

На правах рукописи



Сухих Денис Александрович

**КИНОДИАЛОГ МИКРОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ
(ЛИНГВОСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД)**

Специальность 10.02.19 – теория языка

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Улан-Удэ – 2022

Работа выполнена в федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Иркутский государственный университет» (ФГБОУ ВО «ИГУ») на кафедре перевода и переводоведения.

Научный руководитель: **Горшкова Вера Евгеньевна**,
доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры перевода и
переводоведения, ФГБОУ ВО «Иркутский
государственный университет»

Официальные оппоненты: **Алексеева Елена Альбертовна**,
доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой французской
филологии факультета романо-германской
филологии, ФГБОУ ВО «Воронежский
государственный университет»

Игнатьева Елена Павловна,
кандидат филологических наук, доцент
кафедры иностранных языков №2, ФГБОУ
ВО «Иркутский национальный
исследовательский технический
университет»

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Московский государственный
университет имени М. В. Ломоносова»

Защита состоится 10 июня 2022 года в 12.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.022.05 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук в ФГБОУ ВО «Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова» по адресу: 670000, г. Улан-Удэ, ул. Ранжурова, 4, конференц-зал научной библиотеки.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВО «Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова» и на сайте организации www.bsu.ru.

Автореферат разослан « ____ » _____ 20 ____ г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологический наук, доцент

 Е. В. Зырянова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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.

В центре внимания исследователей находятся, главным образом, игровые (художественные) и документальные фильмы. Однако кино обогащается появлением новых жанров, нуждающихся 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.

Объектом данного исследования является кинодиалог микрометражных научно-популярных анимационных фильмов.

Предмет исследования составляют прототипические признаки кинодиалога микрометражных научно-популярных анимационных фильмов.

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

Для достижения поставленной цели в диссертации решались следующие **задачи**:

- 1) рассмотреть специфику кинодиалога анимационного кинотекста;
- 2) провести комплексный лингвосомиотический анализ кинодиалогов микрометражных научно-популярных анимационных фильмов;
- 3) определить 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 концептуальной систем.

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.

Практический материал представляют более 100 микрометражных научно-популярных французских фильмов серии «Tu mourras moins bête» за период 2016-2020 гг.

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), лингвосомиотики (А. Н. Баранов, Н. Б. Мечковская, Ч. С. Пирс, Ю. С. Степанов), философии (П. В. Алексеев, А. Бергсон, В. И. Кураев, М. Минский, А. Л. Никифоров), 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-Фогаш, R. Amossy, V. Meyer), кинотекста и его семиотических аспектов (В. Е. Анисимов, Р. Барт, Р. Беллур, В. Е. Горшкова, 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. Мартыанова), а также положения об объективной и индивидуальной концептуальных системах (Р. И. Павилёнис).

Степень проработанности проблемы. В настоящее время практически отсутствуют какие-либо исследования по кинодиалогу анимационных научно-популярных комических микрометражных фильмов. Это обусловлено, прежде всего, относительно недавним появлением фильмов такого жанра. Что касается изучения дискурса анимационных фильмов как таковых, число подобных исследователей также невелико. Среди них – Е. Г. Нешкова, проанализировавшая функционирование интертекстуальных включений в анимационном дискурсе. Значимыми для изучения кинодиалога анимационных микрометражных фильмов как специфического феномена представляются исследования в области собственно кинотекста и его семиотических аспектов (М. А. Ефремова, Ю. М. Лотман, Г. Г. Слышкин).

Методы исследования. 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 лексикосемантического анализа, описательно-аналитический метод с его основными приемами обобщения, интерпретационный метод, метод собственно 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 лингвосемиотического подхода к изучению прагматического потенциала кинодиалога;

доказана перспективность использования лингвосемиотического 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.

Теоретическая значимость исследования заключается в выявлении прототипических признаков кинодиалога микрометражных фильмов. Определяются 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 лингвосемиотическом анализе кинодиалога анимационных фильмов. Материалы и результаты исследования могут использоваться в общих и специальных курсах по лингвистике текста, стилистике, теории и практике перевода.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Микрометражный фильм представляет собой монотематический комический кинотекст малой формы, композиционная структура кинодиалога 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 метражного 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.

