

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Иркутский государственный университет»

На правах рукописи

Сухих Денис Александрович

**КИНОДИАЛОГ МИКРОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ
(ЛИНГВОСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД)**

Специальность 10.02.19 – теория языка

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор В. Е. Горшкова

Иркутск – 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. КИНОДИАЛОГ VS. КИНОТЕКСТ: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ПРОБЛЕМЫ	10
1.1 Фильм в семиотическом освещении	10
1.2 Семиотическая концепция кинотекста Ю. М. Лотмана	15
1.3 Современный взгляд на креолизованный текст	17
1.4 Специфика анимационного кинотекста	20
1.4.1 Кинотекст как особый тип креолизованного текста	20
1.4.2 Анимационный кинотекст	24
1.5 Кинодиалог как составляющая кинотекста	26
1.6 Философские категории формы и содержания, части и целого в приложении к кинотексту	36
Выводы по первой главе	40
ГЛАВА 2. КИНОДИАЛОГ МИКРОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ	42
2.1 Комикс как текст-первоисточник	42
2.2 Жанр в киноискусстве	52
2.3 Микрометражный фильм как новый кинематографический жанр	55
2.4 Дискурс комического научно-популярного микрометражного фильма ...	66
2.4.1 Философская категория комического в литературе и искусстве	68
2.4.2 Специфика научно-популярного дискурса	73
2.4.3 Гибридный характер дискурса микрометражного фильма	83
Выводы по второй главе	100
ГЛАВА 3. КИНОДИАЛОГ ФИЛЬМОВ СЕРИИ «TU MOURRAS MOINS VÊTE» (ФРАНЦИЯ) КАК ПРОТОТИП МИКРОМЕТРАЖНЫХ КОМИЧЕСКИХ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЙ	102
3.1. Соотношение буквального и актуального смысла реплик/высказываний	103
3.2. Конфликт рационального и комического	113

3.3. Кинодиалог фильмов серии «Tu mourras moins bête» как гибридная модель объективной и индивидуальной концептуальных систем	127
Выводы по третьей главе	139
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	141
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	145
Приложение 1	170

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время сфера интересов лингвистов распространяется на новые объекты, среди которых особое место занимает анализ кинопроизведений, поскольку кино как искусство не только оказывает существенное влияние на язык и культуру народа, но и становится инструментом формирования картины мира отдельного человека и общества в целом. Экранное искусство как наиболее массовый вид искусства прочно укрепилось в жизни современного человека и открывает доступ к разного рода информации как развлекательного, так и познавательного характера, а в некоторых случаях – и того и другого вместе.

Обращение к кинодиалогу как относительно новому объекту анализа, как к сложному и многоаспектному феномену занимает стабильное место в исследованиях последних лет (В. Е. Анисимов, А. М. Бессчастная, В. Е. Горшкова, Т. В. Духовная, А. Н. Зарецкая, К. Ю. Игнатов, Л. В. Ильичева, А. В. Козуляев, Е. А. Колодина, А. А. Коростелева, Ю. Э. Леви, Р. А. Матасов, И. П. Муха, М. С. Снеткова, И. П. Федотова, J. Jaeckle, S. Kozloff, T. Leitch, P. Wells, B. Wilson).

В центре внимания исследователей находятся, главным образом, игровые (художественные) и документальные фильмы. Однако кино обогащается новыми жанрами, нуждающимися в научном обосновании. К числу таковых относятся микрометражные научно-популярные фильмы, сочетающие в себе элементы игрового и неигрового кино и до сих пор не подвергавшиеся системному изучению, что обуславливает **актуальность** данного исследования, проводимого в русле лингвосомиотического подхода, позволяющего осуществлять структурный, семантический и прагматический анализ кинодиалога микрометражных фильмов с учетом как внутренних свойств языковых знаков, так и в плане соотношения этих знаков с их интерпретациями адресатом.

Цель исследования заключается в определении жанровых прототипических признаков микрометражных фильмов и лингвосемиотическом обосновании их концептуально-семантической структуры как соотношения комического и рационального в кинодиалоге на материале французских анимационных научно-популярных фильмов.

Гипотеза исследования

Кинодиалог французского микрометражного научно-популярного анимационного фильма может рассматриваться как прототип кинодиалога научно-популярного фильма малой формы, способствующий реализации визуально-вербальной аргументации в пользу раскрываемых научных положений на основе тесной взаимосвязи комического и научно-популярного дискурса.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

- 1) рассмотреть специфику кинодиалога анимационного кинотекста;
- 2) провести комплексный лингвосемиотический анализ кинодиалогов микрометражных научно-популярных анимационных фильмов;
- 3) выявить жанровые прототипические признаки кинодиалогов означенных фильмов;
- 4) на примере французских микрометражных анимационных фильмов выявить функционально-прагматическую направленность гибридного дискурса микрометражного фильма;
- 5) проанализировать соотношение буквального и актуального смысла реплик / высказываний;
- 6) разработать гибридную модель объективной и индивидуальной концептуальных систем.

Объектом исследования является кинодиалог микрометражных научно-популярных анимационных фильмов.

Предметом исследования выступают прототипические признаки кинодиалога микрометражных научно-популярных анимационных фильмов.

Материалом исследования служат более 100 микрометражных научно-популярных анимационных фильмов серии «Tu mourras moins bête» за период 2016-2020 гг.

В соответствии с поставленной целью и задачами исследования в работе использованы следующие **методы**: метод контекстуального лингвопрагматического и семиотического анализа, метод сопоставительного анализа, метод сплошной выборки и количественного анализа, методы лексико-семантического анализа, описательно-аналитический метод с его основными приемами обобщения, интерпретационный метод, метод собственно перевода.

Теоретической основой диссертационной работы послужили труды отечественных и зарубежных специалистов в области исследования лингвистики текста (И. Р. Гальперин, И. С. Валгина, О. И. Москальская, А. А. Плотникова, В. З. Тураева, В. Е. Чернявская, Adam J.-M., J. Gardes-Tamine, M.-A. Pellizza), лингвoseмиотики (А. Н. Баранов, Н. Б. Мечковская, Ч. С. Пирс, Ю. С. Степанов), философии (П. В. Алексеев, В. И. Кураев, М. Минский, А. Л. Никифоров, Н. Bergson), прототипического подхода (Н. Н. Болдырев, В. З. Демьянков, Е. С. Кубрякова), дискурса (В. И. Карасик, Т. ван Дейк, А. Reboul, J. Moeschler), аргументации (М. Г. Дудина, А. М. Каплуненко, А. Ю. Мордовин, Т. Шпранц-Фогаша, R. Amossy, V. Meyer), кинотекста и его семиотических аспектов (В. Е. Анисимов, Р. Барт, Р. Беллур, М. А. Ефремова, Е. Б. Иванова, А. В. Козуляев, Ю. М. Лотман, К. Метц, Г. Г. Слышкин, С. Уорт, Ю. Г. Цивьян), кинодиалога (В. Е. Горшкова, Л. В. Ильичева, Е. А. Колодина, И. П. Муха, S. Kozloff, P. Wells), киносценария (И. А. Мартьянова), а также положения об объективной и индивидуальной концептуальных системах (Р. И. Павилёнис).

Положения, выносимые на защиту

1. Микрометражный фильм представляет собой монотематический комический кинотекст малой формы, композиционная структура кинодиа-

- лога которого построена в форме тезисно-аргументативных высказываний.
2. Микрометражный фильм отличается строго упорядоченной трехчастной композиционной структурой, включающей начало в виде вступительной музыкальной заставки, основную часть, развивающую тематически обусловленное ключевое аргументативное высказывание, и неожиданную концовку.
 3. При взаимодействии двух разных семиотических систем образуется своего рода семиотический гибрид, способствующий реализации визуально-вербальной аргументации в пользу раскрываемых научных положений на основе тесной взаимосвязи комического и научно-популярного дискурса.
 4. Комический видеоряд вступает «в конфликт» с рациональным мышлением, что приводит к увеличению глубины познавательной информации кинодиалога научно-популярного микрометражного фильма и аргументации, приводимой в поддержку выдвигаемых научных положений.
 5. Взаимосвязь комического и рационального обеспечивает наиболее эффективную передачу знания благодаря усилению прагматического потенциала комического. Диапазон средств комического значительно расширяется благодаря языку анимации.
 6. Использование гибридной модели объективной и индивидуальной концептуальных систем позволяет выделить три способа передачи знания: 1) сопоставление научного и профанного знания, 2) игра со зрителем, в которой нереальное рассматривается с точки зрения реального (обыденное знание рассматривается в рамках предполагаемого с учетом научного знания), 3) вербальная аргументация, нередко вступающая в конфликт с видеорядом.

Теоретическая значимость исследования заключается в выявлении прототипических признаков кинодиалога микрометражных фильмов. Опре-

деляются структурно-семантические особенности данного знакового образования, выявляется его прагматический потенциал, обусловленный гибридным (комическое и рациональное) характером представления информации научного характера с использованием анимации, расширяющей стилистическую тональность комического и значительно повышающей воздействующую силу последнего. Осуществляется построение модели кинодиалога микрометражного фильма, включающей объективную и индивидуальную концептуальную системы.

Практическая значимость диссертационного исследования заключается в возможности использования предлагаемой модели в лингвосомиотическом анализе кинодиалога анимационных фильмов. Материалы и результаты исследования могут использоваться в общих и специальных курсах по лингвистике текста, стилистике, теории и практике перевода.

Научная новизна заключается в следующем:

разработана гибридная модель индивидуальной и объективной концептуальной системы кинодиалога микрометражных фильмов на материале французских научно-популярных анимационных фильмов;

предложены пути осмысления взаимосвязи комического и рационального с использованием лингвосомиотического подхода к изучению прагматического потенциала кинодиалога;

доказана перспективность использования лингвосомиотического подхода для исследования конфликта комического и рационального на примере гибридной модели двух концептуальных систем;

введены аргументы автора в пользу использования комического в научно-популярном дискурсе, что повышает эффективность передачи нового знания.

Обоснованность и достоверность диссертационного исследования. Результаты, полученные в ходе проведенного диссертационного исследования, достигнуты благодаря использованию авторитетной методологической базы, состоящей из научных трудов отечественных и зарубежных ученых,

многообразие методов, а также репрезентативному языковому материалу, включающему кинодиалоги более 100 французских микрометражных анимационных фильмов.

Апробация результатов диссертационного исследования

Результаты диссертации отражены в семи научных публикациях, три из которых – в научных журналах, входящих в Перечень рецензируемых научных изданий Высшей аттестационной комиссии Министерства науки и высшего образования Российской Федерации.

Положения, выносимые на защиту, отражены в научных докладах, представленных автором на следующих конференциях: Международная научно-практическая конференция «Диалог культур. Культура диалога: от конфликта к взаимопониманию» (Москва, 2020); Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные проблемы теории языка и лингводидактики» (УлГУ, 2020); Международная научно-практическая конференция «Культурно-исторические тенденции развития профессиональной деятельности» (Москва, 2020); Всероссийская онлайн-конференция, посвященная 15-летию кафедры перевода и межкультурной коммуникации и 60-летию факультета иностранных языков Бурятского госуниверситета «Экология. Коммуникация. Перевод» (Улан-Удэ, 2020).

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Научные положения диссертации соответствуют паспорту специальности 10.02.19 «Теория языка».

Структура и содержание диссертации обусловлены кругом исследуемых проблем и отвечают поставленной цели, задачам, объекту и предмету исследования. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, последовательно раскрывающих понятие, сущность и особенности исследуемых проблем, заключения, библиографического списка и приложения.

ГЛАВА 1. КИНОДИАЛОГ VS. КИНОТЕКСТ: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ПРОБЛЕМЫ

1.1 Фильм в семиотическом освещении

В течение последних десятилетий наука о кино расширяет свои границы. Теория, история кино и кинокритика дополняются фильмологией и фильмографией, социологией, психологией и физиологией кино, которые выносят на рассмотрение новые аспекты и данные к нашему знанию об одном из сложнейших явлений культуры современности, что позволяет расширить рамки исследования, его задачи и методы, используемые для анализа экранного материала. Кино становится объектом изучения специалистов более широкого научного профиля, стремящихся найти в кино подтверждение своих теорий. Развитие экранного искусства порождает новые формы коммуникации, что проявляется, прежде всего, в языке. В результате формируются новые отрасли знания – теория коммуникации и семиотика – теория знаков и знаковых систем, сложившиеся в течение XX века на основе взаимодействия естественных и технических наук с общественными науками. В центре внимания исследователей оказываются аудиовизуальные системы общения, среди которых главное место принадлежит экрану.

По своей природе кинопроизведения ориентированы на зрителя, который в значительной степени СМОТРИТ, а не СЛУШАЕТ, поэтому особенность экранного искусства заключается в его зрелищности. Именно зрелищная природа кино, видимые, зримые образы определяют его специфику, обеспечивают воздействие на сознание зрителя, на его эмоции. Следовательно, изображения участвуют в формировании человеческой личности, в выработке нравственных и духовных ценностей. Неслучайно Р. Беллур утверждает, что суть кинематографического языка заключается именно в изображении¹ [Беллур, 1985, с. 227].

¹ В настоящее время при анализе взаимосвязи изображения и текста исследователи приходят к выводу о необходимости создания новой научной дисциплины – лингвистики

Изображение как недискретный феномен не попадает в число типичных объектов лингвистических² исследований ввиду отсутствия соответствующего метаязыка. Изображение, как и видеоряд³, формируют свой особый семиозис⁴, которые и являются объектом исследования в семиотике, определяемой как «научная дисциплина, изучающая общее в строении и функционировании различных знаковых (семиотических) систем, хранящих и передающих информацию» [Степанов, 1998, с. 440], и включающей три раздела: синтактику (отношение между знаками), семантику (отношение знаков к объектам; другими словами, содержание, выражаемое знаком) и прагматику (отношение говорящих к знакам) [Жеребило, 2016, с. 342, 393, 402]. В семиотическом аспекте кино рассматривается как язык, реализующийся в тексте-видеоряде, знаки которого подлежат истолкованию по семиотическим принципам. Их единая композиция позволяет зрителю читать их как единый текст. В семиотическом понимании статическое изображение и изображение в динамике (видеоряд) представляют собой текст, что позволяет лингвисту исследовать изображения [Баранов, 2018, с. 10-12]. Изучение кино с позиции семиотики позволяет определить механизм его воздействия на зрителя. При просмотре фильма важным является все то, что передается по аудиовизуальному каналу.

Согласимся с тем, что рассмотрение фильма как текста затрудняется тем, что в языке кино не существует кода, состоящего из узнаваемых и выде-

изображения, центральным понятием которой выступает понятие мультимодальности текста, широко используемое зарубежными лингвистами [Stöckl, 2016]. В отечественной лингвистике особое внимание уделяется термину поликодовый текст [Калашникова, 2020, с. 65-66] (см. ниже раздел 1.3).

² Уместно подчеркнуть, что в лингвистике текста под текстом понимается только вербальное произведение, в то время как текст в семиотической трактовке включает как вербальный, так и невербальный компоненты [Садченко, 2009, с. 104].

³ Разница между изображением и видеорядом заключается в том, что изображение характеризуется статичностью, в то время как видеоряд – динамичностью. Динамика проявляется в феномене движущегося изображения, который обладает большим воздействующим потенциалом в сравнении со статичным изображением.

⁴ Семиозис является одним из основных терминов семиотики и определяется как процесс порождения, функционирования и интерпретации знака; процесс, в котором нечто функционирует как знак [Пирс, 2009, с. 91; Повалко, 2018, с. 14].

ляемых единиц и способов их организации, который являлся бы общим для всех фильмов [Слышкин, 2004, с. 17].

Так, французский семиолог К. Метц, которого не без основания считают одним из основателей киносемиотики⁵, выявляет в языке кино пять материй выражения: фонетический звук, надписи, музыкальный шум, движущееся фотографическое изображение. Исследователь также отмечает, что язык кино имеет собственную грамматику, но не имеет четкого словаря, либо этот словарь бесконечен [Метц, 1985, с. 102-103, 238]. Бесконечность изображений обуславливает открытость кинематографического языка как системы.

Английский семиолог С. Уорт выделяет параметры, которые могут стать исходным пунктом описания структурных элементов киноязыка. Эти параметры формулируются как изображения в движении во времени в пространстве, устанавливаемые в последовательность, включая сверх того матрицы звука, цвета, запаха и других пока неизвестных технических или сенсорных раздражителей [Уорт, 1985, с. 153].

Представитель тартуско-московской школы семиотики Ю. М. Лотман рассматривает текст как «сложное устройство, хранящее многообразные коды, способные трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как трансформационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [Лотман, 1992, с. 132].

В Лингвистическом энциклопедическом словаре текст определяется как «объединенная смысловой связью последовательность знаковых единиц; осмысленная последовательность любых знаков, любая форма коммуникации» [Николаева, 1998, с. 507]. Не вызывает никаких сомнений, что знак является заместителем «другого предмета, свойства или отношения и используется для получения, хранения, переработки и передачи информации» [Мечковская, 2007, с. 23]. Соответственно, знак рассматривается как материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе обмена

⁵ Направление семиотики, занимающееся изучением кино по семиотическим принципам.

информацией в обществе. Следовательно, текст культуры может быть выражен как на естественном языке, так и на языке других видов искусств.

Проблеме текста, в целом, посвящено большое количество исследований [Барт, 1989; Валгина, 2003; Вежбицка, 1996; Гальперин, 2006; Дейк ван, 1988; Дресслер, 1978; Залевская, 2001; Зарубина, 1981; Карасик, 2002; Ладыгин, 2013; Лукин, 1999; Николаева, 1978, 2013; Прохоров, 2016; Реферовская, 1983; Солганик, 2002; Тодоров, 1978; Тураева, 1986 и др.]. Указанные научные изыскания подтверждают тот факт, что текст – это многогранное и разноплановое явление, что доказывает неоднозначность понимания и определения данного термина. Это объясняется тем, что каждый исследователь вкладывает в понятие текста свой собственный смысл и дает термину свое собственное толкование, исходя из постулатов той науки, представителем которой является, и в соответствии со своими научными взглядами.

Задачей текста является воздействие на адресата при условии, если автор выбирает языковые средства, адекватные своему замыслу, а адресат понимает текст согласно замыслу автора [Прохоров, 2016, с. 13].

Соответственно, текст:

- может выражать вымышленные события, события прошлого или будущего [Звегинцев, 1967, с. 66];

- соответствует определенному стилю в единстве формы и содержания и нацелен на полное раскрытие темы [Чернухина, 1986, с. 16];

- создается языковой личностью и адресуется языковой личности [Тураева, 1994, с. 106-107];

- может содержать элементы других семиотических систем [Слышкин, 2004, с. 11];

- трактуется как речевое коммуникативное образование, функционально направленное на реализацию внеязыковых задач [Вишнякова, 2002, с. 183];

- представляет собой знаковую деятельность, структурирование, пространство, прочерченное следами смысловых сдвигов [Барт, 2002, с. 169].

Если текст является знаковой деятельностью, целесообразно уточнить, по каким принципам осуществляется истолкование знаков.

По мнению К. Метца, изображение наделяется значением, которое всегда мотивировано и никогда не произвольно. Мотивированность обнаруживается на двух уровнях: на уровне отношений между означающими и означаемыми денотации и на уровне отношений между означающими и означаемыми коннотации. В денотации источником мотивированности является аналогия – сходство в восприятии означающего и означаемого. Означающим выступает изображение, а означаемым – все то, что показано на данном рисунке. При этом существует не только зрительная аналогия, но и звуковая, поскольку кинематограф является производным от фотографии и фонографии. Что касается коннотативных значений, последние в кино также мотивированы. Однако в этом случае мотивированность не обязательно связана с аналогией в восприятии. Природа коннотации в кино всегда символична. Означаемое хотя и мотивирует означающее, но всегда шире него [Метц, 1985, с. 10]. Отсюда следует, что любой знак в тексте несет определенное значение, заданное автором. В отношении означающего и означаемого можно привести мнение Р. Барта о том, что означающее может выражать несколько означаемых (полисемия), а одно означаемое может выражаться несколькими означающими (синонимия) [Барт, 2004, с. 361]. Другими словами, все, что представлено на изображении, несет непосредственное значение, необходимое для передачи смысла. Отсутствие каких-либо элементов отрицательно сказывается на целостности смысла.

Для семиотики отношение аналогии – само по себе отношение знаковое, охватывающее особый класс знаков – иконических. Наиболее глубоко данная проблема изложена в трудах Ю. М. Лотмана по семиотике кино [Лотман, 1992, 1994а, б, 1998а, б, 2002].

1.2 Семиотическая концепция кинотекста Ю. М. Лотмана

В понимании Ю. М. Лотмана текст зафиксирован в определенных знаках и противостоит внетекстовым структурам [Лотман, 1998б, с. 61].

Ученый исходит из деления знаков на две группы: условные (с внутренне немотивированной связью между выражением и содержанием) и иконические (где значение имеет единственное ему присущее значение, что облегчает восприятие данных знаков). В качестве иконического знака выступает изображение [Там же, с. 66]. Утверждается существование двух независимых и равноправных культурных знаков – слова и изображения, и двух разновидностей искусств – изобразительных и словесных. При этом кино относится к звукозрительному типу искусств. В результате, кино выступает синтезом двух типов повествования – изобразительного и словесного, где слово является обязательным компонентом повествования. Согласимся с тем, что какой бы значимостью не обладали неизобразительные элементы фильма (слово, музыка) они играют подчинительную роль. Следовательно, в кино доминируют изобразительные знаки [Лотман, 1998а, с. 288-289, 292-293].

Основным признаком знака является функция замещения, при выполнении которой знак подразумевает постоянное отношение к заменяемому им объекту. Данное отношение знака составляет семантику знака, определяющую содержание конкретного знака [Лотман, 1998а, с. 289-290].

Сущность и задача семиотического подхода к фильму заключается в изучении его прагматической функции (сравните в этом плане точку зрения Р. Барта, связывающего фильм с общей коммуникативной функцией [Барт, 2004]). Воздействие на зрителя реализуется посредством киноязыка. В качестве последнего может выступать любая единица текста, имеющая значение (зрительно-образная, графическая или звуковая). То есть кинозначение может быть выражено только средствами киноязыка [Лотман, 1998а, с. 320]. Прагматика заключается в разнообразии сложноорганизованной информации, которая представляет совокупность интеллектуальных и эмоциональных

структур, передаваемых зрителю и оказывающих на него воздействие [Там же, с. 54].

Структурно значащей единицей кинотекста является кадр, служащий минимальной единицей языка кино. Кадр выступает в качестве основного носителя значений языка кино, а также рассматривается в качестве дискретной единицы, обеспечивающей прерывистость, расчленение и измеримость пространства и времени в кино, что позволяет однозначно задавать порядок чтения и создавать синтаксис [Там же, с. 32].

Ю. М. Лотман подчеркивает условность киноизображения, которая позволяет насыщать его содержанием. Условность определяется ограниченностью кадра. Во-первых, кадр ограничен прямоугольной границей экрана – рамкой. Такая ограниченность художественного пространства порождает сложное художественное чувство целого. Во-вторых, кадр представлен в двухмерном измерении, в отличие от трехмерного изображаемого мира. В-третьих, кадры выстроены в последовательности. Таким образом, образуется тройная ограниченность кадра (по периметру – краями экрана, по объему – его плоскостью и по последовательности – предшествующим и последующим кадрами), которая делает его выделенной структурной единицей [Лотман, 1998а, с. 311].

Основными характеристиками киноязыка являются:

- настоящее время. По природе своего материала кино знает только настоящее время, как и другие виды искусства, пользующиеся изобразительными знаками;
- дискретность, достигаемая с использованием кадра – структурной единицы, характеризующейся тройной отграниченностью;
- специфика точки зрения, важность которой подтверждается тем, что кино является единственным видом зрительного искусства с подвижной точкой зрения. Превращение фотообраза предметов в кинознаки позволяет значительно изменять точку зрения зрителя в ходе киноповествования. По мнению Ю. М. Лотмана, именно в этом проявляется природа кино как повество-

вательного жанра, в котором точка зрения как принцип построения текста близка к роману, а не к живописи, театру или фотографии. Вместе с тем, если словесный диалог в кино параллелен диалогу в романе или драме и в этом смысле менее специфичен, правильным вариантом авторского повествования в романе или кино будет кинематографический рассказ, образуемый посредством цепочки кадров [Лотман, 1998а, с. 291-294, 324].

Как видим, Ю. М. Лотман относит кино к повествовательному жанру, объясняя это легкостью выделения кадров, делящих ленту на отрезки, уравнивая их в отношении рамки. В этом проявляется топологическое свойство части в художественном повествовании, поскольку она имеет те же границы, что и целое. Данный принцип относится и к прозе, в которой главы имеют начало и конец и в этом смысле гомеоморфны целому [Лотман, 1998а, с. 249].

Важность концепции Ю. М. Лотмана состоит в том, что при изучении фильма мы выделяем из единого синтетического целого фильма фотографический уровень, если речь идет о кинофильме, и уровень рисунка, если мы говорим об анимации [Лотман, 1998а, с. 320].

Как видим, кинофильм невозможно однозначно отнести к числу языковых либо неязыковых образований, что обусловило возникновение феномена креолизованного текста.

1.3 Современный взгляд на креолизованный текст

Впервые термин «креолизованный текст» был предложен и введен в научный оборот Ю. А. Сорокиным и Е. Ф. Тарасовым в результате всестороннего анализа данного феномена в рамках лингвистики и психолингвистики. Термин означает «текст, в котором наряду с вербальными средствами применяются иконические средства, а также средства других семиотических кодов» [Сорокин, 1990, с. 180; Анисимова, 2003, с. 8]; это «особый текст, в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее

его комплексное прагматическое воздействие на адресата» [Анисимова, 1992, с. 73]. По утверждению Е. Е. Анисимовой, креолизованному тексту присущи те же свойства, что и классическому (гомогенному) тексту: целостность (единство текста, внутренне и внешне организованное целое) и связность (содержательная и формальная связанность частей текста). Иконическая насыщенность в таких текстах повышает их информационную составляющую, расширяет прагматический потенциал [Анисимова, 2003, с. 17, 118].

Невербальные элементы в тексте используются с целью интенсификации процесса передачи смысла. Такие элементы выполняют техническую, информативную и эстетическую функции, отвечающие за организацию визуального восприятия текста, передачу содержания текста, актуализацию художественного намерения автора, соответственно [Козлов, 2002, с. 71]. При этом, по справедливому замечанию Ю. Н. Тынянова, рисунок в креолизованном тексте выступает как эквивалент слова [Тынянов, 1993, с. 298].

Интересно в этом смысле мнение О. В. Поймановой. При изучении смешанных креолизованных текстов автор называет их видеовербальными, поскольку текст коммуникации понимается как система, состоящая из двух субтекстов: вербального и изобразительного. Исследователь предлагает различать креолизованные тексты по ряду признаков, распространяющихся на письменные и устные тексты [Пойманова, 1997, с. 21].

Сегодня в научных исследованиях вместо термина «креолизованный текст» все чаще используется термин «поликодовый текст» (В. Е. Чернявская, А.-М. Ариас, Н. Г. Комиссарова, А. Г. Сонин, О. И. Максименко и др.), что представляется более целесообразным при обозначении текста как когерентного целого, включающего несколько семиотических кодов.

По утверждению В. Н. Степанова, поликодовый текст представляет «сложную семиотическую систему, компоненты которой могут иметь самостоятельную коммуникативную нагрузку и выполнять комплементарную функцию по отношению к коммуникативной задаче всего текста» [Степанов,

2004, с. 41]. Такой текст обладает определенной структурой, части которой связаны между собой содержательно и формально [Куницына, 2020, с. 74].

Выделяется также динамический поликодовый текст, в котором сочетается максимальное количество знаков и кодов: текст, изображение и звук. При этом учитываются невербальные компоненты (мимика, жесты), паравербальные элементы (интонация, тембр голоса либо топография и др.). Последние не выполняют грамматической функции, но необходимы для полного декодирования сообщения [Potarova, 2011, p. 65].

В зарубежной лингвистике доминирует термин «мультиmodalный текст» (G. Kress, T. van Leeuwen, C. Jewitt, M. Bednarek, J. R. Martin, E. Ventola, E. Adami, F. Serafini, M. Walsh и др.). В отечественной лингвистике также используются термины «контаминированный» (Ю. А. Бельчиков, А. П. Сквородников), «полиmodalный» (Е. Д. Некрасова, О. С. Иссерс), «лингвовизуальный» (Л. Н. Большаянова и др.), «видеовербальный» (Т. Г. Добросклонская, О. В. Пойманова) и т. д. В области нарратологии употребляют терминологические словосочетания «мультиmodalный нарратив», «визуальный нарратив» (visual narrative) (M. Bal) или «графический нарратив» (graphic narrative) (L. Dong) [Омельяненко, 2018, с. 67].

Разносторонний взгляд на текст как поликодовое образование – следствие и отражение поликодового характера человеческой коммуникации. Очевидной тенденцией последней является эстетизация коммуникации, которая проявляется в усиленной визуализации сообщения. Понимание эстетизации опирается на внешнюю красоту. Сегодня среди стилистических, риторических средств эстетизации текстов наибольшим потенциалом обладает материальная организация текстов, что означает усиленное внимание к их форме. Последняя служит дополнительным средством выделения текста в общем информационном пространстве, маркером, обеспечивающим максимальную концентрацию внимания на конкретном объекте [Чернявская, 2009, с. 91].

Текст, содержащий разные коды, мы предлагаем называть поликодовым, а не креолизированным. В качестве примера такого текста можно привести комикс, которому присущи универсальные текстовые категории, в числе которых присутствуют цельность, связность, членимость, изолированность, стилевое оформление, эмотивность. Наличие письменного текста связывает комикс с литературой, а графический компонент по значимости не уступает словесному. Если сравнивать комикс с фильмом, комикс все же находится ближе к литературе, чем к кинематографу, так как при чтении комикса читатель сам должен достроить в своем воображении звуки и движения персонажей и предметов [Козлов, 2002, с. 10]. Кинотекст является более сложным феноменом по сравнению с комиксом. Изображение движется, а вербальный компонент речи представлен не только в письменной, но и звуковой форме. Последняя в смысловом и количественном понимании занимает доминирующее положение.

1.4 Специфика анимационного кинотекста

1.4.1 Кинотекст как особый тип креолизованного текста

Разновидностью креолизованного текста является кинотекст, выполняющий коммуникативную и прагматическую функции и включающий две принципиально отличные семиотические системы (лингвистическую и нелингвистическую), оперирующие знаками различного рода. Такими знаками, согласно классификации Ч. С. Пирса, являются три группы знаков: иконические, индексальные и символические знаки [Пирс, 2001, с. 89].

Лингвистическая система в кинотексте использует символические знаки и представлена вербальным компонентом, который существует в письменной (титры, надписи) и устной (речь персонажей, закадровая речь, песни) формах. Нелингвистическая – иконическими и индексальными знаками, выражаемыми при помощи звука (различные шумы и музыка) и изображения (образы персонажей, движения персонажей, пейзаж, интерьер, реквизит, спецэффекты).

Кинотекст понимается как «особый вид текста – связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных и невербальных знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» [Слышкин, 2004, с. 32].

Кинотекст является предметом изучения многих лингвистов. В зависимости от предмета и объекта исследования кинотекст:

- рассматривается как связное семиотическое пространство [Иванова, 2001, с. 4];

- состоит из нескольких негомогенных частей [Ворошилова 2007, с. 110];

- представляет собой сообщение любого вида и жанра кинематографа (игровой, документальный, анимационный, учебный, научно-популярный фильм) [Федоров, 2000, с. 36];

- является целым, внешним по отношению к зрителю; включает собственно вербальный компонент – кинодиалог, и аудио-видеоряд [Колодина, 2014, с. 269];

- определяется как «основная составляющая кинодискурса, выступающая базисом для создания кинофильма и его частей, а также напрямую взаимодействующую с адресатом» [Анисимов, 2021, с. 37]. (В этой связи уместно упомянуть рассуждения Е. А. Колодиной [Колодина, 2014] в коллективной монографии «Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод», на которую опирается предыдущий автор и в которой, хотя и в несколько ином ключе, кинодискурс определяется как целое по отношению к кинотексту [Колодина, 2014, с. 269]).

Представленные определения в полной мере отражают характеристики и раскрывают суть кинотекста. Поскольку кинотекст в лингвистике в широ-

ком смысле понимается как текст, то целесообразно рассмотреть категории кинотекста.

Выделяются двенадцать основных категорий кинотекста, которые также свойственны и литературному тексту: членимость, связность, проспекция и ретроспекция, антропоцентричность, локальная и темпоральная отнесенность, информативность (выражаемая эксплицитно, имплицитно, эксплицитно-имплицитно), системность, целостность, модальность и прагматическая направленность [Кухаренко, 1988, с. 70-79].

По мнению М. А. Ефремовой, главными категориями кинотекста с учетом основных категорий являются цельность и завершенность. Суть цельности такова, что автор произведения сам решает, когда закончить произведение. В этом проявляется интенциональная характеристика категории кинотекста [Ефремова, 2001, с. 6].

Е. Б. Иванова считает, что важнейшими общетекстовыми категориями в приложении к кинотексту являются адресованность, интертекстуальность, целостность, членимость, модальность. При этом принципиально важными представляются категории:

- интертекстуальности как принадлежности кинотекста культурной традиции;
- жанрового канона, поскольку сегодня в кинематографе практически не существует фильмов с четко определенным жанром;
- модальности как реализации авторского начала в кинематографе, отличающейся от лингвистического понимания модальности субъективным отображением реальности [Иванова, 2001, с. 5].

Г. Г. Слышкин предлагает лингвосомиотическую классификацию, основанную на типе превалирующих в кинотексте изобразительных знаков и доминирующем стиле речи. Художественный кинотекст характеризуется доминированием иконических знаков, а также стилизованной разговорной речью, в то время как нехудожественный кинотекст – доминированием индексальных знаков и научной или публицистической речью. Особым видом ки-

нотекста является анимационный кинотекст, в котором визуальная часть как художественного, так и нехудожественного анимационного кинотекста выстраивается из иконических изобразительных знаков. Следовательно, классификация анимационных кинотекстов должна формироваться, исходя из тематики и стиля аудио- и видеоряда.

Хотя, в принципе, классификация Г. Г. Слышкина нам представляется более логичной, мы хотели бы развести понятия анимационного кинотекста и фотографического (в терминах Ю. М. Лотмана), художественного и нехудожественного кинотекста с целью уточнения знаковой природы кинотекста.

Классы кинотекстов, как правило, выводятся по общетекстовым признакам [Слышкин, 2004, с. 42-44]:

- по адресату (детский – семейный; массовый – элитарный);
- по адресанту (профессиональный – любительский);
- по степени оригинальности сценария (оригинальный сценарий – экранизация художественного произведения);
- по жанру;
- по ценности для конкретного лингвокультурного сообщества: прецедентный – непрецедентный.

Данная классификация может быть расширена новыми параметрами. Кинотекст может определяться по фотографическому параметру, в основе которого заложена фотография, а также по анимационному параметру, в основе которого лежит рисунок. При этом мы также допускаем использование обоих параметров, например, в анимационных фильмах, где используется фотография, либо кинофильмы, в которых используется рисунок.

Такое разделение основывается на природе материала – фотографии и рисунка. Рисунок, как и фотография, характеризуются определенными особенностями. Последняя нацелена на копирование реальности, в то время как рисунок не преследует такой цели, он, напротив, стремится уйти от реальности. Для более подробного рассмотрения природы рисунка предлагаем обратиться непосредственно к анимационному кинотексту.

