

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации
45.04.02 Лингвистика
45.04.02.01.00 Межкультурная коммуникация и перевод

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ О.В. Магировская
« _____ » _____ 2017 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**СОЗДАНИЕ ПОДТЕКСТА В АМЕРИКАНСКОМ
КИНОДИСКУРСЕ**

**(на материале художественного кинофильма Вуди Аллена «Blue
Jasmine»)**

Магистрант	_____	В.Н. Любителева
Научный руководитель	_____	канд. филол. наук, доц. Л.М. Штейнгарт
Нормоконтролёр	_____	М.К. Мжельских

Красноярск 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ ПОДТЕКСТА В КИНОДИСКУРСЕ	9
1.1. Кинодискурс как объект исследования в современной лингвистике	9
1.1.1. Термин «кинодискурс» в ряду сопоставляемых понятий	9
1.1.2. Кинодискурс как отдельный тип дискурса	16
1.1.3. Типы и разновидности кинодискурса	18
1.2. Подтекст как единица смысловой структуры кинофильма	20
1.3. Средства формирования подтекста в кинодискурсе	28
1.3.1. Создание подтекста в кинодискурсе на композиционном уровне ..	28
1.3.2. Актуализация подтекста в сильных позициях кинодискурса	32
1.3.3. Формирование подтекста посредством лингвистических и экстралингвистических приёмов	35
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	45
ГЛАВА 2. ОБЪЕКТИВАЦИЯ ПОДТЕКСТА В АМЕРИКАНСКОМ КИНОДИСКУРСЕ (НА ПРИМЕРЕ КИНОФИЛЬМА ВУДИ АЛЛЕНА «BLUE JASMINE»)	46
2.1. Подтекст в кинодискурсе на макроконтекстном уровне	46
2.1.1. Жанровая специфика кинодискурса	48
2.2. Создание подтекста на композиционном уровне в кинодискурсе	54
2.2.1. Объективация рамочной композиции	54
2.2.2. Элементы кольцевого построения кинодискурса	57
2.3. Репрезентация подтекста в названии как сильной позиции кинодискурса	61
2.4. Актуализация подтекста на лингвистическом и экстралингвистическом уровнях	63
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	87
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	89
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	92

ВВЕДЕНИЕ

Кинематограф оказывает непосредственное влияние на жизнь современного человека, так как несомненно является определённой коммуникативной системой. Кинофильм, будучи медийным текстом, способен выполнять суггестивную функцию и формировать определённые мировоззренческие установки в сознании воспринимающего его зрителя.

Данная магистерская диссертация выполнена в русле дискурсивных исследований и посвящена изучению создания подтекста в американском кинодискурсе: рассматриваются типы подтекста, а также способы создания подтекста в американском художественном кинофильме.

Ещё в начале двадцатого века многие философы обратились к проблеме кино. Тогда же появилась теория кино (film theory) – научная дисциплина, направленная на понимание сущностной основы кино, отношений между фильмом и реальностью. У истоков зарождения данной научной области стоят французские философы Анри Бергсон и Жиль Делёз [Braudy, Cohen, 2009].

Со временем кинофильмы стали предметом научного интереса многих гуманитарных направлений. На сегодняшний день кинодискурс продолжает рассматриваться в философии, а также широко исследуется в ряду таких областей, как психология, социология, культурология, политология, теория и практика перевода, семиотика и другие.

Социологи исследуют функциональные характеристики кинодискурса, например, кинофильм как отражение социальной действительности, а также как средство воздействия на массовую аудиторию и, следовательно, распространения тех или иных идеологий [König, 1998], [Mai, Winter, 2006].

Семиотика кино занимается изучением знаков в фильме и их соотношением с его содержанием на разных уровнях. Одни из наиболее известных представителей – У. Эко, К. Мец [Braudy, Cohen, 2009]. Российские семиотики рассматривают кинофильм как семиотически

осложнённый текст, особое внимание уделяя невербальным элементам кинофильма таким, как свет, цвет, звук [Лотман, 1994, 1998], [Цивьян, 1984].

С лингвистической точки зрения многие работы российских исследователей посвящены разграничению таких понятий, как «кинотекст», «киносценарий», «кинодиалог» и «кинодискурс» [Колодина, 2013], [Самкова, 2011], проблеме перевода кинофильмов [Назмутдинова, 2007, 2008], созданию классификации кинодискурсов [Лавриенко, 2012], лингвокультурной специфике кинотекстов [Слышкин, Ефремова, 2004] и другим вопросам [Зарецкая, 2008, 2012], [Иванова, 2001, 2006].

Одной из проблем, которые могут рассматриваться в исследованиях, посвящённых кинодискурсу, является подтекст – часть смысловой структуры кинодискурса. Термин «подтекст» активно эксплуатируется современными лингвистами, однако, как правило, в исследованиях литературоведческого характера. В рамках кинодискурса изучение подтекста является относительно малоизученной областью. В связи с этим предпринято настоящее исследование.

Стоит отметить, что данная работа носит интегративный характер, так как изучение кинодискурса предполагает объединение таких двух гуманитарных направлений, как киноведение и лингвистика.

Исследование проводится на материале американского кинофильма, так как англоязычное кино играет ведущую роль в мировом кинематографе и, таким образом, оказывает огромное влияние на кинопроцесс в целом – на это указывает тот факт, что подавляющее большинство фильмов в настоящее время снимается на английском языке, а также англоязычное кино служит примером для создания фильмов, снимающихся на других языках.

К одним из ведущих исследований в области англоязычного кино можно отнести труды С. Козлофф (2000), К. Дэнсигер и Д. Раш (2007), Д. Бордуэлл (1989, 2006), чьи работы, наряду с работами Ю.М. Лотмана (1994, 1998) в рамках его семиотического подхода к проблеме кино, Г.Г. Слышкина, М.А. Ефремовой (2004) и А.Н. Зарецкой (2008, 2012),

послужили основной теоретико-методологической базой исследования. Кроме того, наше исследование опирается на труды Н.С. Олизько (2008), В.Д. Шевченко (2005), Л.В. Цыбиной Л.В. (2006), С. Колструп (1996), Б. Браун (2011) и Р.М. Прендергаст (1997), в которых рассматриваются лингвистические и экстралингвистические компоненты кинодискурса, В.В. Коршунова (2014) и О.А. Тюляковой (1990, 1993), исследующих композиционные приёмы в кинодискурсе, а также работы Н.И. Усачёвой (1982), Т.И. Сильман (1969), Л.Ю. Чуновой (2006) и И.Р. Гальперина (2006), занимающихся проблемой изучения подтекста.

Целью данной магистерской диссертации является изучение создания подтекста в современном американском кинодискурсе, что позволит выявить компоненты кинофильма, которые делают возможным правильное декодирование заложенного в нём смысла.

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

1. Провести разграничение понятия кинодискурса со смежными терминами.
2. Рассмотреть кинодискурс как особый вид дискурса.
3. Определить содержание понятия «подтекст» и его сущностные характеристики.
4. Выявить средства создания подтекста в художественных произведениях, главным образом в художественных фильмах.
5. Провести анализ кинофильма «Blue Jasmine» на композиционном, лингвистическом и экстралингвистическом уровнях.
6. Провести анализ названия (сильной позиции дискурса) для выявления и описания подтекста в рассматриваемом кинодискурсе.
7. Выявить и описать средства создания подтекста в анализируемом кинодискурсе.

Объектом исследования является кинодискурс как многомерное явление, соединяющее в себе вербальные и невербальные компоненты.

В качестве **предмета** изучения выступает подтекст как элемент смыслообразования в кинодискурсе и средства его создания в кинофильме «Blue Jasmine».

Актуальность данного исследования обуславливается важностью изучения кинодискурса, что связано с возрастающей популярностью кинематографа (особенно англоязычного), а также его влиянием на специфику восприятия мира современным зрителем. Кроме того, обращение к подтексту в кинодискурсе представляет определённый научный интерес в связи с недостаточной теоретической изученностью подтекста как неотъемлемой составляющей кинодискурса.

Основным **методом** изучения послужил дискурсивный анализ в совокупности с элементами интерпретативного и контекстологического методов. Исследование предполагает комплексный анализ кинофильма на нескольких уровнях: анализ лингвистических (грамматические, стилистические и другие средства) и экстралингвистических компонентов (музыкальное сопровождение, визуальный ряд, образы и движения персонажей, пейзажи и реквизиты), рассмотрение композиционных маркеров, а также обращение к названию как сильной позиции кинодискурса.

Материал исследования – полнометражная художественная картина жанра «женский фильм» 2013 года американского режиссёра Вуди Аллена «Blue Jasmine» в единстве всех компонентов, вербальных и невербальных, а также его сценарий. Режиссёром и сценаристом кинофильма выступил сам Вуди Аллен.

Научная новизна заключается в том, что в работе даётся определение подтекста в кинодискурсе, который с теоретической точки зрения остаётся малоизученным, а также предпринимается попытка классифицировать средства создания подтекста в кинодискурсе.

Данная магистерская работа имеет следующую **теоретическую значимость**: в ней дано системное описание кинодискурса, а также подтекста как его элемента, что позволяет использовать рассматриваемые

теоретические положения в рамках курса по теории дискурса для описания кинодискурса как актуальной области изучения в современной лингвистике.

Практическая значимость состоит в том, что полученные результаты исследования могут быть использованы в качестве примера проведения дискурсивного анализа на материале кинофильма. Кроме того, результаты исследования могут быть полезными в ходе практикума по переводу художественного текста или для спецкурса по киноанализу.

В настоящей работе выдвигаются следующие **гипотезы**:

1. Подтекст является обязательным компонентом кинодискурса, который создаётся в кинофильме посредством определённых а) лингвистических, б) экстралингвистических и в) композиционных средств.

2. В кинодискурсе лингвистическая и экстралингвистическая составляющие дополняют друг друга, тем самым обеспечивая создание общего подтекста.

Апробация работы. Материалы и результаты исследования обсуждались на научно-исследовательских семинарах в Институте филологии и языковой коммуникации СФУ. Отдельные положения магистерской диссертации представлялись в виде доклада на конференциях СФУ «ПРОСПЕКТ СВОБОДНЫЙ – 2016» (Красноярск, 15-25 апреля 2016 года) и «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (Красноярск, 25 апреля 2017 года), а также отражены в публикациях в издании материалов III Международного заочного конкурса научно-исследовательских работ «ПЕРСПЕКТИВЫ НАУКИ – 2016» (Казань, 29 апреля 2016 года), в электронном сборнике статей международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «ПРОСПЕКТ СВОБОДНЫЙ – 2016» и в научном журнале ИФиЯК СФУ «Siberia_Lingua». По теме диссертационного исследования опубликованы три статьи, в том числе две – в изданиях, индексируемых РИНЦ.

Структура работы определяется поставленными целями и задачами, а также спецификой материала. Магистерская диссертация общим объёмом в

99 страниц состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников, включающего 85 наименований, в том числе 32 на иностранных языках.

Во введении обосновывается выбор темы исследования, её актуальность, характеризуется состояние изученности вопроса, указываются объект и предмет исследования, определяются цель и задачи работы, её общая методика, научная новизна, теоретическая и практическая значимость, называются источники фактического материала, приводятся данные об апробации работы и её структуре, выдвигаются гипотезы, выносимые на защиту.

В первой главе «Теоретические предпосылки изучения проблемы подтекста в кинодискурсе» излагаются теоретические положения изучения кинодискурса: кинодискурс рассматривается как особый тип дискурса, разграничиваются смежные с ним понятия, исследуются особенности кинодискурса и его возможные классификации, выделяются его вербальные и невербальные компоненты. Далее представляются различные точки зрения специалистов на проблематику подтекста в художественном произведении, подтекст рассматривается как смысловой элемент кинодискурса, приводятся характеристики подтекста, а также лингвистические, экстралингвистические и композиционные средства его создания.

Во второй главе «Объективация подтекста в американском кинодискурсе (на примере кинофильма Вуди Аллена «Blue Jasmine»)» исследуется проблема создания подтекста в кинодискурсе «Blue Jasmine» на композиционном, лингвистическом, экстралингвистическом уровнях и в названии как сильной позиции кинодискурса, а также выявляются средства создания подтекстовой информации.

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

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ ПОДТЕКСТА В КИНОДИСКУРСЕ

1.1. Кинодискурс как объект исследования в современной лингвистике

В настоящее время термин «кинодискурс» является всё более широко используемым в лингвистике и применяется в различных её областях, таких как семиотика, лингвокультурология, социолингвистика.

Кинодискурс, являясь направлением относительно малоизученным, имеет некую расплывчатость понимания, вследствие чего термин в текущем употреблении не имеет прочно укоренившейся академической концепции.

1.1.1. Термин «кинодискурс» в ряду сопоставляемых понятий

В лингвистических исследованиях часто прослеживается неоднозначность в использовании понятий «кинодискурс» и «кинотекст» – эти термины недостаточно чётко разграничиваются.

То, как автор рассматривает кинофильм в своих исследованиях, во многом зависит от научной области, в рамках которой он работает. В каждой научной области выявляются те или иные особенности кино, на которые исследователь опирается в дальнейшем, вводя понятие «кинодискурс» или «кинотекст».

С позиции семиотики фильм рассматривается как текст в разные этапы становления научной мысли. Один из выдающихся учёных, исследовавших проблему кинофильма с семиотической точки зрения, Ю.М. Лотман полагает, что кинофильм одновременно характеризуется своей дискретностью, то есть он составлен из знаков, а также непрерывностью, что означает, что смысл несёт непосредственно текст в целом.

В связи с первой характеристикой Ю.М. Лотманом выделяются следующие компоненты кинотекста: кадр и кинофраза. Кадр рассматривается как «минимальная единица кинозначения и основная единица композиции

киноповествования» [Лотман, 1998: 414], то есть одно из основных понятий кинотекста. Вторая характеристика кинотекста – непрерывность – связана с тем, что Ю.М. Лотман в качестве основного значения кинофильма видит способность кинотекста в целом воздействовать на зрителя, он изучает отношения между значением кинофильма и субъектом, декодирующим это значение постепенно и непрерывно.

Ю.Г. Цивьян придерживается схожего подхода к кинотексту. В своей монографии «Диалог с экраном» он говорит о том, что каждый кинотекст – это дискретная последовательность непрерывных участков текста; к непрерывным сегментам кинотекста относятся кадры, по причине чего кинотекст должен рассматриваться как цепочка ядерных кадров [Цивьян, 1984].

Как видим, термин «кинотекст» был предложен именно в рамках семиотики. В современных исследованиях этого термина придерживается, например, Е.Б. Иванова, утверждая, что «кинофильм – это текст, то есть связанное семиотическое пространство. Фильм определяется как зафиксированная на пленке или другом материальном носителе последовательность кадров, представляющих собой фотографическое или рисованное изображение, обычно сопровождаемое звуковым рядом (речью, музыкой, шумами)» [Иванова, 2001: 2], отождествляя тем самым понятия «кинофильм» и «кинотекст».

Английский исследователь Эндрю Вассилиу также рассматривает кинофильм как текст. Свою точку зрения он подтверждает, вводя понятие «грамматика кинофильма». Автор сравнивает кинематографическую структуру с синтаксическим строением: фильм подразделяется на сцены, эпизоды и кадры, которые в совокупности трансформируются в целостный текст. Переходы же между сценами и эпизодами в рамках грамматики фильма учёный предлагает рассматривать как аналогичную лингвистической пунктуацию [Vassiliou, 2006].

Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова в своём лингвокультурологическом исследовании, связанном с кинематографом, также оперируют понятием «кинотекст» и также отождествляют его с понятием кинофильма. По их мнению, кинотекстом можно назвать постановочный фильм, представляющий «связное, цельное, завершённое сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и/или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия кинозрителями» [Слышкин, Ефремова, 2004: 37].

Как следует из всего вышесказанного, ряд учёных рассматривает кинофильм как кинотекст. Однако, такой подход может привести к проблеме в отношении определения собственно словесной составляющей в кино, так как во многих случаях понятие кинотекста накладывается на всю вербальную составляющую кинофильма в целом.

Так, некоторые исследователи предпринимают попытку разграничить термины «кинотекст» и «кинодиалог». Один из исследователей англоязычных кинофильмов С. Козлофф рассматривает кинодиалог как ключевой компонент фильма. Под кинодиалогом понимается словесная часть фильма – всё, что проговаривается. В связи с тем, что кино по своей сути является визуальным, диалог выполняет своего рода дополняющую функцию. Считается, что слова хотя и значимы, тем не менее в целом играют вторичную роль по отношению к визуальной среде кинофильма [Сургай, 2007]. С. Козлофф полагает, что диалог в кино направляет зрителя, помогает ему ориентироваться в том, что он видит на экране. Кроме того, кинодиалог характеризуется всегда двойным эффектом, так как речь говорящего в кино всегда направлена как на собеседника на экране, так и на зрителя, воспринимающего киноленту [Kozloff, 2000].

Таким образом, чтобы избежать неясности между понятиями «кинотекст» и «кинодиалог», стоит отметить, что кинотекст относится ко всему кинофильму и включает все его компоненты: кинотекст – это зафиксированный на плёнке фильм. Кинодиалог же тем временем соотносится непосредственно со словесной частью фильма.

Польский лингвист Марта Дайнел вводит термин «дискурс кинофильма» («film discourse»). Термин используется в отношении «речи вымышленных персонажей в художественных фильмах и сериалах» («fictional characters' communication in feature films, as well as in series») в совокупности с их невербальной коммуникацией в узком и широком смысле [Dynel, 2011: 42]. В узком смысле она определяет невербальную коммуникацию как неязыковой феномен, сопровождающий вербальную речь; в широком же смысле в понятие невербальной коммуникации включаются все невербальные категории, влияющие на извлечение информации из сообщения. Кроме того, автор приводит другое определение – «кинематографический дискурс» («cinematic discourse»), которое не стоит путать с дискурсом кинофильма. Кинематографический дискурс объединяет множество кинематографических приёмов, которые изучаются и вне лингвистики.

К проблеме кинематографического дискурса в своих работах обращается профессор Мюнхенского университета Людвиг-Максимилиана Ричард В. Джэнни: кинематографический дискурс – «это не использование языка в фильме (кинодиалог, беседа по сценарию, вымышленная интеракция), а сам аудиовизуальный дискурс киноповествования: дискурс мизансцены, кинематографии, монтажа и звукового дизайна, являющийся главным выразительным инструментом режиссёра и основной формой воздействия на аудиторию, а также коммуникации с ней» («It is not the use of language in film (film dialogue, scripted conversation, fictional interaction) but the audiovisual discourse of film narration itself: the discourse of mise-en-scène, cinematography, montage, and sound editing. And it is the filmmaker's main

expressive vehicle and primary form of communication with, and influence over, the audience») [Janney, 2012: 85–86].

В рамках социолингвистики немецкие учёные рассматривают именно кинодискурс, называя его «репрезентацией общества» («Repräsentation einer Gesellschaft»), так как кинофильмы «насыщены социальными смыслами» («mit sozialen Bedeutungen gesättigt sind») [Mai, Winter, 2006: 10–11]. Благодаря фильмам можно, например, узнать многое о социальных и культурных реалиях общества, а также понять, какие аспекты данного общества критикуются.

Для того, чтобы проанализировать кинофильм с лингвистической точки зрения, требуется чёткое представление о предмете изучения. Современные лингвисты, исследующие кино, всё чаще оперируют понятием «кинодискурс».

Определение кинодискурса отечественного учёного И.Н. Лавриенко очень близко к пониманию кинотекста Г.Г. Слышкиным. Оно включает в себя следующие характеристики: поликодовость, неразрывное единство различных семиотических единиц, связность, завершённость, адресность, сочетание вербальных и невербальных знаков, «он зафиксирован на материальном носителе и предназначен для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия кинозрителями» [Лавриенко, 2012: 42].

В концепции А.Н. Зарецкой кинодискурс определяется как многомерное образование, анализ которого проходит как на вербальном, так и на невербальном уровнях. Кинодискурсивные исследования фокусируются на сочетании языковых и аудиовизуальных компонентов кинофильма, представляющих собой целостное, связанное, информативное, коммуникативно-прагматическое образование. Также автор акцентирует внимание на важности учёта вертикального контекста при изучении кинодискурса, включающего различные прецедентные дискурсы, такие как различные варианты сценария, фильмы одного и того же жанра или фильмы одного режиссёра и так далее [Зарецкая, 2012].

