22. Исторический фильм // Кино. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. 2021. URL: <https://goo.su/7R8w> (дата обращения: 18.08.2023).
23. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 331 с.
24. Карасик В.И., Дмитриева О.А. Лингвокультурный типаж: К определению понятия // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типаж: сб. науч. тр. / Под ред. В.И. Карасика. Волгоград: Парадигма, 2005. С. 5–25.
25. Карпухина Е.А. К вопросу о понятии дискурс // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2011. Т.4. Вып. 11. С. 88–90.
26. Кислицына Н.Н., Службина А.Г. Лингвокогнитивные особенности кинодискурса (на материале англоязычных диалогов подростков) // Вестник Кемеровского государственного университета. 2019. Т.21. Вып. 2. С. 513–520.
27. Колодина Е.А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. Вып. 2. 333 с.
28. Конецкая В.П. Социология коммуникации. М.: Междунар. ун-т бизнеса и управления, 1997. 304 с.
29. Корячкина А.В. Англоязычный художественный кинодискурс и потенциал его интерпретативного перевода: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. СПб., 2017. 25 с.
30. Коццолино М. Невербальная коммуникация. Теории, функции, язык и знак. Харьков: Гуманитарный центр, 2018. 224 с.
31. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988. 188 с.
32. Краснова Т.В. Кинодиалог и речь героев в литературном произведении // Язык и культура. 2016. Вып. 22. С. 42–49.

33. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика. М.: Новое лит. обозрение, 2002. 581 с.
34. Лавриненко В.Н. Психология и этика делового общения. М.: ЮНИТИ, 2012. 326 с.
35. Линник А.А. Способы репрезентации образа в англоязычном кинодискурсе: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. Краснодар, 2021. 22 с.
36. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 76 с.
37. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллин: Александра, Сор. 1994. 214 с.
38. Назмутдинова С.С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.20. Тверь, 2005. 18 с.
39. Нелюбина Ю.А. Кинодискурс как объект лингвистического изучения // Челябинский гуманитарий. 2013. Т.3. Вып. 24. С. 71–74.
40. Нелюбина Ю.А. Кинотекст в кругу смежных понятий // Гуманитарный вектор. 2014. Т.4. Вып. 40. С. 26–29.
41. Нелюбина Ю.А. Кинодискурс как разновидность медиадискурса // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: материалы VIII Международной научной конференции, 20-22 апреля 2016 г. Челябинск, 2016. С. 312–315.
42. Николаева Т.М. Краткий словарь терминов лингвистики. М.: Прогресс, 1978. 480 с.
43. Павлычева Е.Д. Характеристика особенностей понятия «речевой портрет» // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. 2015. Вып. 6. С. 110–115.
44. Речевая характеристика // Словарь лингвистических терминов [Электронный ресурс]. 2008. URL: <https://goo.sw/203J> (дата обращения: 15.05.2023).

45. Слободенюк Е.А. Создание образа британского и немецкого политика в современном медиадискурсе Великобритании в аспекте оппозиции «свой-чужой»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Нижний Новгород, 2016. 23 с.

46. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.

47. Соколова Е.К. Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния (на примере киноинтерпретаций романов Ф.М. Достоевского): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08. М., 2013. 18 с.

48. Усов Ю.Н. Кинообразование как средство эстетического воспитания и художественного развития школьников: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Москва, 1989. 32 с.

49. Художественный фильм // Кино: Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. 1986. URL: <https://goo.su/203p> (дата обращения: 05.06.2023).

50. Хурматуллин А.К. Понятие дискурса в современной лингвистике / Ученые записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2009. Т. 151. Вып. 6. С. 31–37.

51. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1984. 115 с.

52. Чикилева Л.С. Роль вербальных и невербальных средств в создании имиджа [Электронный ресурс]. 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-verbalnyh-i-neverbalnyh-sredstv-v-sozdanii-imidzha/pdf> (дата обращения: 02.07.2022).

53. Bigunova N., Kolegaeva I. Verbal and non-verbal characteristics of approval speech act [Электронный ресурс]. 2019. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/verbal-and-non-verbal-characteristics-of-approval-speech-act/pdf> (дата обращения: 03.07.2023).

54. CD – Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. 2024. URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата обращения: 18.02.2023).
55. Carey J.W. A Cultural Approach to Communication. Communication as culture: Essays on Media and Society. Boston: Unwin Hyman, 1998. 16 p.
56. Catherine The Great (TV Series 2019) [Электронный ресурс]. 2019. URL: <https://lordserial.mobi/serials/3330-ekaterina-velikaja-2019.html> (дата обращения: 29.01.2023).
57. D – dictionary.com [Электронный ресурс]. 2024. URL: <https://www.dictionary.com/> (дата обращения: 18.02.2023).
58. Duden [Электронный ресурс]. 2024. URL: <https://www.duden.de/> (дата обращения: 04.03.2024).
59. Dijk T.A. van. Discourse Analysis as a New Cross-Discipline. Handbook of Discourse Analysis. London, 1985. 26 p.
60. Dynel M. Stranger than fiction? A few methodological notes on linguistic research in film discourse // Brno studies in English. 2011. 37:1. P. 41–61.
61. Galperin I.R. Text – object of linguistic study. M: Academiya, 2007. 148 p.
62. Kozloff S. Overhearing film dialogue. Berkeley: University of California Press, 2000. 323 p.
63. Kearsley G. P. Questions and question asking in verbal discourse: A cross-disciplinary review // Journal of Psycholinguistic Research. 1976. 5:4. P. 355–375.
64. MD – Macmillan Dictionary [Электронный ресурс]. 2024. URL: <https://www.macmillandictionary.com/> (дата обращения: 18.02.2021).
65. FD – The Free Dictionary [Электронный ресурс]. 2024. URL: <https://de.thefreedictionary.com/> (дата обращения: 18.02.2024).
66. Zaichenko S. Film discourse as a powerful form of media and its multi-semiotic features [Электронный ресурс]. 2019. URL: <https://www.europeanproceedings.com/article/10.15405/epsbs> (дата обращения: 04.07.2022).

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских и романских языков и прикладной лингвистики

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

 О.В. Магировская

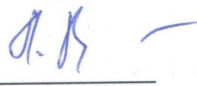
« 20 » июня 2024 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.02 Лингвистика

**ОБРАЗ ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КИНОДИСКУРСАХ
ВЕЛИКОБРИТАНИИ И ГЕРМАНИИ**

Научный руководитель



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

Выпускник



Д.А. Горева

Нормоконтролер



А.С. Сибирская

Красноярск 2024