1.4.2 Анимационный кинотекст

В рамках нашего исследования особого внимания заслуживают фильмы, в основе которых лежит не последовательность фотографий, копирующих реальность, а последовательность рисунков, природа которых отличается от таковой у фотографии. В этой связи рассмотрим специфику языка анимационных фильмов.

Анимационное кино – «синтетическое искусство, в основе которого лежит последовательный ряд специально созданных и оживающих на экране рисованных, живописных или объемно-кукольных образов, зафиксированных на пленке методом покадровой съемки» [Юткевич, 1987, с. 231].

Синтетическим оно называется потому, что в нем кроме анимационных средств передачи информации используются средства других искусств – живописи, скульптуры, графики, слова и музыки. Вопрос заключается в том, какая из этих форм превалирует, что обуславливает наличие целого ряда определений анимационного кино как феномена.

Так, Г. Г. Слышкин определяет анимационное кино как «особый вид киноискусства, в основе которого лежит оживление на экране различных неодушевленных объектов» [Слышкин, 2004, с. 38].

Вслед за Ю. М. Лотманом мы понимаем анимацию как самостоятельное искусство со своим художественным языком и противопоставляющееся именно фотографическому кинематографу, а не игровому и документальному [Лотман, 1998, с. 672]. Действительно, и игровой, и документальный фильм может быть выполнен в технике анимации [Слышкин, 2004, с. 39]. Анимационное кино не основывается на фотографической фиксации реальной действительности [Кузнецова, 1974, с. 110], поскольку суть анимации состоит в искажении этой действительности [Фрейлих, 2013, с. 194].

Различие анимационного кино и фотографического заключается в том, что применение основного принципа движущегося изображения к фотографии и рисунку приводит к прямо противоположным результатам. Фотография выступает в культурном сознании как заместитель природы и обладает

свойством тождественности объекта. Движущаяся фотография, естественно, продолжает основное свойство исходного материала. В случае с анимацией движение рисунка повышает степень условности используемого исходного материала. Основное свойство языка анимационного кино заключается в оперировании знаками знаков: рисунок на экране представляет собой изображение изображения, а движение, удваивающее иллюзорность фотографии, удваивает условность рисунка [Лотман, 1998в, с. 672-674].

Условность в искусстве определяется как способность знаковых систем выражать одно и то же содержание разными способами в художественном произведении. Условность накладывает некоторые отграничения на план содержания и оказывает влияние на природу языка материала [Лотман, 1998а, с. 374]. Условность в анимационном кино представляет собой намек, игру. За этим приемом стоит не только функциональность, но и выразительность.

Характерной чертой языка анимационного кино является ориентация на карикатуру⁶, детский рисунок, фреску. В результате зритель видит на экране образ внешнего мира, например, детского рисунка в переводе на язык анимации. Перенесение рисунка на экран сдвигает его природу по отношению к семиотике исходного материала. Рисунок на бумаге ничем не выделяется и представляет нейтральный фон. Однако при перемещении рисунка на экран на первый план выдвигается именно свойство этого рисунка. То же самое можно сказать про кукольный театр. Следовательно, в анимационном кино на первый план выдвигается основное свойство материала (рисунка, куклы и т.п.). Такая природа анимационного кино делает этот вид кинемато-

⁶ Использование слова *карикатура* здесь неслучайно. Изначально комиксы (имеющие связь с анимацией) назывались *cartoon* (от итал. *cartone* – карточка). Итальянские художники по гобеленам и мастера фресковой живописи рисовали эскизы на листах картона, прежде чем переносить их на ткань или стены, для которых были предназначены эти эскизы. Название последних происходит от названия материала, на котором они были изображены. Однако значение карикатуры за словом *cartoon* закрепилось позже. В середине XIX века лондонский журнал *Punch* открыл рубрику под названием «*Mt. Punch's cartoons*», на страницах которой публиковались изображения на политическую тематику в сатирической манере [Harvey, 2005, p. 15, 23-24].

графа исключительно приспособленным для создания игрового текста и передачи разных оттенков иронии.

Еще одной особенностью анимационного дискурса является широкий спектр используемых тональностей. Фатическая тональность осуществляется при установлении контакта с аудиторией, информативная, комическая, игровая и доверительная тональности составляют анимационный дискурс и доминируют в произведении в зависимости от вида анимационного фильма, цели и задач, реализуемых автором [Нешкова, 2020, с. 29].

Таким образом, язык анимационного кино обладает большим выразительным потенциалом и не нацелен на точное представление действительности. Данный потенциал способствует выделению, исходя из намерений автора, какой-либо характерной черты или черт исходного материала, ставшего основой для создания анимационного фильма. При этом анимационный дискурс обладает более широким спектром тональностей.

Лингвистической составляющей анимационного кинотекста является кинодиалог, о котором речь пойдет в следующем параграфе.

1.5 Кинодиалог как составляющая кинотекста

Кинодиалог как текстовый феномен впервые упоминается и вводится в научный оборот в исследовании Л. В. Ильичевой при анализе немецкой кинопрозы. Исследователь определяет кинодиалог как «персонажный речевой сегмент» [Ильичева, 1999, с. 10]. Несмотря на перспективность изучения данного феномена, последнему уделяется недостаточно внимания со стороны отечественных лингвистов. За последние двадцать лет изучение данного феномена дало следующие результаты.

Весомый вклад внесен В. Е. Горшковой: формирование теоретических основ процессоориентированного подхода к переводу кинодиалога; две монографии по специфике кинодиалога как особого типа текста в приложении к переводу в кино, а также целый ряд статей, посвященных данной проблематике [Горшкова, 2006; 2010; 2014; 2016; 2017; 2019, 2020].

Немаловажен вклад и других исследователей. Так, И. П. Муха выделены четыре типа категории информативности кинодиалога: полная, двойная, интегративная и комплементарная [Муха, 2011]. Е. А. Колодиной проведено исследование в сфере взаимодействия семиотических систем при формировании смысла кинодиалога [Колодина, 2013], построена теоретическая модель образа-смысла кинодиалога, предложенная В. Е. Горшковой, которая объясняет композиционное взаимодействие разных семиотических систем фильма в пространстве кинодискурса. Как уже отмечалось выше, кинодискурс в понимании автора выступает как целое по отношению к кинотексту [Колодина, 2014, с. 269, 277].

Дальнейшее развитие трактовки кинодискурса обнаруживается в диссертации В. Е. Анисимова «Интертекстуальные параметры малоформатных текстов французского кинодискурса» [Анисимов, 2021], в которой исследователь также рассматривает кинодискурс как целое, частью которого является кинотекст: «Кинодискурс и кинотекст находятся в иерархических отношениях: дискурс кино является родовой категорией, т.е. гиперонимом по отношению к кинотексту, включая в себя множество видовых компонентов – кинотекст, кинофильм, кинодиалог, киносценарий и т.д., выступающих как его гипонимы. Кинотекст, в свою очередь, правомерно трактовать в качестве основной составляющей кинодискурса, выступающей базисом для создания кинофильма и его частей, а также напрямую взаимодействующей с адресатом» [Анисимов, 2021, с. 37].

В настоящее время продолжается изучение данного феномена в приложении к отдельным кинематографическим жанрам. И если документальное кино в сопоставлении с художественным или как культурно-специфический феномен уже находит своих исследователей [Горшкова, 2016; Бессчастная, Горшкова, 2019; Давыдова, 2005; Коньков, Маевская, 2016; Фефелов, 2016а, 2016б; Coltelloni, 2016; Documentaire ..., 2015; Lioult, 2019], то научно-популярные фильмы еще ждут таковых. Это касается, в частности, исследований их кинодиалога.

Вслед за В. Е. Горшковой, под кинодиалогом мы понимаем «вербальный компонент художественного фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается аудиовизуальным (звукорительным) рядом в общем дискурсе фильма» [Горшкова, 2014, с. 9]. В данном определении не случайно то, что на первом месте стоит именно вербальный компонент, а не невербальный, хотя последний и выступает в качестве смыслоопределяющего компонента.

В общем виде кинодиалог определяется как «квазиспонтанный разговорный текст, подвергшийся определенной стилизации в соответствии с художественными устремлениями режиссера и ориентированностью на особый кинематографический код» [Горшкова, 2014б, с. 80].

И. П. Федотова (Муха) определяет кинодиалог как сочетание устно-вербального и письменно-вербального компонентов. К вербальному компоненту относят речь персонажей, речь теле- и радиодикторов в кадре, разного рода аудиозаписи в кадре, все виды закадровой речи, песни, исполняемые или прослушиваемые героями, все виды письменных текстов в кадре и за кадром [Федотова, 2014, с. 85].

Как следует из приведенных выше определений, кинодиалог не уподобляется разговорному тексту в традиционном его понимании. Согласимся с мнением К. Бубеля, что кинодиалог не похож на речь, которую мы слышим в реальной жизни (*screen talk is not like real conversation*). Кинодиалог скорее выступает имитацией разговорной речи [Bubel, 2006, p. 60-61; Voxer, 2002, p. 18]. Кинодиалог отличается от спонтанной разговорной речи. В художественных фильмах диалог стремится к имитации разговорной речи, но это всегда имитация, поскольку кинодиалог пишется, проходит многократное редактирование, цензуру, оттачивается, репетируется и исполняется (*film dialogue differs from spontaneous everyday speech. In narrative films, dialogue may strive mightily to imitate natural conversation, but it is always an imitation. It has been scripted, written and rewritten, censored, polished, rehearsed, and per-*

зованием элизии и прагматических коннекторов, свойственных бытовой речи [Vanoye, 2002b, p. 61].

В анимационном кинодиалоге основополагающим для всех процессов анимации становится акцент на визуализации как основной стратегии повествования и выразительности. Однако не следует путать акцент на визуальном с тривиальным «показывать, но не рассказывать». Язык, в частности звук, в анимации – это не дополнение или добавление, а компонент, тесно взаимодействующий с визуальным. В отличие от фотографического кино, который строится на визуальном и вербальном, в анимации доминирует вербальный (звучащий) компонент, способствующий адекватной интерпретации визуального материала (жестов персонажей, действий, событий на экране). Что касается звука как недиегетического элемента фильма, специфика анимации позволяет обособить и лишит его буквального смысла (literal context). То есть звук как недиегетический элемент и непосредственно диалог могут функционировать в разных направлениях. В этой связи способность анимации, с которой она может придавать диалогу метафорическую интенсивность, создает то, что можно назвать «видимостью речи» [Wells, 2013, p. 56-60]. Как видим, анимационный кинодиалог представляет собой гораздо более тесную взаимосвязь вербального и невербального компонентов. При отсутствии одного из компонентов постижение целостного смысла анимационного кинопроизведения практически невозможно.

Как текстовый феномен кинодиалог относительно самостоятелен и представляет связное и обособленное структурное целое. От классического письменного текста кинодиалог отличается рядом параметров структурного характера. Кинодиалог предстает как сплошной текст, не поделенный на главы, параграфы; содержит минимум эксплицитных элементов, способствующих восприятию текста как единого целого и обеспечивающих когезию и когерентность его частей [Горшкова, 2014в, с. 122-123].

Кинодиалогу свойственны как общетекстовые категории (информативность, связность, цельность, смысловое членение, перспекция и ретроспек-

ция), так и специфические текстовые категории, среди которых доминирует категория тональности, понимаемая как «концептуально-содержательная категория кинодиалога, отражающая культурологический аспект фильма и находящая свое выражение в передаче реалий и речевой характеристике персонажей» [Горшкова, 2014, с. 80].

На наш взгляд, анимационный кинодиалог в силу своей специфики характеризуется более широким спектром тональностей, чем кинодиалог фотографического фильма. Речевая характеристика персонажей предполагает «эмоционально-стилевой формат общения, возникающий в процессе взаимодействия коммуникантов и определяющий их меняющиеся установки и выбор всех средств общения» [Карасик, 2009, с. 304]. Отсюда следует, что язык анимации обладает большим набором средств выразительности по сравнению с языком фотографии.

Что касается структуры кинодиалога, последняя представляется с позиции диегезиса, понимаемого в рамках киносемиотики как «совокупность фильмической денотации: сам рассказ, но также и пространство, и время вымысла, задействованные в этом рассказе, а также персонажи, рассматриваемые с точки зрения денотации» [Метц, 1985, с. 130]. Другими словами, диегезис – функциональная реальность, созданная в фильме. Элементами диегезиса являются вещи и события фильма. В качестве недиегетических элементов выступают слышимые и видимые только зрителем элементы фильма. Таким образом, лингвистическая система фильма состоит из диегетических и недиегетических элементов. Первые включают речь и песни персонажей, письменные тексты в кадре. Вторые – закадровую речь, все виды титров, музыка (песни в фильме, исполняемые персонажами, или служащие фоном; фоновая музыка) как элемент вертикального монтажа [Матасов, 2009, с. 50]. Сказанное выше в той же мере относится и к анимационному кинодиалогу.

Как видим, специфика кинодиалога как лингвистической системы фильма учитывает как вербальный, так и невербальный компоненты для целостной интерпретации смысла.

Необходимо также подчеркнуть особую связь кинодиалога с киносценарием, поскольку речь для произнесения с экрана почти всегда с максимальной точностью фиксируется в тексте сценария. Другими словами, киносценарий рассматривается как письменный вариант кинодиалога, в то время как устный вариант обеспечивается в процессе аудиовизуальной реализации [Горшкова, 2014б, с. 73-74]. При этом следует учитывать тот факт, что композиционно-синтаксическая структура киносценария отличается от структуры кинодиалога. Изучение последнего не представляется возможным без определения понятия сценария, трактовка которого различается у исследователей в зависимости от точки зрения на исследуемую проблему.

В лингвистическом понимании сценарий формируется в результате интерпретации текста [Minsky, 1979, p. 16]. Интерпретация представляет понимание – «оценку результата интерпретации или ее хода, воплощенную по-разному в зависимости от личностных характеристик интерпретатора» [Демьянков, 2001, с. 312]. Следовательно, конечная форма сценария зависит от личностных характеристик интерпретатора.

В ряде исследований выделяется пространственно-временной аспект сценария, подчеркивается его динамичность [Попова, 2001, с. 74; Болдырев, 2019, с. 57]. Во временном измерении сценарий строится как ИСТОЧНИК – ПУТЬ – ЦЕЛЬ. Сам сценарий выступает целым, а его элементы – частями [Лакофф, 1996, с. 178]. Аналогично киносценарий будет выступать целым по отношению к его частям, но по отношению к кинопроизведению киносценарий будет рассматриваться как модель или часть. Сценарий будущего фильма представляет своего рода макет [Vanoye, 2002a, p. 13]. В этом макете детально прописаны реплики персонажей [СИС, 1994, с. 590]. Если сценарий выступает как модель, следовательно, все прописанные в нем реплики должны быть отражены в кинодиалоге. Однако связь между кинодиалогом и ки-

носценарием не является непосредственной, поскольку определяющим фактором является решение режиссера, и в некоторых случаях, самих актеров кинопроизведения. Режиссер принимает решение об изменении сценария. Ведь именно режиссерский сценарий в значительной степени определяет жанр, ритм, стиль и атмосферу будущего кинопроизведения.

Следовательно, создание фильма представляет единый процесс, состоящий из двух самостоятельных этапов – сценарного и постановочного. В основе данного процесса лежит переход от внутренней драматургической формы к внешней изобразительной форме [Ждан, 1987, с. 262].

Общим у собственно лингвистического и режиссерского сценария является некая модель, то есть модель будущего фильма, последовательность событий, которые должны произойти в фильме, схема этих действий. Другой немаловажный аспект режиссерского сценария заключается в разложении действий фильма на две-три сотни кадров в логической последовательности [Митта, 1999, с. 305-306]. Данный процесс называется раскадровкой, которая имеет множество сходств с комиксом.

Сравнение раскадровки с комиксом неслучайно. В первой половине XX века с целью иллюстрации общего плана будущих короткометражных анимационных фильмов студии Walt Disney «Безумный самолет» (*Plane Crazy*, 1928) и «Пароходик Вилли» (*Steamboat Willie*, 1928) хронометражем шесть и семь минут, соответственно, именно комикс послужил основой для раскадровки [Whitehead, 2006, p. 47]. При этом важно подчеркнуть, что комикс уже не является текстом в классическом понимании. Это не роман и не повесть, то есть не классический литературный текст, который может стать основой для написания киносценария. Также обращаем внимание на то, что ввиду своего сходства с раскадровкой комикс наиболее приближен к конечному этапу – экранизации, в том смысле, что в комиксе наиболее ясно выстроен сюжет, точка зрения, авторский стиль, жанр и т.д. Однако повторимся, конечное решение принимает режиссер.

Другим немаловажным аспектом кинематографического сценария является его направленность на другую семиотическую систему, что проявляется в использовании монтажного принципа построения экранного текста как важнейшего из его параметров.

В трудах лингвистов наиболее глубоко изучен композиционный аспект киносценария [Иванов, 1997; Амашкевич, 1972; Танабаева, 1980; Иванова, 2001; Ильичева, 1999а, б; Мартыанова, 1990, 1993, 1994а, б, 2016; Пантелеенко, 2017; Игнатов, 2007, 2008]. Выбор данного ракурса объясняется тем, что изучение композиции позволяет дать целостную интерпретацию сценарного текста, вскрыть принципы его организации.

Так, И. А. Мартыанова, автор многочисленных исследований по специфической монтажной форме текста киносценария, предназначенного для постановки фильма-экранизации на базе литературного произведения, утверждает, что при сценарном «переводе» представляется невозможным сохранение денотата неизменным, так как у сценария как текста не может быть тождественной денотативной системы с традиционным литературным текстом: «Его денотат одновременно и вымышленный, и зримо-конкретный, вплоть до изображения портретного облика актеров, которые, по замыслу сценариста, могут стать исполнителями ролей в будущем фильме» [Мартыанова, 1994а, с. 51-52].

Такой процесс создания сценария на основе текста-первоисточника можно сравнить с переписыванием оригинального текста, представляющим собой интерпретацию и ведущим к созданию новых концептов, жанров, средств выразительности [Venuti, 2004, p. 8]. Интерпретация всегда влечет за собой изменения, связанные с субъективными представлениями. При этом различия «в субъективных представлениях и денотативной основе не могут не повлиять на смысл первоисточника, при всем желании сценариста не исказить концепцию автора и дух эпохи» [Мартыанова, 2016, с. 117]. Это подтверждается изменением названия литературного произведения в сценарии и фильме. Например, в анализируемой нами серии «*Tu mourras moins bête*»

название комикса не соответствует его экранизации: «*Mardi, Uranium appauvri*» – «*Comment ça marche une centrale nucléaire*» (2014), «*Jeudi, les vacances c'est fini*» – «*Voyage dans le temps*» (2015), «*Vendredi, comme promis*» – «*Les turbulences*» (2015), «*Mardi, on a super mal dormi*» – «*A quoi servent les rêves*» (2015) и т.д. С другой стороны, сохранение названия еще не доказывает верность первоисточнику.

В числе объективных требований к модели вторичного киносценария приводятся следующие:

- изменение сценаристом объема интерпретируемого текста;
- модификация дейктической системы текста при выдвигании на первый план параметров «наблюдаемого» и «слышимого»;
- трансформация композиции текста приемами литературного монтажа.

Что касается параметров «наблюдаемого» и «слышимого», первое на лингвистическом уровне представлено в сценарии глагольными рядами повышенной плотности, ремарочными вкраплениями, указаниями постановщику, художнику, оператору, а второе – диалогами персонажей, закадровыми монологами и комментариями и т.п. [Мартьянова, 1990].

Строго говоря, сценарий фильма-экранизации можно рассматривать как:

- текст с конкретной денотативной основой, образ мира которого ограничен двухканальностью восприятия кинотекста;
- текст с доминированием событийной информации, основными структурообразующими параметрами которого являются «наблюдаемое» и «слышимое»;
- текст с монтажным принципом композиции и с параметром динамики [Мартьянова, 1994 б, с. 12].

Подчеркнем, что в качестве текста-первоисточника рассматривается текст в классическом понимании, но не рассматривается комикс как текст-первоисточник, который относится к поликодовым текстам. В этом смысле интересным было бы исследование с целью определения, изменяется ли ис-

ходный текст при его конвертации в сценарий, какие трансформации, связанные с объемом, композицией текста, наблюдаются при этом.

При экранизации произведения невозможно прийти к абсолютному тождеству с текстом-первоисточником, поскольку сущность экранизации заключается в установлении новых законов условности, а связь формы и содержания в искусстве такова, что нельзя преобразовать форму без изменения эстетического качества произведения в целом. Любая экранизация неизбежно ведет к изменению оригинального текста. Следуя этой логике, комикс как текст в неклассическом его понимании также должен быть подвержен трансформации ввиду различных интерпретаций сценариста и режиссера, несмотря на его связь с раскадровкой, которая является предзавершающим этапом создания фильма, а также то, что комикс может служить моделью для раскадровки. Данные особенности обуславливают проблему соотношения сценария и кинотекста. В этом смысле целесообразно обратиться к общефилософской проблеме соотношения формы и содержания, а также части и целого.

1.6 Философские категории формы и содержания, части и целого в приложении к кинотексту

Философское и лингвистическое понимание категории отличаются между собой. В философии категории определяются как фундаментальные понятия, которые одновременно являются формами и организующими принципами мышления; это основные понятия, отражающие наиболее общие и существенные свойства, стороны, отношения явлений действительности и познания. В лингвистике категория определяется как «любая группа языковых элементов, выделяемая на основании какого-либо общего свойства»; как «некоторый признак (параметр), который лежит в основе разбиения обширной совокупности однородных языковых единиц на ограниченное число непесекающихся классов, члены которых характеризуются одним и тем же значением данного признака» [Ярцева, 1999, с. 215]. Такая категория облада-

нием четкими границами, общими существенными свойствами, которые можно рассматривать как необходимые и достаточные условия для отнесения объекта к данной категории, а также одинакового статуса всех объектов категории внутри нее.

Философия оперирует множеством категорий, в числе которых присутствуют категории части и целого, а также формы и содержания.

Категории части и целого – общефилософские категории, выражающие «отношение между некоторой совокупностью предметов и отдельными предметами, образующими эту совокупность» [Никифоров, 1998, с. 1121]. С их помощью возможно выражение связи как между совокупностью элементов, составляющих некоторое единство, так и между отдельными элементами, а также группами в составе данного единства.

В философии категории части и целого выражают отношение между разными предметами, связанными между собой. В результате объединения предметы приобретают новые (интегративные) свойства и закономерности, которые не присущи этим предметам по отдельности. Благодаря этой связи образуется целое, в отношении которого отдельные предметы выступают в качестве частей. Понятие целого выражает интегрированность, самодостаточность этих объектов [Блауберг, 1978, с. 35].

Под интегративными свойствами понимаются такие свойства, которые принадлежат именно совокупности взаимосвязанных элементов как целому, а не отдельным частям или сумме частей. Связь между элементами создает такое свойство или свойства, которыми элементы не обладают вне системы [Никифоров, 1998, с. 1122]. Другими словами, целое характеризуется своим собственным качеством, следовательно, его свойства не присущи отдельным частям.

С лингвистической точки зрения категория части и целого определяет «соотношение вещей, репрезентируемых в языке лингвистическими средствами, выступающих как части какого-либо целого и наоборот позволяющая рассматривать целое как совокупность частей» [Жеребило, 2016, с. 557]. Це-

лое может выступать как любой класс, набор или совокупность элементов, а часть – любым из элементов, соотнесенных по модели в конкретном воплощении [Якобсон, 1985, с. 304-305].

Как видно из определений, лингвистическая точка зрения на категории части и целого отличается от таковой в философии. Однако, принимая во внимание философские постулаты о части и целом, мы можем применить их непосредственно к кинотексту с целью определения его частей или составляющих. При рассмотрении кинотекста как целого, частями последнего можно считать жанровые и стилистические особенности кинопроизведения. В то же время частью кинотекста может выступать кинодиалог, который, в свою очередь, может также выступать как целое, частью которого служит киносценарий. Подчеркнем, что при взаимосвязи частей формируются новые закономерности и свойства. Следовательно, переход сценария на экран способствует проявлению новых свойств.

Другими немаловажными философскими категориями являются форма и содержание, во взаимосвязи которых «содержание, будучи определяющей стороной целого, представляет единство всех составных элементов объекта, его свойств, внутренних процессов, связей, противоречий и тенденций, а форма есть внешняя организация содержания» [Кураев, 1976, с. 194]. То есть содержание – внутренняя организация формы.

В философии под содержанием понимается все, что содержится в системе, в которую входят все части системы – отношения, связи, процессы, принципы развития. Содержание выступает как предмет или явление, а форма это содержание выражает [Кураев, 2001, с. 519]. Применительно к теме нашего исследования под содержанием кинотекста можно понимать кинодиалог и аудиовидеоряд.

Форма – способ существования объекта, его субъективное восприятие. Изучение сущности предполагает рассмотрение содержания явления, т.е. единство всех составных частей объекта, его свойств и связей. Изучение содержания является важным этапом исследования.

Форма определяется как способ выражения содержания; относительно устойчивая определенность связи компонентов содержания и их взаимодействия, тип и структура содержания; внешняя конфигурация вещи, предмета, его внешние пространственные и временные границы; внутренняя организация содержания (структура) [Алексеев, 2005, с. 472].

Как следует из определений понятия формы, последняя может обозначать как способ выражения содержания, так и тип его структурной организации. То есть речь идет о внутренней форме (структуре) и внешней форме (способе выражения содержания). При разделении данных понятий можно понять смысл формы и содержания, а также понять суть взаимоотношений с понятием структуры, которая, во-первых, является необходимым компонентом содержания, а, во-вторых, определяется как совокупность устойчивых связей объекта, сохраняющих его целостность и основные свойства при внешних и внутренних изменениях. Дальнейшее изучение содержания показывает его принадлежность к внутреннему состоянию формы, то есть к процессу.

Одним из способов определения формы в философии и науке является структура, изменение которой влечет за собой изменение содержания объекта, его свойств. Сложность структуры напрямую зависит от сложности передаваемой информации. Форма фиксирует разные изменения содержания, способы его существования и проявления и обладает определенной структурой. Взаимодействие формы и содержания оказывает влияние одного на другое.

Суть структуры такова, что она являет собой внутреннюю упорядоченность, которая служит формообразующим фактором, изменяющим компоненты. Чем сложнее объект, тем больше отдельные элементы зависят от общей структуры. Взаимодействие содержания и формы – типичный случай взаимоотношения диалектических противоположностей, характеризующихся как единством содержания и формы, так и противоречиями между ними. Противоречие связано со сменой старой формы на новую, при которой со-

держание должно также изменяться, чтобы соответствовать форме. В противном случае развития не происходит [Кураев, 2001, с. 520-521]. Другими словами, форма и содержание взаимосвязаны и должны соответствовать друг другу. Кроме того, одно и то же содержание может иметь разные формы, равно как и одна и та же форма может иметь разное содержание [Алексеев, 2008, с. 472].

Таким образом, содержание применительно к кинотексту представляет собой взаимосвязь жанровых и других особенностей кинопроизведения, которая образует особую форму.

Выводы по первой главе

Выделение кинодиалога как объекта исследования в кино с необходимостью опирается на понятие кинотекста и киносценария в рамках семиотического подхода, сущность которого заключается в изучении прагматической и коммуникативной функции. Кинотекст не относится к числу только языковых или неязыковых сущностей, а является особым типом поликодового текста и подразделяется на фотографический и анимационный.

Язык анимационного кино отличается от собственно языка фотографического кино двойной условностью, суть которой заключается в оперировании знаками знаков – использовании иконических знаков. Возможности анимации гораздо шире, чем в других видах киноискусства ввиду более широкого диапазона тональности. Язык анимации полон иносказаний, через которые постигается суть реальности, что объясняется большей опосредованностью изображения действительности, чем в игровом кино. Иконические знаки в анимации всегда мотивированны и никогда не произвольны, что объясняется сложностью создания анимационного фильма в целом, ввиду большей трудоемкости процесса.

Вербальный компонент в анимации не является дополнением, а способствует адекватной интерпретации происходящего на экране. Аудиоряд в анимации может дополнять визуальный ряд, обладая буквальным значением,

а может, наоборот, нести переносное значение и расходиться с тем, что происходит на экране.

Кинотекст экранизации в отношении текста-первоисточника находится в иерархических отношениях, то есть текст-первоисточник в этом случае рассматривается как основа кинотекста, что позволяет рассматривать их соотношение в категориях части и целого, а также формы и содержания.

Комикс как текст-первоисточник, несмотря на тесную связь с раскадровкой и близость к кинопроизведению, также подвергается различным трансформациям и интерпретациям по объективным и субъективным причинам.

ГЛАВА 2. КИНОДИАЛОГ МИКРОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ

Развитие определенной культуры отражается в киноискусстве народа, принадлежащего данной культуре. Экранное искусство обогащается новыми жанрами, одним из которых является кинокомикс. Экранизация комиксов – явление далеко не новое и восходит к экранизации американских комиксов о супергероях. Однако французский комикс – это не столько описание подвигов супергероев, сколько интеллектуальное художественное произведение. В этой связи уместно привести слова М. Дебрэнн о том, что французская традиция развития данного визуально-вербального жанра специфична и поэтому у французского термина «банд дессине» (*bandes dessinées*) отсутствует развлекательная коннотация, в отличие от тех же американских комиксов. Акцент во французском комиксе ставится, прежде всего, на увлекательности, а не на развлекательности [Дебрэнн, 2021, с. 170]. При этом нельзя не отметить присутствие последней, хоть и не с столь явным виде.

2.1 Комикс как текст-первоисточник

В настоящее время комикс пользуется большой популярностью среди подростков и молодежи, и это закономерно: рассказы в картинках увлекают интересным сюжетом и легкостью чтения.

Популярность комикса связана с его востребованностью. Сегодня в честь комикса даже проводятся тематические выставки. Так, Французское посольство в России совместно с Французским Институтом в Москве в 2020 году провело крупную выставку, посвященную комиксам с целью популяризации данного вида искусства, объявив этот год годом комикса. Аналогичная выставка под названием «Звезды французского комикса в России» прошла в октябре 2021 в г. Иркутске с видеоприветствием авторов комикса «Ариоль» Эманюэля Гибера и Марка Бутавана. Примечательно, что открытие выставки проходило при участии посла Французской Республики в России госп. Пьера Леви.

В рамках данного мероприятия подчеркивалось, что комикс как самостоятельный вид художественного творчества появляется в Европе в середине XIX века. Стремительное развитие печатной промышленности в начале XX века способствует становлению комикса как самостоятельного вида искусства, по значимости сопоставимого со своим ровесником – кинематографом. В то время в Европе центром развития комиксов становятся франкоязычные страны. Изначально отношение к комиксу предвзятое: во Франции новый вид искусства не воспринимается всерьез и считается низкокачественной литературой. Однако по мере развития искусства комиксов мнение о них постепенно меняется. Появление новых авторов, новых тем, нового мышления и новых форм в значительной степени изменяет ситуацию. Сегодня появляются новые жанры комикса: нонфикшн (Peeters F. – *Pilules bleues* (Голубые таблетки) (*здесь и далее перевод наш – Д. С.*); Cazenove C., Vodarzac F., Cosby – *Les insectes en bande dessinée* (Насекомые в комиксах); David B. – *L'ascension du Haut Mal* (Наступление Великого Зла), репортаж (*Les aventures de Tintin* (Приключения Тентена), исторические произведения (Gibrat J.-P. – *Le Sursis* (Подвеска), и литературные истории (Goblet D. – *Faire semblant c'est mentir* (Подражать – значит лгать) и др. Развитие комиксов достигает такого уровня, что некоторые произведения (например, «Маленький принц» Ж. Сфара) включаются в списки рекомендованных Министерством образования Франции для школьного обучения во всех классах от начальных до выпускных.

Сказанное выше свидетельствует о тенденции к интеллектуализации комиксов, усложнению их структуры и содержания. Доказательством выступает серия произведений французского художника-карикатуриста М. Монтень «*Tu mourras moins bête*» (*mais tu mourras quand même*) – Ты умрешь не таким глупым... но все равно умрешь [Montaigne, 2008], в которых серьезная (научная) информация подается в игровой форме. Именно эти комиксы легли в основу одноименной серии анимационных фильмов франко-немецкой компании ARTE. Цель данной серии комиксов заключается в по-

пуляризации науки и распространении научных знаний. Из этого следует, что комикс обретает новые черты и становится особым, индивидуально-авторским жанром, требующим от автора творческого воображения и высокого уровня языковой компетенции, что обуславливает повышение интереса лингвистов к данному виду текстов.

Комикс определяется исследователями как «особый вид текста, разворачивающийся в результате взаимодействия визуальных параграфических и вербальных знаков, где визуальные превалируют над вербальными; вербальный текст выполняет преимущественно диегетическую функцию, а визуальный – миметическую» [Ейкалис, 2017, с. 9].

Более развернутое определение комикса предлагает психолингвист А. Г. Сонин: «комикс – это особый способ повествования, текст которого представляет собой последовательность кадров, содержащих, кроме рисунка, вербальное произведение, передающее преимущественно диалог персонажей и заключенное в особую рамку. При этом рисунок и заключенный в него вербальный текст образуют органическое смысловое единство» [Сонин, 1999, с. 51]. Уместно отметить реализацию категории дискретности у комикса ввиду его структурной организации в виде последовательности кадров, которая показывает изменение сюжетной линии.

Во всех определениях постулируется неразрывная связь вербального и невербального компонентов. Действительно, «изображение и слово в комиксе не являются суммой семиотических знаков. Их значения интегрируются и образуют разные сложно устанавливающиеся корреляции, определяющие механизмы построения комикс-сообщения» [Нефёдова, 2010, с. 6]. При этом, невербальный компонент в комиксе первичен по отношению к вербальному компоненту в силу его большей информативности и более высокого прагматического потенциала [Сонин, 1999].

Отмечается неразрывная связь вербального и невербального компонентов. Последний является определяющим в интерпретации смысла. Функцио-

нирование данных компонентов в отдельности не представляется возможным [Анисимова, 2003, с. 17].

Такая сильная взаимозависимость вербального и невербального компонентов отличает комикс от рекламы или графического романа. Главное отличие состоит в том, что в результате такой взаимозависимости данные компоненты начинают выполнять не свойственные им функции. Речь идет об идеограмматизации пространства комментариев автора и филактера (при трансформации текста в рисунок, и рисунка в текст), об идеограмматизации графем и знаков препинания (формирование звукоподражания), а также об идеограммах как таковых [Столярова, 2010, с. 386].

Несмотря на наличие звукового компонента, комикс остается текстом с одноканальным (визуальным) способом восприятия, в отличие от кинофильма, характеризующегося двухканальным (аудиовизуальным) способом восприятия, при помощи которого повышается прагматическая функция кинопроизведения. При экранизации комикса, последний следует уже другим законам, а именно, законам языка анимации.

В качестве изображения в комиксе и в анимационном кино используется рисунок. Повторимся, что семиотическая природа рисунка отличается от таковой в фотографии. Последняя служит синонимом точности, заменяет реальность, обладает свойством тождественности объекту, в то время как рисунок оперирует знаками знаков и является прямой противоположностью фотографии. С семиотической точки зрения на рисунке представлено изображение изображения. При этом он не нацелен на замену реальности и на тождественность объекту, что допускает демонстрацию нереальных объектов, а также того, что не существует в действительности. Специфика языка рисунка нацелена на карикатурность, детский рисунок. Такая природа языка позволяет выражать разные оттенки иронии и создавать игровые тексты [Лотман, 1994а, с. 27-30].