С.С. Назмутдинова, в свою очередь, под кинодискурсом понимает «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, 2008: 7]. Данное определение более удобно для изучения проблемы перевода фильмов, которой занимается С.С. Назмутдинова.

Существует также ряд учёных, которые трактуют кинодискурс более узко. К их числу относится Л.В. Цыбина. Данным термином исследователь обозначает исследуемый фрагмент кинофильма в рамках какого-либо анализа [Цыбина, 2006].

Вопрос об определении кинодискурса – дискуссионный, учёные далеко не единогласны в этой проблеме. Тем не менее, большинство исследователей понимают кинодискурс как нечто более широкое по отношению к кинотексту, что говорит о расширении предмета исследования. Кроме того, это связано с соотношением самих исходных понятий «текст» и «дискурс». Дискурс отличается от текста, в первую очередь, тем, что рассматривается и как процесс, и как результат (в виде фиксированного текста). Дискурс соотносится с его непосредственными участниками: говорящим и слушателем, с ситуацией общения, а также с коммуникативным намерением адресанта [Орлов, 1991]. С появлением термина «дискурс» смещается точка зрения на изучаемые лингвистические проблемы – исследователей больше интересует не статичный текст, но динамичное взаимодействие автора и получателя сообщения, процесс закладывания и декодирования смысла. Одной из основных характеристик дискурса является то, что в дискурсивных исследованиях во внимание принимаются многие экстралингвистические факторы; при анализе текста же возможно не выходить за рамки лингвистики.

Из всего сказанного ранее следует, что дискурс является более широким понятием, чем текст; аналогично понятие «кинодискурс» шире понятия «кинотекст». Кинодискурс – это целый текст или совокупность текстов, объединённых какими-либо признаками. Кинотекст является лишь частью кинодискурса. Кинодискурс определяется через кинотекст, но в тоже время включает его в себя в качестве своего фрагмента. Собственно словесной составляющей кинотекста является кинодиалог. Кинодискурс – это гипероним, включающий и кинотекст, и кинодиалог. Схематически соотношение кинодиалога, кинотекста и кинодискурса выглядит следующим образом:



Иллюстрация 1

Кинодискурс – образование динамическое, а кинотекст – статическое. Кинодискурс – это процесс, в то время, как кинотекст – это нечто, зафиксированное на плёнке и неизменяемое.

Кинодискурс более многомерен, нежели кинотекст. При изучении кинодискурса во внимание принимаются участники дискурса, их фоновые знания, время и пространство, в котором происходит взаимодействие. Его следует понимать как одновременный процесс воспроизведения и восприятия фильма, значение которого усваивается посредством влияния на реципиента семиотических систем разного типа. Конечная интерпретация смысла, заложенного в кинофильме его создателем, происходит на уровне кинодискурса, но не кинотекста.

Таким образом, в рамках данного исследования рассматривается именно кинодискурс, а не кинотекст, так как более актуальным для современной лингвистики является кинодискурс. Это понятие гетерогенно: современному исследователю предлагается довольно широкое поле деятельности, включающее неисчисляемое множество невербальных компонентов в дополнение к вербальным в то время, как кинотекст сосредотачивается лишь на языке или техническом строении кинофильма.

1.1.2. Кинодискурс как отдельный тип дискурса

В связи с тем, что кинодискурс является достаточно малоизученным направлением, с целью выявления сущностных характеристик данного понятия, будет целесообразным начать с рассмотрения уже общеизвестного в лингвистике понятия «дискурс», которое упоминалось ранее, а затем определить место кинодискурса в рамках современных дискурсивных исследований.

Дискурс – это родовое понятие по отношению к различным его типам, в том числе кинодискурсу. Существует множество типов дискурса, каждый из которых определяется набором значимых характеристик.

Приведём определение дискурса в широком смысле, данное Т. ван Дейком, одним из ведущих исследователей в области теории дискурса и дискурс-анализа. Дискурс – это «сложное коммуникативное явление, которое включает в себя и социальный контекст, дающий представление как об участниках коммуникации, так и о процессах производства и восприятия сообщения» [Дейк, 2000: 112–113]. Ещё одно определение дискурса, уже ставшее общеизвестным и цитируемым, даёт Н.Д. Арутюнова. Она определяет дискурс как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте» [Арутюнова, 1990: 137].

Таким образом, под дискурсом понимаем не только вербальное сообщение, но и сообщение невербальное, созданное знаками неязыковых систем (образ, жесты, мимика и так далее). При таком подходе выявляется сходство между различными типами дискурса (например, дискурсом повседневного общения) и кинодискурсом: и в кинодискурсе смысл закладывается при помощи различных знаковых систем. Основное различие между понятиями заключается в визуальном элементе: в кинодискурсе визуальные образы создаются режиссёром, тогда как в других типах дискурса, как правило, визуальный аспект никем намеренно не контролируется.

Помимо этого, выделение участников в дискурсе также может распространяться на кинодискурс, так как в фильме присутствуют кинодиалоги, а значит адресанты и адресаты. Кроме того, как уже указывалось выше, речь говорящего в кино всегда также направлена на зрителя, воспринимающего киноленту, как и остальные элементы кинофильма – знаки неязыковых систем.

В кинофильме обязательно присутствуют социальные контексты, в которые погружаются герои. Эти контексты предполагают определённое пространство и временные рамки, в которых происходят действия. Как правило, присутствует не один такой контекст, но несколько, и все они обуславливают взаимодействие между персонажами, и между создателем фильма и воспринимающим его зрителем.

Из всего вышеизложенного следует, что кинодискурс – это один из типов дискурса, так как в нём объединяются вербальное и невербальное сообщения, выделяются участники, а также социальные контексты. Данные характеристики несомненно доказывают обоснованность существования термина «кинодискурс».

Являясь разновидностью дискурса, в понятие «кинодискурс» также входят различные его конкретные проявления. Поэтому ещё одним важным вопросом в данной работе является проблема классификации кинодискурсов.

1.1.3. Типы и разновидности кинодискурса

Одним из исследователей, предпринявших попытку классифицировать кинодискурсы, стал американский теоретик и историк кино Дэвид Бордуэлл [Bordwell, 1989]. Было предложено определять кинофильмы в категории по некоторым их эксплицитным признакам: по стране и времени выхода на экраны (например, западногерманское кино в 1950-е годы), по студии (фильмы кинокомпании Warner Bros. Pictures), по режиссёру, актёру в главной роли, сценаристу, серии (фильмы о «Шерлоке Холмсе»), тематике (военное кино), направлению (производственная драма), целевой аудитории (фильмы для детей) и так далее в зависимости от предмета исследования.

Классификацию, которая бы была удобна для анализа кинофильмов в рамках лингвистического исследования, попытались создать Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова. Они подразделяют фильмы на художественные и нехудожественные. По их мнению, к художественным кинофильмам можно отнести кинотексты, в которых разговорная речь является стилизованной и доминирующими являются иконические знаки, то есть знаки-образы (фильм жанра мелодрамы). К нехудожественным же кинофильмам относятся кинотексты с доминирующими индексальными знаками (знаки-признаки) и преобладанием научной или публицистической речи (документальный фильм). Кроме того, как особая группа выделяются анимационные кинотексты [Слышкин, Ефремова, 2004].

Другими основаниями классифицирования кинотекстов, предлагаемыми Г.Г. Слышкиным и М. А. Ефремовой, стало деление кино по адресату (массовое \ элитарное), по адресанту (профессиональное \ любительское), по оригинальности (оригинальное \ ремейк, приквел, сиквел, спин-офф, экранизация и другие), по жанру (комедия, мелодрама, драма, триллер и так далее) и по ценности для лингвокультурного сообщества страны происхождения [Слышкин, Ефремова, 2004].

Деление кино на массовое и элитарное подразумевает существование двух неравных частей в современном кинодискурсе. Одна из них – это авторское кино, апеллирующее только к определённой аудитории («элите»), не рассчитывающее на широкий коммерческий успех. Массовое кино, в свою очередь, рассчитано на массового потребителя и является продуктом поп-индустрии.

подавляющее большинство как массовых, так и элитарных фильмов соотносятся с профессиональными кинотекстами (высокого качества и при использовании всех необходимых методов и средств кинематографа). Любительский кинотекст – это результат самостоятельного творчества с применением некоторых ресурсов кинематографа.

И массовые, и авторские кинотексты могут быть оригинальными или же основываться на уже существующем кинотексте в качестве новой версии, продолжения или какой-либо другой формы.

Элитарные кинотексты, как правило, сложно отнести к тому или иному жанру, так как в них авторы смело экспериментируют с формой, а также им присущи индивидуальные творческие почерки режиссёров. В этом плане массовое кино удобнее рассматривать с точки зрения жанровой принадлежности. Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова рассматривают жанр как парадигму кинотекстов. Они указывают на то, что количество жанров непрерывно растёт, выделяя при этом список отдельных жанров (кинороман, комедия, сказка, приключенческий фильм, детектив, вестерн, боевик, мистика и другие), замечая, что ни один из существующих списков жанров тем не менее не является строгим и полным.

Говоря о ценности для лингвокультурного сообщества, Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова подразумевают лингвокультурную специфику концептов, реализующихся в кинотекстах, что является целесообразным в рамках лингвокультурологического анализа, проводимого данными авторами на материале кинотекстов разных культур.

В рамках данного исследования проводится анализ художественного оригинального кинотекста, апеллирующего как к массовому, так и к элитарному зрителю, условно относящегося к жанру женского фильма. Однако, обращение к контексту, участникам и различным экстралингвистическим маркерам позволяет говорить о том, что в настоящей работе рассматривается не только кинотекст, но кинодискурс в совокупности всех своих проявлений. Мы опираемся на определение кинодискурса А.Н. Зарецкой: **кинодискурс рассматривается как «связный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом этого фильма и другими значимыми для смысловой завершенности фильма экстралингвистическими факторами, созданный коллективно дифференцированным автором для просмотра реципиентом сообщения (кинозрителем)»** [Зарецкая, 2012: 39]. Исследователь также приводит ряд свойств, которыми обладает кинодискурс: «целостность, связность, информативность, коммуникативно-прагматическая направленность, медийность». Однако, они не являются основополагающими в рамках настоящей работы.

1.2. Подтекст как единица смысловой структуры кинофильма

Понятие подтекста изначально появилось как результат литературной и театральной практики, став так называемым долингвистическим термином, обозначающим многомерность смысла фразы или текста. Однако, после того, как текст был изучен в рамках лингвистической науки, появилась необходимость включить и термин «подтекст» в систему лингвистических знаний.

Одним из первых к научному осмыслению понятия подтекста как скрытого компонента высказывания обратился бельгийский писатель и философ Морис Метерлинк в своей статье 1896 года «Трагизм повседневной

жизни». Он говорил о наличии подтекста в литературных произведениях и называл его «вторым диалогом» [Бартошевич, 2003].

Изучением подтекста занимались, в основном, литературоведы и лингвисты, и подтекст, как правило, рассматривался на материале художественной литературы в качестве скрытого смысла произведения.

Отечественный учёный Т.И. Сильман одна из первых начала изучать понятие подтекста и предприняла попытку определить данный термин как часть формальной синтаксической структуры текста: «Подтекст есть явление, заранее подготовленное либо извне, каким-либо внешним символом или известным событием, либо, чаще всего, внутри самого произведения», он «ставит читателя в положение человека, судящего о действиях и словах людей в тот момент, когда люди эти еще как бы сами не решились признаться во внутреннем смысле того, что они делают и говорят» [Сильман, 1969: 93].

В художественной литературе подтекст может рассматриваться с точки зрения семантического подхода: то есть как неотъемлемая часть сюжета, авторский глубинный смысл текста, который не выражен полностью в «ткани» текста, но имеется в нём; он может быть вскрыт и понят посредством анализа. Можно говорить о том, что подтекст – это не эксплицитная, но имплицитная информация, то есть неявная, подразумеваемая.

В лингвистике особое внимание имплицитной информации в тексте в своих работах уделяет И.Р. Гальперин. В его концепции текста, ставшей одной из самых популярных в отечественной лингвистике, подтекст трактуется как дополнительная информация, возникающая благодаря «способности читателя видеть текст как сочетание линейной и супралинейной информации» [Гальперин, 2006: 48]. И.Р. Гальперин считает, что в тексте имеется содержательно-фактуальная (СФИ), содержательно-концептуальная (СКИ) и содержательно-подтекстовая информации (СПИ).

Содержательно-фактуальная информация содержит в себе сообщения-факты о происходящих событиях, месте и времени протекания этих событий – описывает движение сюжета. Эта информация является эксплицитной – она всегда выражена вербально.

Содержательно-концептуальная информация передает индивидуальное понимание происходящих событий автором; в ней через выражение мировоззрения автора раскрывается основная идея текста. Взаимодействуя, СФИ и СКИ образуют подтекст или содержательно-подтекстовую информацию – своего рода диалог между фактуальной и концептуальной сторонами текста. По способу образования подтекстовая информация противопоставляется фактуальной, так как она является имплицитной. Она извлекается из содержательно-фактуальной информации (на которую, в свою очередь, оказывает влияние содержательно-концептуальная информация) «благодаря способности единиц языка порождать ассоциативные и коннотативные значения, а также благодаря способности предложений внутри содержательно-фактуальной информации приращивать смыслы» [Гальперин, 2006: 29]. Данная имплицитная информация закодирована адресантом в сообщении и может лишь угадываться адресатом. Стоит отметить, что, по мнению автора, присутствие содержательно-подтекстовой информации в тексте необязательно – она является факультативной.

Выделяют два вида содержательно-подтекстовой информации: ситуативную и ассоциативную. Ситуативная СПИ может быть исторической или литературной; она характеризуется наличием интертекстуальности и отсылает читателя к всевозможным прецедентным текстам или историческим событиям. Она возникает в связи с фактами, уже описанными ранее в других текстах. Ассоциативная СПИ не связана с чем-либо ранее описанным. Она является расплывчатой и неопределённой, так как связана с накопленным опытом читателя и возникает вследствие того, что человеческое сознание соотносит изложенное с личными фоновыми знаниями и ощущениями [Гальперин, 2006].

Существует ряд учёных, которые отождествляют понятия «подтекст» и «смысл». Так, Е.А. Реферовская называет подтекстом смысл, основную идею, заключённую в контексте, читаемую между строк и выводимую из содержания текста [Реферовская, 2007].

Н.И. Усачева также понимает под термином «подтекст» «смысл, вытекающий из взаимодействия материальных единиц речевого контекста и речевой ситуации в процессе восприятия произведения читателем» [Усачева, 1982: 77].

Как видно из всего вышесказанного, подтекст является довольно изученным в рамках исследования художественной литературы. Однако, по мнению многих учёных, подтекст следует изучать и на базе других материалов, выходящих за рамки литературных произведений. Возникновение подтекста возможно при любом типе коммуникации. Так, подтекст может рассматриваться как необходимый элемент кино- и телеобщения. «Умение декодировать подтекст, раскрывать скрытую образность кадра, анализируя звукозрительные образы, критически осмысливая и переживая аудиовизуальную информацию, различая визуальные смыслы и другую информацию, является очень важным умением для современного человека» [Зарецкая, 2008: 73].

Художественный фильм во многом напоминает художественный текст. Некоторые исследователи кино считают, что кинематографическая структура занимает промежуточное положение между театром и литературой: к театру она приближается своей общей репрезентацией, то есть концепцией изображения действия, а к литературе – своими частными проявлениями (возможностью детально описывать персонажей и события). Кроме того, кинофильм заимствует из литературы типологию жанров, а в некоторых жанровых проявлениях кинематографическое произведение даже способно напоминать литературные композиции, например, пьесу, повесть или роман.

Главным отличием произведения кинематографического от произведения литературного является ряд экстралингвистических

компонентов, присутствующих в первом и отсутствующих в последнем. Поэтому правомерным будет говорить о том, что фильм также обязательно обладает подтекстом. И.В. Вайсфельд пишет, что кинофильм, являясь произведением искусства, включает «изображённое действие и неизображённое, изображённую образность и неизображённую, законченность характеристики персонажей и событий и их незавершённость» [Вайсфельд, 1993: 9]. Неизображённое действие и неизображённая образность, незавершённость характеристики персонажей и событий и есть подтекст в понимании данного исследователя.

Известный американский режиссёр Мартин Скорсезе в своей лекции о языке кино говорил, что один кадр фильма, соединившийся со вторым его кадром, способен создать в воображении зрителя некий третий образ абсолютно отличный от первых двух кадров. Это и есть подтекст, который делает кинематограф уникальным. И если из фильма убрать хоть один кадр, общее восприятие зрителя может кардинально измениться [Scorsese, 2013].

В последние десятилетия в работах современных кинотеоретиков появляется всё больше упоминаний о наличии подтекста в кинофильмах. Американские исследователи Кен Дэнсигер и Джефф Раш считают, что подтекст всегда соотносится с основным персонажем, и рассматривают его, как фоновую историю или внутренний конфликт главного героя, часто выражающийся лишь в его общем эмоциональном состоянии. «Подтекст помогает охватить аудиторию более сложным и захватывающим образом на самом глубоком уровне» («at the deepest level, subtext can reach the audience in the most complex and gripping manner») [Dancyger, Rush, 2007: 6]. Поэтому самые запоминающиеся истории, как правило, обладают сильным подтекстом.

На важность наличия подтекста в киносценарии в своих работах указывал Д. Бордуэлл, говоря о том, что фильм включает не только то, что в итоге запечатлено на плёнке [Bordwell, 2006]. Помимо этого, в кинофильме находит отображение некий невидимый глубинный слой, в котором хранится

код, или замысел, заложенный в фильме автором и отражающий его интенцию.

М. Дайнел в своей работе «Stranger than Fiction? A Few Methodological Notes on Linguistic Research in Film Discourse» утверждает, что кинофильм полностью реализуется только как совместное действие его создателя и зрителя и что эта интеракция между адресантом и адресатом происходит благодаря многоаспектности уровней в кинофильме и наличию подуровней («sublayers») в том числе, на которых «смыслы, выходящие из дискурса кинофильма, доводятся до аудитории», «почерпываются зрителями» («...meanings emerging from film discourse are communicated to the audience...»), «...meanings are gleaned by audiences...») [Dyner, 2011: 44]. Эти значения не всегда вербально выражены, и зрителю может понадобиться сделать дополнительное усилие, чтобы уловить выводимое значение.

С. Козлофф также подчёркивает важность слоёв в кинодиалогах, употребляя термин «двухслойность» («doublelayeredness»), то есть наличие уровня, на котором информация является явно выраженной, и уровня, на котором информация додумывается посредством выведения значений из двусмысленных фраз («double entendres») [Kozloff, 2000]. Однако, Сара Козлофф говорит о двухслойности, присутствующей на речевом уровне. Иногда эффект двусмысленности в речи обретается посредством использования противоречий, например, когда изобразительный ряд не соответствует словам действующих лиц. В результате контрапункт визуального уровня и уровня диалогового позволяет правильно раскрыть внутренний мир персонажа.

Многие отечественные киноисследователи отождествляют подтекст с «точкой зрения» автора. И.В. Вайсфельд говорит о том, что фильм по своей сути объективирует авторскую субъективность – выражает авторскую позицию и воплощает его индивидуальность. Сергей Эйзенштейн придерживается мнения, что все средства, используемые в кинофильме, прежде всего служат тому, чтобы реализовать отношение автора к

содержанию фильма (точнее к проблемам, рассматриваемым в нём) [Эйзенштейн, 2002].

О.А. Тюлякова, опираясь на эту концепцию, предлагает рассматривать кинофильм на трёх уровнях: информационно-повествовательном (пространство и время художественного фильма), психологическом (уровень героя) и наиболее важном из трёх – уровне авторского кругозора. Третий уровень является имплицитным, и на нём происходит смыкание точек зрения и оценок зрителя и автора [Тюлякова, 1990].