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 государственного университета «Экология. Коммуникация. Перевод» (Улан-Удэ, 2020).

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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность исследования, формулируется цель и задачи, определяется ее научная новизна, теоретическая и практическая значимость, излагаются основные положения, выносимые на защиту, описывается материал и методы исследования.

В первой главе **«Кинодиалог vs. Кинотекст: современное состояние проблемы»** приводятся точки зрения лингвистов и семиологов на проблему кинотекста. Специфика кинофильма заключается в зрелищности, обеспечивающий воздействующий потенциал фильма на сознание зрителя,

на его эмоции. Следовательно, суть кино заключается в изображении, участвующем в формировании человеческой личности, в выработке нравственных и духовных ценностей.

С семиотической точки зрения изображение представляет собой текст, изучение которого позволяет определить механизм его воздействия на зрителя. Текст представляет собой «сложное устройство, хранящее многообразные коды, способные трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как трансформационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [Лотман, 1992, с. 132].

Кинотекст относится к особому типу креолизованного текста (который в современной отечественной лингвистике постепенно замещается термином «поликодовый текст» для обозначения текста как когерентного целого, состоящего из нескольких семиотических кодов) и выступает синтезом двух типов повествования – изобразительного и словесного, поскольку в нем применяются как вербальные, так и иконические средства (расширяющие прагматический потенциал), а также средства других семиотических кодов.

В кинотексте совмещаются принципиально отличные семиотические системы – лингвистическая, оперирующая символическими знаками и представленная вербальным компонентом в устной и письменной формах, и нелингвистическая, оперирующая индексальными и иконическими знаками и выраженная посредством звука и изображения. Как особый вид текста кинотекст классифицируется по адресату, адресанту, степени оригинальности сценария, жанру, значимости для конкретного лингвокультурного сообщества. Расширение данной классификации возможно путем выделения такого признака как противопоставление фотографии рисунку. В этой связи подчеркивается отличие фотографического кино от анимационного.

Анимация представляет собой синтез разных средств передачи информации. Главным отличием рисунка от фотографии является не копирование реального мира, а скорее уход от изображения реальности. В этой связи 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 естественным образом продолжает основное свойство исходного материала. Движение рисунка, напротив, повышает степень условности исходного материала, используемого в анимации.

Условность определяется как способность знаковых систем к выражению одного и того же содержания разными способами в художественном произведении. В анимации условность представляет игровой прием, направленный как на функциональность, так и на выразительность.

Специфика языка анимации заключается в акцентировании внимания на основном свойстве материала (рисунка, куклы и т.д.), переведенном на язык анимации. Такая природа анимации делает этот вид кинематографа

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

Лингвистическая система анимационного кинотекста представлена кинодиалогом – вербальным компонентом художественного фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается аудиовизуальным (звукоразительным) рядом в общем дискурсе фильма. Данный феномен определяется как «квазиспонтанный разговорный текст, подвергшийся определенной стилизации в соответствии с художественными устремлениями режиссера и ориентированностью на особый кинематографический код» [Горшкова, 2014, с. 80]. В этом смысле кинодиалог выступает как имитация повседневной речи.

Как текстовый феномен кинодиалог относительно самостоятелен и представляет связное и обособленное структурное целое, содержащее минимум эксплицитных элементов, способствующих восприятию текста как единого целого и обеспечивающих когезию и когерентность его частей. Эту роль выполняет визуальный ряд, а также выбор действующих лиц, что определяется диэгезисом, понимаемым 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].

Собственно кинодиалогу свойственны 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]. Немаловажными для анимационного фильма представляются такие анимационные тональности, как фатическая, информативная, комическая, игровая. Их доминирование зависит от решения автора.