Природа рисунка находит свое отражение в вербальном компоненте комикса, который характеризуется употреблением стилистически маркиро-

ванной лексики и фразеологических единиц. Реплики в комиксе являются именно имитацией разговорной речи, которую регулирует тема повествования, и которая служит одним из важнейших средств языковой компрессии.

Под языковой компрессией понимается сокращение текста на разных уровнях: фонетическом, морфологическом, лексическом, синтаксическом, семантическом. Компрессия осуществляется преобразованием исходного текста в более сжатую форму – путем опущения избыточных элементов высказывания, а также путем использования более компактных форм выражения [Швейцер, 1973, с. 271]. Следовательно, выделяются такие способы компрессии, как слоговая, лексическо-фразеологическая, семантическая, синтаксическая, словообразовательная компрессия.

Согласимся с тем, что языковая компрессия ведет к повышению имплицитной информации, эксплицируемой при помощи изображения. В таком случае происходит сжатие плана означающего при сохранении плана означаемого [Валгина, 2003, с. 241]. Что касается высокой степени имплицитности в тексте в широком смысле, использование разных стилистических приемов способствует усилению подразумеваемого и прямо не выраженного смысла.

Языковая компрессия играет важную роль в языковом оформлении комикса и обусловлена лингвистическими и экстралингвистическими факторами образования и существования его текстовой части. При этом компрессия позволяет более емко выразить смысл.

Морфологическими и лексическими особенностями комикса являются употребление разговорных единиц и модальных частиц, намеренные отступления от морфологических и орфографических норм. На уровне морфологии можно привести примеры использования экспрессивно-эмоциональных междометий (*oh, Jesus; lol, tiens*), употребления модальных частиц (*en effet, bon*), стяжений (*j't'ai* вместо *je t'ai*, *s'dit* вместо *se dit*, *p'tit* вместо *petit*).

Что касается синтаксиса комикса, последний близок синтаксису интернет-дискурса, отличается простотой, обилием разговорных, эллиптических конструкций (*faut pas* вместо *il ne faut pas*), предложений, состоящих из меж-

дометий (wouaf), ономапоей (ding dong, pof, flutch, flash, paf, splatch). Также отметим использование сокращенной формы prof вместо professeur, редукции ne в отрицательных предложениях (c'est pas вместо ce n'est pas, ça marche pas вместо ça ne marche pas).

Динамичность кадру придают звукоподражания, создающие определенный эмоциональный тон. Передача эмоциональности реплики осуществляется графически посредством размера букв: большие и жирные буквы показывают, что реплика произносится громко. При этом форма букв может отражать эмоциональное состояние: если буквы дрожат, персонажем овладел страх, если буквы расположены неровно, герой взволнован. Благодаря параграфическим знакам возможна передача фоновой, дополнительной информации, придание комиксу экспрессивности и эмотивности, создание иллюзии анимации [Козлов, 2002].

Отметим особо смешение научного и разговорного стилей в комиксах серии «Tu mourras moins bête (mais tu mourras quand même)», в которых обнаруживается переплетение элементов комического (а именно – иронии и сарказма) с научным стилем, который, в принципе, исключает присутствие таких компонентов [Сухих, 2020а, б].

Приведем примеры использования языковой иронии.

В комиксе «Mardi, on a super mal dormi» (Вторник настал, ужасно плохо спал) рассказывается о проблеме формирования снов в мозге человека. Главный герой комикса, профессор Мусташ, сидит за столом с девочкой и помогает делать домашнее задание по арифметике по теме деление. Девочка не дает ни одного правильного ответа, на что Мусташ говорит: «C'est bien» (точно, ладно, хорошо, верно), но в данном контексте оно использовано иронически с обратным смыслом.

(1) – Plus tôt avec votre petite sœur vous avez révisé la division par deux.	– Вот недавно вы повторяли со своей сестренкой деление на два.
– $4/2 = 5$.	– $4/2 = 5$.
– $6/2 = 1$.	– $6/2 = 1$.

– *C'est bien!*

| – *Верно!*

Понимание иронии реципиентом происходит благодаря владению фоновыми знаниями. Прослеживается связь иронии с сатирой, в основе которой лежит критическая оценка, но, в отличие от сатиры, ирония менее прямолинейна и категорична. Она констатирует несоответствие субъективных представлений объективному положению вещей, обнажая нелепость, абсурдность ситуации, несоответствие формы и содержания [Портнова, 2002, с. 30]. При этом сатира, впрочем, как и любой вид насмешки, выступает как средство выражения авторского видения мира, критическое отношение автора к объекту обсуждения. Необходимо отметить, что использование средств комического с целью насмешки свидетельствует о ярко выраженном субъективном отношении автора к проблеме.

Нелепость ситуации обнаруживается в комиксе «Mardi, parasitologie» (Вторник, говорим о паразитах). Мусташ рассказывает об энтомофторовых грибах, паразитирующих на насекомых. В комиксе представлена сцена, отдаленно напоминающую таковую из фильма «Титаник»: главный герой – человек – стоит на палубе корабля, гриб поражает героя, и он рассыпается. Абсурдность ситуации заключается в том, что гриб паразитирует на насекомых, а не на человеке:

(2) *Enfin... si vous étiez une sauterelle, vous pourriez vous faire parasiter par le champignon entomophthorale. Le parasite monte au cerveau et vous dicte de vous poster à découvert dans le vent... Soudain vous vous desséchez.*

| *В итоге, если бы вы были кузнечиком, на вас смог бы паразитировать энтомофторный грибок. Паразит поднялся бы к мозгу и заставил вас встать против ветра... и тут вы засыхаете, как опавший лист, и рассыпаетесь.*

Абсурдность ситуации выражена с использованием иронии и в комиксе «Mardi, on a super mal dormi». Во сне Натанаэль хочет пройти в парк Астерикс, который строит французский актер Жерар Депардьё. Проход возможен

только через почтовый ящик. Для этого Жерар разрезает Мусташа пополам и проталкивает его через почтовый ящик по частям:

<i>(3) Moustache: Oh! Gérard Dépardieu!</i>	<i>Мусташ: Ух ты! Жерар Денардьё!</i>
<i>Alors, on fait de la maçonnerie?</i>	<i>Ну что, подрабатываете каменщиком?</i>
<i>Gérard: Oui! Je fais un mur pour plus qu'on entre au parc Astérix.</i>	<i>Жерар: Да. Строю стену, чтобы никто больше не прошел в парк Астерикс.</i>
<i>Moustache: Et si je veux y aller?</i>	<i>Мусташ: А если я захочу туда пройти?</i>
<i>Gérard: Faut passer par la boîte aux lettres.</i>	<i>Жераж: Надо пройти через почтовый ящик.</i>
<i>Moustache: Et comment?</i>	<i>Мусташ: А как?</i>
<i>Gérard: Comme ça! (couic!)</i>	<i>Жерар: Вот так! (раз и готово!)</i>
<i>Moustache: Super, Gérard!</i>	<i>Мусташ: Супер, Жерар!</i>
<i>Gérard: Par moitié, ça passe tout seul!</i>	<i>Жерар: По частям, все получится!</i>

Ирония передана высказыванием «Super, Gérard!», в котором заложена противоположная оценка происходящему нашим героем, когда его разрезали пополам.

Ирония способна выразить более широкую шкалу оценки – от насмешки до едкого сарказма, в котором отражается субъективная модальность и особое отношение к действительности. Широкое распространение иронии обусловлено ее прагматической функцией. Намеренное использование жаргонных лексических единиц (например, bouffer – жрать, gosse – девчонка, crever – подохнуть/околоть, bosser – пахать/вкалывать) позволяет автору выразить свое ироническое отношение к описываемым событиям, и адресат эту иронию разделяет.

Приведем еще один пример использования иронии в научном дискурсе. В комиксе «*Le mercredi, c'est zoologie*» (Среда, говорим о животных) Мусташ рассказывает о том, какие существа чувствуют боль, а какие – нет. Он не-

сколько раз ударяет божью коровку по имени Яник, потом отрубает ей ногу, чтобы посмотреть, почувствует ли она боль.

<i>(4) – Vous allez m’insulter parce que j’ai frappé Yannick! Alors que je l’ai fait pour la science. Oui, c’est de la vivisection un peu.</i>	<i>– Вы будете меня упрекать в том, что я ударил Яника. Дело в том, что я это сделал в научных целях. Да, немного напоминает вивисекцию.</i>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ирония близкая к сарказму заключается в том, что чувствительность к боли у разных живых существ демонстрируется таким образом, что берется живое существо и ему хладнокровно и даже задорно отсекается конечность, аргументируя тем, что все это не просто так, а в научных целях.

<i>(5) Quand on coupe une patte à un vertébré il évite de s’appuyer sur son moignon sanguinolent. Et pourquoi? Parce que ça fait mal. Maintenant si je coupe une patte à un invertébré, il s’en fout. Et contrairement au poussin, il continue à s’appuyer sur sa patte coupée.</i>	<i>Когда отрезаешь конечность позвоночному, он старается не опираться на свою кровоточащую культю. А почему? Да потому что больно. Если я сейчас отрежу ногу беспозвоночному, ему пофиг. В отличие от цыпленка, он продолжает опираться на свою отрезанную конечность.</i>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Как следует из сказанного выше, в научных целях можно продемонстрировать отсечение одной или даже двух конечностей у любого животного, чтобы доказать, что беспозвоночные (по мнению некоторых ученых) не чувствуют боли. Проблема в том, что не все ученые разделяют эту точку зрения. То есть существует вероятность, что беспозвоночные все же могут чувствовать боль. Главного героя это не беспокоит, поскольку в научных целях любые эксперименты на живых существах полагаются оправданными.

<i>(6) – Le problème, c’est que la douleur est utile! Regardez! Maintenant ce poussin sait qu’un humain avec un couteau c’est pas bon signe! L’insecte lui n’a rien appris de l’expérience.</i>	<i>– Проблема заключается в том, что боль не бесполезна. Посмотрите! Теперь цыпленок знает, что человек с ножом – недобрый знак! Насекомое же не получило из ситуации никакого</i>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

– *Tu me donnes une autre patte, Yannick?*

опыта.

– *Яник, вторую лапу? (Мустаи отрубает ногу Янику. В конце Яник остается без конечностей, а Мустаи продолжает стучать по нему рукой, как это делал изначально).*

В данном примере иронично рассмотрена проблема чувствительности к боли у позвоночных и беспозвоночных. Читатель, имеющий представление об иронии и сарказме, не станет повторять данный опыт в реальной жизни, а поймет это адекватно.

Сущность иронии заключается в ее естественности и универсальности. Она может выступать как скрытое отрицание, особая форма притворства, вид цитации, эха, языковой игры, ее можно объяснить через понятие насмешки – также называемой антифразы, сопоставить с ложью [Сухих, 2020б, с. 50].

Использование иронии и сарказма в научно-популярном комиксе объясняется этнокультурными особенностями французов, которым присуща любовь к остроумным ироническим беседам, в которых они ценят сам процесс, развитие и аргументацию. В сравнении с русскими французы более ироничны, что проявляется в использовании в речи достаточно резких и безапелляционных оценок. Если француз что-либо оценивает, его речь гораздо более насыщена критикой и скептицизмом. В этом проявляется его стремление к рациональности и здравому смыслу. При этом отмечается присущая французам эмоциональность, проявляющаяся в выражении как положительных, так и отрицательных чувств, что также отражается в коммуникации. Сказанное выше объясняет присутствие иронии в научно-популярном дискурсе.

Таким образом, во французском научно-популярном дискурсе допускается использование таких элементов комического, как ирония и сарказм, используемых для передачи субъективного отношения автора к объекту обсуждения, позволяющие выразить критику и скептицизм француза, его эмоциональное состояние, что оказывает особое прагматическое воздействие

на читателя. Отметим также, что специфика рисунка расширяет диапазон средств комического в данных условиях и усиливает их (отрезание конечностей у позвоночных и беспозвоночных с целью научного познания; разрезание человека, чтобы тот прошел через почтовый ящик). Однако если бы данные действия были бы выполнены в технике фотографии, то есть указывали бы зрителю на реальность происходящего, достичь такого комического эффекта было бы невозможно, поскольку читатель оценивал и сравнивал бы происходящие события с реальностью.

Специфика комикса заключается во взаимосвязи вербального и невербального компонентов. Тем не менее, экранизация комикса как текста-первоисточника переводит его в другую семиотическую систему, в которой действуют другие жанровые правила. В таком случае, любопытно рассмотреть специфику жанра в кинематографическом понимании.

2.2 Жанр в киноискусстве

В основе определения жанра лежит телеологический принцип: какова цель речевого взаимодействия, таковы и тип диалога, и диапазон вариативности его структурных связей.

Жанр рассматривается в искусстве как эстетическая и социальная трактовка темы, но при этом он не является тривиальным типом художественной формы, поскольку форма не оболочка, в которую можно поместить содержание. Содержание не может считаться законченным, пока оно не облечено в форму. Следовательно, жанр демонстрирует единство формы и содержания. Учитывая условность единства формы и содержания, определяемого жанром, жанр – это тип условности [Фрейлих, 2013, с. 48].

Жанр дискурса трактуется как «относительно устойчивое в тематическом, композиционном и стилистическом планах речевое произведение» [Карасик, 2010, с. 255]. При этом также указывается на жанровые особенности, в число которых входит ситуативная повторяемость, ведущая к клишированию

конкретных языковых средств и структурной инвариантности смыслового ядра произведений [Там же].

Специфика жанра обнаруживается в гибридизации, которая представляет собой трансформацию одного или нескольких жанров путем инверсии, смешения, комбинирования [Тодоров, 1999, с. 22]. Понимание сути превращений требует рассмотрения понятий жанра и рода, поскольку как бы жанр ни менялся, он сохраняет родовое значение в своей основе.

Жанр был заимствован кинематографом из литературы, в которой первоначальными жанрами (родами) считаются эпос, драма и лирика. Каждый из родов имеет свою специфику. Например, лирика характеризуется особо выраженной эмоциональностью, краткостью и полнотой [Хализев, 2002, с. 348]. В то же время лирика может выражаться не только в стихотворной форме, но и в форме рассказа (повествовательная лирика). Сказанное отражает мысль кинотеоретика С. И. Фрейлиха о подвижности границ родов, что связано с меняющейся структурой жанра. Благодаря этому жанр может осуществляться в разных родах. Комедия может осуществляться в повествовании (комический роман), в драме (трагикомедия), в лирике (лирическая комедия) [Фрейлих, 2013, с. 57-58]. Соответственно, отличительными чертами жанра является его структурная организация, объем, сюжет и композиция.

Структуру фильма можно представить как его внешнюю и внутреннюю организацию, способ связи составляющих его элементов. Наличие структуры определяет целостность произведения, его способность воплощать и передавать содержание. Структура включает ряд общих признаков жанра, рода, общего стиля, кинематографического течения. Чтобы определить закономерности структурной организации фильмов определенного жанра, необходимо провести анализ произведений, относящихся к этому жанру. Анализ структуры конкретного фильма предполагает представление об общих принципах строения фильма, знание законов их изменения в кинематографическом жанре, роде, а также умение выявить структурную неповторимость исследуемого фильма [Каган, 1976, с. 600].

Другим отличительным жанровым параметром является принцип построения сюжета, который определяется как совокупность событий, последовательность значимых элементов кинофильма. В основе понятия сюжета лежит представление о событии, связь которых образует сюжет [Лотман, 1998а, с. 339]. В силу сюжетного строения жанры могут отличаться друг от друга. Например, Илиада является поэмой, но в то же время по строению сюжета она выступает как героическое повествование.

Связь сюжетных элементов в линейной последовательности образует композицию, понимаемую как соединение частей, или компонентов, в целое. Речь идет о расстановке персонажей, событийных (сюжетных) связях произведения и т.д. [Чернец, 1999, с. 115].

Средства композиции помогают выстроить событийный или сюжетный ряд по принципу другого жанра. Сюжет отличается от композиции тем, что представляет внутреннее сцепление и взаимоотношение образов, а композиция – их материальную взаимосвязь в пространстве и времени.

Объем можно рассматривать как критерий фильма относительно короткометражных (40-50 минут экранного времени, однако сегодня встречаются таковые длительностью 20 минут и меньше) и полнометражных (свыше 50 минут экранного времени) фильмов [Юткевич, 1987, с. 211]. В настоящее время особое внимание уделяется и фильмам малой формы, хронометраж которых может составлять минимум 30 секунд. Максимальный порог установить достаточно проблематично ввиду отсутствия четких критериев для обозначения объема фильма малой формы. К тому же кинопроизведения малой формы находятся на этапе своего становления, что затрудняет однозначное определение параметров данных фильмов.

Проблема объема подвергается анализу в труде французского философа Ж. Делёза «Кино» [Делёз, 2004], предлагающем подразделение фильмов по этому параметру на большую и малую формы. Большая форма представляет совокупность событий, связанных между собой. Каждое новое событие

определяется предыдущим, что напоминает выстраивание сюжета в полнометражных фильмах.

Малая форма, напротив, является воплощением образа-действия, суть которого заключается в акцентировании на конкретном действии, а не на их множестве. При этом малая форма отвечает требованию принципа кооперации, согласно которому в процессе коммуникации действует максима количества и способа высказывания, а также характеризуется локальностью (формированием вместе со смежными областями элемента пространства), событийностью и эллиптичностью, подразумевающей опущение некоторой информации, что способствует возникновению эффекта двусмысленности [Делёз, 2004, с. 258]. (Сравните эллиптичность в лингвистическом аспекте в книге В. З. Санникова «Русский язык в зеркале культуры» [Санников, 2002] под названием синтаксическая компрессия). Событийность предполагает, прежде всего, совокупность событий или их последовательность, а не сюжет, как в большой форме. Хотя малой форме в большей мере и свойственна событийность, это не значит, что она полностью бессюжетна.

Малой форме свойственны разного рода пробелы – сюжетные, композиционные и др. Кроме того, малая форма сжата в объеме и плотна по структуре, в то время как большая форма многосоставна и многопланова. Чем сильнее сжата художественная форма по объему, тем сильнее выделяются композиционные особенности данной формы. Одно из таких особенностей – резкий финал, более четкий и острый, чем в большой форме [Капинос, 2013, с. 8].

Таким образом, к отличительным жанровым параметрам кинопроизведений малой формы относятся сюжет, структура, композиция и объем.

2.3 Микрометражный фильм как новый кинематографический жанр

Новый импульс развитию кинопроизведений малой формы придали возможности современной интернет-коммуникации. В целом, развитие

экранной культуры способствует появлению формы коммуникации как с использованием компьютерной графики, так и без нее. В результате микрометражный фильм становится новым витком в развитии кинематографа.

Как уже отмечалось выше, материалом настоящего исследования служат микрометражные фильмы серии «Tu mourras moins bête», снятые по комиксам французского художника-карикатуриста Марион Монтень и демонстрируемые каналом франко-немецкой компании ARTE с 2016 года. Название серии рассчитано в значительной степени на подростковую⁷ зрительскую аудиторию. Буквально название фильма переводится как «Ты умрешь менее глупым», но с учетом юмористичного характера этой серии его можно интерпретировать как «Умрешь не таким дураком». Название серии, объединяемой двумя сквозными персонажами, задает в определенной степени и модальность каждого микрометражного фильма, хотя конкретный постановщик может по-своему взглянуть на предложенную ему тему.

Микрометражные фильмы серии выполнены при помощи анимации. Главными героями фильмов выступают два исследователя – профессор Мушташ, говорящее имя которого (moustache – усы) полностью соответствует видеоряду, и его ассистент Натанаэль, сохранивший, несмотря на почтенный возраст и белоснежную пышную бороду, наивность ребенка. Они освещают какое-либо явление/научное явление с научной точки зрения, используя комическую форму представления аргументации, что дает нам право отнести данные фильмы к научно-популярному жанру и с необходимостью требует рассмотрения сущности комического как составляющей аргументации в фильмах исследуемого жанра [Сухих, Горшкова, 2020, с. 63-64].

Несмотря на то, что количество таких микрометражек (длительностью до трех минут) составляет больше ста, каждая из них представляет собой отдельное произведение, стилистика которого с необходимостью зависит от указанного временного ограничения.

⁷ Обозначенная аудитория не имеет строгих рамок, следовательно, данные фильмы могут быть адресованы и взрослой аудитории. Суть заключается именно в том, что в большинстве своем данные микрометражки ориентированы на подростков.

Попытаемся объяснить, какие тексты объединяются в данной жанровой категории.

Термин «микрометражный» с очевидностью выводит на первый план объем фильма, являющийся одним из отличительных параметров, определяющих специфику микрометражных фильмов. Если исходить из киноведческой классификации фильмов по критерию объема, то исследуемые нами фильмы не попадают под критерий короткометражных или полнометражных фильмов. Анализируемые нами фильмы скорее образуют микрометр.

В лингвистике параметр объема считается одним из важнейших параметров текста. Специфика текстов малой формы связывается с явлениями языковой экономии и компрессии, использованием особых стилистических средств (эллипсиса), сокращений. Заметим, что данные характеристики широко используются в комиксе.

В этой связи значительный интерес представляет работа А. А. Плотниковой [Плотникова, 2011], направленная на изучение текстов интернет-миниатюр, в которых исследователь рассматривает значимость параметра объема для данных текстов малой формы. Несмотря на то, что исследование проведено на примере классических текстов, некоторые из выведенных автором положений можно применить и к микрометражному фильму как тексту. По мнению автора, коммуникативная функция заключается в кратком изложении материала, а прагматическая функция обнаруживается в использовании комического видеоряда, а также экспрессивно маркированной лексики. При этом малый объем влечет за собой особую структурно-семантическую организацию означенных текстов [Плотникова, 2011, с. 24].

Малый объем фильма охватывает разные жанры, например, рекламы, скетчи, ситкомы, трейлеры к полнометражным фильмам. В этом плане примечательна работа В. Е. Анисимова «Интертекстуальные параметры малоформатных текстов французского кинодискурса» [Анисимов, 2021], посвященная выявлению интертекстуальных параметров французского кинодискурса, анализу семиотических, структурных и лингвистических особенностей

малоформатных текстов французского кинодискурса и их претекстов, выполненная на материале кинозаголовков, синопсисов и слоганов французских фильмов. Следовательно, параметр объема должен быть учтен, но не должен быть единственным параметром в формировании категории.

Построение сюжета происходит на уровне композиции, которая вполне обозрима в отношении целых произведений. Например, композиционная схема басни включает экспозицию, диалог и описание поступков персонажей, мораль. Композиционная схема последних известий по радио включает обращение к радиослушателям, сообщение/сообщения, сообщение об окончании передачи (кода).

Анализ ряда микрометражных фильмов, позволяет нам вывести собственную композиционную схему микрометражного фильма: вступительные титры – тема – тезис (в котором ставится проблема) – аргументативное высказывание (рассуждение), построенное в диалогичной форме – неожиданная концовка – заключительные титры.

Заметим, что неожиданная концовка свойственна жанру анекдота, который также относится к жанру малой формы. Данная особенность является его главным композиционным параметром.

Анекдот определяется как разновидность шутки и характеризуется зачином и завершением (динамичной моделью анекдотического развития действия). В рамках семиотического подхода при рассмотрении анекдота выделяются следующие параметры: двуплановость семантики анекдота, проявляющаяся в карикатурном изображении предметов, пространственно-временных координат, взаимных позиций персонажей, а также в обыгрывании двусмысленности или неопределенности ключевого понятия анекдота. Иначе говоря, семантическая двуплановость обладает денотативным (референциальным) и сигнификативным измерением. Например, нарушение картины мира заключается в нарушении семантики образов. Уместно также привести нарушения пространственных и/или временных параметров; двусмысленность интерпретации ключевого понятия. Что касается прагматики,

последняя направлена на оценку, присутствующую в насмешке. Синтактика анекдота определяет соотношение с формальными типами анекдотов. Примечательно то, как происходит обыгрывание звуковой стороны анекдота. Любая звуковая имитация является языковой игрой [Карасик, 2002, с. 260-265].

Анекдот фикционален, поскольку основан на вымысле, но должен быть убедителен и достоверен для достижения требуемой реакции слушателя. Сюжет анекдота описывает нарушение нормы, но это нарушение воспринимается как типичное. Неожиданная концовка должна сохранять убедительность для слушателя [Фролова, 2016, с. 162]. Что касается микрометражных фильмов, последним также присуща убедительность и достоверность. Подобно анекдоту фильмам анализируемого жанра присуща и информативная функция, однако последние выполняют, прежде всего, познавательную функцию, суть которой заключается не только в информировании, но и в передаче достоверного знания.

С точки зрения сюжета микрометражный комический научно-популярный фильм можно назвать фикциональным, поскольку ситуация моделируется исходя из установок автора. Однако не следует путать фикциональность сюжета с фикциональностью знаний, которые в научно-популярных фильмах являются достоверными. Сюжет в данных фильмах описывает типичное нарушение нормы, однако неожиданная концовка в микрометражном фильме несет иную смысловую и прагматическую нагрузку, чем в анекдоте, где она является базовым принципом жанра. Соответственно, присутствие неожиданной концовки в микрометражных фильмах можно рассматривать как жанровое заимствование, что также отражается в анекдоте.

Анекдот-пародия не относится к наиболее типичному представителю текстов указанного жанра, объединяющего признаки иной жанровой формы и неожиданный финал как важнейшую композиционную характеристику анекдота. Анекдот-пародия выступает лишь как средство «упаковки» ситуа-

ции путем стилизации под какой-либо жанр (пародичность) и дискредитации жанра (пародизация) [Тынянов, 1977, с. 290]. «Данный подтип стоит особняком, т.к. моделирует внеязыковую ситуацию через призму других жанров» [Фролова, 2016, с. 166].

Подобный принцип возможен и задеиствуется в микрометражном фильме благодаря диалогичной форме общения, роль которой весьма существенна. Пародия в микрометражном фильме проявляется в заимствовании особенностей какого-либо жанра, таких как неожиданная концовка. Но при этом цель микрометражного фильма не меняется и направлена, как указывалось выше, на передачу достоверного знания.

Пародия служит средством моделирования ситуации, в которой реализуется коммуникация. Любопытно то, что в анекдоте пародия заключается в «копировании» стиля и жанра и преследует цель рассмешить адресата, в то время как в микрометражном фильме пародия не имеет такой цели, несмотря на наличие комического в данном жанре. Пародия демонстрирует то, как ситуации отражаются в текстах других жанров.

Например, в фильме «*La triste vie de Darth Vader*» (Грустная жизнь Дарта Вейдера) персонаж, исполняющий роль Йоды (героя «Звездных войн»), копирует стиль речи героя оригинального фильма:

(7) – *Nul en maths, Anakin, tu es.* | – Ноль, Энакин, в математике ты ноль.

Подобно анекдоту, в микрометражном фильме представлено три типа референциального пространства – реальное, интертекстуальное и абсурдистское. Реальное пространство задается значимыми участниками коммуникативной ситуации. Так, в качестве реальных персонажей выступают профессор Мусташ, его ассистент Натанаэль. Имена, конечно, могут быть вымышленными, однако существование ученого и его ассистента в реальной жизни не вызывает сомнений. Аналогично можно обозначить специалистов разных областей (исследователь, врач, полицейский, актер, музыкант и т.д.), которые

существуют в реальной жизни. Реальное пространство подчиняется физическим законам, знакомым говорящему по его опыту.

Что касается интертекстуального пространства, в последнем участвуют персонажи литературных произведений и кино: Гендельф, хоббиты, Дарт Вейдр, Йода, Терминатор, Доктор Хаус и т.д. Наиболее часто в микрометражном фильме присутствуют исследователи разных областей науки: З. Фрейд, Ч. Дарвин, доктор М. Левит, П. Терри, Уайт, хирурги Эван Онейл Кейн, Серджио Канаверо и т.д. В данном пространстве действуют закономерности двойного вымысла.

Абсурдистское референциальное пространство отличается от указанных выше фикциональностью (события в фильме не копируют события из реальной жизни, а в некоторых случаях и вовсе являются нереальными), закономерностями, при которых конкретно взятое произведение определяет будущих персонажей фильма. Последние могут становиться главной темой произведения, например, в таких фильмах, как «*La triste vie de Darth Vader*», «*Darwin*» и др. Особо значимыми представляются многочисленные профессии, задающие определенную стилистику фильму.

В абсурдистском пространстве нарушаются привычные закономерности устройства мира при их соотношении с реальным миром, поскольку «абсурд – это нечто, противоречащее здравому смыслу, логике, не соответствующее нашим знаниям о мире и поэтому не поддающееся пониманию и объяснению» [Карасик, 2005, с. 44].

Например, в фильме «*Des parachutes*» (Парашюты) речь идет о том, что не все пассажиры самолета могут воспользоваться парашютом в экстренной ситуации. В этой связи показываются абсурдные действия персонажей, такие как перевозка большого слона на борту самолета, который помогает пассажирам открыть плотно закрытую дверь, чтобы пассажиры смогли выпрыгнуть из падающего самолета. Также абсурдной можно назвать ситуацию, в которой профессор Мустах надевает поверх парашюта теплую кофту, чтобы не замерзнуть при попытке выпрыгнуть из самолета.

Принимая во внимание сказанное выше, следует отметить такие особенности микрометражных фильмов, как непредсказуемость сюжета и событийная инверсия (логика событий определяется персонажем), пародирование как основной способ интертекстуальных связей, что также присуще анекдоту [Чиркова, 1997, с. 5-6].

Например, в фильме «*La triste vie de Darth Vader*» (Грустная жизнь Дарта Вейдера) рассказчик в лице профессора Мусташа переходит от темы пограничного расстройства личности к шлемам и к вопросу о том, сколько часов их можно носить.

Важным в контексте нашего исследования представляется отнесение абсурда к осознанию «интеллектуального препятствия, которое либо преодолевается, либо не преодолевается. В первом случае происходит выход за рамки привычных представлений (абсурдные идеи в науке часто служат ключами к решению новых проблем). В бытовом общении абсурд преодолевается как переворачивание привычных ориентиров обыденного бытия, как игра, юмор. Во втором случае абсурд переживается как онтологическая смысложизненная катастрофа, как потеря смысла, либо происходит отказ от рационального осмысления происходящего, от установления объективных причинно-следственных связей. Рациональное осмысление действительности заменяется принятием происходящего на веру» [Карасик, 2005, с. 45-46]. Отличительной особенностью комических научно-популярных микрометражных фильмов является то, что в данных фильмах юмор как таковой не присутствует, но используется другой компонент, который также способен вызывать смех – комическое (см. раздел 2.4.1).

В этой связи возвращаясь к композиционной структуре микрометражного фильма, мы и предлагаем выделить главные смысловые блоки: тезис – аргументация – неожиданный конец. Именно они, на наш взгляд, составляют основу фильма. Для иллюстрации сказанного приведем тезис, отделив его абзацем, а затем – аргументацию. Так, в фильме «*C'est quoi une near death experience?*» (Что такое предсмертные переживания?) проблема заключается в

объяснении феномена предсмертных переживаний. Призрак Патрика спрашивает Мусташа:

(8) Patrick: Cher prof, il paraît que proche de la mort, on voit des tunnels avec des spectres et le paradis au bout. C'est vrai? Parce que moi à ma mort, j'ai rien vu!

Moustache: D'après le docteur Moody, une "near death experience", une expérience de mort imminente, c'est quand un mourant est en proie à des visions délirantes qui se déroulent en cinq étapes. Un: sentiment de paix. Deux: le sujet sort de son corps. Trois: il entre dans une sorte de tunnel et il voit des morts. Quatre: dans certains cas, toute sa vie défile devant ses yeux. Cinq: enfin, il sort du tunnel en filant vers une lumière bienveillante. La psychologue Susan Blackmore, elle pense que les NDE sont des manifestations purement neurologiques. Démonstration: on sait qu'il y a plus de neurones du cortex dédiés à la vision centrale de l'oeil que dédiés à sa périphérie. Si tous ces neurones manquent d'oxygène, la vision périphérique défaillira avant la vision centrale. D'où l'impression de voir un tunnel. Certaines drogues peuvent

Патрик: Профессор, кажется, что перед смертью люди видят туннели с призраками, а в конце туннеля – рай. Это правда? Потому что я перед смертью ничего не видел.

Мусташ: По словам д-ра Муди, предсмертные переживания – это когда умирающего мучают бредовые видения, проявляющиеся на пяти этапах. Первый: чувство покоя. Второй: душа покидает свое тело. Третий: она входит в туннель, где видит умерших. Четвертый: в некоторых случаях перед глазами проносится вся жизнь. Пятый: наконец она выходит из туннеля, направляясь к озаряющему свету. Психолог Сьюзан Блэкмор считает, что предсмертные переживания – чисто неврологические проявления. Например, мы знаем, что в коре головного мозга больше нейронов, отвечающих за центральное зрение, чем за периферическое. Если нейронам не хватает кислорода, периферическое зрение ухудшится раньше центрального. Отсюда и ощущение видения туннеля. Некоторые наркотические средства могут

provoquer la même chose. Le LSD, la psilocybine, la mescaline et même le pilotage d'un avion de chasse, en raison de la pression exercée sur le cerveau. Certains racontent avoir fait des sorties de corps et avoir vu les chirurgiens les opérer. Alors, pour le vérifier, un certain docteur Olden a placé des objets tournés vers le plafond que le patient ne pourrait voir que depuis le haut de la pièce. Je ne dis pas que les NDE n'existent pas, il s'agit probablement de créations du cerveau comme les hallucinations.

провоцировать то же самое: ЛСД, псилоцибин, мескалин и даже полеты на истребителе – главная причина всего этого – давление на мозг. Некоторые рассказывают, как они покидали свое тело и видели, как их оперируют хирурги. Для того чтобы проверить это, д-р Олден положил предметы, повернув их к потолку, так что пациент, покинув свое тело, мог их увидеть только сверху. Я не утверждаю, что предсмертные переживания не существуют, речь идет скорее о мозговых явлениях, таких как галлюцинации.

Мы опустили короткие комические реплики персонажей в фильме, а также вступительные, заключительные титры и привели непосредственно тезис и последующее рассуждение Мусташа (аргументацию). Тезис включает постановку проблемы и комментарий автора тезиса. Что касается комического, последнее присутствует на протяжении всего фильма и выражается как вербально, так и невербально. Анализ комического в фильме будет посвящен отдельный параграф (см. раздел 2.4.1). Аргументация представлена целостным сложным высказыванием с апелляцией к авторитету (*по словам д-ра Муди, психолог Сьюзан Блэкмор считает, д-р Олден*), использованием научной терминологии, относящейся в большей мере к сфере психологии и физиологии (*предсмертные переживания, неврологическое проявление, кора головного мозга, центральное и периферическое зрение, ЛСД, псилоцибин, мескалин, галлюцинации*).

Неожиданная концовка обусловлена критерием объема, а также жанровыми особенностями микрометражного фильма. Такая концовка строится по

определенному шаблону. Начальная конструкция высказывания выражает условие или причинность и имеет несколько вариантов построения высказывания (*si vous voulez + faire qch/au lieu de + faire qch/plutôt que + faire qch/pour + faire qch*), например, *si vous voulez expérimenter les NDE sans trépasser...* Средняя часть не является инвариантной и зависит от макротемы. Инвариантной является часть, выраженная глаголом в повелительном наклонении *tapez (введите/напечатайте)* и следующее сверхфразовое единство в ироничной форме: *«Tu mourras moins bête» sur Arte.tv. Avec ça, c'est sûr, vous mourrez moins bêtes, mais bon vous mourrez quand même.* – «Ты умрешь не таким дураком» на *arte.tv*. А ведь и правда, вы умрете не такими дураками, но все же умрете. Смысл заключается в том, чтобы в шуточной форме побудить реципиента перейти на сайт, ввести в поисковом поле название серии анимационных фильмов и выбрать очередной фильм для просмотра.