В отечественной лингвистике проблемой подтекста в кинодискурсе занимается А.Н. Зарецкая. Особое внимание автор уделяет особенностям способов создания и функционирования подтекста в англоязычных кинофильмах жанра драмы. Средства создания подтекста в концепции данного автора можно разделить на традиционные (или применяемые, в том числе, к анализу художественных литературных текстов), а также специфические (то есть не используемые в литературоведческих исследованиях) [Зарецкая, 2008].

Подтекст является имплицитной информацией, в связи с чем категории «подтекст» и «имплицитность» трудно разграничиваемы. Хотя эти две категории неотъемлемо связаны между собой, можно говорить о том, что подтекст является неотъемлемым элементом текста, его глубинным уровнем, в то время, как имплицитность – это признак подтекста: подтекст определяется через имплицитность. Кроме того, следует отграничить подтекст от других видов имплицитной информации: «импликация», «приращение смысла».

Подтекст и импликация прежде всего отличаются масштабом контекста, в котором они реализуются: подтекст реализуется в макроконтексте; импликация же – это категория микроконтекстового уровня. Другими словами, импликация и подтекст имеют различную глубину. Подтекст относится к целому произведению; он углубляет сюжет, более

полно раскрывает главные темы произведения. Импликация функционирует на уровне эпизода, отражает обстановку отдельного звена сюжета.

Проведём также разграничение терминов «подтекст» и «приращение смысла». И.Р. Гальперин разграничивает их следующим образом: подтекст запланирован автором и сосуществует с вербальным наполнением произведения; приращение смысла, в свою очередь, происходит спонтанно в процессе его создания [Гальперин, 2006] – это следующая ступень функционирования подтекста.

В рамках данного исследования используется именно термин «подтекст», так как он является наиболее широким и многомерным, формируется на основе разнородных и разноуровневых компонентов и включает в себя другие более узкие типы имплицитной информации.

Мы согласны с мнением, что подтекст – это категория, относящаяся к целому тексту и представленная в макроконтексте на протяжении всего произведения. Кроме того, мы считаем, что на протяжении кинофильма подтекст объективируется как посредством традиционных лингвистических приёмов (грамматические, стилистические средства и другие), так и при помощи особых экстралингвистических маркеров, присутствующих в кинодискурсе как многомерном поликодовом явлении (аудио- и видеоряд, образы персонажей, реквизиты и так далее). В связи с этим в рамках данного исследования мы не хотим отождествлять подтекст с его единичными реализациями и считаем целесообразным, основываясь на определениях подтекста, приведённых выше, понимать подтекст в более широком смысле. Мы рассматриваем **подтекст** в кинодискурсе как **глубинный смысл, реализующий интенцию автора, эксплицитно или имплицитно объективирующийся на протяжении всего кинодискурса посредством лингвистических, экстралингвистических и композиционных приёмов и обеспечивающий его полноценное понимание.**

Далее рассмотрим средства создания подтекста в кинодискурсе.

1.3. Средства формирования подтекста в кинодискурсе

1.3.1. Создание подтекста в кинодискурсе на композиционном уровне

Подтекст в художественном фильме может объективироваться композиционными приёмами его оформления. Венгерский учёный Лайош Нирё в своих исследованиях обращает внимание на то, что композицию нельзя рассматривать как некую «холодную технику», так как композиция «воздействует на формирование значения и иногда становится его непосредственным выразителем» [Нирё, 1977: 150]. Композиционное построение кинокартины, наряду с её визуальным, аудиальным и вербальным наполнениями, может нагружаться подтекстом и, таким образом, является существенным фактором для понимания содержания и авторской интенции реципиентом. На композиционном уровне имплицитная информация способна порождать определённые смыслы, не нуждающиеся в лексическом воплощении.

Ранее мы определили подтекст как некое воплощение точки зрения автора. Композиция также непосредственно связана с авторским мнением, которое он стремится передать зрителю: во второй половине двадцатого века стал популярным коммуникативный подход к проблеме композиции кинофильма, связанный с так называемым «эффектом присутствия». Этот эффект заключается в том, что автор, выстраивая композицию определённым образом, сознательно включает зрителя в кинематографические процессы, вследствие чего зритель попадает в экранное пространство и время и воспринимает кинофильм глазами автора, а значит точка зрения автора становится точкой зрения зрителя [Коршунов, 2014: 18].

Знаменитый советский режиссёр Сергей Эйзенштейн также был сторонником такого подхода. В своих работах по киноискусству он писал о том, что построение, прежде всего, показывает отношение автора к содержанию фильма, а также побуждает зрителя так же относиться к этому содержанию [Эйзенштейн, 2002]. Таким образом происходит коммуникация

между адресатом и адресантом, представленная в следующей модели: автор – кинофильм – зритель.

Далее рассмотрим основные структурные типы кинофильма.

Композиция кинокартины связана с концепциями художественного времени, которые в свою очередь отождествляются с временными концепциями, отражающимися в культуре. Наиболее известная концепция художественного времени – линейная. Она напрямую связана со способностью восприятия времени человеком. Время представляется нам в виде бесконечно продолжающейся прямой последовательности – события происходят в одном измерении и существуют друг после друга. Подавляющее большинство кинофильмов организуются по такой концепции, так как она является наиболее понятной и близкой для зрителя, а следовательно, самой популярной. «Линейное повествование представляет коммерческую середину...» («The linear narrative represents the commercial mid-point...»), так как оно является своего рода «приглашением для зрителя идентифицировать себя с главным персонажем» («the invitation for the viewer to identify with the main character») [Dancyger, Rush, 2007: 154–155] – как говорилось прежде, линейность является классическим представлением времени человеком. Фильмы с линейным повествованием проще для восприятия также потому, что, как правило, их «повествование происходит в рамках установленных норм жанра» («narrative also proceeds within established norms, within genres») [Dancyger, Rush, 2007: 155]. По этой причине один из популярнейших киножанров – боевик-блокбастер – в большинстве случаев организуется по типу линейной композиции (серии «The Fast and the Furious», «Die Hard»).

Существует также ряд подтипов настоящей концепции. Например, очень часто в кино встречается так называемая новелльная или эпизодическая композиция, когда между эпизодами наблюдается временной разрыв, тем не менее, действия происходят последовательно. Например, в американской мелодраме режиссёра Лоне Шерфиг «One Day», 2011

вниманию зрителя представляется один и тот же день из жизни главных героев в течение 23 лет – то есть, между эпизодами существует продолжительный разрыв, но они расположены в хронологическом порядке.

Также современный российский киновед Всеволод Коршунов в своей диссертации исследует такой тип линейной композиции как эллиптическая, заимствуя термин «эллипсис» из лингвистики. Эллиптическая композиция – это модель построения сценария кинофильма таким образом, что существенная или обязательная сцена в картине пропущена («Marseille», 2004) [Коршунов, 2014].

Другая концепция времени, нашедшая отражение в кино – эсхатологическая. Она схожа с композицией линейной тем, что также представляет совокупность последовательных действий, однако точкой отсчёта времени становится конец. Эсхатология – это «религиозное учение о конечности мироздания» [Фролов, 2001: 699]. Поэтому кинофильмы с эсхатологической композицией начинаются своеобразно – с конца. Ярким примером могут послужить фильмы детективного жанра, так как в фильмах такого жанра время течёт от момента совершения преступления к моменту раскрытия его мотива: зритель с самого начала видит, чем всё закончилось, но только в конце приходит к тому, с чего всё началось («True Detective», 2014, «The Girl with the Dragon Tattoo», 2009).

К подтипу эсхатологической композиции относится реверсивное и инверсивное построения кинофильма. Реверсивная композиция заключается в том, что время в фильме буквально идёт от конца к началу – все эпизоды показаны в обратном порядке («Memento», 2000). Инверсивная композиция, в свою очередь, заключается в изменении порядка действий. В качестве примера можно обратиться к кинофильму «(500) Days of Summer», 2009 Марка Уэбба, в котором рассказывается история любви одной пары: хронология ведётся не по порядку, роман пары раскрывается абсолютно нелинейно – сначала нам показывают день 488 их отношений, затем мы возвращаемся назад в самый первый день и так далее.

Следующая временная концепция, воплотившаяся во многих художественных произведениях литературы и кино, связана с одной из древнейших концепций физического времени – циклической. Данная концепция предлагает рассматривать время в виде колеса: время неизменно возвращается к одной и той же точке, которая является как точкой отправления, так и точкой назначения. Такое восприятие времени можно соотнести с понятиями временного или биологического циклов, которые человек неизменно проживает. Например, весна сменяет зиму, лето – весну; после каждого воскресенья наступает понедельник, каждый день заканчивается ночью и так далее. Кольцевая композиция в кино зачастую воплощается посредством закольцованной сцены – первый эпизод или один из начальных эпизодов, в котором зарождается основная сюжетная линия фильма, повторяется, но на новом этапе. Например, такая сцена присутствует в новом американском трагикомедийном мюзикле «La La Land», 2016: сцена с первой встречей главных персонажей в баре, когда Миа слышит, как Себастьян исполняет музыку на пианино, повторяется на последних минутах кинофильма – Миа, повзрослевшая и изменившаяся, входит в бар и вновь слушает, как играет её старый знакомый.

Не стоит путать кольцевую композицию с композицией рамочной. Рамочная структура, как и кольцевая, также возвращает нас к тому, с чего всё началось, однако она в то же время заключает основную историю в некие рамки – другую историю, создавая таким образом структуру «текст в тексте». Рамка может присутствовать не только в качестве первого и последнего эпизодов, но и может реализоваться при помощи сквозной линии, то есть к рамке можно возвращаться множество раз. Рамочная композиция очень часто встречается в кино в виде воспоминаний какого-то персонажа. В кинофильме «The Notebook», 2004, снятом по одноимённому роману Николаса Спаркса, присутствует рамочная структура: мужчина читает своей жене, страдающей болезнью Альцгеймера, дневник, хранящий историю их любви, пытаясь помочь ей вспомнить его. На протяжении всего фильма мы то возвращаемся

в прошлое пары, то видим их в настоящем в доме престарелых, читающими дневник. Ещё одним примером является фильм Дэвида Финчера «The Curious Case of Benjamin Button», 2008, снятый по мотивам рассказа Фрэнсиса Скотта Фицджеральда. Здесь девушка читает своей умирающей пожилой матери дневник Бенджамина Баттона, заставляя её возвращаться в прошлое и вспоминать его историю [Коршунов, 2014].

Рамочное построение достигается посредством различных композиционных приёмов, являющихся предпосылками для формирования подтекста. К ним относятся: параллельное развитие двух действий, композиция в форме временной петли (соотнесение будущего или прошлого персонажей с настоящим) или ретроспективное повествование и другие. В первую очередь, композиционные приёмы просматриваются в так называемых сильных позициях текста, которые стоит рассмотреть более внимательно.

1.3.2. Актуализация подтекста в сильных позициях кинодискурса

В сильных позициях текста раскрывается основной смысл повествования в процессе сопоставления выраженного в этих позициях и всего текста. Н.И. Усачёва считает, что эти позиции сосредоточивают подтекстовую информацию как таковую, не нуждаясь в дополнительных языковых средствах выражения, и называет их «узловыми пунктами словесной ткани». К ним относятся заглавие, начало и конец произведения [Усачёва, 1982: 77]. Л.Ю. Чунева также говорит о таких сильных позициях дискурса, как заглавие, начало и конец, называя их сегментами, нагруженными подтекстами, которые обеспечивают целостность дискурса [Чунева, 2006].

Большинство киносценариев создаются по модели «three-act form» или трёхактной форме. Она заключается в том, что кинофильм, подобно художественному тексту, делится на три части: так называемые сетап,

конфронтацию и резолюцию. Второй акт всегда длится дольше, чем остальные, так как в нём происходят все основные события сюжета. В связи со своей длительностью второй акт также является наиболее плавным и предсказуемым. Киноведа, как правило, уделяют особое внимание первому и последнему актам: сетапу и резолюции.

«В акте 1 вводятся персонаж и предпосылки...» («Act One introduces character and premise...»); под предпосылкой понимается «центральный концепт или центральная идея, являющаяся ключевой для сценария» («the central concept, or central idea, is what the screenplay is about»). Как правило, эта идея представлена в виде дилеммы главного героя в определённый момент его жизни, в свою очередь, представленной конфликтом – «главным элементом сюжета» («central feature of the screen story»). В последнем же акте «разрешается кризис, представленный в предпосылке» («resolves the crisis introduced in the premise») [Dancyger, Rush, 2007: 2–3]. Таким образом, первый и последний акты, а также их соотношение играют немаловажную роль при декодировании подтекста, так как в резолюции мы возвращаемся к первоначальной идее и сравниваем полученное с предложенным в начале. В резолюции первоначальная мысль может повторяться, видоизменяться, опровергаться и так далее.

Тем не менее, наиболее сильной позицией кинодискурса становится заглавная лексема или фраза, так как она является ключевой единицей и смысловым центром дискурса, обеспечивающим декодирование подтекста. Основной замысел произведения может выражаться в названии как в явной, так и в завуалированной форме [Сермягина, 2006].

По мнению некоторых авторов, название является паратекстовым элементом, который, будучи только частью, представляет целый текст. Данный элемент является кратчайшим путём к пониманию текста, так как влияет на оценку текста получателем до или после его прочтения [Олизько, 2008].

Так, название кинофильма выполняет сразу несколько важных функций. Прежде всего, оно определяет дальнейшее течение фильма. Название – это первый элемент кинофильма, представленный вниманию зрителя, а также его интегральная часть: без него аудитория была бы не в состоянии отличить один фильм от другого. Название может предоставить информацию о произведении, так как, по сути, оно резюмирует основной сюжет, раскрывает тему или предлагает некоторые идеи для дальнейшего понимания сюжета. Оно является средством, направляющим аудиторию к разгадке содержания фильма прямым или косвенным образом. Даже в случаях, когда название не является абсолютно ясным, оно абстрактно, его смысл трудно уловить, оно, тем не менее, может предоставить зрителю определенное представление о фильме [Kolstrup, 1996].

Другой немаловажной функцией названия является его эффект привлекательности, обеспечивающий коммерческий успех. Название занимает ключевое место в рекламных объявлениях и на плакатах, которые ответственны за создание самого первого впечатления о фильме у зрителя. Оно стимулирует интерес публики к фильму и желание для его просмотра. Выбрав правильное название фильма, режиссёр обеспечивает позитивное зрительское впечатление о нём [Wright, 2003].

Название может передать жанр фильма («Crazy, Stupid, Love.» – романтическая комедия о любви), описать его сюжет («We Bought a Zoo», 2011), задать интригу («Doctor Who», 1963–2017 – у зрителя возникает вопрос: а кто же этот доктор?; «We Need to Talk About Kevin», 2011 – а что не так с Кевином?), вызвать в воображении яркий образ («Red Dragon», 2002) и другие.

Примером заглавия как сильной позиции фильма, содержащего в себе подтекст, является название американского фильма «Spotlight», 2015 (рус. «Прожектор»). Оно метонимично и обладает интертекстуальной отсылкой, потому что «Spotlight» – это также название команды в американской ежедневной газете «The Boston Globe», специализировавшейся на

следственных статьях, которая, собственно, и стоит в центре сюжета картины. Кроме того, оно метафорично. В фильме рассказывается о журналистском расследовании случаев сексуальных домогательств в католической церкви, и прожектор выступает в качестве образного скрытого сравнения – того, что могло бы пролить свет на события, находящиеся в тени. Таким образом, название нагружается подтекстом посредством использования в нём метонимии и метафоры и зарождает в сознании зрителя некоторые представления об идее кинофильма: в совокупности с жанровой спецификой (фильм является криминальной драмой) оно даёт нам представление о том, что речь в картине пойдёт о расследовании некой тайны; к такому же заключению может прийти человек, когда-либо слышавший о команде «Spotlight» и понимающий интертекстуальную отсылку.

Таким образом, название может выполнять различные функции и охватывает многие аспекты кинофильма. Оно является сильной позицией текста и играет важную роль для понимания подтекста кинофильма.

1.3.3. Формирование подтекста посредством лингвистических и экстралингвистических приёмов

Подтекст – это категория макроконтекстового уровня, однако возникает он в лице отдельных конкретных проявлений на уровне микроконтекста. Помимо композиционных элементов подтекстовая информация на уровне микроконтекста также репрезентируется различными вербальными и невербальными способами.

Как уже говорилось ранее (см. § 1.1), кинодиалог является частью кинодискурса, и проведение кинодискурсивного исследования не представляется возможным без обращения к кинодиалогам, так как они представляют словесное наполнение фильма, и исключительно в них реализуется подтекст, закладываемый на вербальном уровне.

Атмосфера в кинофильме создаётся при помощи «скопления деталей, создающих иллюзию единого, последовательного мира», («the accumulation of details that creates the illusion of a single, coherent world») [Dancyger, Rush, 2007: 5]. Речевое наполнение картины, гармонично сосуществуя с его визуальным и звуковым наполнениями, способно правдоподобно рассказать историю и заслужить доверие зрителя. Каждый фильм представляет живой пример речи, в которой содержатся языковые составляющие кинодискурса. Хотя киноречь и принято определять как речь вымышленную и не аутентичную в связи с тем, что она прописана в сценарии и не спонтанна, тем не менее, диалог в кинофильме имитирует живую речь (или является её аналогом в рамках фильма), таким образом отражая коммуникативные модели той или иной эпохи, а также заложенный в нём культурный код [Richardson, 2010]. Это даёт нам основание анализировать киноречь в рамках лингвистического подхода.

Диалоги выполняют две главные функции: во-первых, диалоги характеризуют персонажей. Речевые модели сообщают адресату различную информацию: образован ли персонаж, откуда он родом, какова его профессия, приблизительный возраст и эмоциональное состояние. Речь персонажей в художественном кинофильме в совокупности с их культурной принадлежностью, статусом, происхождением, опытом или любым другим контекстом, представленным вниманию зрителя, может иметь определённое социальное воздействие, так как все кинофильмы в некоторой степени социальны – они обращаются к проблемам, волнующим общество [Шевченко, 2005]. Вторая основная функция диалога – помочь наблюдателю (слушателю) определить сюжет картины, ведь в диалогах содержится большая часть сюжетной информации: можно уловить основную тематику фильма, только прослушав его диалоги.

Зачастую для того, чтобы в полной мере реализовать подтекст, или свою интенцию, автору недостаточно диалогового наполнения в фильме, и тогда он прибегает к использованию так называемого метатекстового

комментария или «авторского метатекстового слоя», который «обычно присутствует в виде речевых закадровых описаний, обладающих различной полнотой знания о мотивах поведения персонажей» [Тюлякова, 1993: 44]. Таким образом, метатекстовый комментарий выступает в качестве дополнительной информации либо восполняет недостающую информацию, необходимую реципиенту для того, чтобы в полной мере уловить авторскую интенцию.

Метатекстовый комментарий нарушает узуальную норму фильма, поэтому несомненно свидетельствует о присутствии подтекста. Он может вводиться в кинодискурс различными способами. Как правило, такой комментарий включается устно – через использование закадрового голоса: он может произноситься от лица рассказчика («Bridget Jones's Diary», 2001) или от лица его alter ego («Birdman (or The Unexpected Virtue of Ignorance)», 2014). Вуди Аллен в своих работах часто использует голос некоего рассказчика, никак не раскрывающегося на протяжении фильма, который адресует зрителю информацию о каких-либо событиях или озвучивает мысли персонажей, с которыми он никак не связан («Radio Days», 1987, «You Will Meet a Tall Dark Stranger», 2012).

Метатекст также может быть графическим: например, накладываться на движущееся изображение при помощи субтитров. Все фильмы фантастической франшизы «Star Wars» начинаются с графического метатекстового комментария, предлагающего контекст происходящих в дальнейшем в фильме событий. Метатекст может взаимодействовать с паратекстом: закадровый голос может озвучивать появляющиеся на экране названия глав, на которые некоторые режиссёры разбивают фильмы, уподобляя их книгам. Так, Квентин Тарантино делит многие свои фильмы на главы («Pulp Fiction», 1994; «Kill Bill: Vol. 1,2», 2003–2004 и другие). Также «метатекстовый слой может строиться путем введения в ткань игровой картины подлинных документальных кадров или стилизации под них» [Тюлякова, 1993: 46]. Например, в американской финансовой драме «The Big

Short», 2015 режиссёр работает по модели рваного повествования, вводя кадры с реальными фотографиями, относящимися к описываемому в фильме экономическому кризису, а также обращения голливудских звёзд к зрителю сквозь «четвертую стену» с объяснениями сложных экономических понятий.