Основой анимации является акцент на визуализации как основной стратегии повествования и выразительности. Язык, в частности звук – это не дополнение, а компонент, тесно взаимодействующий с визуальным. Адекватная интерпретация визуального материала (жестов персонажей, действий, событий на экране) достигается благодаря вербальному компоненту, который служит не дополнительным, а смыслообразующим компонентом. Что касается звука как недиегетического элемента фильма, специфика анимации позволяет обособить и лишить его буквального смысла (*literal context*). То есть звук как недиегетический элемент и непосредственно диалог могут функционировать в разных направлениях. В этой связи анимация может придавать диалогу метафорическую интенсивность и создавать «видимость речи».

Во второй главе **«Кинодиалог микрометражных фильмов»** рассматривается кинодиалог микрометражных фильмов, построенных на основе текста-первоисточника – серии интеллектуальных комиксов французского художника-карикатуриста М. Монтень *«Tu mourras moins bête» (mais tu mourras quand tête) (Ты умрешь менее глупым/Умрешь не таким*

дураком, но ты все равно умрешь) [Montaigne, 2008], послуживших основой серии анимационных фильмов франко-немецкой компании ARTE, в которых серьезная (научная) информация подается в игровой форме. Комикс определяется как «особый вид текста, разворачивающийся в результате взаимодействия визуальных параграфических и вербальных знаков, где визуальные превалируют над вербальными» [Ейкалис, 2017, с. 9]. Отмечается, что особенностью французских комиксов является акцент на увлекательности, а не на развлекательности, как в американских комиксах.

В основе комикса лежит рисунок, отражающийся в вербальном компоненте путем использования стилистически маркированной лексики и фразеологических единиц. При этом диалогическая речь представляет имитацию разговорной речи и служит одним из средств языковой компрессии, которая проявляется на разных языковых уровнях: фонетическом, морфологическом, лексическом, синтаксическом, семантическом. Усилению подразумеваемого и не выраженного смысла способствует использование разных стилистических приемов.

Цель комиксов М. Монтень заключается в популяризации науки и распространении научных знаний. Интеллектуализация комикса свидетельствует о том, что научный дискурс, а priori исключая присутствие комического, допускает его использование, которое всегда субъективно и связано с человеком, обусловлено его связью с социумом и культурой народа.

Изображение и слово в комиксе не являются суммой семиотических знаков. Их значения образуют сложно устанавливающиеся взаимосвязи, определяющие механизмы построения комикс-сообщения. Неразрывная связь вербального и невербального компонентов в комиксе присуща и языку анимации. Последовательность кадров как в комиксе, так и в анимационном микрометражном фильме указывает на динамическое построение сюжета.

Микрометражный фильм определяется нами как комический кинотекст малой формы, построенный в форме тезисно-аргументативного высказывания (рассуждения) с неожиданной концовкой. Данная форма также является прототипическим признаком микрометражного фильма.

Название серии, рассчитанной в значительной степени на подростковую зрительскую аудиторию и объединяемой двумя сквозными персонажами, задает в определенной степени модальность каждого микрометражного фильма, хотя конкретный постановщик может по-своему взглянуть на предложенную ему тему. В каждом анимационном микрометражном фильме два исследователя – профессор Мусташ, говорящее имя которого (*moustache* – усы) полностью соответствует видеоряду, и его ассистент Натанаэль, сохранивший, несмотря на почтенный возраст и белоснежную пышную бороду, наивность ребенка, освещают какое-либо 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. Последний рассматривается с позиции того, как автор организует взаимодействие элементов разных жанров между собой, придавая им новые свойства.

Микрометражный фильм (длительностью до 3-х мин.) рассматривается с точек зрения объема, структуры, композиции и сюжета. Объем определяет продолжительность фильма и соответствующие композиционно-структурные и сюжетные параметры. Композиция фильма выстраивается по схеме: тезис – аргументация (рассуждение) – неожиданная концовка, выступающая прототипическим признаком микрометражного фильма.

В микрометражном фильме представлено три типа референциального пространства – реальное, интертекстуальное и абсурдистское. Реальное задается значимыми участниками коммуникации. Интертекстуальное пространство формируется при помощи участия персонажей литературных и кинематографических произведений, а также реальных людей. В этом плане интересна сама форма подачи общенаучной и экстралингвистической информации, поскольку интертекстуальность, как таковая, отсутствует в строгой научной разновидности (цитирования) ввиду особой стилистической стратегии. Абсурдистское пространство нарушает привычные закономерности устройства мира при их соотношении с реальным миром, абсурд противоречит здравому смыслу и не поддается пониманию и объяснению и относится к интеллектуальному препятствию, которое либо преодолевается, либо нет. Абсурдные идеи в науке часто служат ключами к решению проблем.