Как видим, в микрометражном фильме проявляется свойство жанра к гибридизации и к сопоставлению разных жанровых частей, приводящем к взаимодействию последних и образующих новые закономерности. С одной стороны, заимствуются типичные свойства анекдота: пародизация и пародийность, малый объем, оказывающий влияние на композиционную структуру фильма, и сюжет, а также неожиданная концовка, но с измененной семантикой и прагматикой. С другой стороны, обнаруживается заимствование из научного жанра – типичная схема текстовой организации с аргументацией в пользу или против выдвигаемого тезиса наряду с широким использованием комического.

Сказанное выше позволяет вывести определение микрометражного научно-популярного комического фильма.

Микрометражный научно-популярный фильм – комический кинотекст малой формы, построенный в форме тезисно-аргументативного высказывания (рассуждения) с неожиданной концовкой. Последняя выступает как прототипическая особенность малой формы.

Научно-популярный фильм предназначен для передачи знания с использованием комического, в то время как цель жанр анекдота при всех возможных подтипах – рассмешить адресата. В этом плане микрометражный фильм жанрово близок пародии, позволяющей копировать особенности другого жанра (одного или нескольких при возможности) и соединять их с особенностями исходного жанра.

2.4 Дискурс комического научно-популярного микрометражного фильма

Проблеме дискурса посвящено большое количество исследований [Арутюнова, 1998; Валгина, 2003; ван Дейк, 2013; Гаспаров, 1996; Дементьев, 1995; Звегинцев, 1976; Карасик, 1998; Макаров, 1998; Серию, 1999; Тичер, 2009; Тураева, 1986; Прохоров, 2016; Филиппов, 2016; Чернявская, 2009, 2010; Stubbs, 1983; и др.]. Число определений дискурса зависит от того, в каком ракурсе рассматривается данное явление – с позиции грамматики, стилистики текста и т.д. Понятие дискурса по-разному трактуется в лингвистике речи, прагмалингвистике, психолингвистике, социолингвистике и лингвокультурологии.

Дискурс определяется как:

- связный текст в совокупности с экстралингвистическими прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами;
- текст, взятый в событийном аспекте;
- речь, рассматриваемая как целенаправленное, социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах);
- речь, погруженная в жизнь. Следовательно, термин дискурс не применяется к древним и другим текстам, связи которых с живой жизнью не восстанавливаются непосредственно [Арутюнова, 1990, с. 136-137];
- текст, фиксирующий в языковых формах определенную ментальность [Постовалова, 2007, с. 71];

- сложное коммуникативное явление, включающее социальный контекст, дающий представление как об участниках коммуникации (и их характеристиках), так и о процессах производства и восприятия сообщения [Дейк, 1989].

В сравнении с текстом дискурс представляет собой более широкое понятие; это одновременно и процесс языковой деятельности, и ее результат, т.е. текст.

В данном исследовании мы, вслед за Н. Д. Арутюновой, будем понимать дискурс как связный текст в совокупности с экстралингвистическими прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами.

Существует разные подходы к изучению дискурса. Наряду с имманентно-лингвистическим и социолингвистическим подходами выделяется прагмалингвистический подход, суть которого заключается в освещении способа общения и противопоставлении видов общения: серьезное – несерьезное (игровое, юмористическое, информативное – фасцинативное, фатическое – нефатическое, прямое – не прямое. При этом некоторые характеристики видов дискурса, определяемые в прагмалингвистическом подходе, взаимопересекаются [Карасик, 1998, с. 199-200].

Если серьезное и несерьезное противопоставляются друг другу, то, следовательно, они не могут взаимопересекаться или не должны пересекаться. Однако в предыдущем параграфе нами уже было показано смешение серьезного (научного) дискурса и несерьезного (комического).

Юмористический дискурс определяется как текст, погруженный в ситуацию смехового общения [Карасик, 1998, с. 252].

Научный дискурс нацелен на вывод нового знания о предмете, явлении, их свойствах и качествах, представленный в вербальной форме и обусловленный коммуникативными канонами научного общения – логичностью изложения, доказательством истинности и ложности тех или иных положений [Аликаев, 1999, с. 60-68].

Оба дискурса представляют противоположности друг друга, и тем не менее, оба используются в коммуникации. В этой связи возникает вопрос, к чему приводит смешение научного дискурса с юмористическим? Чтобы ответить на данный вопрос следует рассмотреть особенности понятий комического и научного.

2.4.1 Философская категория комического в литературе и искусстве

Комическое как «категория эстетики, характеризующая смешные, ничтожные, нелепые или безобразные стороны действительности и душевной жизни» [НФЭ, 2010, с. 277], постоянно привлекает внимание исследователей [Архипов, 2014; Аттардо, 2003; Бахтин, 1977а, б; Белинский, 1953; Конт-Спонвиль, 2012; Минский, 1988; Палкевич, 2003; Пропп, 1999; Сычев, 2003; Шопенгауэр, 2001; Attardo, 1994; Aubouin 1948а, b; Bergson, 1900; Clark, 2007; Lipińska, 2020; Morreal, 1987; 1999; Raskin, 1985 и т.д.].

Стремительное развитие средств комического можно объяснить тем, что в XX-XXI вв. значительно увеличилась насыщенность повседневной жизни элементами игры-насмешки. Доказательством этому служит сокращение количества «серьезного» в искусстве в пользу пародийно-игрового и иного комического; уменьшение доли «серьезного» в повседневном неформальном общении, что находит отражение в преобладании насмешек, шуток, ерничества, пародии, издевок в речи [Мечковская, 2007, с. 142-143], свидетельствующих об увеличении насыщенности дискурса элементами комического. Собственно комическое трактуется нами как «человеческий способ семиотизации смеховой стороны нашего бытия» [Радбиль, 2007, с. 686]. Другими словами, комическое выступает в качестве формулы смешного.

Ограничимся приведенным выше определением, учитывая, что в сознании с точки зрения филогенеза отсутствует прототипическая содержательная категория смешного. Следовательно, между «смешным» и «несмешным» не существует объективной границы; не бывает также и универсально-

го смешного [Мечковская, 2007, с. 144]. При этом, если что-либо может кого-то рассмешить, то это не значит, что это «что-либо» будет понятным и смешным для каждого.

Важно также то, что французский философ-интуитивист А. Бергсон считает, что комическое не существует вне человеческого «Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain» [Bergson, 1900, p. 3]. В этой связи уместно привести мнение лингвиста И. К. Архипова о том, что человек смешит себя сам, констатируя нарушение какой-либо нормы, которую он сам, как правило, с учетом мнения других для себя установил [Архипов, 2014, с. 115-116]. Субъективность смешного означает, что оно раскрывается во всей полноте лишь в том культурном слое (или субкультуре), к которому принадлежит носитель национальной культуры. Человек, по мнению И. К. Архипова, сам себя смешит, констатируя нарушение нормы, которую он сам для себя установил с учетом мнения других [Архипов, 2007, с. 115-116], но, прежде всего тех, кто ориентируется на те же субкультурные ценности.

Выделяются такие виды комического как остроумие, юмор, ирония, гротеск и насмешка. При этом жанрами комического в искусстве выступают комедия, сатира, бурлеск, шутка, эпиграмма, фарс, пародия, карикатура. Средствами комического служат преувеличение, преуменьшение, игра слов, двойной смысл, знаково-смешные жесты, ситуации, положения.

Согласимся с А. Бергсоном, что для создания комического эффекта само комическое не должно быть целью. Смешным служит определенное средство комического или их совокупность. Например, двойной смысл используется в серии «Des parachutes», в которой Мусташ надевает кофту поверх парашюта, чтобы не замерзнуть за бортом. С одной стороны, логично, что надо одеваться по погоде, а с другой, парашют не раскроется и человек погибнет. Отсюда и двойной смысл ситуации. Было бы не смешно, если бы Мусташ надел сначала кофту, а потом парашют. Ситуация выглядела бы рациональной, и что примечательно, в ней уже не содержался бы двойной смысл, по-

скольку Мусташ, условно говоря, не замерзнет за бортом самолета, а парашют сможет раскрыться.

Если комическое связано с человеком, следовательно, оно связано и с социумом, а значит и с культурой народа. Шутка обусловлена культурными особенностями, которые должны учитываться для ее адекватного понимания [Attardo, 1994, p. 178]. Не вызывает сомнения тот факт, что у разных народов одна и та же шутка будет вызывать разные эмоции: смех, легкую улыбку, безразличие, связанное с непониманием шутки, негодование. Эмоциональный спектр, разумеется, можно расширить. При этом не следует забывать о том, что каждый жанр искусства предоставляет свои особые средства для выражения комического и достижения соответствующего эффекта, смеха, улыбки, удовольствия, одобрения, осуждения или критики.

Что касается культурного аспекта по проблеме комического, следует особо подчеркнуть любовь французов к остроумным ироническим беседам. В этом проявляется их культурная ценность, заключающаяся в умении хорошо выразить себя и свои мысли [Стернина, 2002, с. 38].

Использование комического в разных жанрах литературы и искусства вводит особую шутливую тональность, которая в тексте обеспечивает интерпретацию и оценку предлагаемой информации. Тональность в диалоге имеет двунаправленный эффект: с одной стороны, она позволяет раскрыться автору как личности, выражает его эмоциональное отношение к предмету, а с другой, моделирует восприятие адресата. В этом проявляется зависимость тональности от ситуации в диалоге [Багдасарян, 2002; Карасик, 2009]. Готовность (или неготовность) участников диалога реагировать на новые обстоятельства в процессе общения позволяют корректировать тональность. В таком случае речь идет о смене акцентов тональности, которая обеспечивается посредством иронии [Багдасарян, 2002, с. 244]. Отсюда следует, что уровень тональности комического в диалоге соответствует эмоциональной силе реплики говорящего. Чем выше тональность, тем сильнее экспрессивность.

Ирония⁸ (от греч. *eironeia* – притворство) заключается в использовании переносного смысла высказывания; то есть человек говорит одно, а подразумевает другое. Ирония тесно связана с выражением эмоций, отношения или оценки, чаще всего уничижительной. В этом заключается прагматика иронии. Семантика иронии заключается в использовании разных значений (то, что говорится и то, что подразумевается). Ирония определяется как означающее с двумя разными означаемыми (форма с разным содержанием – целое, обладающее двумя разными частями) [Hutcheon, 1981, p. 144].

Кроме того, ирония выступает таковой в речи говорящего не для всех слушающих, а только для некоторых [Clark, 2007, p. 26, 30]. Это объясняется тем, что ирония сама по себе требует наличия определенных знаний у слушающего, без которых она останется незамеченной. Так, О. Я. Палкевич утверждает, что ироническое высказывание содержит в себе лишь часть или определенную форму того, что хотел сказать говорящий. При восприятии иронического высказывания адресат должен воссоздать информацию, используя багаж фоновых знаний. Говорящий, использующий иронию в своем высказывании, стремится выразить одну точку зрения под маской другой, отличной от нее, и быть правильно понятым. В этом случае говорящий может преследовать несколько целей: критиковать, насмешить или обе цели одновременно. Стратегия критики предполагает совокупность приемов, позволяющих говорящему выразить критически насмешливое отношение к описываемым в тексте лицам и событиям. В число таких приемов входят [Палкевич, 2003, с. 143-147]:

- сопоставление в иронической картине мира объекта критики из реального мира с его аналогом из идеального мира;
- оценка качества/количества объекта критики;
- выделение негативных черт объекта критики;
- выражение собственного неодобрения.

⁸ Примечательно, что в своей работе Б. Мейе рассматривает иронию как одно из средств аргументации [Meurer, 1996, p. 26].

Собственно насмешка направлена на выявление негативных черт у объекта насмешки, выделение наиболее уязвимых из них и выставление их в невыгодном для объекта насмешки свете. Языковыми маркерами функциональной составляющей насмешки являются модальные слова, модальные частицы и лексемы с эксплицитной и имплицитной оценочной семантикой. Попытка распознать насмешку в высказываниях говорящего достигается за счет анализа используемых языковых средств говорящего. Как правило, данные языковые средства имеют критическую направленность – негативное отношение говорящего к поступкам и поведению лиц и к свойствам критикуемых объектов. Такое отношение реализуется имплицитно [Там же].

Основной посыл иронии, как и любого другого вида насмешки, заключается преимущественно в передаче личного отношения говорящего, а не в передаче определенного пропозиционного содержания [Kumon-Nakamura, 2007, p. 72]. Поскольку любая насмешка, будь то ирония, сарказм, сатира и т.д. нацелены на критику, справедливо сравнить насмешку с прямой или буквальной критикой. Так, Г. Л. Колстон в статье «Salting a wound or sugaring a pill: the pragmatic functions of iconic criticism» утверждает, что с прагматической точки зрения буквальная критика несет меньшую в сравнении с насмешкой критическую (осуждающую) нагрузку [Colston, 2007, p. 321]. От сатиры и сарказма ирония отличается своей скрытной насмешкой и маской серьезности [Розин, 1975, с. 608-610].

Если ирония, сарказм и другие виды насмешки присутствуют в разных культурах, то собственно французская насмешка, зародившаяся в середине XIX века, носит название «благг» (*une blague*). Суть ее заключается в осмеянии всего святого, того, чему люди привыкли поклоняться. Безверие и отсутствие ясных положительных идеалов порождает безрадостный, безжалостный и даже порой циничный смех. Благг исключает запретные темы, напротив, чем заповеднее объект осмеяния, тем громче и беспощаднее смех [Борев, 1970, с. 60].

Стремление к более частому использованию комического в речи наводит нас на мысль о том, будут ли смещены акценты вследствие перевеса в сторону комического, что переведет «серьезный» жанр в сферу «несерьезного» и развлечения? По мнению Т. Б. Радбиль, комическое не ведет к деструкции, наоборот, оно служит средством исправления аномальности настоящего мира и системы ценностей, творчески привнося аномальность в существующий мир [Радбиль, 2007, с. 688].

Полагаем, что именно такое отношение французов к смеху и является ключом к объяснению использования комического в научно-популярном дискурсе. При этом не вызывает никаких сомнений тот факт, что смешные примеры запоминаются легче и представляются намного более доступными для объяснения и понимания, чем строгие определения; вовремя сделанный эмоциональный акцент на ключевой проблеме позволяет слушателям точнее понять ее суть.

Таким образом, использование комического обусловлено не только жанровыми требованиями, но и этнокультурными параметрами, которые допускают или не допускают использование комического в определенных жанрах. Чем сильнее тональность комического, тем сильнее экспрессия, выражаемая говорящим в диалоге.

2.4.2 Специфика научно-популярного дискурса

Научно-популярный дискурс определяется как сложное коммуникативное событие, которое сочетает в себе особенности как научного, так и популярного дискурсов. Данный тип дискурса отличается от других по своим целям, содержательному наполнению, характеру адресата, к которому они обращены [Чернявская, 2010, с. 36]. В первую очередь, научно-популярный дискурс целесообразно противопоставлять собственно научному дискурсу.

Объединяющим типологическим признаком вышеприведенных дискурсов является «нехудожественность» и использование терминологии. Отличительным признаком строго научного текста представляется гораздо бо-

лее высокая терминологичность, более широкое использование лексики общенаучного описания [Алексеева, 2008, с. 74-78], а также ориентированность на однозначность восприятия [Валгина, 2003, с. 113]. Что касается последнего, речь идет о логическом, а не эмоциональном восприятии, нацеленном на «использование средств, лишенных эмоциональной нагрузки и экспрессивных красок» [Брандес, 2001, с. 61], поскольку научный дискурс стремится к точному, логичному и однозначному выражению мысли; использует такие формы как понятие, суждение и умозаключение, следующие в логической последовательности. Эмоциональность свойственна научно-популярному дискурсу, в котором терминологическая насыщенность крайне мала, поскольку терминологическое перенасыщение текста может привести или скорее всего приведет к усложненности языка произведения.

Другой особенностью научного дискурса является высокая степень интертекстуальности, объясняющая использование прецедентных текстов и их концептов в качестве одного из системообразующих признаков. Означенная интертекстуальность характеризуется эксплицитностью, обозначается с помощью ссылок и цитат, не имплицитна, как в общекультурном тексте.

Научно-популярный дискурс исследуется с разных сторон. Изучается специфика его понимания как смешанного типа дискурса [Богословская, 2011], анализируется функциональное взаимодействие с научным и медицинским дискурсами [Костяшина, 2009], исследуются стилистические особенности научно-популярного дискурса [Баранов, 1996].

Разносторонность исследования обнаруживает множественность трактовок понятия научно-популярного дискурса. В лингвистике вопрос о статусе научно-популярного дискурса в системе функциональных стилей окончательно не решен. Одни лингвисты [Кожина, 2004, 2008; Тимофеева, 1969] рассматривают его в рамках научного стиля, другие [Маевский, 1979] считают его самостоятельным стилем речи. Сложность в определении стилистического статуса научно-популярного дискурса обусловлена двумя факторами: во-первых, научно-популярная литература представлена разными жанрами.

Таковым может быть фильм, книга, статья, интервью и т.д. Во-вторых, коммуникативно-прагматические параметры, влияющие на стилистику данного дискурса разнообразны. Адресат может быть дифференцирован по возрасту, образовательному уровню, возможностям восприятия научных знаний и т.д. Такие параметры влияют на способ изложения и подачи материала [Воронцова, 2014, с. 39]. Что касается научного дискурса, дифференциация адресата последнего гораздо уже.

Сегодня некогда «классический» научно-популярный текст как преимущественно простое, ясное и доступное представление результатов научных изысканий в форме своеобразного внутриязыкового перевода, если воспользоваться критериями Р. Якобсона, со строгого языка науки на «язык» широкой публики со средним образованием, постепенно уходит в прошлое. Научно-популярный дискурс перестает быть преимущественно способом «вульгаризации» научных результатов, а рассматривается, скорее, как коммуникативная практика в рамках сферы научного общения, устанавливающей связь между исследователем и его адресатом, не подготовленным к формально-научной коммуникации и не владеющим достоверными знаниями в данной конкретной области, хотя и освоившим некоторые расхожие и потому нередко мифические представления о ней. Меняется и адресат научно-популярного дискурса, что обусловлено изменением принципов усвоения и использования знаний подрастающим поколением. Соответственно, современная реальность требует от науки не только ясного обозначения своих результатов для максимально разнообразной аудитории, но и убеждения в их состоятельности, обоснованности и реализуемости [Вольф, 2020, с. 427].

Уместно упомянуть о межстилевой контаминации – объединении в самостоятельную структурно-функциональную систему типичных для научного, художественно-беллетристического, публицистического и разговорного стилей разнообразных языковых средств и стилистических приемов [Баринава, 2012б, с. 121].

Как научному, так и научно-популярному дискурсу присуще свойство диалогичности, суть которого различается в соответствии с поставленной целью. Диалог как форма в научном тексте сопровождает изложение нового знания, однако в научно-популярных текстах диалогизация преследует иные цели, а именно, популяризацию знаний [Валгина, 2003, с. 107]. Именно популяризация уже существующего знания, его «вульгаризация» является целевой предназначенностью научно-популярного дискурса. Однако, «усвоение и интегрирование нового знания было бы невозможно, если бы аналогия и сходство устанавливались в результате прямого сопоставления новой и старой единиц информации» [Кубрякова, 1996, с. 141]. В этой связи становится важным определить, каким образом происходит распространение знания. Последнее осуществляется благодаря прагматической функции, заключающейся в воздействии на адресата. Воздействие необходимо с целью заинтересовать адресата, завлечь его, поскольку адресат – это среднестатистический человек, не являющийся экспертом в обсуждаемой теме, в то время как в научном дискурсе автор обращается к группе единомышленников. Эта особенность обуславливает жанрово-стилистические особенности, которые оказываются в фокусе внимания лингвистических исследований научно-популярного дискурса [Рыскельдиева, 2018, с. 223], что находит свое проявление в свойственной научно-популярному дискурсу диалогичности, повышенной экспрессивности, упрощении содержания и формы изложения. Присущая ему прагматическая функция является главным стилистическим отличием научно-популярного дискурса от собственно научного.

Интересна точка зрения М. М. Бахтина относительно проблемы понимания в диалоге. По мнению ученого «понимание не повторяет, не дублирует говорящего, а создает свое представление, свое содержание» [Бахтин, 1997б, с. 209]. В диалоге оба говорящих сходятся в новом, третьем мире (до этого они находятся в своих собственных мирах), в котором каждая реплика требует ответной реплики (вербальной или невербальной), что порождает собой взаимосвязь реплик. В диалоге наиболее сильно отражается личность гово-

рящего, его экспрессивность, отношение к обсуждаемому предмету. Всякое усиление экспрессии личности говорящего усиливает его диалогические позиции. Экспрессия, отношение говорящего к действительности и к предшествующей и последующей реплике собеседника определяют стиль, а не предметно-логическое значение слов. Отношение к собеседнику так же определяет речь, как и отношение к предмету [Там же, с. 211-217]. Свойственная языковым единицам экспрессивность позволяет последним выражать «эмоциональное состояние говорящих в момент речи, характеризовать и давать субъективные оценки окружающим предметам и другим людям, усиливать впечатление адресата от полученной им информации, воздействовать на него, побуждая к ответной реакции» [Лукьянова, 2015, с. 187]. Следовательно, при анализе диалога следует учитывать отношение говорящего к собеседнику и его слову. При этом немаловажным является жанр, точка зрения по предмету обсуждения, что приводит к диалогизации жанров.

Прагматика научно-популярного дискурса объясняет его ярко выраженную антропоцентричность. При выборе предмета науки и адресата, научно-популярный жанр презентует его не собственно научным способом, а способом, представляющим синтез различных стилистических презентаций. Разговорно-бытовой стиль привносит образность, субъективность и экспрессию. Художественность проявляется в опосредованности изложения материала, в создании конкретных наглядных образов [Фудель, 1972, с. 98-99], что объясняет не только полижанровую основу научно-популярного дискурса, но и его разностилевую сущность. Выбор того или иного жанра зависит от целей популяризации. Для увлечения зрителя популяризаторы пользуются литературными приемами. Одним из таких приемов является введение вымышленных персонажей – посредников между ученым и обывателем. Появление такого персонажа предполагает развитие сюжета, появление интриги, ориентированной на повышение интереса к ходу и результату научного открытия. Научно-популярный дискурс, как правило, использует готовые (или становящиеся) жанровые формы науки, философии и художественной литературы

[Баринаова, 2012б, с. 126]. Следовательно, распространение научного знания осуществляется путем совмещения познавательного и развлекательного способов, что становится возможным благодаря взаимосвязи комического (опора на иронию и сарказм), рационального и игрового в аргументации в сжатой и творческой форме. Отметим, что развлекательный компонент может выполнять функции убеждения.

Поскольку научному и научно-популярному дискурсу свойственна терминологичность, следует обратить внимание на то, как она реализуется в каждом дискурсе. Термин в научно-популярном дискурсе подвергается стилизации в соответствии с используемым стилем автора. Другими словами, термин приобретает эмоционально-окрашенный оттенок, в то время как тот же термин в научном дискурсе сохраняет нейтральность. Как считает Ю. С. Степанов, специфика языка научно-популярного дискурса заключается в том, что любое научное понятие, обозначаемое термином, непременно вовлекается в цепь житейских ассоциаций, подчиняясь, таким образом, центральной проблеме специфики научно-популярного стиля – проблеме читателя [Степанов, 1966, с. 86].

Существует множество способов объяснения терминологии [Баринаова, 2012а, с. 153-158, 175]. К таковой относятся:

- название термина и его определение;
- определение термина и иллюстрирование примером;
- подчеркивание основных признаков специального понятия;
- краткое объяснение термина;
- попутное приведение термина;
- включение определения в текст;
- постепенная подготовка читателя к восприятию термина;
- последовательное раскрытие значения термина;
- сообщение общепринятых, обиходных названий;
- опровержение неверных представлений;
- рассказ об истории открытия, способный заменять само определение;

- объяснение понятий через восприятие героя (действующего лица);
- объяснение понятий посредством обращения к читателю;
- раскрытие происхождения терминов.

Меньшая терминологическая насыщенность в научно-популярном дискурсе в сравнении с научным дискурсом не отменяет тот факт, что в обоих дискурсах представляется важной точность раскрытия научных понятий.

В этой связи важно отметить еще одно важное свойство, сближающее два вида дискурса. Общим для научного дискурса и научно-популярного дискурса является использование аргументации, которая не раз становилась предметом обсуждения в научных исследованиях [Бокмельдер, 2011; Каплуненко, 2007; Кузина, 2007; Кунаева, 2007; Мордовин, 2004, Николаева, 2013; Eemeren, Grootendorst, 2004, 2010 и др.].

Приведем некоторые определения данного феномена.

Как отмечает И. Р. Гальперин, «аргументированность теории должна быть последовательной, логически развертываемой и иллюстративно подкрепленной, поскольку теория только тогда научно обоснована, когда она проверяется практикой» [Гальперин, 2006, с. 15]. В этой связи «всякое знание, при условии, что оно научно обосновано, позволяет полнее понять сущность объекта научного исследования» [Гарбовский, 2015, с. 12].

Аргументация понимается как «вербальная деятельность, состоящая в приведении доводов для объективного и субъективного убедительного обоснования некоторого положения» и выступающая рациональным способом воздействия на человека – убеждения в истинности или в ложности утверждения [Кузина, 2007, с. 5], «одна из стратегий речевого воздействия» [Филичева, 2015, с. 110]; «вербальная социальная и разумная деятельность, направленная на убеждение рационального судьи⁹ в неприемлемости данного выраженного мнения с помощью выдвижения определенных сочетаний пропозиций (аргументов), рассчитанных на доказательство (опровержение) вы-

⁹ Под данным выражением понимается носитель языка, в котором говорящий видит человека, дающего оценку тому, что он говорит [Мордовин, 2003, с. 130].

раженного мнения» [Мордовин, 2003, с. 130]. В понимании Н. Н. Казыдуб, аргументативный дискурс – это такой дискурс, который конструируется как «ряд высказываний (написанных или произнесенных), выдвинутых в защиту одной или нескольких точек зрения» [Казыдуб, 2003, с. 65].

Исходя из вышеперечисленных определений аргументации, последняя выступает и как процесс, и как результат. Важной характеристикой данного феномена является то, что аргументация всегда относится к определенной точке зрения или позиции в отношении обсуждаемой проблемы. Говорящий (пишущий) отстаивает свою точку зрения с использованием средств аргументации, которая направлена на убеждение слушателя (читателя) в принятии своей точки зрения. Суть аргументации заключается в том, чтобы либо доказать выдвинутую точку зрения, либо опровергнуть ее.

Важно подчеркнуть, что аргументация в некоторых случаях направлена на имплицитно представленную информацию, которая явно в тексте не выражена [Пирогова, 2001].

Аргументация по своей структуре представляет комплексный коммуникативный акт, заключающийся в использовании вербальной и невербальной коммуникации. Кроме того, аргументация характеризуется диалогичностью. В таком случае аргументация может быть представлена имплицитно, как в случае с читателем или разговором с аудиторией, где ответная реакция невозможна или реципиент не присутствует при непосредственном акте коммуникации лично, и эксплицитно – непосредственно в коммуникативном акте, в котором участники присутствуют лично [Eemeren, 2010, с. 28]. На наш взгляд, применительно к кино данный аспект аргументации может быть рассмотрен с двух позиций: присутствие в фильме эксплицитной аргументации, реализующейся посредством диалогической формы общения, а также присутствие в нем имплицитной аргументации, когда зритель как бы не является непосредственным участником дискуссии. Он находится по ту сторону экрана и выступает как наблюдатель.

Главным условием аргументации является возможность достижения разрешения конфликта, движение на основе двух оппозиций «единство-противоречие» к разрешению конфликтной ситуации; целеустановка говорящего на убеждение или разубеждение адресата, на изменение модели мира реципиента с целью повлиять на процесс принятия решений или дальнейшее его поведение [Белова, 1997]. Степень убедительности является основным критерием оценки аргумента наряду с такими критериями как соответствие истине, компетентность, оперирование фактами, нормативность [Шпранц-Фогаша, 2003, с. 134-136].

В этой связи целесообразно различать аргументацию и убеждение, поскольку в первом приоритетом является логика, во втором – апелляция к моральным и этическим принципам и ценностям. В то же время цель аргументации состоит в том, чтобы логическим путем убедить собеседника в адекватности собственных суждений [Rottenberg, 2000, p. 9].

Собственно структура аргументации включает тезис, аргумент и основание. Тезис отвечает на вопрос: что вы пытаетесь доказать? Аргумент является информацией, используемой для убеждения адресата в справедливости высказанного тезиса. Основание – вывод или предположение. Убедить – значит при помощи вербальных и невербальных средств повлиять на процесс принятия адресатом решений [Куницына, 2003, с. 93].

Объектом научной аргументации выступает человек. Целью аргументации служит склонение адресата к обоснованию точки зрения говорящего и принятию ее как научной сообществом ученых. Для этого ставятся такие задачи, как формирование некоторого убеждения, приобщение адресата к собственной картине мира, привлечение внимания адресата к конкретной проблеме, стремление вызвать у последнего определенные эмоции [Мордовин, 2004, с. 6-7]. При этом осознанное воздействие адресанта на адресата не является манипулированием.

Условием успешного аргументативного воздействия является выбор оптимальных стратегий аргументации – «методического планирования дей-

ствий, оказывающих влияние на исход (эффективность) процесса убеждения, и проявляющееся в систематическом, координированном и одновременном использовании возможностей, соответствующих конкретному контексту аргументации» [Рыскельдиева, 2018, с. 228].

Аргументация характеризуется следующими особенностями [Кананыхина, 2003, с. 75]:

- аргументация всегда выражена в языке, имеет форму произнесенных или написанных утверждений; теория аргументации исследует взаимосвязи этих утверждений, а не мысли, идеи, мотивы, стоящие за ними;

- аргументация – целенаправленная деятельность; ее задача – усилить или ослабить чьи-либо убеждения;

- аргументация – социальная деятельность, т.к. направлена на другого человека, предполагает диалог;

- аргументация предполагает разумность тех, кто ее воспринимает, способность их рационально взвешивать аргументы.

Стратегии аргументации могут реализовываться путем:

- приведения доказательств, аргументов;

- сравнения предлагаемой точки зрения с прямо противоположной;

- указания на перспективу;

- выражения эмоций, мнения;

- апелляции к прошлому опыту.

В числе стратегий следует также учитывать адаптацию к аудитории. Это позволяет сделать аргументацию не только обоснованной, но и эффективной. Последнее качество достигается путем рассмотрения взглядов и предпочтений аудитории, на которую нацелена аргументация [Емерен, 2010, р. 108].

В научно-популярном дискурсе аргументация характеризуется более активным обращением к наглядным примерам, иллюстрациям, статистическим данным, авторитетам, что приближает ее к развлекательному дискурсу [Рыскельдиева, 2018, с. 227-229]. В этой связи при формулировке коммуни-

кативной задачи или анализе средств выражения научно-популярного фильма, следует различать увлекательность изложения и его развлекательность. В фильме может присутствовать оба параметра, создавая гармонию серьезности и увлекательности, либо сдвиг в сторону поверхностной развлекательности. Согласимся, что наука – это не только логика, но и источник сложных эмоций, с необходимостью требующих использования образной лексики и экспрессивных конструкций, что в значительной степени определяется областью знания, речевым жанром и авторской индивидуальностью [Брандес, 2001, с. 61].

В современном экранном дискурсе аргументация выстраивается при помощи таких средств как аналогия и метафора [Рыскельдиева, 2018, с. 225]. Это связано с развитием экранной культуры и формированием так называемого клипового сознания, которому способствует современная электронная текстовая культура и виртуальная коммуникация. Например, текст в Интернете должен быть написан по следующим принципам:

- использование коротких абзацев и предложений;
- использование маркированных списков, различных шрифтов и иллюстраций;
- выделение ключевых фраз в тексте;
- формулирование заголовка как «интригующего вопроса» и др.

Таким образом, особенностью научно-популярного дискурса выступает вульгаризация научного знания с использованием познавательного, развлекательного и увлекательного способов на основе творческого и сжатого совмещения рационального, комического и игрового в аргументации, что доказывает прагматическую функцию данного дискурса.

2.4.3 Гибридный характер дискурса микрометражного фильма

В настоящее время ввиду цифровизации и глобального развития Сети гомогенные тексты сменяются гетерогенными, то есть семиотически осложненными, которые все больше интересуют лингвистов. Немаловажным также

является и то, что с расширением возможностей создания гетерогенных текстов формируется особое отношение зрителей к развлекательным фильмам. Развитие кинематографических жанров способствует появлению новых фильмов, которые направлены не только на развлечение, но и на познание. В этой связи можно говорить о соединении несоединяемых компонентов: развлекательного и неразвлекательного; серьезного и несерьезного. Другими словами, речь идет о гибридном дискурсе фильмов.

На первый взгляд термин гибридный обнаруживает некоторые сходства с термином поликодовый, поскольку оба означают соединение разных компонентов в единое целое. Однако при внимательном рассмотрении данных терминов, выясняется, что обозначаемые этими терминами явления существенно различаются. Термин поликодовый называет явление, взятое одномоментно. Любой текст, в котором использование более одного кода реализуется отвлеченно от коммуникантов и ситуации, можно назвать поликодовым [Лихачев, 2018, с. 48]. А при гибридизации соединяются в одно целое несходные, несоединенные ранее явления.

Тексту, в принципе, свойственно стремление к гибридизации. Однако такой процесс требует определенных ресурсов. Коммуниканты должны запомнить знаки, что трудоемко, а также развить достаточно высокий уровень абстрактного мышления, чтобы соединять знаки разных систем, и, что немаловажно, необходимо затрачивать время, труд, материалы на физическое создание таких знаков [Там же, с. 50].

Как пишет Ю. М. Лотман, фактором распространения гибридных текстов является городская культура: «реализуя стыковку различных национальных, социальных, стилевых кодов и текстов, город осуществляет разнообразные гибридизации, перекодировки, семиотические переводы, которые превращают его в мощный генератор новой информации» [Лотман, 2000, с. 325].

Сегодня текстовая гибридизация сосредоточена на иконических текстах с буквенным или звуковым конвенциональным сопровождением на

национальном языке. К этой категории относятся «игровые и анимационные фильмы с речевым звукорядом, комиксы, карикатуры, телепередачи, видеоблоги, коллажи с буквами, клипы, демотиваторы, где могут быть сопроводительные тексты: титры, субтитры, подписи. Визуальный (иконический) текст в перечисленных случаях объединяющий (сплошной), а буквенный (конвенциональный) совмещенный текст (сотекст) является сопровождающим, потому он и дискретен. То есть буквенная часть выполняет, в некотором смысле, роль иллюстрации» [Лихачев, 2018, с. 55]. Каждый тип знаков отвечает за свое содержание, непередаваемое другими знаками.

Гибридизация текстов представляется устойчивой тенденцией современной культуры и происходит благодаря увеличению количества знаковых систем как таковых и освоенных каждым пользователем. Стремление соединить в гибриде как можно больше знаковых систем постепенно приближается к норме [Лихачев, 2018, с. 62].