Подтекст в кинофильме на вербальном уровне может реализоваться фактически любым языковым средством, например, стилистическим. Н.И. Усачёва выделяет образы-метафоры, средства экспрессивного синтаксиса [Усачёва, 1982]. Мы придерживаемся точки зрения, что любое средство выразительности может послужить в качестве маркера подтекста, так как такие средства используются в переносном смысле и способны усилить образность повествования.

К собственно языковым средствам создания подтекста относятся также многозначные или дейктические слова, языковые девиации грамматического или лексического плана (нарушение стандартного функционирования языковых средств, например, посредством парцелляции, умолчания или нарушения синтаксического или логического порядка компонентов высказывания, расположения отдельных единиц текста в нестандартных позициях – нарушения сочетаемости слов), использование повторов или коммуникативно избыточных средств [Мысоченко, 2007], [Чунева, 2006]. О важности повтора и его роли в создании подтекста в кинофильмах говорит С. Козлофф. В кинофильмах на протяжении всего дискурса, как правило, повторяются ключевые слова или реплики, которые являются «лейтмотивами» и служат для полноценного понимания задумки автора [Kozloff, 2000]. Автор приводит в пример реплику Скарлетт из американского кинофильма 1939 года «Gone with the wind» по знаменитому роману Маргарет Митчелл «*I'll think about it tomorrow*» (Я подумаю об этом завтра), которая повторяется на протяжении всего фильма и благодаря которой зритель имеет возможность глубже понять характер персонажа, произносящего эти слова. Другой яркий пример лексического повтора

присутствует в американской драме 2016 года «Collateral Beauty». Во время фильма неоднократно повторяются три лексемы: любовь, время и смерть. Далее этот повтор переходит на новый уровень, превращаясь из лексического в концептуальный: появляются персонажи, воплощающие эти три понятия, а также проблемы, определённо связанные с этими понятиями. Таким образом, при просмотре картины зритель неизбежно размышляет о любви, времени и смерти, пытается определить их роль в жизни персонажей и постичь замысел кинофильма на глубочайшем уровне.

Ещё одним средством создания подтекста в кинодискурсе является наличие интертекстуальных и интердискурсивных отсылок. Термин «интертекстуальность» был введён французским теоретиком Юлией Кристевой и обозначает феномен взаимодействия одного текста с другими. Интертекст предполагает наличие в кинодискурсе и других типах дискурса реминисценций и отсылок к другим текстам, наличие связей между разными текстами. Интердискурсивность определяется как влияние различных типов текста друг на друга. В связи с данными особенностями, на сегодняшний день представляется сложным назвать какой-либо текст одним определённым жанром. Данные категории также являются своеобразным проявлением повтора, но не в виде отдельных лексем или предложений, а в качестве целых текстов и идей, заложенных в них. Кроме того, отсылки такого типа выступают в роли скрытого сравнения, сопоставляя два текста друг с другом, акцентируя внимание на их отличиях и сходствах. Основными языковыми маркерами реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в кинодискурсе, как и в любом другом дискурсе, могут служить, например, цитаты, аллюзии, афоризмы или иностилевые вкрапления. Д. Чендлер и М. Род считают, что фильм без интертекстуальных и интердискурсивных связей с другими текстами просто невозможен [Chandler, Rod, 2011]. Такие связи «становятся залогом самовозрастания смысла» [Руднев, 2009: 113] и пронизывают кинофильмы эксплицитно или имплицитно. Интертекст может выступать в качестве поверхностной или

глубинной структуры: автор помещает в своё творение некий отсылочный код, который зритель должен распознать, раскрыть и сопоставить с контекстом [Коршунов, 2014].

Интертекстуальность также может объективироваться посредством внедрения в дискурс прецедентного феномена – самодостаточного имени, высказывания, текста или ситуации, не требующей контекста.

Прецедентный текст Г.Г. Слышкин определяет, как «любую характеризующуюся цельностью и связностью последовательность знаковых единиц, обладающую ценностной значимостью для определённой группы» [Слышкин, 2000: 28]. Существуют временно прецедентные тексты, то есть тексты, которые становятся прецедентными на короткий срок и со временем выходят из употребления (например, рекламные ролики). Прецедентные тексты регулярно используются в других текстах и таким образом оживляют накопленный культурный багаж.

Прецедентная ситуация – это некоторая существующая ситуация (реальная или выдуманная), «минимизированный инвариант восприятия которой, включающий представление о самом действии, о его участниках, основные коннотации и оценку, входит в когнитивную базу лингвокультурного сообщества и знаком практически всем социализированным представителям этого сообщества» [Гудков, 2000: 41]. Тем не менее, существуют также прецедентные ситуации малых социальных групп (семейные прецедентные ситуации, прецедентные ситуации узкого профессионального круга и тому подобные).

Прецедентная ситуация актуализируется посредством её сопоставления с ситуацией, в которой протекает дискурс. На наличие прецедентной ситуации, в свою очередь, в качестве актуализатора могут указывать другие прецедентные феномены: имя или текст. Кроме того, объективировать прецедентную ситуацию возможно при помощи описания событий. В рамках кинодискурса прецедентная ситуация может быть доступна как на лингвистическом уровне, так и визуально или аудиально.

Таким образом, прецедентную ситуацию можно сравнить с комплексной метафорой – существующая ситуация дискурса сопоставляется с оригинальной ситуацией и, таким образом, приобретает дополнительный смысл.

В качестве примера можно привести название (сильную позицию кинофильма) американского шпионского детективного триллера «Tinker Tailor Soldier Spy» (рус. «Лудильщик, портной, солдат, шпион»), в котором присутствует интертекст. Оно отсылает зрителя к прецедентному тексту английской детской считалки. Однако, само содержание считалки никак не влияет на понимание смысла кинофильма, поэтому целесообразным будет говорить о том, что доминирующей здесь является интердискурсивная ссылка на считалку как тип дискурса и его функцию: подобно детям, определяющим при помощи считалок, кто будет исполнять ту или иную роль в игре, героям фильма предстоит вычислить шпиона в своём окружении.

Так как в кинодискурсе присутствуют сразу несколько семиотических систем, целесообразным будет говорить о том, что подтекст в данном типе дискурса реализуется не только при помощи лингвистических явлений. Некоторые учёные придерживаются точки зрения, что вербальное наполнение кинофильма вторично по отношению к визуальному [Сургай, 2007]: «невербальная составляющая стремительно превращается из вторичного, подчиненного источника информации в равноправный компонент текста, не уступающий по значению словесному ряду» [Слышкин, Ефремова, 2004: 8].

Невербальные компоненты, присутствующие в кино, играют огромную роль (особенно при декодировании подтекста). К таким компонентам можно отнести звуковые и визуальные знаки: звуковые эффекты, музыкальное сопровождение, образы и движения персонажей, пейзаж, интерьер, реквизит, спецэффекты [Слышкин, Ефремова, 2004].

Огромное значение также имеют цвета в фильме. Цветокоррекция в кинематографе призвана создавать особые эффекты, например, напряжения

или, наоборот, спокойствия; цвета могут привлечь внимание к ключевым сценам. Цветовые гаммы также можно отчётливо связать с определённым местом или эпохой [Brown, 2011]. Зритель может воспринимать информацию, заложенную в цвете, даже не подозревая об этом.

Стандартный инструмент в работе с цветами – это цветовое колесо, одна из вариаций которого, показана на Иллюстрации 2. Тёплые и яркие цвета на нём находятся справа, холодные – слева. Существует три первичных цвета – красный, жёлтый и синий, три вторичных – зелёный, оранжевый и фиолетовый и шесть третичных, которые получаются при смешивании первичных и вторичных.



Иллюстрация 2

Существует так называемая комплементарная цветовая схема или схема, состоящая из комплементарных пар, то есть пар цветов, размещённых на противоположных сторонах цветового колеса. Например, во французском кинофильме «Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain», 2001 такой парой являются красный и зелёный цвета. Такой контраст создаёт причудливые палитры, подчёркивающие сюрреалистические сцены фильма.

Другая классическая цветовая схема, широко используемая в кино – аналоговая. Аналоговые цвета на цветовом колесе располагаются рядом и хорошо сочетаются. Отсутствие контраста позволяет использовать такие цвета для обеспечения гармоничной атмосферы. Такая цветовая модель часто используется при создании кадра обзорного плана, то есть кадра с очень

широким ракурсом. Они могут даже не запечатлеть актёров, или же им не отводится важнейшее место в кадре.

Эффект гармонии также создаётся при использовании монохроматических цветовых схем, представленных оттенками одного и того же цвета (например, синего, голубого и бирюзового). Они создают глубокое гармоничное чувство, которое мягко убаюкивает и успокаивает зрителя. Приверженец данной схемы – американский режиссёр Уэс Андерсон («Moonrise Kingdom», 2012, «The Grand Budapest Hotel», 2014) Кроме того, существуют модели с использованием цветов-триад, цветов-тетрад, расщеплённых комплементарных цветов и другие [StudioBinder, 2016].

Цветовое наполнение имеет определённую функцию для создания подтекста в кинофильме. Но и нарушение классических цветовых схем также несёт некий смысл. Например, обе части американского криминального фильма «Sin City», 2005, 2014 сняты в чёрно-белой гамме, что помогает создать нужную атмосферу (мрачного и преступного города). Однако помада на губах женщин и кровь остаются красного цвета, что также несёт особый смысл – порочности, жестокости. Кроме того, музыка, которая сопровождает фильм, нагнетает обстановку и помогает сохранить ощущение непрерывной досады и тягости у зрителя.

Музыка – это неотъемлемый элемент в кинематографе. Ошибочно считать, что фильм является исключительно визуальным опытом. Мы воспринимаем фильм как визуально, так и аудиально. Тому свидетельствуют, например, современные домашние и театральные звуковые системы, предлагающие многоканальный звук и высокую точность воспроизведения.

Музыкальное сопровождение часто называют саундтреком (англ. «*sound*» – звук и «*track*» – дорожка). К саундтреку можно отнести любую музыку, которая играет в фильме. Наряду с этим определением существует также и другое понятие – «*film score*» – фоновая музыка к фильму. Это музыкальное сопровождение, написанное специально для конкретного кинофильма и исполняющееся в нём впервые. Такая музыка, как правило,

является оркестровой и бессловесной, она функционирует как фон для некоего визуального события, существует в качестве дополнения к фильму и не имеет независимой популярности.

Практически в каждой кинокартине присутствует музыкальное сопровождение. Сложно представить существование кинофильмов без музыки. Однако, в 50х годах XX века ряд режиссёров-реалистов почти или совсем исключил музыку из своих кинофильмов. Но и такой подход нес под собой особый смысл: во времена реализма целью мастеров искусства было воспроизведение правдивой действительности, в которой, по словам режиссёров, нет музыки, которая сопровождала бы нас на протяжении всего дня и подчеркивала важные моменты нашей жизни [Fischhoff, 2005].

Наличие музыкального наполнения также призвано помочь осознать смысл фильма. Оно выполняет различные функции. Например, «музыка может создать более убедительную атмосферу времени и места в фильме» («music can create a more convincing atmosphere of time and place») [Prendergast, 1997: 213]. Музыка может использоваться для того, чтобы подчеркнуть или создать эффект объективации невысказанных мыслей персонажа или невидимых последствий ситуации. Часто музыка может описать психологическое состояние героя или общее настроение истории намного точнее, чем диалог. Также аудионаполнение способно создать ощущение непрерывности в кинофильме или обеспечить основу для театрального наращивания сцены, а затем сгладить её, придав ощущение завершенности. Иногда музыкальный элемент кинофильма лишь заполняет пустоты или паузы в повествовании, а в некоторых случаях играет в нём важнейшую роль (например, в таком киножанре, как мюзикл).

Мы считаем, что при рассмотрении кинодискурса, являющегося многомерным воплощением, и средств создания в нём подтекста обязательным является обращение как к лингвистическим маркерам, так и к экстралингвистическим, что позволит исследовать кинофильм в совокупности всех его разноуровневых проявлений.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Обращение научного интереса лингвистов к проблеме кинофильма как многопланового явления позволило сформировать основные теоретические предпосылки, связанные с сущностью кинодискурса. Кинодискурс определяется как единство вербального и невербального компонентов кинофильма и в ряду соположенных понятий «кинодиалог» и «кинотекст» занимает ключевую позицию, так как предлагает наиболее широкое поле для исследования, представляя связный текст в совокупности всех его многоуровневых проявлений.

Одной из характеристик кинодискурса является наличие в нём подтекста, в котором отражалась бы точка зрения его автора. Термин «подтекст» кинодискурсивные исследования заимствуют из исследований литературоведческого характера, что является целесообразным вследствие того, что художественный фильм обладает рядом характеристик художественного текста: например, в виде композиционного построения или жанровых специфик. Основным отличием является наличие экстралингвистических компонентов в кинофильме. В рамках данного исследования подтекст определяется как глубинный смысл, совпадающий с интенцией автора, создающийся в кинодискурсе посредством лингвистических и экстралингвистических приёмов. В связи с этим изучение проблемы подтекста в кинодискурсе целесообразно проводить с точки зрения дискурс-анализа, предполагающего учёт языковых и неязыковых факторов.

К средствам создания подтекста в кинодискурсе можно отнести композиционные приёмы, интертекстуальные отсылки, собственно языковые средства (стилистические единицы, лексический повтор, грамматические и лексические особенности), используемые в кинодиалогах и метатекстовых комментариях, а также аудиовизуальные компоненты кинодискурса, например, музыкальное сопровождение и цветовые гаммы.

ГЛАВА 2. ОБЪЕКТИВАЦИЯ ПОДТЕКСТА В АМЕРИКАНСКОМ КИНОДИСКУРСЕ (НА ПРИМЕРЕ КИНОФИЛЬМА ВУДИ АЛЛЕНА «BLUE JASMINE»)

2.1. Подтекст в кинодискурсе на макроконтекстном уровне

Исследуемый материал, полнометражный художественный фильм 2013 года американского режиссёра и сценариста Вуди Аллена «Blue Jasmine», представляет собой драму с элементами чёрной комедии («black comedy»). Прежде чем приступить к анализу кинофильма, будет обоснованно описать его сюжет.

Главная героиня, Джасмин Фрэнсис, недавно перенесла нервный срыв после разорения и попадания в тяжёлые долги, поэтому она вынуждена покинуть Нью-Йорк и лететь в Сан-Франциско, чтобы остановиться у своей сводной сестры Джинджер (они обе были удочерены). Несмотря на то, что она разорена, Джасмин летит в Сан-Франциско первым классом, а также оставляет щедрые чаевые таксисту, забравшему её из аэропорта.

Джасмин не даёт покоя воспоминания о её прошлой светской жизни на Манхэттене и провале её брака с богатым и обходительным Хэлом. В одном из флешбэков (ретроспективных эпизодов) зритель видит, как несколько лет назад Джинджер и её муж Оги из рабочего класса посетили Джасмин в Нью-Йорке, во время визита которых Джасмин оплачивала их экскурсии по городу и проживание в отеле, чтобы проводить с ними как можно меньше времени. Джинджер рассказывает, что они с Оги выиграли в лотерею двести тысяч долларов, которые Оги хочет потратить на собственный строительный бизнес, однако Джасмин предлагает помощь своего мужа – финансиста Хэла – во вложении денег для дальнейшего получения прибыли, на что Оги неохотно соглашается. Во время очередной экскурсии Джинджер замечает на улице Хэла, целующегося с другой женщиной. Позднее эта женщина появляется на вечеринке по случаю дня рождения Джасмин в их с Хэлом доме. Джинджер решает не говорить Джасмин о том, что она видела.

В другом флешбэке рассказывается, как Хэл был арестован властями по обвинению в крупных финансовых махинациях с деньгами своих клиентов, после чего он попадает в тюрьму и в дальнейшем кончает жизнь самоубийством, будучи не в состоянии перенести публичный позор. Приёмный сын Джасмин Дэнни бросает Гарвард и прекращает всякое общение с Джасмин, полагая, что она замешана в преступлениях его отца, что она отрицает. Джинджер и Оги теряют свои вложенные деньги, и их брак разваливается. После смерти Хэла Джасмин начинает много пить и принимать успокоительные. Кроме того, у неё появляется привычка бормотать с самой собой, вспоминая о своей прежней жизни.

Переехав к Джинджер, Джасмин решает начать всё сначала, получить образование, от чего она когда-то отказалась ради Хэла. Она посещает компьютерные курсы, чтобы в дальнейшем получить онлайн квалификацию дизайнера интерьера, что, по её мнению, отлично ей подходит благодаря её безупречному вкусу. Чтобы платить за курсы она устраивается на работу секретаршей в кабинете дантиста, которую она в скором бросает из-за сексуальных домогательств начальника.

Джасмин постоянно критикует жизнь своей сестры и её выбор мужчин. Джинджер встречается с механиком по имени Чили, и Джасмин презирует его за низкое происхождение и плохие манеры. Она убеждает Джинджер пойти с ней на вечеринку и найти себе более достойную партию. На вечеринке Джинджер знакомится с Элом. Решив, что он подходит ей больше, она бросает Чили и начинает встречаться с Элом. Однако, позднее она узнаёт, что он женат, возвращается к любящему её Чили и понимает, что всё это случилось с ней под влиянием Джасмин.

На той же вечеринке Джасмин знакомится с богатым овдовевшим дипломатом Дуайтом. Она прикидывается дизайнером интерьера, чей муж хирург скончался от инфаркта, и Дуайт просит её заняться декором его загородного дома. Их отношения стремительно развиваются, и в скором Дуайт решает сделать Джасмин предложение. Он приглашает её в

ювелирный магазин, чтобы выбрать кольцо, у витрины которого они сталкиваются с Оги. На глазах у Дуайта Оги припоминает Джасмин, что Хэл сделал с ним и Джинджер. Он также рассказывает ей, что её приёмный сын работает в музыкальном магазине неподалёку, и он счастлив в браке.

Дуайт ошарашен нечестностью Джасмин, он отменяет помолвку. Джасмин идёт в музыкальный магазин, чтобы увидеть Дэнни. Он говорит, что не хочет иметь с ней ничего общего после того, что она сделала с их семьёй.

Из очередного флешбэка становится ясно, что Джасмин, узнав о многочисленных интрижках своего мужа и о том, что он собирается развестись с ней ради девятнадцатилетней au pair, в момент слепой ярости сама сдала его ФБР.

Джасмин возвращается в дом сестры, где счастливые Джинджер и Чили объявляют, что они собираются жить вместе, и поэтому Джасмин должна съехать. Джасмин лжёт сестре о том, что она переезжает к Дуайту, так как скоро они поженятся, и уходит. Абсолютно выбитая из колеи Джасмин садится на лавку в парке и начинает разговаривать сама с собой; ей кажется, что она слышит песню, под которую они с Хэлом познакомились.

2.1.1. Жанровая специфика кинодискурса

Уже из описания сюжета фильма можно заключить, что по жанровой принадлежности фильм, в первую очередь, относится к драме, так как он обладает рядом характеристик, присущих именно этому жанру: персонажи, место действия и жизненные ситуации носят реалистичный характер, в фильме поднимаются серьёзные проблемы. Кроме того, характеры персонажей глубоко проработаны: правдиво прописывается их сложное эмоциональное состояние, а весь сюжет строится на интенсивном и напряжённом взаимодействии персонажей друг с другом [Туркин, 2007].

Однако жанр драмы является очень размытым и включает множество поджанров. В связи с этим кинофильм «Blue Jasmine» можно также отнести к социальной драме («social drama»). В социальных драмах поднимаются общественные проблемы посредством создания историй, в которых люди живут с этими проблемами и иногда даже справляются с ними [Макки, 2008]. Так, в рассматриваемом кинофильме поднимаются такие вопросы, как социальное неравенство (Джасмин и Джинджер относятся к разным слоям общества, что развивает один из основных конфликтов фильма), измена (измены мужа – одна из причин тяжёлого психического состояния и настоящего затруднительного положения главной героини), мошенничество, сексуальное домогательство и другие.