Постулируется стремительное развитие средств комического и их более частое использование в повседневной речи в сравнении с долей «серьезного», что непосредственно отражается и в других жанрах речи. Комическое определяется как «человеческий способ семиотизации смеховой стороны бытия» [Радбиль, 2007, с. 686]. Поскольку в сознании с точки зрения филогенеза отсутствует прототипическая содержательная категория смешного, то между смешным и несмешным отсутствует объективная граница. Универсального смешного также не существует.

Комическое как формула смешного реализуется разными лингвистическими и нелингвистическими средствами, а именно: преувеличением, преуменьшением, игрой слов, двойным смыслом, знаково-смешными жестами, ситуациями, положениями. Использование шуточной тональности в тексте обеспечивает соответствующую интерпретацию, тем самым способствуя оптимизации понимания предлагаемой информации. Так, с одной стороны, она позволяет раскрыться автору и выразить эмоциональное отношение к предмету, с другой – моделирует восприятие адресата. Чем ярче, эксплицитнее выражена тональность, тем выше экспрессивность, обеспечивающая прагматическое воздействие. Последнее способно вызвать насмешку, цель которой, помимо выражения субъективного отношения, заключается в выражении критического отношения. Насмешка, ирония несут бóльшую осуждающую нагрузку, чем прямая критика и даже служат средством убеждения зрителя. Задача

комического заключается в передаче собственного отношения к чему-либо, выражении оценки, экспрессии. Использование комического в том или ином тексте обусловлено жанровыми требованиями, а также этнокультурной спецификой.

В современных условиях научно-популярный дискурс нацелен не столько на вульгаризацию научных результатов для широкой аудитории, сколько на убеждение в их состоятельности, обоснованности и реализуемости.

Немаловажной особенностью строго научного текста является высокая степень интертекстуальности, объясняющая использование прецедентных текстов и их концептов в качестве одного из системообразующих признаков. Указанная интертекстуальность не так имплицитна, как в научно-популярном тексте, характеризуется эксплицитностью, обозначается с помощью ссылок и цитат.

Отличием строго научного текста/дискурса является гораздо более высокая терминологичность, более широкое использование лексики общенаучного описания, а также ориентированность на однозначность логического, а не эмоционального восприятия, которое больше свойственно научно-популярному дискурсу.

Последний характеризуется упрощением формы и содержания изложения и экспрессивностью, которая в наилучшей степени раскрывается при помощи средств комического, что объясняет его прагматическую функцию и обуславливает эмоциональное восприятие зрителем.

Прагматика научно-популярного дискурса объясняет его ярко выраженную антропоцентричность. При выборе обсуждаемого предмета науки и адресата вульгаризация научного знания происходит путем совмещения познавательного и развлекательного способов, что становится возможным благодаря взаимосвязи комического, рационального и игрового в аргументации в сжатой и творческой форме.

Особенностью научных текстов является аргументация, выступающая как комплексный коммуникативный акт (в котором используются как вербальные, так и невербальные компоненты), направленный на рациональный способ воздействия на собеседника, на убеждение в истинности или в ложности его утверждений и на защиту собственной точки зрения.

В научно-популярном дискурсе аргументация реализуется при помощи следующих стратегий: приведения доказательств, аргументов, сравнения предлагаемой точки зрения с прямо противоположной, указания на перспективу, выражения эмоций и мнения, апелляции к прошлому опыту. Также широко используется обращение к наглядным примерам, иллюстрациям, статистическим данным, авторитетам, что позволяет говорить о взаимосвязи серьезного и увлекательного и в какой-то мере развлекательного компонентов.

Условиями аргументации являются 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.

Соответственно, 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.