Можно говорить о параметре полимодальности, учитывая, что в кинотексте наряду с визуальным используется также звуковой канал передачи информации (речь, музыка, шумы). Кроме того, в сообщении обнаруживаются другие знаковые системы, такие как поведение персонажей, их внешний вид, их взаимное расположение, используемые ими артефакты [Баранов, 2018, с. 17]. Важными также являются названия, шрифты, имена собственные – к ним мы обратимся немного позже и рассмотрим подробнее.

Дискурс комического и научно-популярного рассматривается нами как гибридный. Целью дискурса является передача адекватного знания. Мы предлагаем использовать термин *адекватный*, чтобы подчеркнуть качество знания, поскольку знание может быть неадекватным, то есть несоответствующим действительности, некорректным, ошибочным и т.д.

Проявление комического обнаруживается в процессе аргументации, в частности, в реализации стратегий аргументации. Анализ аргументации в микрометражном фильме посвящена наша статья, в которой рассматривается проблема комического как составляющей аргументации в дискурсе научно-

популярного микрометражного фильма серии «*Tu mourras moins bête*», рассчитанной преимущественно на молодежную и подростковую аудиторию [Сухих, Горшкова, 2020]. В этой серии большое значение несут в себе заголовки/названия, задача которых заключается в привлечении внимания зрителя, установлении контакта с ним [Кухаренко, 1988, с. 90-101]. К тому же оно может стать одним из важнейших символов прецедентного текста [Слышкин, 2004, с. 56].

Название анализируемой серии «*Tu mourras moins bête*» в полной мере отражает французский характер, в котором находит имплицитное выражение классическая французская картезианская философия, заключенная в латинской формуле *Cogito ergo sum* (*Je pense, donc je suis*). Согласно данной формуле во французской культуре (не только школьно-академической), культивируется стремление к интеллектуальным достижениям, ясности мысли, доказательной логике в выражении своего мнения [Сухих, Горшкова, 2020, с. 63].

Важно отметить, что в названии серии фильмов прослеживается имплицитная ирония, смысл которой заключается в том, что зритель воспринимается как профан, не имеющий соответствующих знаний в данной предметной области, и благодаря данной серии фильма возможно заполнение лакун недостающим знанием. Несомненно, такая ироничная формулировка выбрана с целью подшутить над зрителем и возбудить в нем интерес к познанию.

Бесспорно, заголовок несет в себе большое значение, но немаловажны и другие компоненты фильма. Так, весьма значимым представляется звуковое сопровождение видеоматериала – существенная часть информации, передаваемой в фильме, однако точная вербализация такой информации по понятным причинам затруднена, если слова песни не передают в явном виде коммуникативное намерение автора [Баранов, 2018, с. 22]. Начало каждого микрометражного фильма данной серии начинается с вступительной песни, которая кратко дает понять направленность текста, его цель, а также показы-

вает стилистику, в которой будет представлен фильм. Приведем текст музыкального вступления:

<i>(9) Qui tutoie les prix Nobel et les savants?</i>	<i>Кто на «ты» с лауреатами Нобелевской премии и учеными?</i>
<i>Qui peut rétrécir, voyager dans le temps?</i>	<i>Кто может уменьшаться в размерах и путешествовать во времени?</i>
<i>Qui arbore sa pilosité sub-buccale, pense en dehors du bocal?</i>	<i>Кто выставляет себя напоказ и нестандартно мыслит?</i>
<i>Qui sait expliquer ce qu'est la radiation?</i>	<i>Кто может объяснить, что такое радиация?</i>
<i>Qui contacte-t-on pour poser une question?</i>	<i>Кому мы задаем эти вопросы?</i>
<i>Le professeur Moustache!</i>	<i>Профессору Мусташу!</i>

В тексте песни обнаруживается обращение к лауреатам и ученым на «ты», что свидетельствует о разговорно-бытовом стиле. Известно, что в сфере науки существует свой этикет, одним из правил которого является обращение к коллегам на «Вы» как знак уважения или обращение с использованием слова «коллега». Обращение на «ты» является показателем модальности, сигнализирующим об обращении к разговорно-бытовому стилю. Сюда же отнесем нестандартное мышление и поведение, о котором речь идет в третьей строке кинодиалога. Упоминание ученых и лауреатов Нобелевской премии, путешествия во времени, уменьшения в размерах, интерпретация понятия радиация свидетельствуют о практическом аспекте науки, а также об экспликации научных явлений, о которых пойдет речь в фильме. В предпоследней строке эксплицитно показано, как организовано содержание фильма: кто-либо пишет профессору сообщение, содержащее тезис, а профессор проводит свое микроисследование.

Проанализируем приведенные выше рассуждения, касающиеся аргументации (см. раздел 2.4.2), на примере кинодиалога фильма «*A quand le sabre laser?*» с использованием функционально-прагматического подхода,

позволяющего выявить взаимодействие говорящего как автора аргументации и слушающего/его собеседника в процессе «двойного сказывания», рассчитанного на восприятие третьей стороной, т.е. зрителем.

Как известно, критерием научного жанра служит апелляция к авторитету. Доказательством в пользу того, что данный текст относится к научному жанру, служат знаки, представленные на Рис. 1, 2. Во-первых, на Рис. 1 изображены два участника эксперимента, одетые в специальную одежду. Во-вторых, визуальный ряд доказывает, что мы имеем дело с прецедентными именами. Так, настенные картины содержат изображения известных ученых – немецкого физика Альберта Эйнштейна (Рис. 1, 2) и канадского астрофизика Хьюберта Ривза (Рис. 2). Догадаться о том, что на картинах изображены именно эти ученые, несложно, хотя, безусловно, «на результате интерпретативной работы (должны сказываться) интеллект и образованность индивидуального адресата» [Фефелов, 2016б, с. 62]. Так, мужчина с усами, взъерошенными волосами и высунутым языком, с надписью под портретом «I love science», включающей в свой состав молодежный эмоджикон, заменяющий слово love, с необходимостью идентифицируется в нашей культурной памяти и «визуальном» сознании как Альберт Эйнштейн, несмотря на то что его портрет шаржирован, как того и требует принцип развлекательности. Портрет канадского астрофизика подписан, поэтому сразу становится ясно, кто изображен на картине. Оба факта, подобранные сценаристом, являются фундаментальной посылкой для дальнейшего развития аргументации с помощью визуальных и вербальных рядов. Тем самым фильм апеллирует к крупнейшим научным авторитетам, что должно подчеркнуть значимость информации и вызвать доверие. С помощью портретов сразу более-менее точно определяется предметная область: речь пойдет о высокой физике, а именно – лазерной, которой Эйнштейн даже и не занимался, но все равно как-то связанной, однако, и с ним. Второй портрет нуждался в обязательной подписи, поскольку другие знаменитые физики в визуальной памяти обычного человека могут и отсутствовать, если даже фамилии некоторых из них известны.



Рис. 1. Вступительные титры



Рис. 2. Мустах (герой № 1, стоит) и Натанаэль (ассистент героя № 1, сидит)
(На стене портреты Эйнштейна и Ривза)

Соответственно, мы можем утверждать, что означенные наглядные детали служат аргументами отнесения данного фильма к высокому научному жанру. А карикатурно-утрированный характер рисованного видеоряда, показывающий ученых как чудаков, людей не от мира сего, свидетельствует о намерении обсуждать серьезную научную проблему в легкой, увлекательной форме, то есть, в пользу популяризации науки «без занудства» или «без звериной серьезности». Два этих «хэштега» очень точно, на наш взгляд, рисуют образ типичного реципиента фильма.

Любой фильм, как правило, создается по определенному сценарию, рассматриваемому как текст [Мартьянова, 1994. с. 49-57]. На принадлежность анализируемого фильма к научному жанру указывает также тот факт, что сценарий был написан с использованием научных источников, таких как труды доктора наук Крега Фреденриха и книга «Laser: light of a million uses» Джеффа Хехта и Дика Терези) [Necht, 1998]. К такому способу аргументирования тяготеет и научно-популярный дискурс. Но увлекательность создается не только намерением рассказать простыми словами о серьезном, но и раз-

влекательной референцией метражного фильма – он ставит перед собой цель посоперничать с «киношедевром», со «Звездными войнами», его прецедентным текстом, рассказав о нем нечто, чего зритель еще не знает – раскрыть тайну лазерной сабли.

Определившись с жанром фильма, перейдем к представлению в нем научной аргументации. В начале фильма некий Райан задает вопрос, т.е. выдвигает тезис, в защиту или опровержение которого необходимо предоставить аргумент:

<i>(10) Cher prof, quand est-ce qu'on pourra vraiment se battre avec des sabres laser?</i>		<i>Уважаемый препода, когда можно будет на самом деле сражаться на лазерных саблях?</i>
--------------------------------------------------------------------------------------------	--	-----------------------------------------------------------------------------------------

Данный тезис можно рассматривать как постановку научной проблемы в дискурсе фильма в форме имплицитной дискуссии со «Звездными войнами», где такие сабли или их подобие уже есть. Реципиенты, видевшие этот фильм, должны сразу понять этот посыл, что точно создаст интригу. Другие же поймут это по мере развития фильма. Ответом служит высказывание Мустаха, который, нарезаю, как обычная домохозяйка, ножом колбасу на кухне, высказывает свою «научную позицию» совершенно ненаучным языком:

<i>(11) C'est pas demain la veille.</i>		<i>До этого еще далеко.</i>
-----------------------------------------	--	-----------------------------

В развитие своего тезиса с опорой на происходящее перед его глазами Натанаэль выдвигает аргумент в форме предположения, носящего вероятностный характер: лазерной саблей было бы удобно, в частности, нарезать колбасу:

<i>(12) Bon, c'est dommage. Un sabre laser, c'est trop cool. Ça va être vachement utile pour couper nickel des tranches de saussissons.</i>		<i>Жаль, лазерная сабля для колбасы – это был бы шик! Чик-чик и готово.</i>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	-----------------------------------------------------------------------------

Комическая форма предположения, выраженного Натанаэлем вербально с использованием разговорных выражений (*англ.* cool, nickel, *франц.* vachement), невербально иллюстрируется видеорядом, демонстрирующим

буквально предполагаемую операцию (Рис. 3). В развитие предположения, согласно которому лазер может легко и точно (в духе «Звездных войн») разрубить все что угодно, а также учитывая факт бесконечности лазерного луча, Натанаэль взмахом руки разрубает пополам предмет, на который падает лазерный луч (Рис. 4). Возникает вопрос: в чем комичность ситуации? Комическое состоит в несоответствии реальных последствий действия ожиданиям Натанаэля. Видеоряд показывает, что использовать лазерный луч в качестве кухонного ножа нельзя. Натанаэль не предполагал, что операция не ограничится колбасой, что мощный луч пойдет дальше и разрубит все, что попадет на его пути. В соседней комнате это ванна с поджавшей ноги перепуганной ню (pie), что в совокупности создает мощный развлекательный эффект, требующий, однако, научного объяснения.



Рис. 3. Нарезка колбасы в опыте Натанаэля

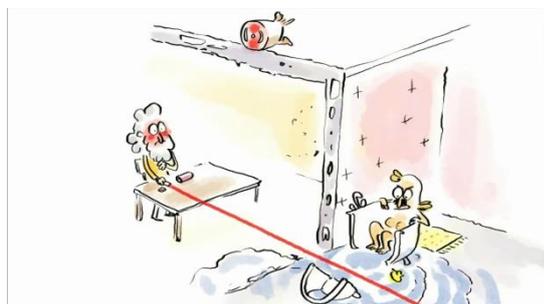


Рис. 4. Присаживайтесь, мадам, поедим колбаски. Что еще тут скажешь, если такое натворил.

В доказательство потенциально огромной мощности излучения лазера, сравнимой с гиперболоидом инженера Гарина, Мусташ как более опытный

исследователь прибегает к аргументам, основанным на теоретических положениях физики света и фактических данных:

(13) *Le laser c'est de la lumière. Et le rayon ne s'arrête jamais. Donc, le faisceau de sabre est sans fin.* | *Лазер – это свет. Его луч не может остановиться. Следовательно, луч сабли бесконечен.*

В качестве наглядной иллюстрации слов Мусташа (Рис. 5) картинка по воле режиссера сразу демонстрирует в очевидно абсурдной форме бесконечность лазерного луча, который якобы не может остановить даже небесное тело – он его разрезает. Однако представление о том, что мощь луча, исходящего из лазерного устройства размером с ручной фонарь, достаточна, чтобы разрубить пополам целую планету, так же сомнительно, как и необходимость нарезать дома лазером колбасу. Комическое здесь проявляется в гротескном представлении несоответствия целей и средств ее достижения, а с физической точки зрения – в показе несоответствия между огромным количеством энергии, необходимой для разрезания планеты, и очевидной малостью лазерного устройства. В такое может поверить только крайне наивный человек или ребенок.

Подобный случай метафоризации в анимации широко используется в микрометражных фильмах серии «*Tu mourras moins bête*» (см. *Les turbulences*, *Transfert de gène*, *Schadenfreude*, *Scientifiques punks*, *L'ascenseur spatial, c'est pour quand* и др.).

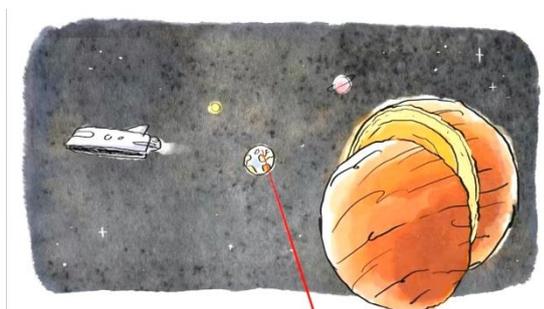


Рис. 5. Иллюстрация сказочной мощности лазерного луча. Справа не грейпфрут, а неведомая планета

Апеллируя к прецедентному тексту, сценарист вкладывает в уста Натанаэля «антитезис»: свет, быть может, и бесконечен, а лазерный луч нет – смотрите «Звездные войны» (На рисунке этого не видно, но на экране Натанаэль показывает, что лазерный луч заканчивается там же, где заканчивается лезвие меча.):

(14) *Bah, oui, mais dans “Star Wars”, quand ils dégainent le laser, il s’arrête là.* | Да, но в «Звездных войнах», когда они «достают из ножен» свою лазерную саблю, он [луч] не уходит дальше остря.

Контраргументация Мусташа (Рис. 6) включает как вербальные, так и невербальные элементы:

(15) *C’est un trucage. Voyons!* | Да это же всего лишь кинотрюк! Вот, смотри!

Видеоряд показывает, что причиной «остановки» лазерного луча в каком-либо месте может быть какое-либо физическое препятствие, а не ложность тезиса о бесконечности света.

В качестве иллюстратора тезиса взят герой «Звездных войн», злодей Дарт Вейдер, известный своей киноаудитории жестокостью и расчетливостью. В микрометражном фильме он подан в комическом свете, что ставит под сомнение его убедительность и усиливает позицию профессора Мусташа. Подтверждением комичности фигуры страшного злодея становится тот факт, что он показан здесь в нелепом и несколько инфантильном свете. На Рис. 6 это проявляется, в частности, в несвойственной ему улыбке.

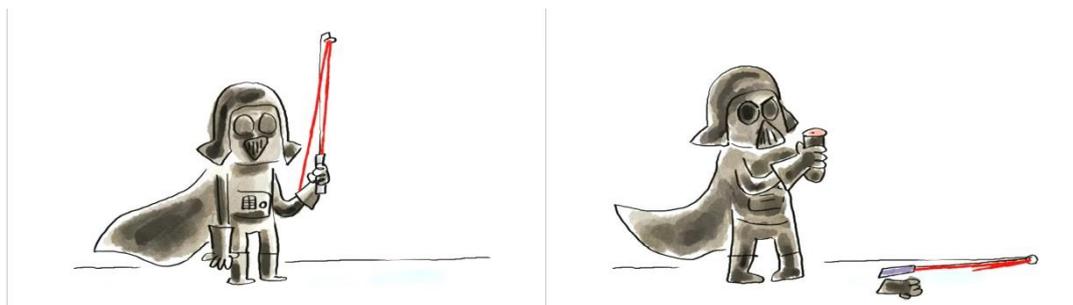


Рис. 6. Дарт Вейдер. Косолапый Злодей-коротышка, немного смахивающий на Наполеона.

К тому же комизм ситуации, в которую помещен Дарт Вейдер, усугубляется вложенной в его уста нелюбезной аллюзией на сомнительный источник американского могущества:

(16) *Ah, saloperie de Made in China.* | *Ааа, блин, снова китайское барахло подсунули!*

Данное высказывание характеризуется одновременным использованием двух лексических единиц *saloperie* (фр. хлам, барахло) и *Made in China* (Сделано в Китае). Вне контекста эти единицы не несут в себе семы комического. Но в контексте конкретного кинодиалога *Made in China* становится намеком на реальное происхождение американской военной мощи, которая может в любой момент «не сработать» из-за несоблюдения технологических стандартов поставщиком оборудования. Уничижительный характер французской аллюзии состоит в том, что мы имеем здесь дело не с бытовой аппаратурой, а со средствами завоевания Вселенной, производство которых нельзя доверять никому.

Для строго научного доказательства реальных разрушительных возможностей лазерного луча Мусташ проводит эксперимент (Рис. 7), цель которого состоит в том, чтобы показать, сколько энергии требуется для того, чтобы прожечь в коже человека хотя бы маленькую дырку площадью в 1см^2 . Оказывается, что для выполнения такой «убийственной» задачи необходима громадная энергия в 50 000 Дж. Разумеется, у каждого зрителя сразу возникнет вопрос о мощности, необходимой для уничтожения летательного аппарата:

(17) *Rien que pour faire un petit trou d'un centimètre carré dans un corps humain, il faudrait une énergie de 50 000 joules. Bah, oui, Chewbacca. Ça tiendrait jamais dans un manche de sabre.* | *Даже чтобы сделать дырку в теле человека размером всего лишь в 1см^2 , понадобится энергия в 50 000 джоулей. Вот так-то, Чубакка! Понял?! Она никогда не поместилась бы в рукоятке сабли.*

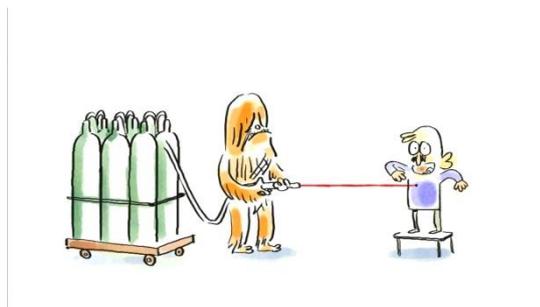


Рис. 7. Прожигание дырки в теле Мусташа. Он умный, он знает, что ничем не рискует.

Заметим попутно, что в продолжение интертекстуальных отсылок к киносаге «Звездные войны» Мусташ иронично и снисходительно назвал своего ассистента Чубаккой по имени знаменитого персонажа последней, человека-собаки и второго пилота на космическом корабле «Сокол тысячелетия», что несколько оскорбительно по отношению к интеллекту как ассистента, так и человека-собаки из американского фильма. Но такое фамильярное обращение отражает, с одной стороны, научную и культурную иерархию («профессор имеет право») и, с другой, соответствует выбранной авторами стилистической тональности вербального ряда, намеренно сниженной, чтобы не превращать фильм в лекцию и сохранить установку на развлекательность. Одновременно знание упомянутой клички свидетельствует о всесторонности интересов ученого, не чурающегося контента, рассчитанного на подростковую аудиторию.

Далее Мусташ объясняет, какими химическими элементами порождается лазерный световой импульс (Рис. 8). Таковыми выступают два взаимодействующих газовых компонента. Согласно теоретическим данным, представленным в кадре, один килограмм их смеси образует излучение мощностью в 50 Дж, но этого количества недостаточно даже для того, чтобы прожечь небольшое количество ткани. Соответственно, лазер малой мощности не может нанести существенный урон человеку:

(18) – *Un laser digne de ce nom* | – *Для получения маломальской мощ-*

fonctionne avec un mélange de gaz fluor et hydrogène. Un kilo de ce mélange ne produit qu'une toute petite salve de 50 joules.

– Ça brûle même pas mon kimono.

– Tu parles! Pour alimenter un laser de la mort qui tue il faut avoir carrément un réacteur nucléaire dans le dos.

ности лазеру требуется фторо-водородная смесь. Килограмм такой смеси позволяет произвести «залп» со смешной мощностью в 50 джоулей.

– Да ее же не хватит, чтоб прожечь мое кимоно!

– Само-собой! Чтоб придать лазеру убойную силу, у тебя за спиной должен быть целый мини-реактор.



Рис. 8. Химическая формула лазерного луча

Полагаем, что комическое здесь (Рис. 9) проявляется в иллюстрации абсурдности ситуации, где изображена дуэль на лазерных саблях Натанаэля и злодея Вейдера с огромными реакторами за плечами, которые они якобы способны поднять (конечно, в фильме для детей, но никак не в реальной действительности). Заметим, что тем самым французский постановщик продолжает последовательно «дискутировать» в своем микрофильме с американскими «Звездными войнами», показывая невысокий уровень мышления его великих создателей, весь интеллект и «креатив» которых уходит на то, чтобы заставить зрителя поверить в фокусы.

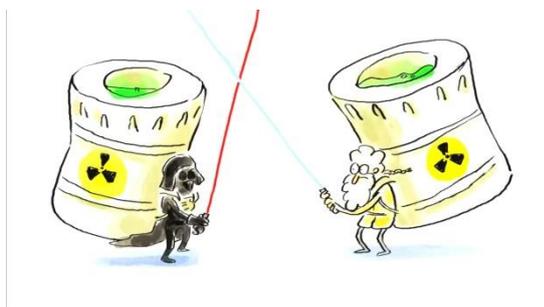


Рис. 9. Сражение на лазерных саблях с «портативным» реактором за спиной

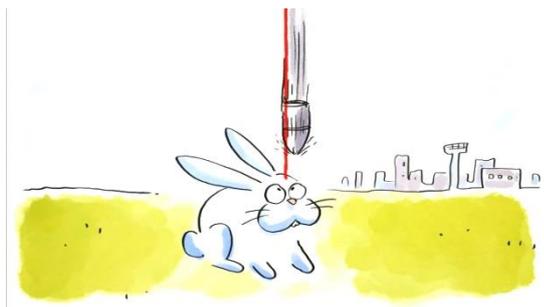


Рис. 10. Цель – безобидный кролик!

Переходя к реальной действительности, Мустах обращает внимание на использование лазера в военных целях, поясняя, что в армии существуют высокоточные лазерные устройства, предназначенные для наведения на цель ракеты, снаряда или летательного аппарата. Комичность показа их применения выдержана в полной мере, ибо точность наведения лазерного луча продемонстрирована на примере использования в качестве цели безобидного кролика (Рис. 10). Комическое, как и в предыдущем примере, построено на прямом показе логической и практической абсурдности такой идеи. Дело в том, что кролик, в первую очередь, безобидное животное, неспособное причинить существенный ущерб человеку, и не должно становиться целью человеческого оружия, которое предназначено для других целей. Означенная несообразность носит логический характер, противопоставление мощности современной ракеты с лазерным целеуказателем и животного малых размеров свидетельствует уже о человеческой глупости, а не о торжестве научного интеллекта. Глупость же традиционно вызывает смех (но не всегда!) Другой традиционный французский образ, возникший как этнокультурный, – это

кролик. Посягательство на его жизнь, пусть и воображаемое, вызовет у французов протест и возмущение, то есть эмоциональную, а не рациональную реакцию, потому что кролик занимает почетное место в их культурной памяти. Кролик здесь выступает как еще один символ «французскости» фильма, а именно, воплощением мужской сексуальной неутомимости в народной ментальности Франции.

Проведенный анализ кинодиалога микрометражного фильма достаточно полно показывает, на какой теоретический базис опирается визуально-вербальная семиотика научно-популярного дискурса последнего.

Как видим, гибридность заключается во взаимосвязи комического и научно-популярного дискурса, где комическое используется как составляющая визуально-вербальной аргументации. Соответственно, при взаимодействии двух разных семиотических систем образуется своего рода семиотический гибрид, способствующий реализации аргументации в пользу раскрываемых научных положений.

В данном фильме отражено желание авторов подать сложную научную информацию в легкой комичной форме, заданной названием серии (*Tu mougas moins bête*), довольно точно указывающим на тип адресата, к которому обращаются создатели фильма (по преимуществу подростковая и молодежная аудитория), и на соответствующую ему стилистику визуального и вербального рядов, которая, по определению, должна быть не академической, а сниженной, «разговорной».

Само название серии и сниженный стиль (особенно это относится к видеоряду) могут по-разному восприниматься различными категориями адресатов. И то, и другое подвергнется закономерной рефракции (ср. [Фефелов, 2016с]), к примеру, у взрослой аудитории (подобно лучу света при проникновении в иную физическую среду), если она не видела референтный фильм или не привыкла к данной в фильме тональности научного повествования, то есть настроена на восприятие серьезной информации на языке науки. Однако в любом случае адресаты должны отреагировать на все три коммуникатив-

ные установки авторов микрометражного фильма – передачу точной научной информации (что характерно для научного дискурса в целом), увлекательность и развлекательность.

Что касается последних двух установок, они достаточно легко различимы в анализируемом материале: многие визуальные детали призваны просто развлечь, рассмешить («ню» в ванне, косолапый Наполеон, дуэль и др.). Увлекательность формы – залог поддержания долговременного интереса к выбранной научной теме. В данном случае она основывается на вербально-визуальной интертекстуальности – сквозной переключке и дискуссии микрометражного фильма с прецедентными фильмами о звездных войнах. Задача заключается в том, чтобы показать глупость некоторых моментов и трюков популярного американского фильма, что создает интригу, ощущение вызова. В этом соперничестве угадывается соперничество между французской и американской школами мысли: первая нередко апеллирует к науке и логике, вторая – к здравому смыслу и инфотейнменту, то есть подаче информации в откровенно шуточной форме.

Кроме того, мы видим, что при наличии интертекстуальности в материале нет ее строго научной разновидности (т. е. цитирования), потому что общая стилистическая стратегия не согласуется с таковой по «технологическим» причинам, оказываясь к тому же важнее.

Фоновая культурная информация раскрывается в анализируемом микрометражном фильме сложнее, чем собственно научная. Для ее передачи русскоязычному адресату приходится применять приемы адаптации и компенсации в «подрисуночных» подписях. Так, французский традиционный образ кролика существует в действительности, тогда как в русской культуре есть просто животное, не вызывающее особых ассоциаций и тем более эмоций. Соответственно, их приходится несколько трансформировать, чтобы сделать очевидным французский юмор. В этой связи возрастает проблема понимания смысла текста в процессе межкультурной коммуникации, обусловленная культурно-языковыми различиями, поскольку в основе мирови-

дения и миропонимания каждого народа лежит своя система социальных стереотипов и когнитивных структур.

Полагаем, что приводимые иллюстрации и весь фильм вполне доказательно демонстрируют различия между тем, КАК показано, и КАК рассказано. Изображения на рисунке не обязательно являются доказательством и даже реальностью, так как рисунок (в отличие от таблицы или графика) не является аргументом. Рисунки, составляющие видеоряд, необходимы для постановки своеобразного визуального логического акцента на вопросе, но концептуализация и рационализация картинки достижима только с использованием вербального компонента – слова, пусть даже разговорного. На рисунках отражены две французские культуры: традиционно народная (которой соответствует простая разговорная речь) и стиль научного мышления, культивируемый во Франции со времен Рене Декарта.

Таким образом, исследование с очевидностью показывает увеличение глубины познавательной информации научно-популярного микрометражного фильма и аргументации, приводимой в поддержку выдвигаемых научных положений, за счет диалогической формы общения вымышленных персонажей и комического видеоряда, вступающего «в конфликт» с рациональным мышлением. Именно это способствует лучшему пониманию и усвоению информации коллективным адресатом.

Выводы по второй главе

Сегодня взгляд на комикс как особый развлекательный жанр меняется в связи с его интеллектуализацией, что приводит к появлению познавательных комиксов, целью которых является не только развлечение, но и передача знаний. Особенностью французского комикса является открытость и интегрированность ко всему новому, что характерно для французской культуры в целом. В этом проявляется стремление французов придать ироничный оттенок любому жанру. Эффективность познавательного процесса достигается благодаря использованию комического в научном дискурсе, что обеспечива-

ет передачу субъективного отношения говорящего к определенной ситуации, явлению или тому, что говорит собеседник.

Прототипическим признаком микрометражного комического научно-популярного фильма является построение его сюжета по принципу аргументации с использованием комического видеоряда.

Одним из инструментов аргументации, являющейся трансцендентальным средством доказательства в научном дискурсе и всех его подтипах, выступает ирония как разновидность комического. Воздействующий потенциал речезыковых средств значительно возрастает в семиотически осложненных текстах микрометражных фильмов благодаря наличию невербальных знаков (видеоряда) и парадоксального несоответствия последних звучащему тексту, что сближает жанр анализируемых фильмов с пародией.

Другим прототипическим признаком в определении специфики микрометражного фильма становится параметр объема, который регулирует композиционную, сюжетную и структурную составляющие фильма, направленные на конкретного адресата (подростковую и молодежную аудиторию), что предполагает очевидную легкость восприятия, не требующую больших интеллектуальных затрат для усвоения получаемых знаний.

Увеличение глубины познавательной информации научно-популярного микрометражного фильма и аргументации, приводимой в поддержку выдвигаемых научных положений, оказывается возможным за счет диалогической формы общения вымышленных персонажей и комического видеоряда, вступающего «в конфликт» с рациональным мышлением. Именно это способствует лучшему пониманию и усвоению информации коллективным адресатом.

ГЛАВА 3. КИНОДИАЛОГ ФИЛЬМОВ СЕРИИ «TU MOURRAS MOINS VÊTE» (ФРАНЦИЯ) КАК ПРОТОТИП МИКРОМЕТРАЖНЫХ КОМИЧЕСКИХ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЙ

Исходя из анализа дискурса, интегрирующего комическое и научно-популярное, можно сделать вывод, что кинодиалог микрометражных фильмов не относится с однозначностью к какой-либо одной категории с четко выраженными свойствами. По этой причине мы предлагаем рассматривать данный кинодиалог как прототип и выделить в нем присущие ему прототипические признаки. Для этого мы обратимся в первую очередь к теории прототипов и покажем означенные признаки на примерах.

Как отмечают когнитологи, прототип представляет собой наилучший образец категории, вокруг которого формируются категории в виде других элементов, сходных с ним по тем или иным характеристикам. «Многообразие и неравнозначность этих характеристик, их количественно и качественно неоднородный набор у разных членов категории объясняет неоднородность состава категорий, центральность или периферийность тех или иных элементов, нечеткость категориальных границ, которая связана с образованием различных переходных зон или зон пересечения признаков между ближайшими категориями» [Болдырев, 2019, с. 114-115].

Прототипом выступает ментальное образование, наше представление о типичном. При формировании прототипа необходимо описывать не сами объекты, а наши представления о типичном объекте. Для семантики имеет значение только наше представление о реальном мире, а не сама реальность. Концептуальная информация заключена в значении слов, являющихся результатом анализа имеющихся знаний о называемых объектах. Прототипы должны отражать концептуально существенные свойства нашего представления об объекте [Демина, 2003, с. 35].

Прототипический подход характеризуется тем, что в нем построение категории происходит на некотором подобии тех или иных характеристик.

Следовательно, прототипическая категория – это категория, объединяющая элементы с неравным статусом, т.е. с не полностью повторяющимися признаками. При этом прототипическая категория не может иметь два одинаковых прототипа в разных категориях.

Образование категорий происходит в местах скопления однотипных характеристик. Объект, обнаруживающий наибольшее количество данных характеристик образует прототип данной категории. В основе формирования категории лежит прототип, который определяет структуру категории и ее содержание [Болдырев, 2019, с. 125].

Соотношение объекта с той или иной категорией происходит путем его сравнения с прототипом и выделения прототипических характеристик. Для того чтобы отнести объект к определенной категории и дать ему соответствующее название, достаточно одной или несколько таких характеристик [Демьянков, 1994, с. 38].

Какая характеристика может быть присуща кинодиалогу микрометражных фильмов как прототипу? Прежде всего, следует выделить наличие двух смысловых траекторий в кинодиалоге, одна из которых представлена комическим и вторая – рациональным. В первую очередь определим, каким образом представлены эти смысловые траектории.

3.1. Соотношение буквального и актуального смысла реплик/высказываний

В лингвистическом плане смысл трактуется как «содержание слова в контексте» [Павилёнис, 1983, с. 11]; «интерпретация значения, контекстуально обусловленного в коммуникативном акте» [Колшанский, 1980, с. 31]; то, что «отражает наличную действительность» [Жинкин, 1982, с. 131]; «лично переживаемая в момент производства мыслей значимость «здесь и сейчас»; «смысл рождается, не может быть конституирован иначе, нежели коннотативно, необязательно по строго заданной траектории, а слово является лишь произвольным указателем» [Дашинимаева, 2010, с. 11, 14].

Смыслом также можно назвать то, что вкладывает в свое высказывание говорящий (его интенция), а также то, что получатель извлекает из данного высказывания. При этом отмечается непосредственная зависимость смысла от экстралингвистических параметров и от цели участника коммуникации. То есть смыслом может быть любой объект его содержания, как имплицитный, так и эксплицитный [Долинин, 1985]. Контекст действительно является значимым в определении смысла, поскольку в определенной коммуникативной ситуации смысл высказывания полностью не совпадает с его значением, определяемым вне контекста [Алексеева, 2019, с. 24].

В момент речи смысл всегда представляет одну из возможных актуализаций значения в конкретной коммуникативной ситуации, имеющей конкретную коммуникативную задачу [Стернин, 1985, с. 75-78]. Это подтверждает то, что в коммуникации каждое высказывание приобретает свой оригинальный смысл [Алексеева, 2019, с. 24-25].

Формирование смысла осуществляется во взаимном перекодировании мыслительных структур, взаимодействии интенций говорящего и реакции слушающего с использованием фоновых знаний и ситуативной информации с позиции участников коммуникации. При этом важно подчеркнуть, что в некоторых ситуациях то, что интерпретатор распознает как смысл сказанного, не совпадает с действительным замыслом говорящего [Бондарко, 2002, с. 101-103].

Следовательно, смысл представляет собой сложно параметризованный феномен: он зависит от контекста, ситуации, экстралингвистических параметров, субъективных переживаний, ограничен временными рамками (здесь и сейчас).

В реальной жизни передача смысла осуществляется посредством диалога. Как пишет М. М. Бахтин, диалог – это мир, в котором сходятся говорящий и слушающий (адресант и адресат) [Бахтин, 1997б, с. 212].

Высказывание – это «конкретная речевая единица, которая характеризуется линейной реализацией виртуальной модели, коммуникативной направленностью, интонационной оформленностью и ситуативным значением» [Кобозева, 2000, с. 199]. Всякое высказывание по своей природе – реплика диалога. Задача реплики заключается в передаче определенной смысловой информации.

Передача информации обусловлена теми элементами в коммуникативной ситуации, которые имеют альтернативу, то есть обозначают то, что с точки зрения говорящего могло быть иначе (с точки зрения адресата – то, что может быть так или иначе) [Шатуновский, 1996, с. 60-64]. Согласимся с тем, что инвариантность смысла у нескольких людей одновременно невозможна ввиду того, что любой смысл субъективен. В реплике персонажа, передающей смысл, будет обнаруживаться альтернатива для слушающего. В результате слушающий будет стремиться выразить свою альтернативу, передать свое намерение через смысл высказывания. Действительно, любая реплика требует какого-либо ответа, как минимум, согласия или подтверждения. В диалоге реплики тесно взаимосвязаны, так как одна определяет другую.