В рамках социальной драмы «Blue Jasmine» можно отнести к женскому фильму («woman's film») [Макки, 2008]. Несмотря на критические разногласия относительно того, является ли женский фильм отдельным киножанром и насколько уместно подразделять фильмы на мужские и женские, существуют определённые общие черты, которые имплицитно обосновывают отнесение ряда фильмов к женским. Во-первых, такие фильмы обращены к зрителю женского пола – к такому выводу можно прийти, так как рассматриваются проблемы, в первую очередь, затрагивающие женщин (в данном случае такими являются, например, измена мужа, финансовая зависимость от мужчины, сексуальное домогательство). Кроме того, таким фильмам присуща «женская субъективность», которая «участвует в них, в основном, за счёт раскрытия женской точки зрения» («female subjectivity is engaged in these films mainly through the deployment of a female point of view») [Oria, 2007: 170]. В данном случае это обусловлено тем, что в центре сюжета стоят два женских персонажа и их истории.

Феминная субъективность и чувствительность наибольшим образом выражаются в кинофильмах жанра женский фильм или мелодрама. Однако настоящий фильм нельзя отнести к жанру мелодрамы. С. Козлофф отмечает, что мелодраме присуща некая театральность: реплики исключительно

эмоциональны и интонационно выразительны, всё немного через чур – слёзы льются рекой, а на обидные слова отвечают пощёчинами [Kozloff, 2000: 230]. Женские фильмы менее эмоциональны, а описанные в них ситуации более жестоки и реалистичны. Сюжет зачастую «включает эпизоды паранойи, истерии и мазохизма» («these scenarios include paranoia, hysteria and masochism») [Oria, 2007: 176]. К истерии в рассматриваемом фильме можно отнести эпизоды срывов главной героини, когда она начинает говорить сама с собой в местах скопления людей. Таким образом, при просмотре «женского фильма зрительское удовольствие часто неотделимо от боли (сопереживания)» («in films addressed to women, spectatorial pleasure is often indissociable from pain») [Gledhill, 1987: 16]. Рассмотрим, например, эпизод, в котором Джасмин подвергается сексуальному домогательству со стороны её начальника (48:39):

Flicker: Can I..? Can I make a confession?

*Jasmine: I **don't** know that I should be the one to hear a confession, doctor.*

*Flicker: Ha-ha, well... the way you dress, I sometimes find very... **arousing**.*

*Jasmine: Really? I **don't** think I dress in the slightest provocatively.*

*Flicker: Does it upset you if I tell you that I, um, find you **attractive**?*

Jasmine: Dr. Flicker, where is all this talk leading?

*Flicker: Well, I'm not the kind of person who likes to beat around the bush. I find you a very **alluring** woman.*

*Jasmine: I'm flattered, but I certainly hope that's **not** why you hired me.*

*Flicker: A certain elegance in a woman has always been **enticing** to me.*

*Jasmine: I **shouldn't** be hearing this.*

Flicker: No, don't be upset.

Jasmine: I'm not upset. Can I just grab my coat?

(Фликер: Можно... можно я признаюсь?)

Джасмин: Я не уверена, что гожусь для выслушивания признаний, доктор.

Фликер: *Ха-ха, то, как ты одеваешься я порой нахожу весьма возбуждающим.*

Джасмин: *Правда? Не думаю, что я одеваюсь хоть в малейшей степени провокационно.*

Фликер: *Надеюсь, тебя не обидит, если я скажу, что нахожу тебя привлекательной.*

Джасмин: *Доктор Фликер, к чему весь этот разговор?*

Фликер: *Что ж, я определённо не из тех, кто любит ходить вокруг да около. Я нахожу тебя очень соблазнительной женщиной.*

Джасмин: *Я польщена, но я, конечно, надеюсь, что вы не поэтому наняли меня.*

Фликер: *Некая элегантность в женщине всегда привлекала меня.*

Джасмин: *Не стоит мне этого говорить.*

Фликер: *Нет, только не обижайся.*

Джасмин: *Я не обижаюсь. Можно я заберу своё пальто?)*

Из диалога следует, что Джасмин абсолютно холодна к Фликеру и не даёт ему ни одного повода заигрывать с ней. На все его намёки она реагирует вежливо, но однозначно отрицательно (на это указывает обилие отрицательных форм в том числе): «*I don't know that I should be the one to hear a confession*»; «*I don't think I dress in the slightest provocatively*»; «*where is all this talk leading?*»; «*I certainly hope that's not why you hired me*»; «*I shouldn't be hearing this*»; «*can I just grab my coat?*». Фликер, тем временем, называет её манеру одеваться «*возбуждающей*» («arousing») и «*соблазнительной*» («enticing»), а её саму «*привлекательной*» («attractive») и «*обольстительной*» («alluring»).

В дальнейшем Фликер пытается спровоцировать Джасмин, сказав, что ей нужно «*вылезти из своей раковины*» («come out of your shell»), «*избавиться от зажатостей*» («remove your inhibitions»), «*перестать быть замкнутой*» («stop being standoffish»), и склонить к действиям сексуального

характера: он нагромождается на неё, пытается поцеловать, но Джасмин отбивается и выбегает в истерике.



Иллюстрация 3

Данный эпизод интересен зрителю, так как он является продолжением нисходящей спирали событий для Джасмин, однако серьёзность тематики и жестокость сцены оставляют у зрителя (в особенности женского пола) неприятное ощущение.

Ещё один кинокритик Линда Уиллиамс говорит о другой характеристике женского фильма – нелинейном повествовании. В отличие от маскулинного повествования, где события, как правило, развиваются линейно, и в их центре находится сильный протагонист мужского пола, которому подчиняется всё вокруг, который справляется с любыми трудностями, женский фильм фокусируется на «намного более пассивной и страдающей героине в то время, как события развиваются в менее линейной форме» («much more passive and suffering heroines while the narrative unfolds in a less linear fashion») [Gledhill, 1987: 302]. Такая нелинейная композиция используется в фильме «Blue Jasmine» и рассматривается подробнее в следующем параграфе.

Как уже было сказано ранее, фильм также обладает жанровыми характеристиками чёрной комедии. Прежде всего, стоит отметить, что Вуди Аллену в принципе не присуще снимать драмы в чистом виде. Все его

фильмы, как правило, пропитаны юмором и лирикой. Об этом, в первую очередь, говорит музыкальное сопровождение в кинофильме, так как уже с первых кадров мы слышим саундтрек в жанре блюз («Back O'Town Blues» Луи Армстронга). Блюз, хоть и направлен на передачу меланхолического состояния главного героя, тем не менее, является музыкой лирической, не присущей для драмы. Подробнее экстралингвистические средства создания подтекста (аудио- и видеоряды) рассматриваются в параграфе 2.4.

Наряду с музыкой вся сюжетная линия пропитана юмором и иронией по отношению к главной героине, чьё трудное положение хотя и можно понять, но оно не вызывает сочувствия. Режиссёр будто бы насмехается и издевается над ней, так как не помогает справиться со сложной ситуацией, в которую попала Джасмин, но наоборот выстраивает для неё различные ловушки, сбрасывает на неё череду неудачных событий и в итоге не просто оставляет её ни с чем, но в ещё более депрессивном и нестабильном состоянии. Всё это обеспечивает как юмористический эффект, так и оставляет ощущение глубокого огорчения: жестокое чувство юмора Аллена заставляет сомневаться, действительно ли мы должны смеяться. Поэтому можно говорить об элементах жанра чёрной комедии, присутствующих в настоящем кинодискурсе.

Подтекст имеет лингвистическую и экстралингвистическую основу, однако полностью реализуется только в целом тексте, поэтому мы начали не с частных реализаций, но со всего сюжетного развития, в котором содержится подтекст полностью. Кроме того, мы рассмотрели жанровую специфику анализируемой кинокартины, так как существует определённое количество типизированных жанров кино. Определив жанр кинофильма «Blue Jasmine», зритель в состоянии ощутить присутствие ориентирования кинофильма на определённую модель [Олизько, 2008], количество возможных вариантов развития событий сокращается, а значит подтекстную информацию становится проще обнаружить.

Далее обратимся к подтексту, заложенному в исследуемый кинодискурс на композиционном уровне.

2.2. Создание подтекста на композиционном уровне в кинодискурсе

Подтекст реализуется в целом тексте, и поэтому он неразрывно связан с композиционным построением кинодискурса. Так и в кинодискурсе «Blue Jasmine» подтекст создаётся, в том числе, на уровне композиции.

В предыдущем параграфе уже была затронута тема нелинейного повествования в исследуемом кинофильме. Французский литературовед Юлия Кристева в своих работах писала о цикличном планировании времени в художественном произведении, противопоставляя «время истории» («time of history»), присущее маскулинному мировоззрению и доминирующее в большинстве форм репрезентаций, «времени повторений» («time of repetition») [Kristeva, 1980: 205].

Профессор Таня Модлески из Университета Южной Калифорнии, в свою очередь, считает, что нелинейное повествование в женских фильмах «связано с присущим женщинам «переживанием времени» («this lack of linearity in the woman's film can be related to a typically feminine experience of time»). Это даёт впечатление постоянного возвращения в предыдущее состояние: важные для героини моменты повторяются, непроизвольно всплывая в памяти [Modleski, 1987: 330].

2.2.1. Объективация рамочной композиции

В случае с «Blue Jasmine» очевидно, как типичное феминное переживание времени влияет на структуру повествования: вместо прямого сюжета, где бы действия сменяли друг друга, постепенно достигая развязки, как в большинстве историй, фильм предлагает довольно путанный сюжет, полный флешбэков, прерывающих естественный поток действий, таким

образом подтверждая свой жанр – женский фильм. Нельзя списать упомянутую нелинейность на совпадение, так как режиссёр мог бы выбрать более простой способ повествования и рассказать ту же самую историю, но не сделал этого.

Таким образом, исследуемый кинофильм отличается *рамочной композицией* (см. § 1.3.1). То есть, фильм построен на двух параллельных линиях действий, происходящих с главной героиней в прошлом и настоящем времени. Воспоминания героини помогают нам понять, что сделало её такой, какая она есть в настоящем, поэтому нас в одинаковой степени интересуют как ретроспектива, так и перспектива – обе линии находятся на равных. Стоит также отметить, что события, представленные в ретроспективе, становятся едва ли не более важными, нежели события, происходящие с героиней в реальном для неё времени, так как она не хочет их отпускать и неустанно пытается к ним вернуться в своих воспоминаниях.

Об этом можно заключить, рассмотрев переходы от основного сюжета к флешбэкам. В одном из эпизодов Джасмин, удручённая и подавленная из-за своей новой работы, выбегает на улицу и говорит себе сделать глубокий вдох (36:58):

Jasmine: Deep breath. Breathe deeply. All right, deep breath.

(Джасмин: Глубокий вдох. Дыши глубоко. Вот так, глубокий вдох.)

И уже в следующую секунду мы наблюдаем новый эпизод – флешбэк, который начинается с того, как Джасмин находится в саду некоего загородного дома, наливает себе прохладительный напиток после игры в конное поло (игра аристократов) и говорит со своей подругой, которая начинает фразой «если глубоко вдохнуть...», о парфюме:

Jane: If you take a deep breath, you can smell the honeysuckle.

Jasmine: Beautiful. Make a great perfume.

Jane: It would.

(Джейн: Если глубоко вдохнуть, можно почувствовать жимолость.)

Джасмин: Превосходно. Вышел бы отличный парфюм.

Джейн: Точно.)

Однако, это не является основной темой разговора в эпизоде: далее они говорят об успехах пасынка Джасмин в Гарварде. Из этого следует, что даже такие незначительные слова или фразы (как «*deep breath*») отсылают героиню в прошлое – в моменты, где эти фразы случайно использовались.

Флешбэк заканчивается, но как бы продолжается в настоящем, потому что мы попадаем в момент, где Джасмин так и стоит на улице и говорит сама с собой, всё ещё находясь в своём воспоминании, привлекая внимание прохожих. Данный приём помогает нам увидеть Джасмин со стороны в настоящем в моменты ретроспективных кадров и осознать, насколько не здоровы её воспоминания, к каким последствиям они приводят.

Рассмотрим ещё один переход. На этот раз Джасмин в настоящем говорит со своей сестрой о парфюме (01:16:13):

*Ginger: ...a whiff of my new fragrance. It's **French**.*

(Джинджер: запах моего нового аромата. Французского.)

После того, как Джинджер произносит слово «*French*», мы попадаем в новый флешбэк, в котором происходит диалог между Джасмин и её подругой Норой:

Nora: You're late.

Jasmine: Oh, God. I'm still shaking.

Nora: What's the matter?

Jasmine: I think Hal is having an affair.

Nora: With Lisette Boudreau?

Jasmine: Who is she?

*Nora: That **French** girl. The Jordans' au pair.*

(Нора: Ты опоздала.

Джасмин: Боже, меня до сих пор трясёт.

Нора: Что случилось?

Джасмин: Мне кажется, Хэл мне изменяет.

Нора: С Лизетт Будро?

Джасмин: Кто это?

Нора: Та французженка. Гувернантка Джорданов.)

На этот раз мы попадаем в более значительный для сюжета эпизод: момент, когда Джасмин впервые узнаёт, что Хэл изменяет ей с *французской* гувернанткой.

Таким образом, главная героиня никак не хочет отпускать прошлое и даже наполовину живёт в нём, что мастерски продемонстрировано с помощью переходов во флешбэки, а также при помощи рамочной композиции в целом.

2.2.2. Элементы кольцевого построения кинодискурса

Довольно часто в фильмах могут одновременно совмещаться несколько типов композиций. Кинофильм «Blue Jasmine», будучи построенным по принципу рамочной композиции, содержит элементы *кольцевой композиции* (см. § 1.3.1).

Кольцевая композиция характеризуется тем, что воплощает в себе циклическую концепцию времени, когда структура образует кольцо, то есть приводит нас к тому, с чего всё началось, но на новом этапе.

Кольцевая композиция заметна уже на сюжетном уровне. История Джасмин, рассказанная зрителю в рамках фильма, по сути начинается с того, как она бросает учёбу и удачно выходит замуж за богатого мужчину: много лет спустя её брак рушится и становится причиной всех её бед. Заканчивается история тем же самым, но в более динамичном темпе: Джасмин, встретив новую достойную партию, снова оставляет попытки получить образование, однако затем её помолвка с новым избранником срывается, и героиня снова остаётся ни с чем.

Стремление Джасмин к повторению прошлого опыта – отчаянное желание найти аналог своему бывшему мужу подтверждается на языковом уровне. Прежде всего, она при каждом удобном случае упоминает Хэла и то,

какими богатыми они были: «*Hal and I traveled everywhere*» (мы с Хэлом везде побывали); «*when Hal and I first met... at a party at Martha's Vineyard*» (когда мы с Хэлом впервые встретились... на вечеринке в доме Марты Виньярд); «*as Hal said, it's not the money, it's the money*» (Хэл любил говорить, что дело не в деньгах, а в деньгах); «*well, Hal always used to surprise me with jewelry. Extravagant pieces. I think he used to buy them at auction*» (Хэл всегда баловал меня дорогими украшениями. Экстравагантными штучками. Кажется, он покупал их на аукционе); «*oh, yes, my husband did, he used to collect vintage Bentleys and Mercedes*» (мой муж, да, он коллекционировал винтажные Бентли и Мерседесы); «*we knew the ambassador to Mexico – my husband did*» (мы были знакомы с послом Мексики – мой муж был). Постоянное использование простого прошедшего времени (Past Simple) акцентирует наше внимание на заикленности героини на её прошлом и стремлении вернуться к нему.

Тем не менее, наиболее важным фактором кольцевой композиции в рассматриваемом кинодискурсе является присутствие отчасти закольцованной сцены в сильных позициях текста: начале и конце. Фильм начинается с того, что зритель видит, как Джасмин летит в самолёте в Сан-Франциско и разговаривает со своей пожилой соседкой по месту (01:30). Однако, эту сцену трудно назвать диалогом, так как собеседница за всё время не произносит почти ни одного слова.

Jasmine: There was no one like Hal. He met me at a party and swept me off my feet. «Blue Moon» was playing. You know «Blue Moon»?

Lady: Sure.

Jasmine: I still remember that.

Lady: Oh.

Jasmine: Blue moon... And one more year and I would have graduated. But I quit BU to marry him. I mean, what was I learning at school anyway? I mean, can you picture me as an anthropologist?

(Джасмин: Я не встречала таких, как Хэл. Он подошёл ко мне на вечеринке и закружил меня в танце. «Печальная Луна» играла. Вы знаете «Печальную Луну»?)

Женщина: Конечно.

Джасмин: До сих пор её помню.

Женщина: О.

Джасмин: Печальная луна... и ещё один год и я бы получила диплом. Но я бросила учёбу, чтобы выйти за него замуж. Да и чему бы я научилась? Серьёзно, Вы можете представить меня антропологом?)

Прилетев в аэропорт, женщина поспешно оставляет Джасмин, идёт к своему мужу, и происходит следующий диалог (03:03):

Man: Who's that woman you were talking to?

Lady: I was sitting next to her on the plane. She was talking to herself. I thought she said something to me. I said, «What?». But she couldn't stop babbling about her life.

(Мужчина: Что это за женщина, с которой ты говорила?)

Женщина: Я сидела рядом с ней в самолёте. Она говорила сама с собой. Мне показалось, она что-то сказала мне. Я спросила: «Что?». Но она никак не переставала бормотать что-то о своей жизни.)

Таким образом, из слов женщины зрителю становится понятно, что она ошибочно приняла бормотания Джасмин с самой собой за приглашение к беседе и что с Джасмин не всё в порядке. Этот кадр можно рассматривать как своего рода вариацию метатекстового комментария (см. § 1.3.3), так как оба персонажа абсолютно не релевантны для дальнейшего развития событий в кинодискурсе, и данный диалог вводится исключительно для того, чтобы в полной мере реализовать авторскую интенцию – раскрыть мотивацию поведения главной героини.

Заканчивается же фильм следующей сценой (01:33:33): абсолютно опустошённая Джасмин выходит на улицу из дома своей сестры,

подсаживается на лавку к незнакомке и начинает говорить сама с собой, после чего незнакомка косо смотрит на неё и поспешно удаляется:

*Jasmine: It's fraught with peril. They gossip, you know, they talk. I saw Danny. Yes, did I tell you? He's getting married. A weekend in Palm Beach means I can wear... what could I wear? I can wear the Dior dress I bought in Paris. Yes, my black dress. Well, Hal always used to surprise me with jewelry. Extravagant pieces. I think he used to buy them at auction. It's so obvious what you're doing. You think I don't know? French au pair. This was playing on **the Vineyard**. «**Blue Moon**». I used to know the words. I knew the words. Now they're all a jumble.*

(Жасмин: Это чревато опасностью. Они сплетничают, знаешь, говорят. Я видела Дэнни. Да, я тебе говорила? Он женится. На выходные в Палм Бич я могла бы надеть... что мне надеть? Я надену платье от Диор, которое купила в Париже. Да, моё чёрное платье. Хэл всегда баловал меня драгоценностями. Экстравагантными штучками. Кажется, он покупал их на аукционах. Это же очевидно, чего ты добиваешься. Думаешь, я не знаю? Французская гувернантка. Это играло в Виньярде. «Печальная Луна». Раньше я знала слова. Я знала слова. Теперь они все смешались.)

Мы видим, что сцены во многом пересекаются: Джасмин снова говорит сама с собой – предаётся воспоминаниям в присутствии незнакомого человека. Она то говорит в настоящем, то вдруг переносится в прошлое и вспоминает свою счастливую жизнь, свои дорогие вещи, вспоминает своего пасынка, а затем измены мужа. Ей кажется, что она слышит их с Хэлом песню. Только, если в прошлый раз она говорила, что всё ещё помнит слова, то в заключительной сцене она говорит, что раньше она знала слова, а теперь они все смешались. То есть, наблюдается контраст в, казалось бы, симметричных сценах: настоящее переходит в прошлое, означая либо то, что главная героиня окончательно лишилась рассудка, либо то, что она наконец-то поставила точку на своей прошлой жизни.

Будет уместным добавить, что момент, когда Джасмин якобы слышит мелодию, можно отнести к так называемому «истерическому моменту»

(«hysterical moment»), то есть «моменту, когда условие реалистичной репрезентации рушится» («as the point in which the realist representative convention breaks down») [Gledhill, 1987: 74]. Музыка («Blue Moon») играет у Джасмин в голове, однако зритель тоже её слышит, тем самым попадая в истерический момент главной героини.

Пересечение начальной и финальной сцен играет важную роль для понимания замысла режиссёра – героиня оказывается в том же затруднительном положении, в котором она находилась в начале фильма, ведь она не извлекла урок из прошлого и не пожелала изменить свою жизнь.

Таким образом, в картине присутствуют элементы рамочной и кольцевой композиций, с помощью которых автор, повторяя или заново возвращаясь к определённым сценам, помогает зрителю сосредоточить внимание на основных моментах фильма, и обнаружить в них подтекст.

Далее рассмотрим подробнее частные случаи создания подтекста на лингвистическом и экстралингвистическом уровнях.

2.3. Репрезентация подтекста в названии как сильной позиции кинодискурса

На протяжении всего кинофильма подтекст реализуется разнообразными средствами, однако все его объективации связаны между собой, тем самым обеспечивая целостность дискурса. На языковом уровне подтекст создаётся путём использования различных стилистических средств, повторов, коннотативных значений, сопутствующих значениям языковых единиц и других приёмов. Экстралингвистический аспект, в свою очередь, охватывает аудио- и видеоряды кинодискурса.

Как уже отмечалось ранее (см. § 1.3.2), в создании подтекста особая роль принадлежит сильным позициям текста – таким, как название – в нём подтекстная информация сосредотачивается. Кроме того, название – это первый встречающийся (иногда задолго до просмотра самого фильма)

зрителю элемент дискурса, поэтому оно направляет реципиента по пути декодирования подтекста. Так как специфика настоящего исследования предполагает использование дискурсивного анализа, мы считаем целесообразным рассмотреть название в совокупности с основным постером кинокартины в связи с тем, что постер – это также своего рода преинформация, и одним из элементов постера всегда является название самой картины.



Иллюстрация 4

Название кинофильма в совокупности с постером обеспечивает интерпретатора следующей информацией: наличие имени в названии говорит о том, что в центре истории стоит героиня по имени Джасмин, что подтверждается постером, изображающим профиль красивой женщины с улыбкой Моны Лизы. Можно сказать, что постер выполнен в минималистском стиле: помимо профиля главной героини на постере больше не изображено ничего конкретного. Однако стоит отметить цветовую гамму,

в которой он выполнен: голубые и белые краски, напоминающие небесные цвета; название фильма, имя режиссёра и сценариста, а также список участвовавших в съёмках актёров также голубого цвета. Голубой играет важную роль для дальнейшего декодирования подтекста кинодискурса, так как сама лексема «blue» встречается в названии. Возникает вопрос: какое значение может нести в себе прилагательное цвета, когда оно стоит перед именем собственным, обозначающим женское имя?

В некоторых вариантах на русском название фильма переводилось как «Голубоглазая Жасмин» (у главной героини голубые глаза, что заметно в том числе на постере) или «Голубой Жасмин». Однако мы не считаем такие переводы точными. Американский словарь английского языка Уэбстера предлагает следующие два основных значения лексемы «blue»:

1. Относящийся к голубому цвету («of the color blue»);
2. Павший духом, отмеченный унынием: меланхолией, депрессией («low in spirits: melancholy», «marked by low spirits: depressing») [Merriam-Webster [Электронный ресурс], 2017]). Например: *Things look blue*.

В контексте исследуемого кинодискурса второе значение слова «blue» является более подходящим. Во-первых, сюжет фильма подтверждает нашу позицию: события, развивающиеся в настоящем времени указывают на то, что Джасмин не только несчастна и подавлена, но и находится в состоянии депрессии и даже нервного срыва. Во-вторых, доказательством является связь названия и основного саундтрека кинофильма под названием «Blue Moon», также содержащего в своём названии лексему «blue», к которому обратимся более подробно в следующем параграфе.

2.4. Актуализация подтекста на лингвистическом и экстралингвистическом уровнях

Мультимодальное сопровождение исследуемого кинодискурса имеет ключевое значение и обеспечивает целостное понимание идеи фильма. На

аудио-уровне особенно важно обратиться к композиции «Blue Moon», которая не только играет несколько раз на протяжении всего фильма, но и, как уже говорилось, является важным элементом сюжета: под эту песню Джасмин познакомилась со своим мужем, в течение фильма она упоминает её четыре раза:

01:35 «**Blue Moon**» was playing. You know «**Blue Moon**»?

(«Печальная Луна» играла. Вы знаете «Печальную Луну»?)

06:51 **This song** was playing when we first met.

(Эта песня играла, когда мы встретились.)

01:09:49 «**Blue Moon**» was the song that was playing. You know the song «**Blue Moon**».

(«Печальная Луна» играла тогда. Вы знаете «Печальную Луну».)

01:34:30 This was playing on the Vineyard. «**Blue Moon**».

(Это играло в Виньярде. «Печальная Луна».)

Упоминание композиции в речи Джасмин в самом начале и конце кинофильма – сильных позициях дискурса, является одним из компонентов закольцованной сцены, о которой говорилось в параграфе 2.2.2.

Обратимся к тексту песни: она начинается с обращения к луне: «*Blue moon, you saw me standin' alone, without a dream in my heart, without a love of my own*» (Печальная луна, ты видела меня стоящим в одиночестве, без мечты в сердце, без настоящей любви). Затем по сюжету песни персонаж встретил возлюбленную: «*And then there suddenly appeared before me the only one...*» (И внезапно передо мной появилась та единственная...), «*...the moon had turned to gold...*» – луна перестала быть голубой (печальной) и «стала золотой». Заканчивается песня отрицанием того, чем она начиналась: «*Blue moon, now I'm no longer alone, without a dream in my heart, without a love of my own*» (Печальная луна, теперь я не одинок, без мечты в сердце, без настоящей любви).

Как видно из текста песни, сюжет повторяет позитивные части сюжетной линии Джасмин – той, в которой она встречает Хэла, и её жизнь

становится прекрасной, а также той, в которой она встречает Дуайта. Таким образом, данная композиция имеет важнейшее значение в кинодискурсе, повторяя собой часть сюжетной линии картины, а также её структуру. Можно даже сделать предположение о том, что данная музыка частично послужила вдохновением на создание фильма для Вуди Аллена, так как неоднократно упоминается и исполняется в фильме и представляет своего рода интертекстуальную и интердискурсивную отсылку.

Лексема «*blue*» снова повторяется в музыкальном жанре, к которому относится композиция – блюзу. Название жанра – это аббревиатура от сочетания «*blue devils*», обозначающего печаль и меланхолию. Если проанализировать список саундтреков картины, можно заключить, что подавляющее большинство написано в жанре блюз: «*Back O'Town Blues*», «*Speakeasy Blues*», «*Blues My Naughty Sweetie Gives to Me*», «*Aunt Hagar's Blues*» и другие. Блюз как жанр основан на передаче эмоционального состояния исполнителя слушателям. Блюзовые композиции, как правило, передают стрессовые состояния человека, стоящего на распутье, а также такие состояния, как депрессия, тоска, меланхолия. Таким образом, жанровая специфика саундтреков непосредственно связана с душевным состоянием главной героини и идеей всего кинодискурса.

С идеей кинодискурса также связана композиция «*A Good Man Is Hard to Find*», которая несколько раз повторяется в фильме, в том числе в сильной позиции дискурса – конце, а именно во время титров. Композиция содержит следующий текст: «*A good man is hard to find, well, you always get the other kind. And just when you think he's your one best pal, you look around, you find him lovin' another gal*» (Хорошего человека найти нелегко, тебе всегда попадается другой тип. И только ты думаешь, что нашла лучшего человека, ты оглядываешься и видишь, как он любит другую).

Текст песни содержит своего рода издевательский смысл: Джасмин была одержима идеей найти «лучшего» для себя мужчину, но так и не обрела счастье в погоне за материальными благами. Можно сказать, что автор

определённым образом проучил главную героиню своего произведения, и подтверждает это посредством включения в кинодискурс композиции с ироничным подтекстом. В первый же раз композиция звучит в эпизоде, в котором Джинджер замечает Хэла с любовницей, что является наиболее подходящим по смыслу сопровождением сцены, так как в песне затрагивается проблема мужской измены.

Подтекст всегда имеет материальную основу, и повтор очень важен для его создания. Он может быть как словесным, так и сюжетным. В данном кинодискурсе подтекст создается также путём использования антитезы – противопоставления мира Джасмин и мира Джинджер, высшего класса и среднего.

Конфликт – центральная черта любой экранной истории: человек против человека, человек против окружающей среды или человек против самого себя – это классические версии экранного конфликта. Вариации пола, возраста, религии и культуры обеспечивают его разнообразие. В данном случае полярности (то есть крайние противоположности) приводят к очевидному конфликту – полярности «богатый / бедный».

В исследуемом кинодискурсе при помощи антитезы представлен классовый конфликт, проблема привилегий и прав. Хотя Джасмин зависима от гостеприимства и помощи Джинджер, тем не менее, она не приемлет образ «существования» своей сестры. Джасмин и Джинджер живут абсолютно разными жизнями, и это различие постоянно подчёркивается. Ещё в самом начале картины в одном из первых флешбэков (13:09), когда Джасмин ещё не нуждалась в помощи сестры, она обозначает, что *«их пути разошлись в совершенно разные стороны»* («our paths just went in **totally** different directions»), что Джинджер *«никогда не была особенно смышлёной»*, *«она была такой дикой»*, а Джасмин *«конечно же, Мисс Совершенство»* («she was **never** too bright», «she was **so** wild and I, of course, was **Miss Perfect**»). Джасмин подчёркивает различия между ними, используя наречия-усилители *«totally»* (абсолютно \ полностью) перед прилагательным *«different»* (разные)

и «so» (так \ очень) перед прилагательным «wild» (дикий), отрицательное наречие частотности «never» (никогда), подчёркивающее низкий уровень интеллекта Джинджер, по мнению Джасмин, а также посредством метафоры: Джасмин акцентирует внимание на своих достоинствах, используя по отношению к себе выражение «Miss Perfect» (Мисс Совершенство), что также является отсылкой к дискурсу конкурсов красоты или талантов.

Кроме того, каждая из сестёр не раз упоминает о том, что обе они были удочерены и не являются биологическими родственницами, что у них разные гены (Джинджер считает, что Джасмин «достались хорошие гены» («she got the good genes»)), отчего создаётся впечатление, что этот факт очень важен для них, и уже из этого можно заключить, что девушки не придерживаются хода мыслей друг друга.

Антитеза просматривается уже на уровне видеоряда.



Иллюстрация 5

То, как сёстры выглядят: их предпочтения в одежде и укладывании волос абсолютно противопоставляются друг другу. Джасмин носит элегантную дизайнерскую одежду, дорогие украшения из жемчуга и бриллиантов, её светлые волосы аккуратно уложены и завиты на концах. Джинджер же одевается в простые цветастые топы и жакеты, её волосы всегда растрёпаны и собраны в хвост либо пучок, на ней не бывает яркого

макияжа и дорогих украшений за исключением бижутерии в виде серег, браслетов и дешёвых цепочек.

Рассмотрим также два контрастных эпизода. Когда Джасмин впервые входит в квартиру своей сестры (04:52), она с ужасом осматривает это простое и безвкусное, в сравнении с тем, к чему она привыкла, место. В дальнейшем между сёстрами происходит следующий диалог.

*Jasmine: Your place is... **homey**.*

*Ginger: **Are you kidding me?***

*Jasmine: No, I mean, it's got a very... Well, it's **casual charm**.*

*Ginger: **God, knock it off**, Jasmine.*

(Джасмин: Твой дом такой... уютный.

Джинджер: Ты издеваешься?

Джасмин: Нет, здесь правда какой-то... обыденный шарм.

Джинджер: Боже, да брось ты, Джасмин.)

Называя квартиру своей сестры «уютной» и говоря, что «она обладает обыденным шармом», Джасмин дважды запинаяется, обрывает речь, что приводит к эффекту апосиопезы (умолчания). Джинджер, в свою очередь, даже не пытается поверить сестре. На оба её комплимента она отвечает с иронией: «ты издеваешься?», «боже, да брось ты». В дальнейшем в речи Джасмин, когда она говорит о квартире сестры, снова используется умолчание: «*it's fine, it's...*» («здесь нормально, здесь...»), «*don't you wanna meet some decent man... who can take you out of this... this...*» (неужели ты не хочешь встретить приличного человека... который бы вытащил тебя из этой... этой...) и употребляется обезличивающее указательное местоимение «*this*» – маркер негативного отношения: «*living like **this***» (жить вот так).

В одном из эпизодов (32:05) между Джасмин и Чили происходит следующий диалог:

Chilie: How long you're planning on staying with Ginger?

...

Jasmine: No one wants to get out of here as fast as I do.

Chilie: I'm sure this is a big comedown from what you're used to.

(Чили: Как долго ты планируешь жить у Джинджер?)

...

Джасмин: Уверяю тебя, что я больше всех хочу убраться отсюда как можно скорей.

Чили: Уверен, это большое падение после того, к чему ты привыкла.)

Говоря о квартире своей сестры, Джасмин снова определяет её обезличивающим наречием «*here*» (отсюда), таким образом выражая отрицательную оценку. Также она использует эмоционально-оценочный глагол действия «*get out*» (убраться) и особенно подчёркивает своё желание посредством сравнительной конструкции «*as fast as*» (как можно скорей). Джасмин даже не пытается скрывать своё отвращение, что оправдывает последующее ироничное и язвительное замечание Чили.

Сразу после того, как Джасмин попадает в квартиру своей сестры, она предаётся воспоминаниям, и перед нами возникает ретроспективный кадр, где Хэл приводит Джасмин в их новый огромный дом на Пятой Авеню (улица в центре Манхэттена) в Нью-Йорке (05:28):



Иллюстрация 6

Hal: So, what do you think?

*Jasmine: I love it. It's so **light and airy** and the ceilings are so high. How can anyone breathe with a low ceiling? The view.*

*Hal: You wanted **Fifth Avenue**.*

*Jasmine: **Central Park. Superb**. Oh, this space is **perfect**. We hardly have to do a thing. You shouldn't spoil me so.*

Hal: Well, why not? Who else am I gonna spoil?

(Хэл: Ну, что скажешь?)

Джасмин: Мне так нравится. Она такая лёгкая и воздушная, потолки такие высокие. Не понимаю, как люди дышат под низкими потолками. Какой вид.

Хэл: Ты хотела на Пятой Авеню.

Джасмин: Центральный парк. С ума сойти. Ах, эта квартира идеальна. Здесь и менять ничего не надо. Тебе не стоит меня так баловать.

Хэл: Почему? Кого же ещё мне баловать?)

Таким образом, качественным прилагательным «*homey*» и «*casual*» противопоставляются такие лексемы, как «*light*» (лёгкий), «*airy*» (воздушный), «*superb*» (превосходный), «*perfect*» (идеальный). Кроме того, в диалоге присутствуют имена собственные – названия крупнейших и известнейших улицы и парка («*Fifth Avenue*», «*Central Park*») одного из самых фешенебельных городов на свете. Последняя фраза Джасмин – «*Тебе не стоит меня так баловать*».

Этот эпизод вновь возвращает нас к теме композиции. Жизнь Джасмин, показанная во флешбэках – это антитеза её жизни в настоящем времени. Картины наслаждений привилегированного слоя общества, частью которого являлась Джасмин, за зваными ужинами, на различных вечеринках или во время похода по модным магазинам сменяются сценами приземлённой жизни среднего класса – работы упаковщицей в магазине или секретарём в приёмной дантиста; вместо дорогих вечеринок мы видим, как люди проводят выходные, распивая напитки в собственном небольшом саду или перед телевизором во время спортивного матча.

Кроме того, данная сцена в очередной раз объективирует кольцевую структуру дискурса, так как в дальнейшем эпизод повторяется на новом

этапе жизни Джасмин, когда она также осматривает загородный дом своего нового богатого возлюбленного Дуайта (01:05:29):



Иллюстрация 7

*Jasmine: Oh, this... This is **spectacular**.*

*Dwight: Right? I think it's **incredibly cheerful**.*

*Jasmine: Oh, look at the **flow**, and the **light**.*

...

Dwight: Let me show you the view.

*Jasmine: Oh, my God, it's **enormous**.*

(Джасмин: Ах, это... это потрясающе.

Дуайт: Да? Согласен, здесь необычайно красиво.

...

Джасмин: Сколько пространства и какой свет.

Дуайт: Позволь показать тебе вид.

Джасмин: Боже мой, сколько места.)

Таким образом, Джасмин вновь оказывается в ситуации, когда богатый мужчина показывает ей свой дорогой дом, в котором Джасмин, по её мнению, могла бы вести красивую и счастливую жизнь.

Говоря о сеттинге, стоит отметить, что Вуди Аллен последнее десятилетие снимает большинство своих фильмов в Европе, и именно «Blue Jasmine» возвращает режиссёра в его любимый Нью-Йорк. Однако, Нью-

Йорк не становится основным местом постановки исследуемого фильма: картина начинается со значительного кадра, изображающего летящий из Нью-Йорка в Сан-Франциско самолёт, что становится своего рода визуальным заявлением, подтверждающим переход режиссёра на новый этап своего творчества. Нью-Йорк остаётся символом прошлого, в том числе и для главной героини кинофильма, и используется в качестве иллюстрации предыдущей жизни Джасмин в ретроспективных сценах. Аллен переносит основные действия в Сан-Франциско, который стилистически отличается от Нью-Йорка. В Сан-Франциско оператор снимает более длинные и долгие кадры, насыщенные светлыми и яркими красками, придающими городу европейскую чувственность. В одном из эпизодов (24:58) Джасмин даже произносит следующие слова: «*This city is so beautifully European*» (*Этот город так по-европейски прекрасен*). Стоит отметить, что Сан-Франциско является ещё и сеттингом фильма «Vertigo» (1958), в котором главная героиня также подстраивается под романтизированный идеал мужчины с тем лишь отличием, что в фильме Альфреда Хичкока героиню реконструирует мужской персонаж, тогда как Джасмин делает это с собой сама. Другие интертекстуальные отсылки будут рассмотрены далее.

Красная и оранжевая цветовая схема используется во многих кадрах Сан-Франциско:



Иллюстрация 8

Яркие цвета присутствуют и во всех нарядах Джинджер, а также людей из её окружения. Джасмин, в свою очередь, придерживается строгой белой цветовой гаммы в одежде, что указывает на нежелание адаптироваться и неприятие стиля людей среднего класса (см. иллюстрацию 5). В ретроспективе в Нью-Йорке она также преимущественно носила белый цвет, что можно связать с чопорностью или отсутствием страсти. Кроме того, она неохотно устраивается на работу в приёмной в офисе стоматолога, где цветовая гамма является клинически белой, а затем, когда она притворяется дизайнером интерьера, пространства, с которыми она связана, также характеризуются белыми или тусклыми цветами (см. иллюстрацию 7).

Таким образом, цветовая гамма, другие части визуального наполнения и музыкальное сопровождение кинодискурса нагружаются подтекстовой информацией, которая объективируется посредством использования визуальной антитезы, аудиального и визуального повтора и других средств.

Антитеза на визуальном уровне подчёркивает различия между сёстрами. На лингвистическом уровне противопоставление между ними заметно при сравнении их дискурсов. Речь Джасмин отличается высоким регистром: на протяжении фильма Джасмин использует следующие аффективные прилагательные: «*lovely*» (прелестный), «*charming*» (очаровательный), «*spectacular*» (захватывающий), «*delightful*» (восхитительный), «*breathhtaking*» (потрясающий), придавая своей речи книжный стиль.