Вместе с тем не все альтернативы являются актуальными в конкретной коммуникативной ситуации. Ситуация и контекст в значительной степени сужают поле альтернатив [Падучева, 1985, с. 112]. Именно возможность плюрализма в языковом отражении одной и той же ситуации способствует возникновению противоречия и реализуется вследствие расхождения точек зрения говорящих, обусловленных расхождениями в картинах мира [Гюрджян, 2008, с. 68]. (Противоречиями выступают отражения внутреннего мира человека и внешнего общественного мира [Ганеев, 2005, с. 9]).

В процессе коммуникации, при желании говорящего передать тот или иной конкретный смысл, в формировании этого смысла участвуют определенные семантические категории в виде семантических признаков, в которые укладывается передаваемое смысловое содержание (как нечто желаемое, не-

что относящееся к будущему, нечто касающееся говорящего, нечто связанное с изменением пространственных отношений и т. п.) [Гюрджян, 2008, с. 72].

В кинодиалоге каждая реплика передает определенный смысл, намерение говорящего. Реплика говорящего, так или иначе, требует ответной реплики слушающего. Одна реплика порождает другую. Так проходит диалог с рациональной точки зрения. Теперь предположим, что слушающий некорректно/неадекватно (намеренно или нет) интерпретирует смысл говорящего, что приводит к ошибочной интерпретации смысла. Слушающий, в свою очередь, порождает реплику, смысл которой отличается от смысла первоначальной реплики. Данный процесс можно представить как резкое изменение смысловой координаты, в которой изменяется логическая смысловая связь реплик диалога. При попытке логически связать разные смыслы обнаруживается связь с комическим, которое образуется посредством эффекта обманутого ожидания.

Так, в фильме «*A quand le sabre laser*» (Когда появятся лазерные сабли) Мусташ наводит лазер на пилота, находящегося в кабине летящего истребителя, целясь ему прямо в глаза, тем самым лишая пилота возможности управлять самолетом. Цель данных действий показать использование лазера в военной сфере. Пилот в панике сообщает по рации:

(19) – <i>Roger! Roger! Je vois plus rien!</i>	– <i>Рожэ! Рожэ! Я ничего не вижу.</i>
– <i>Enchanté Roger! Moi, c'est professeur Moustache.</i>	– <i>Приятно познакомиться, Рожэ! А я – профессор Мусташ.</i>

Смысл реплики пилота заключается в призыве о помощи. Мусташ не распознает в реплике пилота «*Je vois plus rien*» – *Я ничего не вижу* призыв о помощи, и понимает фразу буквально, полагая, что пилот хочет с ним познакомиться. Именно это понимание отражается полностью в реплике Мусташа. Ввиду абсурдности развертывания ситуации, последняя обретает иронический оттенок, направленный на военно-воздушные силы Франции, которые по контексту использовали лазер для уничтожения безобидного кролика.

Смысл реплики параметризуется контекстом определенной ситуации общения, обусловленного целями участников коммуникации с учетом их психологических особенностей, фоновых знаний, ценностей и установок. Понимание речи достигается с учетом принятого в данной социальной общности использования языка. Благодаря контексту ситуации общения в высказывании появляются дополнительные смыслы, которые невозможно полностью прогнозировать и описать.

Цель пилота – избежать крушения истребителя, а цель Мусташа – познакомиться с пилотом. При этом пилот находится в воздухе и его жизнь под угрозой, а Мусташ стоит в безопасном месте и спокойно наблюдает за происходящим.

В некоторых ситуациях реплика изначально содержит намек на двойственность смысла. Но это скорее уже другая языковая игра, которая заключается в том, обратит ли собеседник на нее внимание, сможет ли декодировать скрытый смысл, а также насколько корректно он это сделает.

В фильме «*Iron cardiologie*» (Железная кардиология) торговца оружием берут в плен собаки-охотники и приказывают ему сделать им боевую ракету.

(20) – *Toi, fabrique-nous un missile.*

– *Hein, à mains nues?*

– *Ouais. Nous, on a des pattes.*

– *Так, ну-ка сделай нам боевую ракету.*

– *Голыми руками, что ли?*

– *Да. У нас же лапы.*

Смысл фразеологизма *голыми руками* означает *без другой подручной помощи*. Торговец не против сделать им ракету (это прослеживается в отсутствии отрицательного ответа), но для этого ему необходимо соответствующее оборудование и материалы. Собаки не смогли корректно декодировать смысл фразеологизма и поняли его буквально. Как видим, фразеологизм допускает двойственность смысла через языковую игру. Говорящий использует не первоначальный, буквальный смысл фразеологизма, а переносный, в то время как слушающий в качестве намерения понимает именно буквальный смысл. Игра смыслов в диалоге придает ему иронический/шутливый оттенок.

Смысловая игра наблюдается не только в соотношении реплик диалога, но также и в соотношении реплики и видеоряда, что значительно усиливает прагматический эффект.

Поскольку в фильме информация поступает через аудиовизуальный канал, то есть вербальный и невербальный, то передача смысла может осуществляться посредством взаимосвязи двух каналов одновременно. Если взять, например, только один канал и анализировать информацию, поступающую только по определенному каналу, то смысл, получаемый через данный канал, будет неполным, но, если мы проанализируем информацию, поступающую одновременно по двум каналам, обнаруживается полнота смысла, его цельность. Смысл как бы делится на две взаимосвязанные части и подается по двум каналам. Приведем пример.

В фильме «*Les stupés dans les films*» (УБН в кино) рассказывается об ошибках, наиболее часто совершаемых в работе сотрудников управления по борьбе с наркотиками.

Так, при задержании преступников, производящих наркотические средства, сотрудники буквально пробуют наркотики на вкус, чтобы определить разновидность данного вещества, узнать его состав и т.д. Такие действия полицейских незаконны и опасны для здоровья по ряду причин, поскольку наркотики содержат различные вещества, приводящие к возникновению серьезных заболеваний. В реальной жизни при анализе наркотиков полицейские работают в перчатках и со специальным оборудованием.

<i>(21) Dans la réalité, les pros utilisent un kit chimique pour vérifier la nature du produit. Et ils font ça proprement avec des gants.</i>	– В реальной жизни профи используют набор для химического анализа с целью установления природы продукта. И делают они это в перчатках.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

– <i>Félicitations! Votre farine est enceinte.</i>	– Поздравляем! Ваша мука беременна.
----------------------------------------------------	-------------------------------------

Если рассматривать данное высказывание без опоры на контекст и видеоряд, смысл высказывания остается непонятным. Лексема «мука» как белое порошкообразное вещество используется в качестве эвфемизма выражения «наркотическое вещество» с целью придания комического характера диалогу. Окружающий текст является источником контекстуальной информации, которая является существенной для смысла. Контекст позволяет понять, что эта лексема на самом деле используется для номинации кокаина.

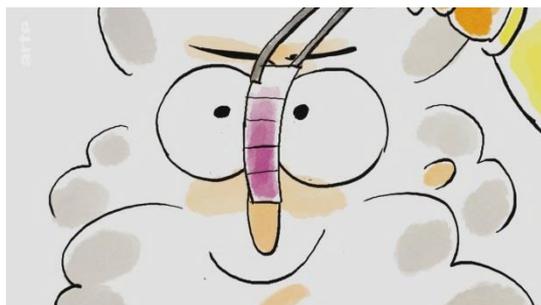


Рис. 11. Натанаэль проводит анализ вещества

На Рис. 11 показано, как Натанаэль в роли специалиста проводит анализ наркотического вещества. При погружении в специальный раствор некоего материала, последний окрашивается в фиолетовый цвет, что указывает на положительный результат. Олицетворение «муки» вызывает ассоциацию с тестом на беременность, что создает комический эффект. В данном примере рассказывается о том, как на самом деле работают специалисты при анализе наркотических веществ. При этом активно используется языковая игра, оказывающая воздействие на зрителя и мотивирующая реципиента к просмотру.

Подчеркнем, что анализ реплик персонажей без опоры на видеоряд позволяет утверждать, что каждый канал передает частичный смысл, ему недостает части, без которой нарушается целостность кинодиалога. Сказанное прекрасно проиллюстрировано на Рис. 11.

Аналогичный прием используется в микрометражном фильме «*Séries médicales, encore*» (И снова сериалы про врачей), в котором речь идет об ошибках, допускаемых врачами в работе. Мусташ иронично высказывается о способности врачей выполнять разные виды работ.

(22) – *Ah oui, ils sont vraiment multitâches.* – Да, они вообще мастера на все руки.

Смысл данной реплики без опоры на видеоряд заключается в том, что врачи имеют большой опыт именно в рамках собственной профессии и поэтому могут выполнять разные функции, однако видеоряд несет в себе еще часть смысла, который переводит рациональный ход рассуждений в шуточный. Так, мы видим, как врач грузит мусорные мешки в мусоровоз, выступая в качестве грузчика (Рис. 12). Данный пример с очевидностью доказывает тесное взаимодействие видеоряда и звучащего слова при передаче информации.



Рис. 12. Многопрофильный врач

Важность изображения для понимания смысла кинодиалога метражного фильма подтверждается на примере другого фильма «*Les turbulences*» (Турбулентность). Натанаэль страдает аэрофобией. На таможне в очереди перед ним перед ним стоит смерть, которую просят убрать косу в багажное отделение, но смерть отказывается, говоря, что коса ей пригодится (Рис. 13).



Рис. 13. Коса мне еще пригодится

<p>(23) – <i>Désolé, mais il faut mettre ça en soute, madame.</i></p> <p>– <i>Non, j’en ai besoin.</i></p>	<p>– <i>Извините, но ее надо сдать в багажное отделение.</i></p> <p>– <i>Нет, она мне нужна.</i></p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------

Без опоры на видеоряд мы можем понять смысл реплик, но не уловить общий смысл обмена репликами, поскольку цельность смысла заключается во взаимосвязи вербального и невербального компонентов.

В этом же фильме во время турбулентности смерть говорит (Рис. 14):

<p>(24) – <i>C’est rigolo! J’adore ce film « Les Survivants ». C’est génial!</i></p>	<p>– <i>Вот здорово! Обожаю этот фильм «Выжившие». Просто гениально!</i></p>
--------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------



Рис. 14. Ну как вам «Выжившие»?

Данный пример показывает, что именно изображение способствует адекватному пониманию иронии. Без помощи изображения мы можем подумать, что человек делится своими впечатлениями о просмотренном фильме, но зная, что это говорит смерть в самолете, мы догадываемся об авиакатастрофе, в которой погибли люди, по интертекстуальной отсылке к названию фильма «Выжившие». Данный пример также может служить демонстрацией индивидуальной точки зрения (см. раздел 3.3).

В контексте вышесказанного интересен диалог астрофизика Лорана и Мусташи в фильме «*Astrophysicien, c’est bien*» (Астрофизик – это здорово):

<p>(25) <i>Laurent: Prof, vous qui est un génie, vous voyez bien qu’un truc ne va pas là?</i></p> <p><i>Moustache: Oui, mais tout à fait...</i></p>	<p><i>Лоран: Профессор, вот вы гений, вы видите, что что-то здесь не так? (рассказывая о черной материи)</i></p> <p><i>Мусташ: Да, ну конечно же...</i></p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Реплика Мусташа без учета видеоряда передает не актуальный смысл говорящего ввиду отсутствия видеоряда, посредством которого передается сомнение Мусташа, что, в результате, говорит об обратном смысле. То есть его ответ является не положительным, а, наоборот, отрицательным.

Показателен пример в фильме «*Des parachutes*» (Парашюты), где объясняется, почему самолет не может перевозить парашюты для всех пассажиров. Описывается ситуация, в которой прыжок с парашютом опасен.

<p>(26) – <i>Le long-courrier n'est pas forcément le meilleur avion pour sauter en parachute, car il vole trop vite et trop haut. Tout le monde risque de crever de froid et d'asphyxie, mais bon imaginons.</i></p> <p>– <i>Ready.</i></p>	<p>– <i>Дальнемагистральный самолет не идеален в плане прыжков с парашютом, так как он летит слишком быстро и слишком высоко. Пассажиры рискуют околеть от холода и от асфиксии еще в воздухе, однако представим, будто это возможно.</i></p> <p>– <i>Готово.</i></p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ответная реплика «готово» означает, что совершено какое-то действие. Пониманию полноты смысла способствует видеоряд.



Рис. 15. Кофта надета, теперь не замерзну

Данный пример также отражает абсурдность поступков Мусташа. Во-первых, Мусташ надевает кофту поверх парашюта, что уже исключает правильное раскрытие парашюта. Во-вторых, Мусташ рискует погибнуть от асфиксии ввиду отсутствия у него какой-либо защиты. В-третьих, одна кофта не спасет от обморожения при пятидесятиградусном морозе. Абсурдные действия Мусташа, так или иначе, способны вызвать смех или насмешку. Рацио-

нальный шаг надеть кофту при морозе превращается в комическую сценку. Из проанализированных нами примеров становится ясно, что при сопоставлении смыслов реплик обнаруживается попытка с рациональной точки зрения рассказать о научном явлении, осветить проблему и т.д. используя средства комического, которые придают диалогу шуточный или даже насмешливый характер, и при этом усиливают потенциал воздействия на зрителя.

3.2. Конфликт рационального и комического

Как показал предыдущий анализ, сопоставление смыслов реплик в диалоге обнаруживает нарушение смысловых координат, в котором представляется возможным выделение взаимодействия комического и рационального.

Для достижения успеха в коммуникации информация должна быть сформулирована адекватно и экспрессивно. Эффективность высказывания зависит от степени передаваемой экспрессивности автора. Нельзя игнорировать экстралингвистические факторы (внешность, стиль, мимику, жесты, коммуникативную ситуацию в целом). Максимальное достижение цели коммуникативного акта зависит от вербального оформления мысли.

В фильме, с учетом двухканальной подачи информации, оформление мысли может быть вдвойне эффективным. Любой факт, явление, проблему можно описать средствами комического. Человек, играющий словами, снижает уровень серьезности ситуации общения. Но если человек не просто играет словами, а использует разные средства комического с опорой на видеоряд, уровень серьезности может быть снижен еще значительно. Соответственно, снижение уровня серьезности ведет к снижению естественного напряжения в диалоге у слушающего, что в целом облегчает восприятие поновому поданной информации [Левицкий, 2007, с. 295].

Безусловно, комическое бросает вызов стереотипным формам передачи информации и стремится разрушить эти формы с целью создания новых форм. Смех может вызывать как форма подачи информации, так и сама передаваемая информация.

Вопрос, как посредством комического передать научную информацию? Как шуточная форма повествования способна передать серьезную информацию, при этом, не исказив ее? Может ли рациональность, в которой соблюдаются системные связи, логическая последовательность, тесно взаимодействовать с комическим, где порой в силу своей экспрессивности могут нарушаться системные связи и логическая последовательность?

В фильме «*La triste vie de Darth Vader*» (Грустная жизнь Дарта Вейдера) комическое используется как форма демонстрации в аргументации. Чтобы объяснить явление, необходимо его продемонстрировать, а не просто рассказать о нем, чтобы зритель видел, каким образом оно проявляется. При этом важно помнить, что комическое призвано не просто рассмешить, развлечь, но и увлечь.

<p>(27) – <i>Deux psychiatres français ont soumis la personnalité de Dark Vader au DSM-VI, le manuel diagnostique et statistique de troubles mentaux. Résultat : Dark était totalement borderline. Rappelons les symptômes du trouble de la personnalité borderline. Premièrement : l'impulsivité et la colère.</i></p>	<p>– Два французских психиатра проверили личность Дарта Вейдера по методике «Диагностико-статистического руководства по психическим расстройствам». Вывод: у Вейдера обнаружено пограничное психическое расстройство. Напоминаем вам его симптомы: во-первых, импульсивность и приступы гнева.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Данная реплика профессора Мустаха на примере известного антагониста «Звездных войн» Дарта Вейдера характеризует рациональный ход мысли, оформленной как описание. В конце реплики приводится один из симптомов психического расстройства, хотя множественное число существительного настраивает зрителя на то, что далее речь пойдет о нескольких симптомах. Комического как такового в описании практически нет, так как второй симптом оказывается прямым следствием первого, а вместе они настолько привычны в поведении обычного человека, что можно говорить об отсутствии

аномалии. Последняя проявляется в последующем диалоге между наставником Йодой – положительным героем, выступающим в качестве учителя, и Энакином (Дартом Вейдером в молодости), которому Йода объясняет азы школьной программы.

<i>(28) Yoda: De quatre, la racine carrée c'est...</i>	<i>Йода: Квадратный корень из числа четыре...</i>
<i>Anakin: Je pige rien ce que tu racontes une vieille grenouille.</i>	<i>Анакин: Да я отстань ты, не въезжаю я, старая жаба.</i>
<i>Yoda: Nul en maths, Anakin, tu es.</i>	<i>Йода: Ноль, Энакин, в математике ты ноль.</i>

Значение французского слова *grenouille* – лягушка, но для достижения адекватного прагматического эффекта его следует заменить «жабой», поскольку в русской лингвокультурной среде словосочетание «старая лягушка» не обладает воздействующим потенциалом, в отличие от пейоративного «старая жаба», отлично выявляющим культурный уровень американского героя.

Продолжим анализ данного примера. С одной стороны, диалог отчетливо показывает вспыльчивость персонажа, в реплике которого используется сленг (*piger* – въезжать, врубаться) для обозначения процесса понимания, а также эмоционально-окрашенная сниженная лексика (*une vieille grenouille*), служащая для передачи экспрессии с ярко выраженной вербальной агрессией, демонстрирующей гнев Энакина. Использование сниженной лексики позволяет с одной стороны подтвердить наличие приведенных выше симптомов, а с другой, создать практически «на пустом месте» комической эффект, эксплицируемый видеорядом, красочно показывающим формы проявления буйства Энакина: они таковы, что вполне оправдывают диагноз «пограничное психическое расстройство», с которого был начат анализ. Заметим также для полноты картины, что в микрометражном фильме постоянно имплицуруется и «глухое» франко-американское межкультурное противостояние – диагноз американскому антагонисту выносится французскими психиатрами, а жизнь

знаменитого персонажа квалифицируется в названии словом безрадостная (печальная, грустная и т.д.).



Рис. 16. Урок математики

Рис. 16 отражает семантику слов импульсивность и приступ гнева, когда учитель объясняет взрослому человеку азы школьной программы. Но комизм данной ситуации в контексте всего фильма рассчитан на понимание зрителем своеобразного оксюморона: он видит перед собой Героя, готового совершать межпланетные путешествия, но не умеющего совершить простейшее математическое действие. Такой нестандартный сюжетный ход диалога и становится причиной возникновения комического эффекта. При этом смешное заключается также в абсолютной невозмутимости учителя в ответ на использование учеником сниженной эмоционально-окрашенной лексики (*une vieille grenouille*), направленной в его адрес. Демонстрация разницы в поведении персонажей создает контраст, основанный на противопоставлении личных культур. При этом реакция учителя тоже несколько «погранична», что подтверждается явной эмоциональной и содержательной резкостью его вербально выраженного заключения, хотя, в отличие от ученика, он сохраняет полное спокойствие, причем у рисовальщика оно ассоциируется с образом скорее древнего китайского мудреца, а не европейца.

Безусловно, тривиальная демонстрация разгневанного персонажа может и произвела бы комический эффект, но его воздействие на зрителя было бы слабее в сравнении с диалогом, в котором реплика говорящего эксплицируется комическим видеорядом, что значительно усиливает впечатление зрителя от информации, полученной в одной лишь вербальной форме. Отсюда следует, что комическое как форма демонстрации аргументации в научно-

популярном дискурсе повышает прагматический потенциал сказанного, приводит к более эффективной «вульгаризации» знаний за счет увлекательности сюжета, и развлекательности, привносимой комическим.

Немаловажен и другой аспект исследуемой проблемы. Демонстрация знания в аргументации может реализовываться и посредством абсурда, что приводит к открытому конфликту рационального и комического. Любопытно, что семиотическая природа комического хорошо прослеживается в способе интерпретации одного и того же события. По мнению Т. Б. Радбиль, необходимым условием комического является возникновение двоимирия: «на фоне нормального ожидаемого стереотипного мира возникает другой, со смешанными ориентирами» [Радбиль, 2007, с. 687]. Соответственно, суть комического заключается в фиксации или порождении аномальности, обнаруживающей две несовпадающие точки зрения на мир. Следовательно, комическое направлено на порождение «возможного мира» из существующего, установления определенного двоимирия (предполагаемого/воображаемого и реального). Причем в этом одновременно обнаруживается и акт остранения наблюдателя от существующего положения вещей в реальном мире [Там же].

При образовании двух миров допускается возможность столкновения рационального и иррационального. В последнем задействуется логика абсурда, демонстрирующая прагматику наивного сознания. Наиболее ярко это показано в фильме «*Les parachutes*» (Парашюты). Началом рассуждения выступает реплика героини по имени Жюли:

(29) – <i>Cher prof, pourquoi n'y a-t-il pas de parachute pour chaque passager dans les vols long courrier?</i>		– Уважаемый препод, почему на дальнемагистральных самолетах нет парашютов для всех пассажиров?
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	------------------------------------------------------------------------------------------------

С одной стороны, ответом на данный вопрос может быть аргументативное и логичное высказывание Мусташа, который в данном фильме выступает с двух точек зрения (рациональной и иррациональной):

(30) – <i>Julie, réfléchissez un peu! Des</i>		– Жюли, ну подумайте немного! Там
-----------------------------------------------	--	-----------------------------------

<p><i>parachutes? Entre les gilets de sauvetage, l'écran, les journaux, l'oreiller, des jambes, un siège devant, le tout dans un espace de 25 cm carrés, vous le mettez où le parachute de 12 kilos?</i></p>	<p><i>и спасательный жилет, экран, газеты-журналы, подушка, ноги... Всего 25 см² пространства перед спинкой. А парашютом – это 12 кг... куда вы его положите?</i></p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

С другой стороны, актуальный смысл реплики Жюли заключается в том, что наличие парашюта для каждого пассажира предполагает его использование в случае чрезвычайной ситуации. Моделирование данной ситуации происходит в воображаемом мире посредством метафоры, что позволяет посмотреть на проблему под другим углом. Допускается возможность провозки всех парашютов на борту самолета. При этом в фильме показывается, как парашюты закреплены с наружной стороны фюзеляжа.

<p><i>(31) – Bref, imaginons qu'on ait assez de place dans notre A380 pour transporter des parachutes de 12 kg pour 853 passagers, soit 10 tonnes de parachutes.</i></p>	<p><i>– Короче, представим, что в нашем A380 достаточно места для перевозки парашютов по 12 кг каждый для 853 пассажиров, что в сумме даст 10 тонн.</i></p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Аномальность, свойственная комическому, позволяет ввести условия, которые будут следовать логике абсурда. Как считает Т. Н. Клименко, абсурд нарушает привычные, закрепленные в народной памяти смысловые блоки значений, искажая реальную картину мира, создает алогичный мир фантазии, где действует иная, подчиненная законам игры логика творческой личности [Клименко, 2007, с. 232-233]. Покажем это на примере диалога пилотов из того же микрометражного фильма:

<p><i>(32) – Hé, tu vas rire.</i></p> <p><i>– Quoi?</i></p> <p><i>– Y a plus d'essence. J'ai plus ou moins oublié de compter le poids des parachutes. Désolé.</i></p>	<p><i>– Вот умора!</i></p> <p><i>– Че такое?</i></p> <p><i>– Да топливо выработали. Блин, я забыл про вес парашютов! Извини.</i></p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

– *Tu leur dis?*

– *Vas-y.*

– *A toi l'honneur.*

– *Non.*

– *Ты им так и объявишь?*

– *Давай ты.*

– *Ну, нет. Это твоя почетная миссия.*

– *He-e.*

Данный диалог, вербально моделирующий ситуацию катастрофы, предельно ясно отражает логику абсурда. Гипотетическая виртуальная ситуация, «вызванная» упущением пилота учесть при заправке самолета топливом 10-тонный вес парашютов, предназначенных для спасения пассажиров, разворачивается как реальная. В этой ситуации пассажирам остается только прыгать. Акцент поставлен на якобы «мелочи»: кто им должен сообщить об этом? Пилоты начинают препираться между собой, причем в шуточной тональности с элементами французского сарказма. Весь этот воображаемый диалог рассчитан на уровень развития и информированность Жюли; ей (и профанному адресату) будет проще понять в такой эмоционально-экспрессивной подаче, почему парашюты не смогут спасти пассажиров. Далее этот вывод переформулируется, но уже в корректной рационально-логической форме. Там же вводится еще две переменных: температура и разреженность воздуха.

(33) – *Le long-courrier n'est pas idéal pour sauter en parachute, car il vole trop vite et trop haut. Tout le monde risque crever de froid et d'asphyxie, mais imaginons.*

– *Дальнемагистральный самолет не идеален в плане прыжков с парашютом, так как он летит слишком быстро и слишком высоко. Пассажиры рискуют околеть от холода и от асфиксии еще в воздухе, однако представим, будто это возможно.*

Реплика Мусташа «*mais imaginons*» переводит ход рассуждения с учетом этих переменных в иной, *теоретически* возможный мир. Задача абсурдиста заключается в том, чтобы доказать ложное, логически оперируя невозможным. Так, чтобы показать, как он может защититься от сильного холода и от асфиксии, Мусташ надевает теплую кофту поверх парашюта, сопровождая

действие английским вкраплением «ready» и соответствующим жестом (Рис. 15). С рациональной точки зрения программа спасения Мусташа оказывается нелогичной: обычная кофта не спасет от холода и асфиксии, и, к тому же, он сразу осознает, что парашют под ней не раскроется. Поскольку действия происходят в предполагаемом мире, но с отсылкой к реальному миру, логическое несоответствие одного мира другому создает комический эффект, что лишь повышает увлекательность сюжета. С рациональной точки зрения информация может соответствовать действительности, как в следующем примере:

<p>(34) – <i>Autre tout petit souci, à 12 000 m d'altitude, les portes de l'avion sont bloquées par la différence de pression avec l'extérieur. Il faudrait y appliquer une force de plus d'une tonne!</i></p>	<p>– Да только на высоте 12 000 м возникает небольшая проблемка с дверьми самолета. Их невозможно открыть из-за разницы давления внутри и снаружи. Чтобы открыть, надо приложить усилие более одной тонны. Нечеловеческая сила!</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

В терминах иррационального мышления абсурд показывается, то есть утверждается словом и изображением, как реальность. При этом абсурд расширяет иррациональную основу мысли. Так, допущение, что слон весом в несколько тонн может лететь на пассажирском самолете вместе с пассажирами, уже противоречит здравому смыслу. Однако, такое логическое допущение вполне уместно в абсурде, где его можно вербально оформить как факт в расчете на малокомпетентного получателя, если переключить его внимание на экстраординарность «виртуального события» и на единственную возможность спастись в безвыходной ситуации, когда остается надеяться только на чудо.

<p>(35) – <i>Ça tombe bien, un éléphant voyage avec nous.</i></p>	<p>– Как повезло, что с нами летит слон.</p>
-------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------

В анализируемом материале абсурдный дискурс требует осуществления таких псевдологических действий для выстраивания собственной цепоч-

ки умозаключений. Если холодно, надевают кофту, и тогда почему бы не поступить точно так же в полете? Если дверь заблокирована силой страшного давления и открывается только вовнутрь, то, в принципе, можно воспользоваться подручными средствами. Пусть в роли таковых выступит слон, оказавшийся кстати (как по мановению волшебной палочки) в салоне самолета и выбивающий (но только когда это требуется!) дверь фюзеляжа передней конечностью. Все это напоминает игру со зрителем, которому показывают «что будет, при условии... что вы поверите». Такая игра значительно повышает увлекательность рассуждения.

<p>(36) – <i>Surtout que la porte s'ouvre vers l'intérieur. Imaginons qu'on arrive à ouvrir la porte et que personne n'est projeté hors de l'avion par la différence de pression ni ne meurt de froid...</i></p>		<p>– <i>И кстати, дверь открывается внутрь. Предположим, что нам удастся открыть дверь, что никого не вышвырнет из самолета из-за разницы давления, и никто не умрет от холода...</i></p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Высказывание Мусташа уже изначально содержит условия реального «*Surtout que la porte s'ouvre vers l'intérieur*» и иррационального мира «*on arrive à ouvrir la porte et que personne n'est projeté hors de l'avion par la différence de pression ni ne meurt de froid*». Маркером переключения между мирами может служить глагол в императивной форме, семантика которого указывает на условность, на предположение, например, «*imaginons que...*». В иррациональном мире непреодолимые проблемы решаются всегда в рамках логики абсурда, но именно это противоречие рациональной логике и способно вызвать удивление, изумление или смеховую – физиологическую – реакцию.

При условии допущения абсурдных условий теория логического вывода вполне справедлива по отношению к абсурдным умозаключениям. Приемы нарушения последних служат источником создания огромного числа потенциально возможных комических, ироничных, пародийных ситуаций в це-

лом, а также с использованием стилистических средств, таких как английские вкрапления, сленг, эмоционально-окрашенная сниженная лексика.

Комическое не только служит формой аргументации, но и оформляет рациональное в ироничную или даже в саркастическую оболочку.

В фильме «*Cloner des dinos*» (Клонирование динозавров) рассказывается сюжет серии картин «Парк Юрского периода».

(37) – *Des millionnaires utilisent des fossiles de moustiques vieux de 130 millions d'années coincés dans de la vieille sève d'arbre.* – *Миллионеры используют окаменелости комаров возрастом 130 миллионов лет, засохшие в соке старого дерева.*

– *Ça c'est à moi.*

– *А вот это мое.*



Рис. 17. Настоящий исследователь

По сюжету исследователи находят окаменелости комаров, на них садится вертолет, из кабины которого выходит пилот (он же миллионер) и забирает себе найденную другими исследователями окаменелость. В результате, он говорит: *а вот это мое*. Нестандартность ситуации заключается в том, что демонстрируется то, КАК миллионеры добывают такие богатства. Первая реплика содержит только описание использования миллионерами комаров, но ничего не говорится о способе их получения. Вторая реплика и видеоряд создают совершенно нестандартную ситуацию, характеризую миллионеров как циничных, высокомерных и беспощадных людей, лишенных всякой человечности. Смысловой контраст, образующийся при сопоставлении реплик, создает эффект обманутого ожидания. Такая саркастичная форма служит как комической формой демонстрации, так и насмешкой над состоятельными

людьми. Данная форма повторяется дважды с целью усиления прагматического эффекта.

(38) – *Et récupèrent l'ADN du sang que les moustiques avaient bu pour ressusciter des dinosaures qui dans chaque film finiront toujours par tuer tout le monde.*

– *Затем извлекают ДНК из крови, которую пили комары, чтобы воскресить динозавров, которые в каждом фильме постоянно всех убивают.*

– *C'est pas grave. Je suis riche!*

– *Да пустяки! Я-то богат!*



Рис. 18. Главное – у меня есть деньги

Данный принцип использования комического как средства демонстрации в аргументации используется во всех микрометражных фильмах серии «*Tu mourras moins bête*».

Чем насыщеннее экспрессия, тем сильнее комический эффект. Следует также обратить внимание на то, каким образом усиливается экспрессия в репликах.

Проанализируем слова сниженного стилистического регистра, часто используемые в данных фильмах. Такие слова как *une petite sottise* – дурочка, *je t'en fous* – пофиг, плевать, *bouffer* – жрать, *crever* – подыхать/околоть, *un mec* – чувак, *fastoche* – клево, *merde* – черт и т.д. кроме создания комического эффекта и выражения экспрессии позволяет также быть на одном уровне со слушающим. Поскольку данные фильмы ориентированы на подростков, использование такой лексики только усилит воздействие на зрителя.

Немаловажно также использование заимствований из других языков, обладающих эмоционально-окрашенным статусом и повышающих в речи семантический (отторжение языкового стандарта, обновление номинаций) и прагматический (средство экспрессивного воздействия на адресата, выражение индивидуальности) потенциал комического.

Так, в фильме «*A quand le sabre laser*» (Когда уже появятся лазерные сабли) используется англицизм *Made in China*, передающий субъективное отношение говорящего к качеству продуктов, производимых в Китае. Такая формулировка позволяет выразить субъективное отношение к объекту, а именно – пренебрежительное и насмешливое.

В фильме «*Vol parabolique*» (Параболический полет) испытатель проводит научный эксперимент, в котором стремится доказать, что Бог существует (здесь наблюдается отсылка к Библии о том, что Бог создал землю и повесил ее «ни на чем»). На этом и основана дальнейшая шутка. Когда самолет достигает определенной высоты, на которой в течение двадцати секунд возможна невесомость, испытатель говорит:

<i>(39) – Voilà 15 années que je prépare cette expérience. Je vais enfin savoir si Dieu existe.</i>		<i>– Я уже целых 15 лет готовлюсь к этому эксперименту. Вот сейчас я и узнаю, наконец, существует ли Бог.</i>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------	--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Находясь в невесомости, испытатель по собственной глупости ударяется два раза о металлический угол ящика. При этом перед испытанием он обмотал ящик и себя смягчающими подушками, оставив незащищенными углы и собственную голову.

Спустя двадцать две секунды, при выходе самолета из зоны невесомости, к испытателю подходит ассистент и спрашивает:

<i>(40) – Alors, Dieu existe?</i>		<i>– Ну так что, Бог существует?</i>
<i>– Je ne sais pas. Je n'ai rien vu. Fuck la recherche!</i>		<i>– Не знаю. Я ничего не увидел. К черту науку!</i>

Использование англицизма *Fuck* – англ. черт во французской речи ярко передает комичность реплики и повышает ее экспрессивность. Если бы дан-

ное слово было заменено его французским эквивалентом, реплика не была бы комичной, а также не смогла бы передать экспрессию лучше, чем это стало возможным с использованием англицизма. Важно, что комичность заключается не в том, что это – англицизм, а в том, что лексема помещена в новую для нее ситуацию.

Аналогичный случай обнаруживается в фильме «*Les turbulences*» (Турбулентность). По сюжету пилоты пытаются повернуть самолет, чтобы не попасть в большое облако и избежать зоны турбулентности. Пилот использует англицизм «*Shit*» – *Черт* для усиления экспрессии.

(41) – <i>Chef, un gros cumulo!</i>		– Командир, огромное облако.
– <i>Shit! J'essaie d'éviter.</i>		– <i>Черт! Маневрирую.</i>

Любопытно, что использование стилистически сниженной лексики с сохранением ее оригинальной формы позволяет зрителю самому принять решение о семантическом содержании слова или фразы. В этом случае возможно снижение регистра для придания слову еще большей экспрессивности вплоть до уровня просторечия или даже нецензурной лексики. То есть зритель, услышав данный англицизм, в силу своих предпочтений наделит слово нужным содержанием и придаст ему желаемый регистр.

В фильме «*Comment devenir un beau fossile*» (Как стать хорошей ископаемой окаменелостью) Д. Трамп спрашивает:

(42) – <i>Hi, I'm Donald Trump et j'aimerais savoir comment faire pour devenir un beau fossile après ma mort. Thank you. Fuck off!</i>		– Привет. Я Дональд Трамп и я хотел бы узнать, что надо сделать, чтобы стать хорошей ископаемой окаменелостью после смерти. Спасибо. Да пошел ты!
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Перевод нецензурной лексики представляет насущную проблему передачи семантического содержания. Оставляя форму неизменной, слово вступает в своего рода игру со зрителем, который сам выбирает, какое содержание ей придать в рамках стилистической тональности. Такая языковая игра позволяет расширить спектр средств комического.