Находясь в компании Джинджер и её знакомых, Джасмин всегда говорит нарочито вежливо, что не свойственно представителям среднего класса и тем самым отличает Джасмин от их группы, например, использует такие клише, как «*Could I..?*», «*Would you please..?*», «*How lovely to...!*», «*Is it possible, without ruining any of your fun, that..?*», «*But if I may say...*», «*I hope I didn't inconvenience you*». Как видно из примеров, категория вежливости в её дискурсе реализуется за счёт использования модальных глаголов (*could, may*), грамматической формы сослагательного наклонения (*would, could*),

вопросительных (*Is it possible..?*), восклицательных конструкций (*How lovely to..!*) и других маркеров вежливости (глагол *hope*). Обратив внимание на интонацию, мы также отметили, что тон Джасмин зачастую звучит пренебрежительно, из чего делаем вывод, что манера речи Джасмин выражает не вежливость как таковую, но формальный этикет.

Речь Джинджер намного менее формальна. В качестве приветствия она всегда использует разговорные «*hi*» и «*hey*», тогда как Джасмин предпочитает официальное «*hello*». Кроме того, неформальность дискурса Джинджер подчёркивается использованием ругательств:

*Augie: When she had money, she wanted nothing to do **wid** you. Now that she's broke, she's moving in.*

*Ginger: She's not just broke. She's **screwed up**. And it's none of your **damn** business. She's family.*

(Оги: Когда у неё были деньги, она тебя и знать не хотела. А теперь, когда обеднела, переезжает к тебе.

Джинджер: Она не просто обеднела. Она в полной заднице. И это не твоё собачье дело. Она моя семья.)

Обсуждая переезд сестры с бывшим мужем, Джинджер использует такие выражения, как «*screw up*» (разговорное для «терпеть крах») и «*damn*» (чёртово). Кроме того, стоит также обратить внимание на речь Оги. Фонетическая особенность его речи заключается, например, в том, что вместо классического произношения предлога «*with*» он употребляет его альтернативную жаргонную версию «*wid*», что характерно для представителей среднего класса. Джасмин также иногда использует нелитературные варианты произношения некоторых лексем (например, «*wanna*» вместо «*want*»), а также нарушает грамматические нормы литературного английского языка (например, использует глагольную форму «*don't*» в третьем лице вместо «*doesn't*») (23:46). Таким образом, в речи обеих сестёр, а также представителей их окружения задаются основные особенности художественного мира персонажей, а именно класса.

Нежелание Джасмин быть частью общества уровня её сестры репрезентируется, например, в разговоре Джасмин с Джинджер и её друзьями (26:06):

Chili: Ginger, you want a beer?

Eddie: Can I buy you a drink?

Jasmine: I have a drink, but thank you.

...

Eddie: What the hell are you drinking? Let me see. What is this? Is it vodka?

*Jasmine: **Martini.***

...

Chili: So, what do you do, Jasmine?

Ginger: I told you, she just got here. She's looking for a job.

Eddie: Yeah? I know a dentist who's looking for help.

Ginger: Oh, yeah?

Jasmine: No, I'm actually thinking of going back to school.

Chili: School? Heh. To study what?

Jasmine: I don't know. I mean, the biggest mistake I made was leaving college in my last year and not completing my education.

Eddie: What would you be?

*Jasmine: An **anthropologist.***

Eddie: Really? Like digging up old fossils?

Jasmine: That's an archaeologist.

...

Chili: So, what are you gonna study in college?

Eddie: Let me guess. A nurse. Huh?

*Jasmine: Ooh. Is that how I **impress** you? A **nurse?***

Eddie: You got something against nurses?

(Чили: Джинджер, хочешь пиво?)

Эдди: Можно угостить тебя?

Джасмин: У меня есть, но спасибо.

...

Эдди: *Что это ты пьёшь? Дай посмотрю. Это водка?*

Джасмин: *Мартини.*

...

Чили: *И чем ты занимаешься, Джасмин?*

Джинджер: *Я тебе говорила, она только что приехала. Ищет работу.*

Эдди: *Правда? Я знаю дантиста, который ищет помощницу.*

Джинджер: *Да?*

Джасмин: *Нет, я вообще-то подумываю вернуться к учёбе.*

Чили: *К учёбе? Ха. И что изучать?*

Джасмин: *Я не знаю. Просто самой большой ошибкой было бросить колледж на последнем курсе и не закончить обучение.*

Эдди: *И кем бы ты была?*

Джасмин: *Антропологом.*

Эдди: *Серьёзно? Типа выкапывала бы ископаемые?*

Джасмин: *Это археологи.*

...

Чили: *Ну и на кого ты будешь учиться в колледже?*

Эдди: *Дай угадаю. На медсестру. А?*

Джасмин: *О. Такое я произвожу впечатление? Медсестры?*

Эдди: *Ты что-то имеешь против медсестёр?)*

Джасмин предпочитает мартини – изящный и дорогой напиток, тогда как все остальные пьют пиво. Когда Эдди берёт бокал Джасмин, чтобы посмотреть, что она пьёт, она брезгливо забирает стакан обратно. Предложение о работе в качестве секретаря в кабинете дантиста вначале она игнорирует, ссылаясь на намерения продолжить получать образование, однако в дальнейшем раскрывается истинная причина отказа – такая работа недостаточно хороша для Джасмин:

*31:56 I have **no interest** in being a receptionist.*

(Работа секретарём меня не интересуем.)

33:26 *Oh, forget it! Jesus, it's too menial!*

(Забудь об этом! Боже, это работа слишком лакейская!)

Она подчёркивает недостойность работы посредством использования отрицательных («*no interest*») и повелительных («*forget it!*») конструкций, наречия меры («*too*»), междометия восклицания («*Jesus!*»), восклицательной интонации, а также негативно-оценочного сравнения при помощи прилагательного «*menial*» (лакейский).

Того же мнения Джасмин придерживается касательно любой работы среднего класса. Свой опыт в качестве продавщицы обуви в бутике на Мэдисон Авеню она вспоминает с ужасом (33:45), называя его «очень унижительным» («*so humiliating*») и подчёркивая вынужденность работать там посредством страдательного залога: «*I was forced to take a job...*» (Мне пришлось согласиться на работу...).

Такое отношение подтверждается и в следующем диалоге (43:31):

Jasmine: What would you want me to do? Do you want me to wait tables?

Bag groceries?

Chilie: Hey, Ginger bags groceries.

*Jasmine: Well, Ginger and I are **completely** different people.*

(Джасмин: И что ты предлагаешь мне делать? Обслуживать столики? Упаковывать продукты?)

Чили: Эй, Джинджер упаковывает продукты.

Джасмин: Что ж, Джинджер и я совершенно разные люди.)

В высказываниях Джасмин содержатся риторические вопросы, в которых объективируется сарказм, а также посредством наречия «*completely*», выражающего усиливающее значение признака прилагательного «*different*», Джасмин подчёркивает разницу между собой и своей сестрой.

Вернёмся к полилогу Джасмин, Джинджер, Эдди и Чили. Классовая разница между Джасмин и её собеседниками также просматривается в моменте, когда Эдди неправильно понимает значение слова «*антрополог*»,

что говорит о его необразованности, а Джасмин, в свою очередь, раздражительно поправляет его.

Предположение Эдди о том, что Джасмин собирается получить образование медсестры также раздражает и оскорбляет Джасмин. Реакция оскорбления объективируется посредством использования экспрессивного глагола «*impress*» (производить впечатление), а также уточняющего лексического повтора в виде вопроса: «*a nurse?*» (медсестры?).

Ухаживания Эдди Джасмин не принимает, так как он тоже не является достойной для неё партией, и позднее (33:01) она называет его негативно-оценочным прилагательным «*retarded*» (слабоумный).

Такого же рода отношение Джасмин выражает в сторону выбора мужчин своей сестры, вновь используя негативно-оценочную лексику: её бывшего мужа Оги она пренебрежительно называет «*тем ещё фруктом*» («*a piece of work*»). Будущего же мужа Чили Джасмин считает неудачником: «*he's another version of Augie, he's a loser*» (он новая версия Оги, он неудачник), «*you can do better than Chili and his drunken loser friends*» (ты можешь найти себе кого-то получше, чем Чили и его пьяные неудачники-дружки), «*your taste in men leaves a lot to be desired*» (твой вкус на мужчин оставляет желать лучшего), «*anybody is a step up from Chili*» (кто угодно на ступень выше Чили), «*what's wrong with your self-esteem?*» (что не так с твоей самооценкой?), «*you choose losers*» (ты выбираешь неудачников). Джасмин обезличивает избранников сестры, называя одного версией другого; принижает их посредством использования инвективных высказываний, направленных на то, чтобы понизить их статус. Стоит также обратить внимание на прилагательные, которые Джасмин использует при описании её потенциального мужчины: она ищет кого-то, обладающего материальными достоинствами: «*some eligible men*» (подходящие мужчины), «*that would be good for me... someone substantial*» (которые были бы достаточно хороши для меня...кто-то состоятельный).

На протяжении кинодискурса Джинджер поддается упрекам сестры и даже находит мужчину, который, как она думает, более высокого уровня, нежели Чили. Однако она ошибается и в конце кинокартины (01:23:46) наконец-то даёт Джасмин отпор:

Ginger: You know, I'm sick of her calling you a loser, or always pushing me to find a better man.

(Джинджер: Меня достало, что она считает тебя неудачником, и всё время пытается заставить меня найти кого-то получше.)

Джасмин настолько не желает быть частью общества уровня своей сестры и её знакомых, что в своё время даже сменила своё настоящее имя – Джанет. В одном из эпизодов (06:43) Джасмин объясняет, почему сделала это, говоря о том, что в её прежнем имени «не было пафоса» («had no panache»). Можно предположить, что пафос был нужен для того, чтобы привлекать мужчин высокого социального класса: в одном из флешбэков муж Джасмин признаётся, что «влюбился в имя Джасмин».

6:39 I fell in love with the name Jasmine.

Данная гипотеза подтверждается эпизодом знакомства Дуайта и Джасмин (55:35), так как он также обращает внимание на её «очень экзотическое имя», в то время как Джасмин даже придумывает для него интересную и привлекающую историю, говоря, что её «родители назвали в честь любимого цветка матери – цветущего ночью Жасмина»:

Dwight: That's a very exotic name.

Jasmine: Well, my parents named me after my mother's favorite flower – night-blooming Jasmine.

Проблема подвластности и зависимости женщины от мужчины многократно поднимается в данном кинодискурсе. В самом начале фильма (01:43) Джасмин упоминает, что когда-то училась в колледже, и что «ещё один год и она бы получила диплом» («one more year and I would have graduated»), но она «бросила учёбу, чтобы выйти замуж» («quit BU to marry him»). Вместо того чтобы сделать карьеру в научной сфере (в области

антропологии), она предпочла жить на попечении богатого мужчины. Изначально она убеждает себя, что это было хорошим решением, с иронией вспоминая своё намерение стать антропологом:

01:48 *I mean, what was I learning at school anyway? I mean, can you picture me as an anthropologist?*

(Да и чему бы я научилась? Серьёзно, вы можете представить меня антропологом?)

Джасмин будто бы оправдывается, на что указывает использование выражения пояснения «*I mean*» (в смысле). Позднее она приходит к пониманию, что принять такое решение было ошибкой, подчёркивая своё заблуждение посредством использования превосходной степени прилагательного «*big*»:

26:56 *I mean, **the biggest** mistake I made was leaving college in my last year and not completing my education.*

(Просто самой большой ошибкой было бросить колледж на последнем курсе и не закончить обучение.)

Также в данном дискурсе поднимается такая феминная проблема, как измена мужа. Хэл изменял Джасмин, однако многие годы она пребывала в неведении:

23:46 *Ginger: When Jasmine don't wanna know something, she's got a habit of looking the other way.*

(Когда Джасмин не хочет чего-то знать, у неё есть привычка смотреть в другую сторону.)

Таким образом, Джасмин и не пыталась выйти из своего сладкого неведения, предпочитая пользоваться материальными благами без ощущения какого-либо нравственного бремени до тех пор, пока Хэл не решил бросить её ради другой. Подобным же образом она закрывала глаза на его финансовые мошенничества:

01:11:24 *Of course, you know, I probably did suspect that not everything Hal did was 100-percent aboveboard.*

(Конечно, ну, я вероятно подозревала, что не всё, что делал Хэл было на сто процентов законно.)

Новый возлюбленный Джасмин – Дуайт, в свою очередь, нуждается в Джасмин лишь потому, что она может сыграть роль «подходящей жены» («the appropriate wife») для политика, которая будет «стоять рядом и улыбаться в объективы фотокамер» («stand next to me and smile at photo ops»), и «плодотворно повлияет на его карьеру» («a plus for his career»).

К другим гендерным проблемам можно отнести сексуальное домогательство (рассматривается в § 2.1.1) и домашнее насилие: Джасмин упоминает, что муж Джинджер «бил её» («used to hit her»), а также в одном из эпизодов (01:02:30) мы наблюдаем агрессивное поведение пьяного Чили по отношению к Джинджер и Джасмин: сначала он хватается Джинджер за руку и отталкивает Джасмин, а позднее в гневе срывает со стены телефон и швыряет его о стену. По словам Джинджер, когда Чили выпивает, он «становится придурком»: «you drink, you become a jerk».

Эти проблемы и сюжет дискурса в целом режиссёр позаимствовал у американского драматурга и прозаика Теннесси Уильямса, а именно из одной из его самых известных пьес «A Streetcar Named Desire», в которой рассказывается история увядающей светской красавицы, лишившейся всех благ и попавшей в трудные времена.

Кинодискурс «Blue Jasmine» повторяет сюжетную линию пьесы «A Streetcar Named Desire», по которой в своё время уже была снята одноимённая экранизация (1951). Это становится очевидным уже на первых минутах кинокартины, когда Джасмин приезжает в дом сестры и ужасается простоте и безвкусице места. Так и Бланш Дюбуа – главная героиня пьесы – ошарашена домом своей сестры и районом, в котором он находится, на что указывает следующий текст:

She looks at a slip of paper, then at the building, then again at the slip and again at the building. Her expression is one of shocked disbelief. Her appearance is incongruous to this setting.

*«They **mustn't** have understood what number I wanted... This... **can** this be... her home?»*

(Смотрит на клочок бумаги, на дом, снова на записку и снова на дом. Непонятно поражена и словно не верит глазам своим. Само её появление в таком месте кажется недоразумением.

«Они должно быть не поняли, какой номер мне был нужен. Это... может ли... это быть её домом?»)

Бланш использует модальные глаголы «*must*» и «*can*», таким образом выражая недоверчивость и допуская возможность ошибки. Далее многоточием объективируется пауза-запинка, создающая уже знакомый нам эффект умолчания. Её появление в таком месте кажется недоразумением – ведь она одета в «*белый костюм с пушистым, в талию, жакетом, белые же шляпу и перчатки, жемчужные серьги и ожерелье*» («*a white suit with a fluffy bodice, necklace and earrings of pearl, white gloves and hat*»). Таким образом, первая сцена пьесы практически полностью соответствует одному из первых эпизодов кинодискурса. Кроме того, облик Джасмин копирует облик Бланш: дорогие драгоценности, приверженность белому цвету с той лишь разницей, что они живут в разных эпохах.

Также как и Бланш, только попав в квартиру сестры, Джасмин немедленно тянется за бутылкой, а затем (10:26) парирует вынужденные комплименты Джинджер (прототипом которой, в свою очередь, становится сестра Бланш – Стелла):

Ginger: You look great.

Jasmine: Now who's lying?

(Джинджер: Ты отлично выглядишь.

Джасмин: И кто теперь лжёт?)

«*You look just fine*» (выглядишь просто прекрасно), говорит Стелла в оригинальной версии Уильямса, на что Бланш отвечает: «*God love you for a liar!*» (благослови тебя бог за эту ложь).

Интересно соотношение между персонажем пьесы Стэнли Ковальски (мужем Стеллы) и героями фильма: Чили и Оги. Стэнли послужил прообразом сразу для двоих. Внешний облик Чили соответствует тому, как выглядит Стэнли: «*of medium height*», «*strongly, compactly built*», «*animal joy in his being is implicit in all his movements and attitudes*», «*a richly feathered male bird*», «*appreciation of rough humor*», «*love of good drink and food and games*» (среднего роста, сильный и ладный, вся статья его и повадка говорят о переполняющем всё его существо животном упоении бытием, горделивый пернатый петух, ему характерен вкус к ядрёной шутке, любовь к доброй выпивке и вкусной еде, к играм).



Иллюстрация 9

Кроме того, Чили также агрессивен в состоянии опьянения, как и Стэнли. В одной из сцен пьесы (ср. эпизод 01:02:30) Стэнли срывает со стола приёмник и выбрасывает его в окно, а позднее бросается на Стеллу.

Интересно, что и у бывшего мужа Джинджер тоже наблюдаются проблемы с алкоголем:

21:56 Ginger: You shouldn't drink so much, Augie. Nobody wants to hear those stupid Polish jokes.

(Не стоило столько пить, Оги. Никто не хочет слушать эти дурацкие польские шутки, ясно?)

Из слов Джинджер мы также узнаём, что Оги – поляк: Стэнли Ковальски, между тем, является потомком польских эмигрантов.

Проблема алкоголизма, поднимаемая как в исследуемом кинодискурсе, так и в литературном произведении, на этом не ограничивается. Главные героини обоих произведений имеют проблемы с алкоголем. Бланш в подавляющем большинстве сцен пьесы держит в руках стакан виски. Джасмин, в свою очередь, чередует алкоголь с наркотическим препаратом Ксанакс, подавляющим её тревожно-депрессивное состояние. Таким образом, алкоголь и таблетки для обеих женщин являются способом подавления психических проблем.

Психические нарушения у обеих героинь акцентируются в финальных сценах произведений, которые совпадают в идейном плане: лишившуюся рассудка Бланш Теннесси Уильямса доктора уводят в психиатрическую лечебницу; Джасмин Вуди Аллена же впадает в помешательство, остаётся в полном одиночестве и говорит сама с собой (описывается подробнее в § 2.2.2).

Как уже говорилось ранее (см. § 1.3.3), ни один дискурс не может в полной мере быть оригинальным, так как каждый текст включает различные интертекстуальные отсылки, в одних случаях более очевидные, чем в других. Корреляция между кинодискурсом «Blue Jasmine» и пьесой «A Streetcar Named Desire» очевидна. В исследуемом кинодискурсе присутствие отсылок к пьесе не скрывается, а наоборот подчёркивается. Режиссёр включает в свою драму отсылки на данный литературный текст, основывая сюжет посредством введения в него прецедентной ситуации. Нам кажется, что данные приёмы помогают зрителю декодировать подтекст, заложенный в кинодискурсе, так как поднимают проблемы, ранее уже затрагиваемые в других произведениях, и тем самым подчёркивают их важность.

Подводя итоги, можно констатировать, что подтекст в «Blue Jasmine» создаётся на протяжении всего кинодискурса на макро- и микроконтекстном уровнях, в том числе в его сильных позициях, посредством различных

средств. На лингвистическом уровне к ним относятся стилистические приёмы, экспрессивно-оценочные и грамматические категории, особенности регистра речи персонажей. В экстралингвистическом аспекте подтекст просматривается на уровне видеоряда (в цветовых гаммах) и на аудиальном уровне, а именно в музыкальном сопровождении. Кроме того, подтекстовая информация закладывается в особенностях композиционной структуры исследуемого кинодискурса.

Сводные данные о лингвистических, экстралингвистических и композиционных средствах создания подтекста в кинодискурсе «Blue Jasmine» приводятся в Таблице 1.

Таблица 1. Средства создания подтекста

Уровень	Тип средств	Средства
Лингвистический	Лексические средства	Лексический повтор, эмоционально-оценочная лексика, инвективные высказывания, обценная лексика, усилительные наречия, аффективные прилагательные, обезличивающие местоимения и наречия, качественные прилагательные, модальные глаголы, сравнительные конструкции
	Грамматические приёмы	Превосходная степень сравнения прилагательных, сослагательное наклонение, страдательный залог, нарушение стандартного функционирования грамматических средств
	Интонационные маркеры	Восклицательная и вопросительная интонации, умолчание, интонация иронии

Уровень	Тип средств	Средства
	Стилистические средства	Повтор, метафора, антитеза
	Интер-текстуальность	Прецедентная ситуация
Экстра-лингвистический	Визуальные приёмы	Цветовые гаммы (постер, сеттинг), особенности костюмов персонажей, визуальная антитеза
	Аудио-средства	Жанровая специфика саундтреков, повтор сюжетно значимой музыкальной композиции, включение саундтрека с ироничным содержанием
Композиционный	Рамочная композиция	Флешбэки
	Кольцевая композиция	Закольцованная сцена

Таким образом, проведённое исследование создания подтекста в кинодискурсе показало, что подтекст является неотъемлемой глубинной частью кинодискурса «Blue Jasmine», комплексной и многоуровневой структурой, которая создаётся при помощи различных средств. Частные реализации подтекста происходят на каждом из уровней, однако более глубокий подтекст создаётся на уровне композиции, а также за счёт интертекста.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Подтекст в кинодискурсе создаётся как на макроконтекстном уровне, так и посредством его частных реализаций. На макроконтекстном уровне жанровая специфика кинодискурса обеспечивает получение зрителем информации, которая, в свою очередь, позволяет уже в самом начале обозначить авторскую интенцию. Так, исследуемый кинодискурс принадлежит к жанрам женского фильма и чёрной комедии, а значит объективирует женскую субъективность, поднимает социальные проблемы гендерной направленности, определяет женщину как его основного адресата и в то же время отражает жестокую реальность при помощи юмористического эффекта.

Первичную информацию также возможно считать с постера. Прежде всего, в нём содержится название – элемент, с которого начинается декодирование подтекста кинодискурса. Название изучаемого кинофильма «Blue Jasmine», как и его постер, выполненный в бело-голубой цветовой гамме и изображающий женщину, предлагают сведения о том, кто является центральным персонажем кинодискурса, а также об эмоциональных переживаниях данного персонажа.

На композиционном уровне подтекст в анализируемом дискурсе актуализируется через нестандартное нелинейное построение, отражающее феминную концепцию восприятия времени. Элементы кольцевой структуры, основанной на принципе повтора, акцентируют внимание на ключевых эпизодах, в то время как рамочная композиция делает возможным сопоставление ретроспективной и перспективной сюжетных линий кинодискурса.

Частные реализации подтекста объективируются при помощи лингвистических и экстралингвистических средств. В экстралингвистическом аспекте в «Blue Jasmine» используется особое музыкальное сопровождение, которое передаёт часть сюжетной линии и

вновь осуществляет принцип повтора. Стилистая же принадлежность саундтреков не только создаёт меланхоличную и лирическую атмосферу, но и является частью характеристики основного персонажа, а именно описывает её психическое состояние.

На уровне видеоряда тоже присутствуют повторы. Кроме того, используется визуальная антитеза, подчёркивающая контраст между главными героинями и объективирующая подтекст, связанный с проблемой социального неравенства – оппозицией признаков «богатый \ бедный». Противопоставление между сеттингами также основывается на контрасте белых оттенков ярким.

На лингвистическом уровне подтекст реализуется различными языковыми средствами. Основным стилистическим приёмом в кинодискурсе, просматриваемом в вербальном наполнении диалога, также является антитеза, связанная, например, с регистром речи персонажей, которая репрезентирует подтекст классового деления. Отличие подчёркивается и посредством экспрессивно-оценочных коннотаций, характеризующих реплики главной героини.

Особую роль в актуализации подтекста в кинодискурсе играет наличие интертекстуальных отсылок на литературное произведение, которые представляют основную идею дискурса. В анализируемом кинодискурсе присутствует интертекстуальная отсылка на пьесу Теннесси Уильямса «A Streetcar Named Desire» в виде прецедентной ситуации, которая повторяется в кинодискурсе «Blue Jasmine» на уровне сюжета (пересечение событий и персонажей).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Структура теоретической главы данной магистерской диссертации определяется исследовательской проблемой, а именно проблемой создания подтекста в кинодискурсе.

В настоящей работе объект исследования – кинодискурс – рассматривается как особый вид дискурса, многомерное явление, воплощающееся посредством как лингвистических, так и экстралингвистических аудиовизуальных средств.

Нами проводится разграничение кинодискурса с такими соположенными понятиями, как «кинотекст» и «кинодиалог». Использование термина «кинодискурс» обуславливается тем, что он является более универсальным для описания такого многопланового явления, как кинофильм. Кинотекст и кинодиалог рассматриваются как составляющие части кинодискурса. Кроме того, приводятся некоторые принципы классификации кинодискурсов, которые могут быть обусловлены следующими факторами: адресатом, адресантом, оригинальностью, жанром и другими признаками.

В качестве предмета исследования мы рассматриваем подтекст как глубинный смысл, реализующий интенцию автора и объективирующийся на протяжении всего кинодискурса. Использование данного термина также обусловлено его многомерностью. К сущностным характеристикам подтекста относятся: макроконтекстуальность, целостность, а также способность объективироваться на основе разноуровневых компонентов (лингвистических, экстралингвистических и композиционных). На лингвистическом уровне средствами создания подтекста являются лексические и стилистические единицы, грамматические конструкции, а также маркеры интертекстуальности. На экстралингвистическом уровне подтекст создаётся посредством аудиовизуальных средств. В рамках

композиции значимой для создания подтекста становится художественная концепция времени, объективирующаяся в кинодискурсе.

В практической части проводится исследование оригинального американского кинодискурса на материале художественного кинофильма Вуди Аллена «Blue Jasmine», условно относящегося к жанру женского фильма. Выбор американского кинодискурса объясняется тем, что англоязычный (в особенности американский) кинодискурс является ведущим в мировом кинематографе и оказывает наибольшее влияние на кинореципиента.

Основным способом описания был выбран дискурсивный анализ в совокупности с элементами интерпретативного и контекстологического методов, что позволило комплексно изучить кинодискурс. Исследуемый кинодискурс анализируется на трёх уровнях: композиционном, лингвистическом и экстралингвистическом.

В ходе исследования подтвердилось, что подтекст является обязательным компонентом кинодискурса: он присутствует на всех исследуемых уровнях и реализуется на протяжении всего кинодискурса, в том числе в названии и постере. Подтекст создаётся 1) на уровне композиции при помощи рамочной и кольцевой структур; 2) на лингвистическом уровне посредством антитезы, лексического повтора, грамматических приёмов, классовых речевых особенностей персонажей, в экспрессивно-оценочных выражениях, интертекстуальных отсылках и других средствах; 3) на экстралингвистическом уровне за счёт использования музыкального сопровождения, в котором объективируется повтор, и его особой стилистики, визуальной антитезы и особых цветовых гамм.

Проведённое исследование показало важность экстралингвистического компонента для создания подтекста в кинодискурсе, подтвердив первоначально выдвинутую гипотезу о том, что в кинодискурсе лингвистический и экстралингвистический уровни представляют собой единое целое, вследствие чего можно говорить о том, что подтекст создаётся

сразу на двух уровнях, а не на каждом по отдельности: подтекст, создаваемый на экстралингвистическом уровне, подтверждается лингвистическими средствами и наоборот.

Полученные результаты могут быть обусловлены тем, что кинофильм как комплексная коммуникативная система оказывает влияние на зрителя сразу на нескольких уровнях, таким образом, обеспечивая цельное понимание замысла режиссёра – подтекста.

Вместе с тем данное исследование является перспективным, так как оно может быть расширено посредством добавления материала: изучение создания подтекста в кинодискурсах других жанров представляет определённый научный интерес, так как позволит провести сравнительный анализ способов создания подтекста в зависимости от жанровой принадлежности дискурса. Аналогичным образом можно сопоставить работы разных режиссёров, а также кинодискурсы, снятые на разных языках.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алборова А.А. К вопросу об основных лингвистических параметрах дискурса в приложении к феномену кинодискурса // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2013. № 9. С. 14–17
2. Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. статей. Санкт-Петербург: СПбГУ, 1999. С. 123–131.
3. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. Москва: Сов. Энциклопедия, 1990. С. 136–137.
4. Бартошевич А.В. Театр XX века. Закономерности развития: Сборник статей. Москва: Индрик, 2003. 623 с.
5. Вайсфельд И.В. Экран и наши дети // Проблемы современной кинопедагогике / под ред.: П.А. Черняева, И.С. Левшиной. Москва: Ассоциация деятелей кинообразования РФ, 1993. С. 7–25.
6. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. Москва: КомКнига, 2006. 144 с.
7. Гудков Д.Б. Прецедентная ситуация и способы её актуализации // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / под ред.: В.В. Красных, А.И. Изотов. Москва: Диалог-МГУ, 2000. № 11. С. 40–46.
8. Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация: пер. с англ. Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. 308 с.
9. Духовная Т.В. Структурные составляющие кинодискурса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 1 (43): в 2-х ч. Ч. I. С. 64–66.
10. Ермакова Е.В. Подтекст и языковые средства его формирования: на материале современной английской драмы: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Саратов, 1996. 185 с.

11. Ефремова М. А. Концепт кинотекста : структура и лингвокультурная специфика: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / М. А. Ефремова. Волгоград, 2004. 17 с.
12. Зайченко С.С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 4 (11). С. 82–86.
13. Зайченко С.С. От кинофильма к кинодискурсу // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2011. № 10 (53). С. 143–145.
14. Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе // Вестник Челябинского гос. ун–та. 2008. № 16 (117). С. 70–74.
15. Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: монография. Челябинск: Абрис, 2012. 191 с.
16. Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Волгоград, 2001. 16 с.
17. Иванова Е.Б. Художественный видеофильм как текст и его категории // Языковая личность: проблемы креативной семантики. Волгоград, 2006. С. 200–206.
18. Колодина Е.А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс // Вестник Нижегородского ун–та им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 2 (1). С. 327–333.
19. Коршунов В.В. Неклассические способы композиционного построения современного киносценария: дис. ... канд. иск.: 17.00.03. Москва, 2014. 158 с.
20. Лавриненко И.Н. Критерии классификации кинодискурса // Вісник ХНУ, 2012. № 1003. С. 41–44.
21. Лотман Ю.М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. Таллинн: Александра, 1994. 416 с.

22. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1998. 704 с.
23. Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Пер. с англ. Москва: Альпина нон-фикшн, 2008. 456 с.
24. Мартьянова И.А. Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария: дис. ... д-р. филол. наук: 10.02.01. Санкт-Петербург, 1994. 576 с.
25. Мечковская Н.Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: курс лекций. Москва: Академия, 2004. 432 с.
26. Мысоченко И.Ю. Лингвостилистические реалии комического в произведениях О. Генри (в подлиннике и переводах): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Краснодар, 2007. 46 с.
27. Назмутдинова С.С. Пути достижения гармоничного перевода в кинодискурсе // Вестник Челябинского гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение. Челябинск, 2007. Вып. 17. № 22(100). С. 86–91.
28. Назмутдинова С.С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Тюмень, 2008. 18 с.
29. Нелюбина Ю.А. Кинодискурс как объект лингвистического изучения // Челябинский гуманитарий. Челябинск, 2013. № 3 (24). С. 71–74.
30. Нирё Л. О значении композиции произведения // Семиотика и художественное творчество. Москва: Наука, 1977. С. 125–151.
31. Олизько Н.С. Семиотико-синергетическая трактовка паратекста // Вестник Челябинского гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение. Челябинск, 2008. Вып. 18. № 3(104). С. 71–75.
32. Орлов Г.А. Современная английская речь. Москва: Выс. шк., 1991. 240 с.

33. Пазолини П.П. Поэтическое кино / пер. с ит. Н. Нусинова // Строеие фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей. Москва: Радуга, 1984. С. 45–66.
34. Реферовская Е.А. Коммуникативная структура текста в лексико-грамматическом аспекте / отв. ред. А.В. Бондарко. 2е изд., испр. Москва: ЛКИ, 2007. 168 с.
35. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века (3-е издание, исправленное и дополненное). Москва: Аграф, 2009. 544 с.
36. Самкова М.А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 1 (8). С. 135–137.
37. Сермягина С.С. Роль заглавия в моделировании подтекста художественного произведения // Славянская филология: исследовательский и методический аспекты: материалы I международной науч. конф. Кемерово, 2006. Вып. 1. С. 179–186.
38. Сильман Т.И. Подтекст – это глубина текста // Вопросы литературы. 1969. № 1. С. 89–102.
39. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. Москва: Academia, 2000. 128 с.
40. Слышкин Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. Москва: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
41. Сургай Ю.В. Киноязык как особая сигнификативная система // Наука и инновации 21 века: материалы VII открытой окружной конф. молодых учёных. Сургут, 23–24 ноября 2006 г. Сургут: СурГУ, 2007. С. 237–239.
42. Сургай Ю.В. Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Тверь, 2008. 17 с.

43. Сухая Е.В. Типы источников киноречи как основа лингвистических исследований // Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. Москва: МГОУ, 2010. № 2. С. 68–74.
44. Туркин В.К. Драматургия кино. Очерки по теории и практике киносценария. 2-е изд. Москва: ВГИК, 2007. 320 с.
45. Тюлякова О.А. Композиция фильма: методология и методика целостного изучения: дис. ... канд. иск.: 17.00.03. Москва, 1990. 179 с.
46. Тюлякова О.А. Интерпретация фильма: прагма-семиотический подход // Проблемы современной кинопедагогике. Москва: Ассоциация деятелей кинообразования РФ, 1993. С. 41–46.
47. Усачёва Н.И. Подтекст в коротком рассказе // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. Ленинград: Ленинградский горный ин-т им. Плеханова, 1982. С. 77–84.
48. Фролов И.Т. Философский словарь. 7-е издание, перераб. и доп. Москва: Республика, 2001. 719 с.
49. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам. Вып. 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма / под ред. Ю. Лотмана. Тарту: Тартуский ун-т, 1984. Вып. 641. С. 109–121.
50. Цыбина Л.В. Структура и параметрические характеристики кинематографического дискурса // Лингвистические и экстралингвистические проблемы коммуникации: теоретические и прикладные аспекты: межвузовский сб. науч. тр. Саранск: Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева, 2006. Вып. 5. 120 с.
51. Чунева Л.Ю. Смыслообразующая функция подтекста в литературном произведении: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Тверь, 2006. 180 с.
52. Шевченко В.Д. Анализ языковых составляющих британского кинодискурса // Вестник Самарского государственного университета. Самара: СамГУ, 2005. Вып. 4. С. 135–141.

53. Эйзенштейн С. М. Метод. В 2-х тт. Т. 1. Grundproblem. Москва: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002. 496 с.
54. Bordwell D. Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge: Harvard University Press, 1989. 352 p.
55. Bordwell D. The way Hollywood tells it: story and style in modern movies. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006. 298 p.
56. Braudy L., Cohen M. Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Oxford university press, 2009. 905 p.
57. Brown B. Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors. Oxford: Focal Press, 2011. 384 p.
58. Chandler D., Munday R. A Dictionary of Media and Communication. Oxford: Oxford University Press, 2011. 480 p.
59. Dancyger K., Rush J. Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules. Taylor & Francis, 2007. 409 p.
60. Douglas S. J. Where the Girls Are: Growing Up Female with the Mass Media. New York: Three Rivers Press, 1995. 384 p.
61. Dynel M. Stranger than Fiction? A Few Methodological Notes on Linguistic Research in Film Discourse // Brno Studies in English, 2011. Vol. 37. № 1. P. 41–46.
62. Elsaesser T. Studying Contemporary American Film / T. Elsaesser, W. Buckland. London: Oxford University Press, 2002. 309 p.
63. Fischhoff S., Ph.D. The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences [Электронный ресурс] 6/24/05. 28 p. URL: <https://goo.gl/a3jEc7> (дата обращения: 17.07.2016).
64. Gledhill C. Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film. London: British Film Institute, 1987. 368 p.
65. Janney R.W. Pragmatics and Cinematic Discourse [Электронный ресурс] // Lodz Papers in Pragmatics. Lodz: University of Lodz, 2012. № 8:1. P. 85–113. URL: <https://goo.gl/Fo4V0M> (дата обращения: 20.03.2016).

66. Kolstrup S. The Film Title and its Historical Ancestors or How did we get where we are? [Электронный ресурс] // p.o.v. A Danish Journal of Film Studies. Aarhus: Aarhus University – Department of Information and Media Studies, 1996. № 2. URL: <https://goo.gl/xXHwe6> (дата обращения: 17.02.2016).
67. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2000. 332 p.
68. König R. Soziologische Orientierungen. Vorträge und Aufsätze / Hrsg. von R. König. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998. S. 17–28.
69. Kristeva J. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art (European Perspectives Series). New York: Columbia University Press, 1980. 320 p.
70. Mai M., Winter R. Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2006. 320 S.
71. Merriam-Webster: Dictionary and Thesaurus [Электронный ресурс] Merriam-Webster, Incorporated, 2017. URL: <http://www.merriam-webster.com> (дата обращения: 4.02.2017).
72. Messaris P. The Language of Movies. University of Michigan: Yaffe Center for Persuasive Communication, 2008. 24 p.
73. Milonean A. From novelistic to filmic discourse – *The Leopard* by Giuseppe Tomasi di Lampedusa (a linguistic and semiotic approach): doctoral thesis abstract. Cluj-Napoca, 2012. 15 p.
74. Modleski T. Time and Desire in the Woman's Film // Gledhill C. Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film. London: British Film Institute, 1987. P. 326–338.
75. Oria B. Genre and Ideology in Woody Allen's Another Woman (1988) // Revista Alicantina de Estudios Ingleses. Universidad de Alicante, 2007. № 20. P. 167–183.
76. Prendergast R.M. The Aesthetics of Film Music // A Neglected Art: A Critical Study of Music in Film. New York: W. W. Norton, 1997. P. 213–245.

77. Prince S. *The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies* // *Film Quarterly*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1993. Vol. 47, No. 1. P. 16–28.
78. Richardson K. *Television dramatic dialogue: A sociolinguistic study*. New York: Oxford University Press, 2010. 272 p.
79. Scorsese M. Lecture: «Persistence of vision: reading the language of cinema». [Электронный ресурс] // 42nd annual Jefferson Lecture on April 1 at 7:30 PM at the John F. Kennedy Center for the Performing Arts in Washington, DC, 2013. URL: <http://www.neh.gov/about/awards/jefferson-lecture/2013-jefferson-lecture-live-stream> (дата обращения: 23.03.2016).
80. StudioBinder. *How to Use Color in Film. 50+ Examples of Movie Color Palettes*. [eBook] // StudioBinder Inc., 2016. Santa Monica, CA. 34 p. URL: <https://goo.gl/IUOMVo> (дата обращения: 25.10.2016).
81. Thompson C., Chepinchikj N. *Analysing cinematic discourse using conversation analysis* [Электронный ресурс] // *Discourse, Context and Media*. Elsevier. № 14. 2016. P. 40–53. URL: <https://goo.gl/d9dPhF> (дата обращения: 11.11.2016).
82. Vassiliou A. *Analysing Film Content: A Text-Based Approach*. Guildford: University of Surrey, 2006. 195 p.
83. Wildfeuer J. *Film Discourse Interpretation. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. New York: Routledge, 2014. 275 p.
84. Williams T. *A Streetcar Named Desire*. Penguin Classics. 128 p.
85. Wright L. 10 ways titles can work for you. [Электронный ресурс] // *Fiction Factor – The Online Magazine*, 2003. URL: <https://goo.gl/51W5OC> (дата обращения: 17.02.2016).

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации
45.04.02 Лингвистика
45.04.02.01.00 Межкультурная коммуникация и перевод



УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
О.В. Магировская
2017 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ
**СОЗДАНИЕ ПОДТЕКСТА В АМЕРИКАНСКОМ
КИНОДИСКУРСЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КИНОФИЛЬМА
ВУДИ АЛЛЕНА «BLUE JASMINE»)**

Магистрант

В.Н. Любителева

Научный руководитель

канд. филол. наук
Л.М. Штейнгарт

Нормоконтролёр

М.К. Мжельских

Красноярск 2017