В фильме «*Terminateur, c'est pour quand?*» (Когда уже появится терминатор?) рассказывается о том, какими функциями наделены роботы и для каких целей они предназначены. Например, НАСА использует своих роботов для исследования поверхности Марса:

(43) – <i>Slowly Bill...</i>		– <i>Аккуратнее, Билл...</i>
– <i>Kiss my ass, John, ok? I'm the best.</i>		– <i>Пошел ты, Джон, я тут профи.</i>

После того, как робот сталкивается с камнем и не может его переехать, Билл всеми силами пытается развернуть робота. После безуспешных попыток Джон, ассистент Билла, спрашивает:

(44) – <i>Kiss my what?</i>		– <i>Ну и кто тут профи?</i>

Как показывают данные примеры, для комического очень важна дифференциация, отличность, контраст, столкновение несходных объектов по стилю, типу, виду и т.д. некая аномалия. Зрителя вовлекают в языковую игру, где он сам вправе выбрать тональность, от которой будет зависеть комический эффект.

Языковая игра наиболее ярко отражена в фильме «*Des parachutes*» (Парашюты), где стюардесса объясняет, как пользоваться парашютами в экстренной ситуации. Структура высказываний включает английские слова, следующие французским правилам построения предложения, а также словообразование *écarted* вместо *écartés*.

(45) – <i>Follow the lumière if you voulez to vivre. Ouvrez the parachute. Don't forget de sauter with bras écarted.</i>		– <i>Следуйте за сигналами, если хотите жить. Раскройте парашют. Не забудьте, что в прыжке руки должны быть разведены в стороны.</i>

Данный пример заслуживает отдельного внимания с точки зрения адекватности перевода на русский язык и передачи стилистики, с целью сохранения комического эффекта. Попытка перенести английские слова в русский язык и ассимилировать их согласно правилам русского языка не передаст должный комический эффект. Это скорее вызовет непонимание у русского зрителя. Чтобы не нарушать логику повторимся, что целевая аудитория

данных микрометражных фильмов – подростки, которые как минимум на базовом уровне владеют английским языком. Даже если подросток не поймет значение заимствованного слова, он сможет догадаться о его значении с опорой на видеоряд.

Сохранение транслитерации английского слова может передать игру слов: *Фоллоу за сигналами, если хотите жить. Раскройте зэ парашют. Не форжет прыгать с разведенными в сторону руками.* Попытка передать комический эффект может быть неудачной еще по причине написания английских слов кириллицей. Если попробовать перенести английские формы слов без изменений, будет ли комический эффект отличаться? *Follow за сигналами, if хотите жить. Раскройте the парашют. Don't forget to прыгать с разведенными в сторону руками.* Как видим, сохранение изначальной формы указывает на чужеродность английских слов в русском языке. Написание их кириллицей уже придает им несколько неологичный статус, как будто иностранные слова переживают процесс их принятия в другом языке.

Таким образом, нестандартность и аномальность – главные черты комического, в рамках которых можно расширять средства комического. Анализ примеров показывает, что комический эффект образуется в том случае, когда происходит определенная аномалия, когда обычная ситуация рассматривается под другим ракурсом. Заимствования в первоначальной форме также дают возможность зрителю раскрыть комический эффект, выявить, каким образом комическое взаимодействует с рациональным. Поскольку микрометражные фильмы направлены в первую очередь на передачу знания, следует выделить новый способ его передачи.

3.3 Кинодиалог фильмов серии «Tu mourras moins bête» как гибридная модель объективной и индивидуальной концептуальных систем

Анализ микрометражных фильмов позволяет пролить свет на новый способ передачи знания. В основе данного способа лежит идея гибридного

моделирования двух концептуальных систем – индивидуальной и объективной, напоминающая описанный в философии метод сведения двух частей в одно целое. С философской точки зрения объединение частей в единое целое предполагает, что части этого целого формируют новые свойства и закономерности, не присущие частям в их разобщенности [ЭЭФН, 2009, с. 1122] (см. выше раздел 1.6.1).

Различие объективной и индивидуальной концептуальной систем постулируется Р. И. Павилёнисом. Первая отражает весь познавательный опыт человека во всем его разнообразии и является абстракцией от реальных индивидуальных концептуальных систем разных людей. Вторая представляет собой концептуальную картину мира носителя языка как системы мнений, воплощающей выбор, предпочтение, отдаваемые определенному концепту или концептуальной структуре в качестве мнения носителя языка [Павилёнис, 1983, с. 209, 239-240, 259]. В развитие этих размышлений мы предлагаем под объективной концептуальной системой понимать научное знание, а под индивидуальной концептуальной системой ненаучное, обыденное/профанное знание. Соответственно, частью будет выступать одна из концептуальных систем. Сведение научной и обыденной систем будет представлять собой гибрид – соединение разнородных элементов.

Гибридизация напоминает описанный выше процесс взаимодействия двух частей в целом. Подчеркнем, что при гибридизации важно не просто слияние двух несводимых явлений в одно целое. Также важно то, чтобы данный гибрид был уникальным. Другими словами, если созданный текст становится общепринятым, полученные на его основе тексты не будут считаться гибридными. Отсюда следует, что гибрид – новое соединение несводимых ранее элементов. Следовательно, гибрид всегда исторически параметризован и существует в определенной культурной эпохе [Лихачев, 2018, с. 48].

Для того чтобы определить, какие свойства и закономерности образуются в результате формирования гибрида двух концептуальных систем, по-

строим гибридную модель и продемонстрируем ее действенность на примерах кинодиалогов микрометражных фильмов.

Поскольку модель предполагает гибридизацию, знание будет рассматриваться с двух точек зрения: научной и обыденной/профанной.

С понятием концептуальной системы связано понятие концептуализации – осмысления и закрепления результатов познания в виде единиц знания [Болдырев, 2019, с. 62]. Отсюда следует, что концептуальная система выступает некоторым багажом знаний. В объективной (научной) концептуальной системе знания представлены с научной точки зрения, а в индивидуальной (обыденной) – с профанной точки зрения. Задача концептуализации заключается в накоплении и расширении знаний о мире и выделении единиц нового знания для последующей их передачи адресату.

Особенности индивидуальной концептуальной системы таковы, что знания, находящиеся в данной концептуальной системе, обладают рядом отличительных особенностей относительно знаний, находящихся в объективной концептуальной системе.

Различие обнаруживается в качестве знания. Научное знание обуславливается научным сообществом. Индивидуальность знания каждого человека относительна и в отношении научного знания приобретает индивидуальный характер. В основе понимания текста реципиентом лежит совпадение концептуальных систем автора и адресата. Однако полное совпадение таких систем невозможно, соответственно невозможно полное совпадение проекций текста у автора и адресата.

Допустим, двое исследователей в разных областях науки специализируются только в своей сфере деятельности, но ничего не знают про сферы научных интересов друг друга. В этом смысле знание одного человека относительно знания другого будет рассматриваться с позиции «обыденное – научное». Научное знание подразумевает, что человек обладает качественным и исчерпывающим знанием, проверенным научным сообществом. Обыденное знание подразумевает непроверенное знание или знание, основанное

на ложном, несоответствующем действительности знании. При этом каждое индивидуальное знание означает индивидуальность конфигурации знания в плане объема, содержания и интерпретации, оценки.

Языковая интерпретация характеризуется тремя функциями: отбора знаний, классификации и оценки. Первая функция заключается в выборочной репрезентации мира. То есть человек обладает не всем знанием мира, а какой-то его частью. При этом у каждого человека эти части не одинаковы в количественном и качественном планах. Формирование данной функции зависит от места и времени проживания, социального статуса и т.д. Вторая функция предназначена для классификации объектов и формирования номинаций для данных классификаций. Третья функция обеспечивает особый стиль языковой интерпретации знания. Согласно данному типу языковой интерпретации опыт схематизируется в соответствии с системами норм, идеалов, стереотипов, ценностей на основе оценочных шкал, принятых в рамках культуры [Болдырев, 2019, с. 300-301].

Итак, как отмечалось выше, сведение двух концептуальных систем представляет собой возможность представления знания с двух точек зрения: научной и обыденной. Схематически модель будет иметь следующий вид (Рис. 19):



Рис.19. Гибридная модель ОКС и ИКС

ИКС (индивидуальная концептуальная система) представляет обыденное знание, ОКС (объективная концептуальная система) – научное. При сведении двух картин определенное знание рассматривается с двух точек зрения, что позволяет отличать адекватное знание от неадекватного или знание,

соответствующее действительности, от знания, не соответствующего действительности. В контексте нашего исследования важно определить, как эта модель реализуется в микрометражном фильме.

Каждый фильм имеет конкретную тему, а значит в каждом микрометражном фильме ставится конкретная проблема. Изначально говорящий обладает знанием, не соответствующим действительности. Задача фильма – показать действительное знание и привести аргументацию в рамках заданной темы/поставленной проблемы.

Кроме того, представляется возможным выделить принципы взаимодействия ИКС и ОКС. Первый принцип можно обозначить последовательным, поскольку в нем сначала демонстрируется знание с точки зрения ИКС, а затем с точки зрения ОКС. Смена точек зрения маркируется наречиями оппозиции, например, *dans la réalité, en fait, dans la vraie vie* – на самом деле, в действительности, в реальной жизни.

Так, в фильме «*Les turbulences*» (Турбулентность) рассказывается, как пассажиры самолета представляют себе турбулентность.

<i>(46) – Les phobiques de l'avion craignent évidemment le crash. L'avant-goût fréquent du crash selon eux ce sont les turbulences. Quand il y a une turbulence, le phobique croit à un trou d'air dans lequel va sombrer l'avion.</i>	<i>– Аэрофобы боятся по всей видимости крушения. Частным предвестником последнего, по их мнению, является турбулентность. Когда она возникает, аэрофоб думает, что самолет упадет в воздушную яму.</i>
<i>– D'ailleurs, voici comment le phobique imagine ce qui se passe dans le cockpit.</i>	<i>– Кстати, вот как аэрофоб представляет себе то, что происходит в кабине пилота.</i>
<i>– Braque!</i>	<i>– Поворачивай!</i>
<i>– Je peux pas!</i>	<i>– Не могу!</i>
<i>– En fait, lors d'une turbulence l'avion ne chute pas, il descend juste d'une</i>	<i>– На самом деле при турбулентности самолет не падает, он опуска-</i>

dizaine de mètres. Et, côté pilote, ça se vit plutôt bien. | *ется всего лишь метров на десять. А со стороны пилота все идет хорошо.*

Как видим, знание о турбулентности с профанной точки зрения не соответствует действительности, чего нельзя сказать о знании, представленном с научной точки зрения.

Приведем другой пример. В фильме «*Les stupés dans les films*» (УБН в кино) приводится знание с профанной точки зрения.

(47) – *Toute la coolitude du policier de cinéma c'est qu'il fait n'importe quoi! Comme goûter de la drogue.* | – *Вся крутость киношного полицейского в том, что он вытворяет неведь что! Например, пробует на вкус наркотики.*

Moustache: Regardez ce sachet de poudre blanche, par exemple, qu'est-ce que ça peut bien être? | *Мустаиш: Взгляните, например, на этот пакет с белым порошком, чтобы это могло быть?*

Nathanaël: Ça veut dire, on est dans le resto de Cyril Lignac... | *Натанаэль: Это значит, что мы в ресторане Сирила Линьяка.*

Criminel: C'est de la farine, andouille! | *Преступник: Это мука, болван!*

Moustache: Ah, ouais, et bon on va voir ça tout de suite. La vache! | *Мустаиш: А, точно, тогда сейчас же и проверим. Обалденно!*

Nathanaël: Alors, chef? | *Натанаэль: Ну что, шеф?*

Moustache: C'est de la bonne. Il doit faire des pâtes à choux d'enfer avec cette farine. | *Мустаиш: Отличный товар. Из этой муки должно получиться чертовски вкусное заварное тесто.*

Пример наглядно демонстрирует деятельность сотрудников УБН с обыденной точки зрения. Рассмотрение данной проблемы под другим ракурсом позволяет усомниться в адекватности обыденного знания.

(48) *Dans la vraie vie les flics, hélas, ont moins la classe. Et surtout, ils ne goûtent jamais la drogue. Premièrement: parce que c'est* | *В реальной жизни полицейские, увы, не такие стильные. И главное, они никогда не пробуют наркотики на вкус. Во-первых, потому что это*

dangereux. La drogue est souvent coupée avec d'autres produits comme de la lessive, du lévamisole ou de la phénacétine. Or, le lévamisole provoque des nécroses du nez et la phénacétine est plutôt cancérigène.

опасно. Наркотическое вещество часто смешано с другими продуктами, такими как щелочь, левамизол или фенацетин. А ведь левамизол вызывает некроз носа, а фенацетин вообще канцероген.

Данный пример с очевидностью показывает ошибочность профанного знания относительно сотрудников УБН, представляемых в кино.

Маркеры, отделяющие одну точку зрения от другой, присутствуют не во всех фильмах. Рассмотрим ситуацию в фильме «*Astrophysicien, c'est bien*». В ИКС астрофизик (на Рис. 20 мы видим франко-квебекского астрофизика Х. Ривза) представлен бородатым стариком, сидящим за столом и играющим с круассаном и кружкой кофе, демонстрируя, каким образом луна погружается в черную дыру («*La lune sombre dans un trou noir*»). В качестве луны используется круассан, а дыры – кружка с кофе. Сидящая напротив супруга смотрит на него скептически и говорит: «*Ah, bravo! Vas + 8, le gars! Chapeau!*». Выражение «*Vas + 8*» (во Франции это степень доктора наук) используется здесь в переносном смысле, чтобы придать высказыванию иронический характер. Поскольку главная цель иронии заключается в насмешке и выражении уничижительного отношения к объекту иронии [Ермакова, 2007, с. 224; Сухих, 2020], насмешке подвергается концепт-смысл, в основе которого лежит знание в ИКС супруги, полагающей, что ученый-астрофизик в пожилом возрасте ведет себя, как ребенок.



Рис. 20. Пожилой ребенок играет с круассаном

Далее образ астрофизика демонстрируется с точки зрения ОКС (см. Рис. 21).



Рис. 21. Молодой и без бороды

Перед Мусташем появляется Лоран – молодой астрофизик и без бороды, что вызывает удивление Мусташа: «Mais vous n'êtes pas vieux... et vous n'avez pas de barbe!», на что Лоран отвечает с неменьшим удивлением: «Eh bah non!».

Представление типичного рабочего дня астрофизика также различается в зависимости от точки зрения. Мусташ как носитель обыденного знания представляет себе работу астрофизика так, как это показано на Рис. 22. Не зная, как проходит типичный рабочий день астрофизика, Мусташ предполагает, что он вдруг просыпается ночью с озарением, например, что планеты Марс не существует.



Рис. 22. Открытие века

На самом деле все гораздо сложнее.

(49) *Laurent: Non, non. Quand j'ai une* | *Лоран: Нет, нет. Когда у меня появ-*

<p><i>idée d'étude, je dois demander des autorisations, des financements et attendre les validations. Et au bout de 3 ou 4 ans je peux commencer à bosser.</i></p>	<p>ляется идея исследования, я отправляю запрос на разрешение, на финансирование и жду разрешения. И к концу третьего или четвертого года могу начинать вкалывать.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Другим способом передачи корректного знания является игра со зрителем. Первый говорящий в силу собственного обыденного знания задает вопрос или утверждает что-либо, что требует незамедлительной реакции со стороны слушающего, в качестве которого выступает носитель научного знания. Игра заключается в том, что последний либо приводит контраргумент сказанному первым говорящим, либо предлагает представить, что может произойти, если это возможно. Он как бы переносит нереальное в реальность настоящего времени. Покажем это на примере фильма «*L'ascenseur spatial, c'est pour quand?*», в котором рассказывается о невозможности построения космического лифта.

<p><i>(50) Ryan : Prof, salut prof! Je voudrais emmener ma femme dans l'espace en voyage de noces, prof! Paraît qu'y aura bientôt des ascenseurs pour là-haut! C'est pour quand, prof?</i></p>	<p>Райан: Привет, профессор! Я б хотел отправиться со своей женой в свадебное путешествие в космос. Кажется, скоро уже должны появиться лифты, способные подниматься в космос. Когда они появятся?</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Знание Райана рассматривается как обыденное. Далее следует рассмотрение проблемы с научной точки зрения.

<p><i>(51) – Pour monter dans l'espace, il faudrait une tour d'ascenseur de 36 000 km de haut. Même à la vitesse de 60 km/h, il faudrait 25 jours pour y arriver. Imaginez, presque un mois sans commodités.</i></p>	<p>– Чтобы подняться в космос на лифте, потребуется башня высотой в 36 000 км. Даже на скорости в 60 км/ч потребуется 25 дней, чтобы туда подняться. Представьте себе почти месяц без удобств.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

В данной реплике подчеркивается требуемая высота башни – 36 000 км. Далее приводится факт того, что сегодня не существует необходимого материала, способного выдержать башню высотой больше десяти километров в высоту.

<i>(52) – Actuellement, on ne connaît pas de matériau assez résistant pour soutenir une tour de plus de dix kilomètres de haut. Elle s'effondrerait sur elle-même.</i>	– Сегодня не известно ни одного достаточно прочного материала, способного выдержать башню высотой более десяти километров. Она просто рухнет.
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Реплика сопровождается комическим видеорядом, на котором демонстрируется крушение башни. По этой схеме строится и дальнейшая аргументация: вербальный аргумент и демонстрация, представленная видеорядом.

Другой пример игры со зрителем обнаруживается в фильме «*Des parachutes*» (Парашюты). В нем Жюли, носитель обыденного знания, задает вопрос, касающийся перевозки парашютов на борту для каждого пассажира.

<i>(53) – Pourquoi n'y a-t-il pas de parachutes pour chaque passager dans les vols long courrier?</i>	– Уважаемый препод, почему на дальнемагистральных самолетах нет парашютов для всех пассажиров?
-------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------

С научной точки зрения это невозможно ввиду большого веса всех парашютов и отсутствием необходимого места на борту.

<i>(54) – Julie, réfléchissez un peu. Des parachutes? Entre les gilets de sauvetage, l'écran, les journaux, l'oreiller, les jambes, la siège devant, le tout dans 25 cm carrés, vous le mettez où le parachute de 12 kilos?</i>	– Жюли, ну подумайте немного! Там и спасательный жилет, экран, газеты-журналы, подушка, ноги... Всего 25 см ² пространства перед спинкой. А парашют – это 12 кг... куда вы его положите?
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Мусташ, выступающий как носитель научного знания, аргументированно доказывает и показывает, что места в самолете для парашютов нет. При этом утверждается, что 99% пассажиров не умеют прыгать с пара-

шютом. Маркер *imaginons (bref, imaginons qu'on ait assez de place dans notre A380 pour transporter des parachutes de 12 kilos pour les 853 passagers – короче, представим, что в нашем A380 достаточно места для перевозки парашютов по 12 кг каждый для 853 пассажиров)* указывает на начало игры. В ней аргументированно демонстрируется, что бы было, если бы нашлось достаточно места для всех парашютов. С научной точки зрения моделируется предполагаемое поведение пассажиров в экстренной ситуации и дальнейшие действия, например, прыжок с большой высоты или попытка открыть герметично запертую дверь, открывающуюся внутрь.

Так, игра со зрителем позволяет наглядно продемонстрировать несоостоятельность и ошибочность обыденного знания в сравнении с научным.

Третьим средством является научный взгляд на какую-либо проблему. В данном случае нет последовательного сравнения знания ИКС и ОКС, нет игры со зрителем, в которой предпринимается попытка представить нереальное в реальном с точки зрения рациональности.

Например, в фильме «*L'alcool c'est bon, mais pas pour la santé*» (Алкоголь – хорош, но не для здоровья) Сью Элен интересуется:

<i>(55) – Prof, quel mal y a-t-il de boire de l'alcool? C'est vrai qu'y a des animaux qui se saoulent?</i>		<i>– Профессор, что плохого в употреблении алкоголя? Правда, что есть животные, которые напиваются?</i>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------

Проблема заключается в том, чтобы показать, какое действие оказывает алкоголь на организм и употребляют ли животные алкоголь. Здесь необходимо указать на то, как представлено знание в ИКС, а именно, незнанием вреда от алкоголя и незнанием того, могут ли животные опьянеть.

Научная точка зрения заключается в предельно точной и лаконичной аргументации с параллельной демонстрацией того, о чем идет речь:

<i>(56) – Avec la chaleur tout le fruit produit de l'alcool quand il pourrit. Et ce à cause d'une levure qui mange son sucre et le transforme par fermentation</i>		<i>– Под воздействием тепла фрукты при гниении выделяют алкоголь. Это происходит благодаря дрожжам, которые преобразуют углеводы в ал-</i>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

en alcool. Un animal qui mange des fruits fermentés peut se saouler comme certains oiseaux ou certains insectes. Animaux et humains ont ceci en commun qu'ils apprécient les premiers effets de l'alcool. Détente, bonne humeur, désinhibition, rire bête, confiance en soi... En revanche, ils apprécieront moins les effets qui suivront comme les débordements, l'agressivité ou encore la désorganisation motrice... et enfin la fameuse gueule de bois.

коголь путем ферментации. Животное, которое ест ферментированные фрукты, может опьянеть, как и некоторые птицы или насекомые. Общим для животных и людей является то, что сначала они получают удовольствие от алкоголя. Расслабленность, хорошее настроение, безудержный смех, уверенность в себе. С другой стороны, они будут меньше ценить последующие эффекты, такие как вспышки гнева, агрессию или дезорганизацию движения. И наконец, известное похмелье.

Далее следует аргументированная демонстрация того, какой эффект оказывает алкоголь на организм.

(57) – Une fois bu, l'alcool passe dans le sang commence à chahuter les neurones et s'en prend à la glande pituitaire en l'empêchant de produire une hormone antidiurétique. Avec 25 cl de boisson alcoolisée, on expulse entre 80 et 100 cl d'eau. Donc plus on picole, plus on se déshydrate. Résultat : le cerveau se déshydrate et devient sec comme un pruneau. C'est la migraine.

– После употребления алкоголя, последний попадает в кровь и начинает воздействовать на нейроны, гипофиз, не давая ему вырабатывать антидиуретический гормон. При употреблении 25 мл алкогольного напитка из организма выводится от 80 до 100 мл воды. Поэтому, чем больше человек пьет, тем больше обезвоживается. Результат: мозг обезвоживается и становится сухим, как чернослив. Это мигрень.

Как видим, приводится исчерпывающая аргументация, которая дает понять, что алкоголь отрицательно влияет на организм как человека, так и животного.

Таким образом, новый способ передачи знания заключается в том, что в фильме сопоставляются два знания – обыденное и научное. При сравнении знания оказывается возможным увидеть некорректность обыденного/профанного знания в сравнении с научным. Представленная гибридная модель позволяет выделить три способа передачи знания – сопоставление, игра со зрителем и вербальная аргументация с параллельной демонстрацией видеорядом.

Выводы по третьей главе

Соотношение актуального и буквального смысла реплик персонажей обнаруживает тесную взаимосвязь вербального и невербального компонентов в передаче целостного смысла. Отсутствие одного из компонентов нарушает данную целостность. При этом отмечается задействование разных средств с целью создания комического эффекта.

Конфликт рационального и комического заключается во взаимодействии двух компонентов. Комическое служит формой демонстрации в аргументации, а также средством выражения экспрессии как вербально, так и невербально. Более частое использование средств комического в повседневном общении отражается и в научно-популярном дискурсе, что повышает прагматический потенциал последнего за счет использования аудиовидеоряда и расширяет диапазон используемых средств комического.

Использование заимствований из других языков с сохранением их первоначальной формы позволяет повысить прагматический потенциал комического, поскольку это позволяет зрителю самому расширять стилистическую тональность слова, что приводит к изменению содержания с сохранением формы.

Модель, включающая ИКС (индивидуальную концептуальную систему) и ОКС (объективную концептуальную систему), позволяет выделить три способа передачи знания: сопоставление научного знания с профанным, игра со зрителем, в которой нереальное рассматривается с точки зрения реального (обыденное знание рассматривается в рамках предполагаемого), а также вербальная аргументация с параллельной демонстрацией видеорядом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В проведенном исследовании предпринята попытка определить жанровые прототипические признаки микрометражных фильмов и обосновать их концептуально-семантическую структуру как соотношение комического и рационального в кинодиалоге на материале французских научно-популярных фильмов. Для достижения данной цели проанализировано в общей сложности сто французских микрометражных комических научно-популярных фильмов серии «*Tu mourras moins bête*», выполненных в технике анимации. Каждый трехминутный фильм по отдельности представляет собой целое, будучи обособленный тематически и связанный с остальными фильмами серии лишь наличием сквозных персонажей – главным героем, профессором Мушташа, и его помощником Натанаэлем.

Микрометражный фильм понимается нами как монотематический комический текст малой формы, построенный в форме тезисно-аргументативного высказывания (рассуждения) с неожиданной концовкой. Задачей микрометражного фильма является передача адекватного знания зрителю.

Прототипическим параметром жанра микрометражного фильма служит малая форма, определяющая количество передаваемой информации, степень компрессии кинодиалога. Последний характеризуется высокой степенью имплицитности, эксплицируемой видеорядом. Малая форма характеризуется краткостью предоставления информации, ее плотностью в кинодиалоге. Малый объем определяет композиционную структуру и сюжет микрометражного фильма.

Другим прототипическим параметром данного жанра выступает построение сюжета фильма как научно-популярного, однако его композиционная структура следует правилам комического. Место комического в научно-популярном дискурсе также определяется этнокультурными особенностями

французов, которым свойственны разного рода остроумные и иронические беседы.

Отличительная черта микрометражных фильмов заключается в пародировании другого жанра, в результате которого копируется стилистика жанра пародии, а также определяются новые черты и закономерности сформировавшегося жанра.

Кинодиалог анализируемых микрометражных анимационных фильмов характеризуется высокой степенью информативности, в полной мере проявляющейся благодаря видеоряду. Высокий прагматический потенциал кинодиалога таких фильмов связан с использованием комического в научно-популярном дискурсе. Их взаимосвязь наделяет фильм не только познавательностью, но и увлекательностью, а также развлекательностью.

Исследование доказывает увеличение глубины познавательного процесса научно-популярного микрометражного фильма и аргументации, приводимой в поддержку выдвигаемых научных положений, за счет комического видеоряда, вступающего «в конфликт» с рациональным мышлением, что способствует лучшему пониманию и усвоению информации коллективным слушателем.

Сопоставление смыслов реплик персонажей позволяет говорить о тесной взаимосвязи вербального компонента и видеоряда в передаче целостности смысла. При этом обнаруживается повсеместное использование средств комического с целью выражения экспрессии, благодаря которой демонстрируется в речи индивидуальность говорящего.

Экспрессивность особенно значима при передаче информации. Чем выше уровень экспрессивности, тем эффективнее передается информация. С этой целью используются средства комического, в частности ирония, сарказм, языковая игра, которые в научно-популярном дискурсе благоприятно влияют на процесс передачи знания. Прагматический потенциал научно-популярного дискурса повышается за счет использования средств комического, среди которых выделяется 1) форма, в которой демонстрация конкрет-

ного явления в аргументации осуществляется в шутливой тональности и 2) абсурд как стратегия демонстрации уровня знаний носителя наивной картины мира. В первом случае, комическое как форма демонстрации в полном объеме выполняет свою функцию: оно позволяет увлечь зрителя, развлечь его смешными сюжетами, просто и наглядно раскрыть содержание сложной, на первый взгляд, информации, полезной для понимания обыденного мира. Во втором случае, стратегия, базирующаяся на вербальной формулировке абсурдных допущений и умозаключений, создает эффект увлекательной игры со зрителем, в ходе которой посредством синхронного или последовательного аудиовидеоряда показывается нелепость пожеланий и допущений того или иного персонажа, носителя наивной научной картины мира. Выраженный, акцентированный конфликт комического (иррационально желаемого) и рационального (реально возможного) с большой эффективностью способствует доказательству истинности знания и его распространению среди потенциальных зрителей.

При этом отмечается важность использования стилистически сниженной лексики, а также заимствований для повышения комического потенциала. Чужеродность слова создает языковую игру, что лучше создает комический эффект. Важность заимствования также заключается в выражении экспрессивности говорящего, поскольку оно позволяет вовлечь собеседника в языковую игру, в которой он в силу своих индивидуальных качеств выберет нужный регистр для заимствования. В результате, сила комического эффекта повышается посредством игры регистрами слова.

Построение модели ИКС (индивидуальной концептуальной системы) и ОКС (объективной концептуальной системы) при анализе кинодиалогов микрометражных фильмов позволяет выделить три способа передачи знания: сопоставление научного и профанного знания, игра со зрителем, в которой нереальное рассматривается с точки зрения реального (обыденное знание рассматривается в рамках предполагаемого с учетом научного знания), а

также вербальная аргументация, нередко вступающая в конфликт с видеорядом.

В качестве перспективы исследования можно обозначить дальнейшее изучение прагматического потенциала комического во взаимосвязи с другими кинематографическими жанрами; изучение стилистической тональности, выявление прототипических признаков кинодиалога в тесной связи с другими жанрами.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алексеев П. В. Философия / П. В. Алексеев, А. В. Панин. – М. : Проспект, 2005. – 608 с.
2. Алексеева Е. А. Переводческие текстовые стратегии / Е. А. Алексеева // Языковая картина мира: особенности вербализации и ревербализации. Монография / Е. А. Алексеева [и др.]. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2019. – С. 16-32.
3. Алексеева И. С. Текст и перевод. Вопросы теории / И. С. Алексеева. – М. : Международные отношения, 2008. – 184 с.
4. Аликаев Р. С. Язык науки в парадигме современной лингвистики / Р. С. Аликаев – Нальчик : Эль-Фаб, 1999. – 318 с.
5. Амашкевич Э. Г. Сценарий – особый жанр художественной литературы (от замысла к смыслу) : Автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.02 / Э. Г. Амашкевич ; АН УзССР. Ин-т яз. и литературы им. А. С. Пушкина. – Ташкент, 1972. – 17 с.
6. Анисимов В. Е. Интертекстуальные параметры малоформатных текстов французского кинодискурса : Дис. ...канд. филол. наук : 10.02.05 / В. Е. Анисимов ; РУДН. – Москва, 2021. – 311 с.
7. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) / Е. Е. Анисимова. – М. : Академия, 2003. – 128 с.
8. Анисимова Е. Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) / Е. Е. Анисимова // Вопросы языкознания. – М. : Наука, 1992. – Вып. 1. – С. 71-79.
9. Архипов И. К. Делу – время, потехе – час. О смешном и несмешном / И. К. Архипов // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Изд-во «Индрик», 2007. – С. 112-120.

- 10.Аттардо С. Миф о непреднамеренном юморе / С. Аттардо // Аксиологическая лингвистика: игровое и комическое в общении. – Волгоград : Перемена, 2003. – С. 4-14.
- 11.Багдасарян Т. О. Тональность как компонент модели речевого жанра (на материале речевого жанра «угроза») / Т. О. Багдасарян // Жанры речи: сб. научн. статей. – Саратов : Изд-во Колледж, 2002. – №3. – С. 240-245.
- 12.Баранов А. Н. Метаязыки описания невербальной составляющей комбинированных текстов для целей лингвистической экспертизы / А. Н. Баранов // Коммуникативные исследования. – Омск : ОмГУ, 2018. – № 3. – С. 9-36.
- 13.Баранов Г. С. Научная метафора: модельно-семиотический подход / Г. С. Баранов // Современные лингвофилософские концепции метафоры В 2 ч. – Кемерово : Кузбассиздат, 1996. – Ч. 1. – 112 с.
- 14.Баринова Е. Е. Жанр научно-популярной литературы: историография и новые концепции исследования / Е. Е. Баринова // Известия Уральского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2012а. – Вып. 2. – С. 46-52.
- 15.Баринова Е. Е. Научно-популярная литература в классификации жанров (теоретический и исторический аспекты) / Е. Е. Баринова // Сибирский филологический журнал. – 2012 б. – Вып. 3. – С. 120-128.
- 16.Барт Р. Избранные работы: Семиотика, Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
- 17.Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / Р. Барт. – М. : Ad Marginem, 2002. – 286 с.
- 18.Бахтин М. М. Проблема диалогической речи / М. М. Бахтин // Собрание сочинений в семи томах. – М. : Русские словари, 1997б. – Т. 5. – С. 209-218.

- 19.Бахтин М. М. Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // Собрание сочинений в семи томах. – М. : Русские словари, 1997а. – Т. 5. – С. 159-207.
- 20.Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13 т. / В. Г. Белинский. – М. : Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 1. – 574 с.
- 21.Беллур Р. Недостигаемый текст / Р. Беллур // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: Сб. статей / под ред. К. Разлогова. – М. : Радуга, 1985. – С. 221-230.
- 22.Белова А. Д. Лингвистические аспекты аргументации / А. Д. Белова. – Киев: Астрейя, 1997. – 309 с.
- 23.Бессчастлиная А. М., Горшкова В. Е. Документальный фильм-расследование: манипуляция или беспристрастность? / А. М. Бессчастлиная, В. Е. Горшкова // Вестник НГУ. Серия: История, филология. – 2019. – Т. 18. – С. 92-103.
- 24.Блауберг И. В. Часть и целое / И. В. Блауберг // Большая Советская Энциклопедия. – М. : Советская Энциклопедия, 1978. – Т. 26. – С. 35-36.
- 25.Богословская И. В. Специфика понимания текста смешанного типа и формализация его сложности : Автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / И. В. Богословская ; Башк. гос. ун-т. – Уфа, 2011. – 47 с.
- 26.Бокмельдер Д. А. Аргументация как речевое действие / Д. А. Бокмельдер // Вестник ИГЛУ. Серия: Филология. – 2011. – № 4. – С. 159-163.
- 27.Болдырев Н. Н. Язык и система знаний. Когнитивная теория языка / Н. Н. Болдырев. – М. : Издательский дом ЯСК, 2019. – 480 с.
- 28.Бондарко А. В. Теория значения в системе функциональной грамматики: на материале русского языка / А. В. Бондарко. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 736 с.
- 29.Борев Ю. В. Комическое / Ю. В. Борев. – М. : Искусство, 1970. – 272 с.

30. Брандес М. П. Предпереводческий анализ текста / М. П. Брандес, В. И. Протоворотов. – М. : НВИ-ТЕЗАУРУС, 2001. – 224 с.
31. Валгина Н. С. Теория текста / Н. С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – 173 с.
32. Вежбицка А. Язык. Культура. Познание. / А. Вежбицка. – М. : Русские словари, 1996. – 416 с.
33. Вишнякова О. Д. Язык и концептуальное пространство (на материале современного английского языка) / О. Д. Вишнякова. – М. : Макс Пресс, 2002. – 379 с.
34. Вольф М. Н. Риторическая аргументация в научно-популярном дискурсе: особенности и перспективы / М. Н. Вольф // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия: Философия и конфликтология. – СПб : Изд-во СПб ун-та, 2020. – Т. 36 – С. 426-440.
35. Воронцова Т. А. Научно-популярный дискурс в современных российских СМИ (проблемы жанра и стиля) / Т. А. Воронцова // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Филология. Искусствоведение. – 2014. – Вып. 88. – С. 38-42.
36. Ворошилова М. Б. Креолизованный текст: кинотекст / М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. – 2007. – Вып. 22. – С. 106-110.
37. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : КомКнига, 2006. – 144 с.
38. Ганеев Б. Т. Противоречия в языке и речи / Б. Т. Ганеев: Дис. ... д-ра филол. наук. – Уфа, 2005. – 689 с.
39. Гарбовский Н. К. Системологическая модель науки о переводе. Трандисциплинарность и система научных знаний / Н. К. Гарбовский // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. – 2015. – № 1. – С. 3-20.
40. Горшкова В. Е. Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод. Коллективная монография / В. Е. Горшкова [и др.]. – Иркутск : МГЛУ ЕАЛИ, 2014. – 367 с.

41. Горшкова В. Е. Перевод в кино / В. Е. Горшкова. – Иркутск : Иркутский государственный лингвистический университет, 2006. – 278 с.
42. Горшкова В. Е. Перевод кинодиалога в свете концепции Жиля Делёза / В. Е. Горшкова // Вестник Московского университета. Серия 22: Теория перевода. – М. : МГУ, 2010. – № 1. – С. 16-26.
43. Горшкова В. Е. Переводческие универсалии в приложении к аудиовизуальному переводу / В. Е. Горшкова // Русский язык и культура в зеркале перевода. – 2019. – № 1. – С. 84-96.
44. Горшкова В. Е. Русский язык и культура в зеркале перевода. Мировое кино: вчера, сегодня, завтра... / В. Е. Горшкова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. – 2017. – Т. 21. – № 4. – С. 941-946.
45. Горшкова В. Е. Художественный кинодиалог vs. документальный: жанровая специфика перевода / В. Е. Горшкова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. – 2016. – Т. 20. – № 3. – С. 243-259.
46. Гюрджян Н. С. Речевые манифестации когнитивного конфликта в диалоге (на материале английского и русского языков) : Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Н. С. Гюрджян ; ПГЛУ. – Пятигорск, 2008. – 190 с.
47. Давыдова М. М. Просодия, семантика и прагматика текста в регистре документального кино: на материале англоязычных фильмов страноведческой тематики : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / М. М. Давыдова ; Сам. гос. пед. ун-т. – Самара, 2005. – 20 с.
48. Дашинимаева П. П. Теория значимости как основа психонейролингвистической концепции непереводаемости : Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук : 10.02.19 / П. П. Дашинимаева ; БГУ. – Иркутск, 2010. – 36 с.
49. Дебрэнн М. Образ России во франкоязычных комиксах: к постановке проблемы / М. Дебрэнн // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и

- межкультурная коммуникация. – Новосибирск : Изд-во НГУ, 2021. – Т. 19 – С. 167-180.
50. Дейк ван Т. А. Дискурс и власть: Репрезентация доминирования в языке и коммуникации / Т. А. ван Дейк. – М. : Либроком, 2013. – 344 с.
51. Дейк ван Т. А. Стратегии понимания связного текста / Т. А ван Дейк, В. Кинч // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1988. – Вып. 23. – С. 153-179.
52. Делёз Ж. Кино / Ж. Делёз. – М. : Ад Маргинем, 2004. – 626 с.
53. Демина Т. Е. Использование фразеологизмов в диалогическом дискурсе (на материале английского языка) / Т. Е. Демина // Вестник ИГЛУ. Серия: Лингвистика. – 2003. – № 2. – С. 34-44.
54. Демьянков В. З. Лингвистическая интерпретация текста: Универсальные и национальные (идиоэтнические) стратегии / В. З. Демьянков // Язык и культура: Факты и ценности: К 70-летию Ю. С. Степанова / Отв. редакторы: Е. С. Кубрякова, Т. Е. Янко. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – С. 309-323.
55. Демьянков В. З. Теория прототипов в семантике и прагматике языка / В. З. Демьянков // Структуры представления знаний в языке / под общ. ред. Е. С. Кубряковой. – М. : ИНИОН РАН, 1994. – С. 32-86.
56. Дресслер В. Синтаксис текста / В. Дресслер // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1978. – С. 111-137.
57. Дудина М. Г. Аргументация как одно из средств речевого воздействия (на материале текстов рекламы) / М. Г. Дудина // Scripta linguisticae applicatae. Проблемы прикладной лингвистики – 2001: Сб. статей / Отв. ред. А. И. Новиков. – М.: Азбуковник, 2001. – С. 19-26.
58. Духовная Т. В. Дискурс кинофильма: соотношение с понятием дискурса живой речи / Т. В. Духовная // Вестник Майкопского государственного технологического университета. – 2014. – Вып. 3. – С. 22-25.

- 59.Духовная Т. В. О подходах к изучению кинодискурса / Т. В. Духовная // Евразийский союз ученых. – М. : Международный образовательный центр. – 2014. – № 8. – С. 19-21.
- 60.Ейкалис Ю. А. Вербальный и иконический компоненты современного немецкоязычного комикса : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Ю. А. Ейкалис ; Сам. нац. иссл. ун-т им. С. П. Королева. – Самара, 2017. – 23 с.
- 61.Ермакова О. П. Ирония – ложь – шутка / О. П. Ермакова // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Изд-во «Индрик», 2007. – С. 219-229.
- 62.Ефремова М. А. Концепт кинотекста: структура и лингвокультурная специфика (на материале кинотекстов советской культуры) : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / М. А. Ефремова ; Волг. гос. пед. ун-т. – Волгоград, 2004. – 20 с.
- 63.Ждан В. Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств / В. Н. Ждан. – М. : Искусство, 1987. – 494 с.
- 64.Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов и понятий / Т. В. Жеребило. – Назрань : Пилигрим, 2016. – 610 с.
- 65.Залевская А. А. Текст и его понимание / А. А. Залевская. – Тверь : ТГУ, 2001. – 177 с.
- 66.Зарубина Н. Д. Текст: лингвистический и методический аспекты / Н. Д. Зарубина. – М. : Русский язык, 1981. – 113 с.
- 67.Звегинцев В. А. Предложение и его отношение к языку и речи / В. А. Звегинцев. – М. : Изд-во МГУ, 1976. – 308 с.
- 68.Звегинцев В. А. Теоретическая и прикладная лингвистика / В. А. Звегинцев. – М. : Просвещение, 1967. – 338 с.
- 69.Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах : Автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.02.19 / Е. Б. Иванова ; Волг. гос. пед. ун-т. – Волгоград, 2001. – 16 с.

- 70.Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: проблема сохранения авторского стиля / К. Ю. Игнатов // Вестник МГУ. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2008. – № 2. – С. 57-74.
- 71.Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / К. Ю. Игнатов ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва, 2007. – 25 с.
- 72.Ильичева Л. В. Лингвостилистика немецкой кинопрозы : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Л. В. Ильичева ; ИГЛУ. – Магадан, 1999. – 17 с.
- 73.Каган М. С. Структура художественного произведения / М. С. Каган // Большая Советская Энциклопедия. – М. : Советская Энциклопедия, 1976. – Т. 24. – С. 600.
- 74.Казыдуб Н. Н. Три фактора стратегии аргументации в дискурсивном пространстве «PLANNING» / Н. Н. Казыдуб // Вестник ИГЛУ. Серия: Лингвистика. – 2003. – № 2. – С. 65-71.
- 75.Калашникова Е. В. Лингвистика изображения в исследованиях современных лингвистов / Е. В. Калашникова // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. – 2020. – Вып.13(842). – С. 57-67.
- 76.Кананыхина Т. А. Метафора в юридическом дискурсе с точки зрения теории аргументации (на материале американского юридического дискурса) / Т. А. Кананыхина // Вестник ИГЛУ. Серия: Лингвистика. – 2003. – № 2. – С. 71-81.
- 77.Капинос Е. В. Малая художественная форма: семантическая концентрация, автоперсонажность, лиризм / Е. В. Капинос // Сибирский филологический журнал. – 2013. – Вып. 1. – С. 5-9.
- 78.Каплуненко А. М. Историко-функциональный аспект идиоматики (на материале фразеологии английского языка) : Дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 / А. М. Каплуненко ; МГЛУ. – Москва, 1992. – 351 с.

- 79.Каплуненко А. М. О технологической сущности манипуляции сознанием и ее лингвистических признаках / А. М. Каплуненко // Вестник ИГЛУ. Серия: Коммуникативистика и коммуникациология. – 2007. – № 5. – С. 3-12.
- 80.Карасик В. И. Абсурд как регулятивный концепт / В. И. Карасик // Иная ментальность: Монография / В. И. Карасик, О. Г. Прохвачева, Я. В. Зубкова, Э. В. Грабарова. – М.: Гнозис, 2005. – С. 44-57.
- 81.Карасик В. И. Языковая кристаллизация смысла / В. И. Карасик. – Волгоград : Парадигма, 2010. – 428 с.
- 82.Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.
- 83.Карасик В. И. Языковые ключи / В. И. Карасик. – М.: Гнозис, 2009. – 406 с.
- 84.Клименко Т. Н. Логика абсурда или can you say something? / Т. Н. Клименко // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Изд-во «Индрик», 2007. – С. 230-237.
- 85.Кобозева И. М. Лингвистическая семантика / И. М. Кобозева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.
- 86.Кожина М. Н. Дискурсный анализ и функциональная стилистика с речеведческих позиций / М. Н. Кожина // Текст – Дискурс – Стилль: сб. науч. ст. – СПб., 2004. – С. 9-33.
- 87.Кожина М. Н. Стилистика русского языка / М. Н. Кожина. – М. : Флинта: Наука, 2008. – 464 с.
- 88.Козлов Е. В. Комикс как явление лингвокультуры: знак – текст – миф / Е. В. Козлов. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2002. – 220 с.
- 89.Козуляев А. В. Интегративная модель обучения аудиовизуальному переводу (английский язык) : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 13.00.02 / А. В. Козуляев ; РУДН. – Москва, 2019. – 27 с.

90. Колодина Е. А. Взаимодействие семиотических систем при формировании смысла кинодиалога : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Е. А. Колодина ; Иркутский государственный лингвистический университет. – Иркутск, 2013. – 23 с.
91. Колодина Е. А. Образ-смысл как генератор и актуализатор смысла в пространстве кинодискурса / Е. А. Колодина // Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод: Колл. монография / под общ. ред. В. Е. Горшковой. – Иркутск : МГЛУ ЕАЛИ, 2014. – С. 247-278.
92. Конт-Спонвиль А. Философский словарь / А. Конт-Спонвиль. – М. : Этерна, 2012. – 752 с.
93. Коньков В. И., Маевская М. И. Документальный фильм: история формирования поликодового текста / В. И. Коньков, М. И. Маевская // Век информации. Медиа в современном мире. Петербургские чтения: Мат. 55-го Межд. форума (21–22 апреля 2016 г.). – СПб. : СПГУ, 2016. – С. 80-83.
94. Коростелева А. А. Функциональная роль средств коммуникативного уровня русского языка в интерпретации переводного фильма : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01, 10.02.20 / А. А. Коростелева ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва, 2008. – 24 с.
95. Костяшина Е. А. Дискурсивное взаимодействие в текстовом пространстве научно-популярного медицинского журнала : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Е. А. Костяшина ; ТГУ. – Томск, 2009. – 23 с.
96. Кубрякова Е. С. Прототипический подход / Е. С. Кубрякова // Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина; под общ. ред. Е. С. Кубряковой. – М. : Филологический факультет МГУ, 1996. – С. 141.
97. Кузина Е. Б. Лекции по теории аргументации: Учеб. пособие / Е. Б. Кузина. – М. : МГУ им. М. В. Ломоносова, 2007. – 136 с.

98. Кузнецова В. А. Мультипликационное кино / В. А. Кузнецова // Большая Советская Энциклопедия. – М. : Советская Энциклопедия. – Т. 17. – 1974. – С. 110.
99. Кунаева Н. В. Аргументативный дискурс: основные подходы к изучению и проблемы анализа / Н. В. Кунаева // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. – Вып. 2. – С. 5-8.
100. Куницына Е. Ю. Оценка и ценности в структуре аргументации / Е. Ю. Куницына // Вестник ИГЛУ. Серия: Лингвистика. – 2003. – № 2. – С. 92-108.
101. Куницына О. М. Особенности построения и восприятия поликодовых текстов в современной коммуникации / О. М. Куницына // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. – 2020. – Вып. 9 (838). – С. 69-82.
102. Кураев В. И. Содержание и форма / В. И. Кураев // Большая Советская Энциклопедия. – М. : Советская Энциклопедия, 1976. – Т. 24. – С. 194-198.
103. Кураев В. И. Содержание и форма / В. И. Кураев // Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – М. : Республика, 2001. – 719 с.
104. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
105. Ладыгин Ю. А. Коммуникативно-прагматический аспект дискурса автора во французском художественном тексте: Монография / Ю. А. Ладыгин. – Иркутск : ИГЛУ, 2013. – 211 с.
106. Лакофф Дж. Когнитивное моделирование / Дж. Лакофф // Язык и интеллект. – М. : Прогресс, 1996. – С. 143-184.
107. Леви Ю. Э. Вербальные и невербальные средства ответственности рекламного текста : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Ю. Э. Леви ; Моск. орд. др. нар. гос. ун-т. – Москва, 2003. – 23 с.

108. Левицкий А. Э. Комическое: играем языком / А. Э. Левицкий // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Изд-во «Индрик», 2007. – С. 295-307.
109. Лихачев С. В. Коммуникативные аспекты функционирования гибридных текстов / С. В. Лихачев // Коммуникативные исследования. – Омск : ОмГУ, 2018. – № 3 . – С. 47-65.
110. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. В 3-х т. – Таллин : Александра, 1992. – Т. 1. – 478 с.
111. Лотман Ю. М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. – Таллин : Александра, 1994а. – 216 с.
112. Лотман Ю. М. Язык. Семиотика. Культура / Ю. М. Лотман. – М. : Гнозис, 1994б. – 560 с.
113. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб : Искусство-СПБ, 1998а. – С. 288-373.
114. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб : Искусство-СПБ, 1998б. – С. 65-285.
115. Лотман Ю. М. О языке мультипликационных фильмов / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб : Искусство-СПБ, 1998в. – С. 671-674.
116. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
117. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб : Академической проект, 2002. – 544 с.
118. Лукин В. А. Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа / В. А. Лукин. – М. : Ось-89, 1999. – 192 с.
119. Лукьянова Н. А. Экспрессивная лексика разговорного употребления в семантическом аспекте / Н. А. Лукьянова // Вестник

- НГУ. Серия: История, филология. – Новосибирск : Изд-во НГУ, 2015. – Т. 14. – С. 183-201.
120. Маевский Н. Н. Особенности научно-популярного стиля : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Н. Н. Маевский ; РГУ. – Ростов-на-Дону, 1979. – 21 с.
121. Мартянова И. А. Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария : Автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / И. А. Мартянова ; Гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 1994. – 39 с.
122. Мартянова И. А. Киносценарный диалог с классической русской литературой / И. А. Мартянова // Мир русского слова. – СПб. : Общество преподавателей русского языка и литературы, 2016. – С. 114-120.
123. Мартянова И. А. Развитие текста отечественного киносценария / И. А. Мартянова // Культура и текст. – Барнаул : АлтГПУ, 2018. – Вып. 2. – С. 184-193.
124. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика / В. А. Маслова. – Минск : ТетраСистемс, 2008. – 272 с.
125. Матасов Р. А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты : Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Р. А. Матасов ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва, 2009. – 167 с.
126. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме / К. Метц // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М. : Радуга, 1985. – С. 102-133.
127. Мечковская Н. Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура: Курс лекций / Н. Б. Мечковская. – М. : Академия, 2007. – 432 с.
128. Мечковская Н. Б. Феномен «смешного» в речи, его языковые первоэлементы и внеязыковые механизмы / Н. Б. Мечковская //

- Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Изд-во «Индрик», 2007. – С. 140-153.
129. Минский М. Остроумие и логика коммуникативного бессознательного / М. Минский // Новое в зарубежной лингвистике/ Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка. – М.: Прогресс, 1988. – С. 281-309.
130. Митта А. Кино между адом и раем / А. Митта. – М. : Подкова, 1999. – 480 с.
131. Мордовин А. Ю. Особенности аргументации в дискурсе Генри Киссинджера / А. Ю. Мордовин // Вестник ИГЛУ. Серия: Лингвистика. – 2003. – № 2. – С. 130-137.
132. Мордовин А. Ю. Современная прагма-диалектическая теория аргументации: Учеб. пособие / А. Ю. Мордовин. – Иркутск: ИГЛУ, 2004. – 68 с.
133. Муха И. П. Категория информативности кинодиалога : Автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.02.19 / И. П. Муха ; ИГЛУ. – Иркутск, 2011. – 23 с.
134. Нефёдова Л. А. Когнитивные особенности комикса как креолизованного текста / Л. А. Нефёдова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – Челябинск : Изд-во ЧГУ. – Вып. 1. – 2010. – С. 4-9.
135. Нешкова Е. Г. Лингвокультурологический аспект интертекстуальности в мультипликационном дискурсе (на материале английского, русского и французского языков) : Автореф. дис. ... канд. филол. наук :10.02.19 / Е. Г. Нешкова ; ЧГУ. – Челябинск, 2020. – 22 с.
136. Никифоров А. Л. Часть и целое / А. Л. Никифоров // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. – М. : Канон, 2009. – С. 1121-1122. (ЭЭФН)

137. Николаева Т. М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы / Т. М. Николаева // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс. – Вып. 8. – 1978. – С. 5-39.
138. Николаева Т. М. Лингвистика. Избранное / Т. М. Николаева. – М. : Языки славянской культуры, 2013. – 624 с.
139. Николаева Т. М. Текст / Т. М. Николаева // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. – М. : Большая российская энциклопедия, 1998. – С. 507.
140. Новая философская энциклопедия – М. : Мысль, 2010. – Т.2. – 634 с. (НФЭ)
141. Носов Н. Н. Кванты смеха: Трактат / Н. Н. Носов // Мишкина каша. – М. : Эксмо, 2011. – С. 98-656.
142. Павилёнис Р. И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка / Р. И. Павилёнис. – М. : Мысль, 1983. – 286 с.
143. Палкевич О. Я. Ирония и стратегическое взаимодействие / О. Я. Палкевич // Вестник ИГЛУ. Серия: Лингвистика. – 2003. – № 2. – С. 143-150.
144. Пантелеенко О. А. Киносценарий как вторичный текст художественного произведения (на материале французского языка) : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05 / О. А. Пантелеенко ; МГЛУ. – Минск, 2017. – 24 с.
145. Пирогова Ю. К. Имплицитная информация как средство коммуникативного воздействия и манипулирования (на материале рекламных и PR-сообщений) / Ю. К. Пирогова // Scripta linguisticae applicatae. Проблемы прикладной лингвистики – 2001: сб. статей / Отв. ред. А. И. Новиков. – М.: Азбуковник, 2001. – С. 209-227.
146. Пирс Ч. С. Что такое знак? / Ч. С. Пирс // Вестник Томского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Политология. – 2009. – Вып. 3. – С. 88-95.

147. Плотникова А. А. Объем текста лирической интернет-миниатюры как ключевой признак жанра / А. А. Плотникова // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – Вып. 354. – С. 23-26.
148. Повалко П. Ю. Семиозис текстовых категорий времени и пространства в современном русском романе-антиутопии : Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / П. Ю. Повалко ; РУДН. – Москва, 2018. – 173 с.
149. Пойманова О. В. Семантическое пространство видеовербального текста : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / О. В. Пойманова ; МГЛУ. – Москва, 1997. – 24 с.
150. Попова З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж : Истоки, 2001. – 191 с.
151. Портнова С. Ю. Лингвопоэтический аспект оценочных значений в творчестве Игоря Северянина (Игоря Васильевича Лотарева) : Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / С. Ю. Портнова ; МГПУ. – Москва, 2002. – 238 с.
152. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1999. – 288 с.
153. Прохоров Ю. Е. Действительность. Текст. Дискурс / Ю. Е. Прохоров. – М. : Флинта, Наука, 2016. – 224 с.
154. Радбиль Т. Б. Природа комического sub specie языковой аномальности / Т. Б. Радбиль // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Изд-во «Индрик», 2007. – С. 686-698.
155. Реферовская Е. А. Лингвистические исследования структуры текста / Е. А. Реферовская. – Л. : Наука, 1983. – 213 с.
156. Рыскельдиева Л. Т. Коммуникация и смысл в текстовой культуре: монография / Л. Т. Рыскельдиева, О. В. Зарапин и др. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2018. – 276 с.

157. Садченко В. Т. Текст как объект лингвистической семиотики / В. Т. Садченко // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – Вып. 5. – С. 104-111.
158. Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры / В. З. Санников. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 552 с.
159. Слышкин Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М. : Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
160. Снеткова М. С. Киноперевод как особый вид художественного перевода (на материале двух русских переводов к/ф П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва») / М. С. Снеткова // Актуальные проблемы филологической науки: взгляд нового поколения. – 2007. – Вып. 3. – 180 с.
161. Снеткова М. С. Лингвостилистические аспекты перевода испанских кинотекстов: на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля «Виридиана» и П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва» : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05, 10.02.20 / М. С. Снеткова ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва, 2009. – 27 с.
162. Современный словарь иностранных слов. – СПб : Дуэт, 1994. – 752 с. (СИС)
163. Солганик Г. Я. Стилистика текста: Учеб. пособие / Г. Я. Солганик. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 251 с.
164. Сонин А. Г. Комикс как знаковая система: психолингвистическое исследование на материале франкоязычных комиксов : Дис. ... канд. наук : 10.02.19 / А. Г. Сонин ; Алт. гос. ун-т. – Барнаул, 1999. – 236 с.
165. Сорокин Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М. : Высшая школа, 1990. – С. 180-186.

166. Степанов А. В. Проблемы стиля научно-популярной литературы / А. В. Степанов // Вопросы стилистики. – М. : МГУ, 1966. – С. 83-88.
167. Степанов В. Н. Речевое воздействие в рекламе / В. Н. Степанов. – Ярославль : МУБиНТ, 2004. – 41 с.
168. Степанов Ю. С. Семиотика / Ю. С. Степанов // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. – М. : Большая российская энциклопедия, 1998. – С. 440-442.
169. Стернина С. Г. Французское и русское коммуникативное поведение: взгляд французов, работавших в России / С. Г. Стернина // Русское и французское коммуникативное поведение. – Воронеж : Истоки, 2002. – С. 35-39.
170. Столович Л. Н. Философия. Эстетика. Смех / Л. Н. Столович. – СПб : Тарту, 1999. – 384 с.
171. Сухих Д. А. Ирония и сарказм в научном дискурсе французских комиксов / Д. А. Сухих // Ученые записки Ульянов. гос. ун-та. Актуальные проблемы теории языка и лингводидактики. Серия: Лингвистика. Под ред. А. И. Фефилова. – Ульяновск : Изд-во УГУ, 2020б. – С. 48-52.
172. Сухих Д. А. Комическое как составляющая аргументации в дискурсе научно-популярного метражного фильма / Д. А. Сухих, В. Е. Горшкова, А. Ф. Фефелов // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Новосибирск : Изд-во НГУ, 2020а. – Т.18. – С. 59-77.
173. Сычев А. А. Природа смеха или философия комического / А. А. Сычев. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2003. – 176 с.
174. Танабаева З. К. Языковые средства смысловой организации текста (на материале эпизодов фрагментов киносценариев) : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05 / З. К. Танабаева. – Москва, 1980. – 28 с.

175. Тимофеева Т. А. Некоторые речевые приемы популяризации в научно-популярной литературе : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.00.00 / Т. А. Тимофеева ; Сарат. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов, 1969. – 16 с.
176. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
177. Тодоров Ц. Грамматика повествовательного текста / Ц. Тодоров // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1978. – С. 450-464.
178. Тураева З. Я. Лингвистика текста (текст: структура и семантика): учеб. пособие / З. Я. Тураева. – М. : Просвещение, 1986. – 127 с.
179. Тураева З. Я. Лингвистика текста и категория модальности / З. Я. Тураева // Вопросы языкознания. – М. : Наука. – 1994. – Вып. 3. – С. 105-114.
180. Тынянов Ю. Н. Литературный факт / Ю. Н. Тынянов. – М. : Высшая школа, 1993. – 319 с.
181. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 574 с.
182. Уорт С. Разработка семиотики кино / С. Уорт // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: Сб. статей / под ред. К. Разлогова. – М. : Радуга, 1985. – С. 134-175.
183. Федоров А. В. Терминология медиаобразования / А. В. Федоров // Искусство и образование. – М. : Международный центр «Искусство и образование», 2000. – Вып. 2. – С. 33-38.
184. Федотова И. П. Информативность кинодиалога / И. П. Федотова // Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод: Колл. монография / под общ. ред. В. Е. Горшковой. – Иркутск : МГЛУ ЕАЛИ, 2014. – С. 81-115.
185. Фефелов А. Ф. Поиски межкультурного компромисса в документальном кинодискурсе (этносемантическая рефракция и переводческая адаптация сериала «Wild China», 2008 г.) / А. Ф. Фефелов, А. С. Туринова // Иностранные языки в научном и

- учебно-методическом аспектах. – Новосибирск : Новосиб. нац. исслед. гос. ун-т, 2016а. – С. 58-73.
186. Фефелов А. Ф. Семантика и прагматика взаимодействия британской и китайской культур в поликодовом тексте документального фильма / А. Ф. Фефелов // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2016б. – Т. 14. – № 4. – С. 60-80.
187. Фефелов А. Ф. Этносемантические свойства культурной среды: рефракция и адаптация / А. Ф. Фефелов // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2016с. – Т. 14. – № 3. – С. 15-33.
188. Филичева О. С. Стратегия аргументации и способы ее реализации в научном дискурсе / О. С. Филичева // The way of science: International scientific journal. – 2015. – № 1. – С. 110–112.
189. Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – М. : Гаудеамус, 2013. – 512 с.
190. Фролова О. Е. Жанр анекдота как способ моделирования и конструирования действительности / О. Е. Фролова // Логический анализ языка. Информационная структура текстов разных жанров и эпох / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Изд-во «Индрик», 2016. – С. 161-170.
191. Фудель В. С. Научно-популярный жанр (к вопросу о возможностях его использования в практике преподавания русского языка иностранцам) / В. С. Фудель, А. Н. Васильева // Вопросы стилистики в преподавании русского языка иностранцам. – М. : МГУ, 1972. – С. 96-113.
192. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2002. – 438 с.

193. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе: труды по знаковым системам / Ю. Г. Цивьян. – Тарту : Тартуский университет, 1984. – Вып. 17. – С. 109-121.
194. Чернец Л. В. Композиция / Л. В. Чернец // Литературное произведение: основные понятия и термины. – М. : Academia, 1999. – С. 115.
195. Чернухина И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста / И. Я. Чернухина. – Воронеж : Воронеж, 1986. – 115 с.
196. Чернявская В. Е. Интерпретация научного текста / В. Е. Чернявская – М. : Либроком, 2010. – 128 с.
197. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учеб. пособие. – М. : Книжный дом «Либроком», 2009. – 248 с.
198. Чиркова О. А. Поэтика современного народного анекдота : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / О. А. Чиркова ; МГОПУ. – Москва, 1997. – 20 с.
199. Шатуновский И. Б. Семантика предложения и нереперентные слова (значение, коммуникативная перспектива, прагматика) / И. Б. Шатуновский. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 400 с.
200. Шафер О. Б. Смысл буквального / О. Б. Шафер // Вестник ТГУ. – 2007. – № 304. – С. 59-61.
201. Шмелёва Е. С. Фреймовые модели каламбура в интернет-мемах / Е. С. Шмелёва // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. – 2020. – Вып. 9(838). – С. 173-183.
202. Шпранц-Фогаша Т. Аргументация как интерактивный дискурс / Т. Шпранц-Фогаша // Вестник МГУ. Серия: Филология. – 2003. – Вып. 4. – С. 134-136.
203. Юткевич С. И. Кино: Энциклопедический словарь / С. И. Юткевич. – М. : Советская Энциклопедия, 1987. – 640 с.

204. Якобсон Р. О. Часть и целое в языке / Р. О. Якобсон // Избранные работы. – М. : Прогресс, 1985. – С. 301-306.
205. Adam J.-M. Les textes types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue. – Paris : Nathan, 2001. – 223 p.
206. Amossy R. L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction. – Paris : Nathan, 2000. – 247 p.
207. Attardo S. Linguistic theories of humor / S. Attardo. – Berlin, New York : Mouton de Gruyter, 1994. – 426 p.
208. Aubouin E. Les genres du risible : Ridicule, Comique, Esprit, Humour / E. Aubouin. – Marseille : OFEP, 1948a. – 127 p.
209. Aubouin E. Technique et psychologie du comique / E. Aubouin. – Marseilles : OFEP, 1948b. – 272 p.
210. Bergson H. Le rire / H. Bergson. – Paris : Félix alcan Publ., 1900.
211. Boxer D. Applying sociolinguistics: Domains of face-to-face interaction / D. Boxer. – Amsterdam : Benjamins, 2002. – 245 p.
212. Bubel C. The linguistic construction of character relations in TV drama : Doing friendship in Sex and the City : Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultäten der Universität des Saarlandes / C. Bubel. – Saarbrücken : Universitaet des Saarlandes, 2006. – 294 p.
213. Clark H. H. On the pretense theory of irony / H. H. Clark, J. R. Gerrig // Irony in language and thought: a cognitive science reader / ed. by H. L. Colston and R. W. Gibbs, Jr. – New York, London : Taylor & Francis Group, 2007. – P. 25-34.
214. Colston L. H. Salting a Wound or Sugaring a Pill: The Pragmatic Functions of Ironic Criticism / L. H. Coston // Irony in language and thought: a cognitive science reader / ed. by H. L. Colston and R. W. Gibbs, Jr. – New York, London : Taylor & Francis Group, 2007. – P. 319-338.
215. Coltelloni A. Un objet culturel : le documentaire (A cultural object: the documentary) / A. Coltelloni. – Paris : L'Harmattan, 2016. – 136 p.

216. Documentaire et fiction (Documentary and fiction). Aller-retours (Back and forth) / Coordonné par N. T. Binh et José Moure. – Paris : Les Impressions Nouvelles, 2015. – 189 p.
217. Eemeren F. H. van A systematic theory of argumentation / F. H. van Eemeren, R. Grootendorst. – Cambridge : University press, 2004. – 216 p.
218. Eemeren F. H. van Strategic maneuvering in argumentative discourse / F. H. van Eemeren. – Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2010. – 309 p.
219. Gardes-Tamine J. La construction du texte. De la grammaire au style / J. Gardes-Tamine, M.-A. Pelliza. – Paris : Arman Collin, 1998. – 179 p.
220. Harvey R. C. Describing and discarding “Comics” as an Impotent Act of Philosophical Rigor / R. C. Harvey // Comics as philosophy. – Jackson : University Press of Mississippi, 2005. – P. 14-26.
221. Hecht J. Laser: Light of a million uses / J. Hecht, D. Teresi. – NY : Dover publications, 1998. – 272 p.
222. Hutcheon L. Ironie, Satire, Parodie: Une Approche Pragmatique de l'Ironie / L. Hutcheon // Poétique : Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires. – Toronto : University Press of Toronto, 1981. – C. 140-155.
223. Jaeckle J. On misspeaking in the films of Preston Sturges / J. Jaeckle // Film dialogue / edit. by J. Jaeckle. – New York : Columbia University Press, 2013. – P. 140-156.
224. Jeandillou J.-Fr. L'analyse textuelle. – Paris : Arman Collin, 1997. – 192 p.
225. Kozloff S. Overhearing film dialogue / S. Kozloff. – Berkeley : University of California press, 2000. – 335 p.
226. Kumon-Nakamura S. How about another price of pie: the allusional pretense theory of discourse irony / S. Kumon-Nakamura, S. Glucksberg, M. Brown // Irony in language and thought: a cognitive science reader / ed. by H. L. Colston and R. W. Gibbs, Jr. – New York, London : Taylor & Francis Group, 2007. – P. 57-96.

227. Leitch T. You talk like a character in a book: Dialogue and Film Adaptation / T. Leitch // Film dialogue / edit. by J. Jaecle. – New York : Columbia University Press, 2013. – P. 85-102.
228. Lioult J.-L. A l'enseigne du réel. Penser le documentaire (In the spirit of reality. Thinking the documentary) / J.-L. Lioult. – Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2019. – 182 p.
229. Lipińska M. Le comique de phrases autonymiques polonaises et françaises. Analyse sémantique, stylistique et pragmatique / M. Lipińska. – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020. – 246 p.
230. Meyer B. Maîtriser l'argumentation. – Paris : Armand Colin, 1998. – 256 p.
231. Minsky M. A framework for representing knowledge / M. Minsky // Frame conceptions and text understanding / ed. by D. Metzger. – B. : Gruyter, 1979. – P. 1-25.
232. Morreall J. The philosophy of laughter and humor / J. Morreall. – NY : State university of New York, 1987. – 270 p.
233. Potapova R. K. Kommunikative Sprechfähigkeit. Russland und Deutschland im Vergleich / R. K. Potapova, V. V. Potapov. – Köln, Weimar, Wien : Böhlau Verlag, 2011. – 320 c.
234. Raskin V. Semantic mechanisms of humor / V. Raskin. – Dordrecht : D. Reidel Publishing Company, 1984. – 284 p.
235. Reboul A. Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours / A. Reboul, J. Moeschler. – Paris : Armand Colin, 1998. – 220 p.
236. Rottenberg A. T. Elements of Argument: A Text and Reader / A. T. Rottenberg. – New York : A bedford Book/ST. Martin's Press, 2000. – 836 p.
237. Stöckl H. Multimodales Verstehen – Zwischen Zeichensystemwissen und Textsortenkompetenz / H. Stöckl // Sachs-Hombach Klaus (Hrsg.)

- Verstehen und Verständigung. Intermediale, multimodale und interkulturelle Aspekte von Kommunikation und Ästhetik. – 2016. – C. 97-100.
238. Truby D. Anatomie du scénario / D. Truby. – Paris : Nouveau Monde Editions, 2010. – 350 p.
239. Vanoye F. Récit écrit, récit filmique / F. Vanoye. – Paris : Nathan, 2002b. – 222 p.
240. Vanoye F. Scénarios modèles de scénarios / F. Vanoye. – Paris : Nathan, 2002a. – 255 p.
241. Venuti L. The translator's visibility / L. Venuti. – London and New York : Routledge, 1995. – 365 p.
242. Wells P. Pronoun troubles and factual conversations: dialogue in animated films / P. Wells // Film dialogue / edit. by J. Jaeckle. – New York : Columbia University Press, 2013. – P. 56-69.
243. Whitehead M. Animation / M. Whitehead. – Chichester : Pocket Essentials, 2006. – 160 p.
244. Wilson B. The film dialogue of howard hawks / B. Wilson // Film dialogue / edit. by J. Jaeckle. – New York : Columbia University Press, 2013. – P. 116-125.

Приложение 1.

Перечень микрометражных фильмов, используемых в данном исследовании.

1. A quand le sabre laser.
2. A quoi servent les rêves.
3. C'est quoi une death experience?
4. Cloner des dinos.
5. Comment ça marche une centrale nucléaire?
6. Comment devenir un beau fossile.
7. Darwin.
8. Des parachutes.
9. Iron cardiologie.
10. L'alcool c'est bon, mais pas pour la santé.
11. L'ascenseur spatial, c'est pour quand?
12. L'astrophysicien, c'est bien.
13. Le cerveau de Lucy.
14. Les turbulences.
15. Pilote automatique.
16. Schadenfreude.
17. Scientifiques punks.
18. Séries médicales à la télé.
19. Séries médicales, encore.
20. Stups dans les films.
21. Terminator, c'est pour quand?
22. Transfert de gène.
23. Triste vie de darth vader.
24. Vaccinologie.
25. Vol parabolique.
26. Voyage dans le temps.