Анализ микрометражных фильмов серии «*Tu mourras moins bête*» позволяет выявить процесс выстраивания аргументации, в основе которого лежит апелляция к авторитету, осуществляемая как вербально, так и невербально. Другим показателем апелляции к авторитету является использование научных источников, однако это можно обнаружить только при обращении к тексту-первоисточнику с высокой информационной значимостью. Так, использование в тексте-первоисточнике научных трудов доктора наук Крега Фреденриха и книги «*Laser: light of a million uses*» Джеффа Хехта и Дика Терези уже указывает на достоверность предоставляемой информации.

Процесс научной аргументации в анализируемых микрометражных фильмах выстраивается по схеме: тезис – аргументация. Например, в микрометражном фильме «*A quand le sabre laser?*» некий Райан задает вопрос, т.е. выдвигает тезис, в защиту или опровержение которого необходимо предоставить аргумент:

(1) *Cher prof, quand est-ce qu'on pourra vraiment se battre avec des sabres laser?* | Уважаемый препод, когда можно будет на самом деле сражаться на лазерных саблях?

Данный тезис выступает как постановка научной проблемы в дискурсе фильма в форме имплицитной дискуссии со «Звездными войнами» (США). Главный герой фильма, проф. Мусташ, высказывает свою «научную позицию» совершенно ненаучным языком:

(2) *C'est pas demain la veille.* | До этого еще далеко.

Далее следуют аргументы, основанные на теоретических положениях физики света и фактических данных:

(3) *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 подтверждения этих слов зрителю демонстрируют, как с помощью лазера разрубает пополам целую планету. Комическое проявляется в гротескном представлении несоразмерности цели 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.

Апеллируя к прецедентному тексту, сценарист вкладывает в уста Натанаэля «антитезис»: свет, быть может, и бесконечен, а лазерный луч нет. (В фильме Натанаэль показывает, что лазерный луч заканчивается там же, где заканчивается лезвие меча.)

(4) *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.

Контраргументы Мусташа включают вербальный и невербальный элементы:

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

Причина «остановки» лазерного луча демонстрируется физическим препятствием, а не ложностью тезиса о бесконечности света. В анимационном фильме показывается, как злодей Дарт Вейдер, известный своей киноаудитории жестокостью и расчетливостью, «вынимает» лазерную саблю «из ножен», включает ее словно карманный фонарик, лазерный луч отражается в зеркальном физическом препятствии и отсекает руку персонажу.

Как видим, фоновая информация раскрывается в микрометражном фильме сложнее, чем собственно научная. Например, французский традиционный образ кролика существует в действительности, тогда как в русской культуре есть просто животное кролик, не вызывающее особых ассоциаций и тем более эмоций. Суть в том, что в микрометражном фильме «*A quand le sabre laser?*» действие лазера демонстрируется на безобидном кролике. Во Франции кролик – традиционный и этнокультурный образ. 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 воплощение мужской сексуальной неутомимости в народной ментальности Франции.

Анализ микрометражных фильмов вполне доказательно демонстрирует различия между тем, КАК показано, и КАК рассказано. Концептуализация и рационализация видеоряда достижимы только с использованием вербального компонента – слова, пусть даже разговорного. В фильмах отражаются две французские культуры: традиционно народная и стиль научного мышления, культивируемый во Франции со времен Рене Декарта.

В третьей главе «**Кинодиалог фильмов серии «Tu mourras moins bête» (Франция) как прототип микрометражных комических научно-популярных кинопроизведений»** определяются прототипические признаки кинодиалога анимационных научно-популярных микрометражных фильмов. Прототипическими признаками выступают малая форма и построение

сюжета фильма по схеме научного дискурса, однако композиционная структура микрометражного фильма выполнена как развлекательная с использованием средств комического. В результате анализа становится ясно, что разные семиотические системы могут передавать разные смыслы будучи обособленными друг от друга. В то же время их тесная взаимосвязь позволяет понять целостность смысла.

Смысл представляет собой сложно параметризованный феномен: он зависит от контекста, ситуации, экстралингвистических параметров, субъективных переживаний, ограничен временными рамками. Передача смысла реализуется в диалоге посредством реплик и видеорядом.

При сопоставлении актуального и буквального смысла реплик обнаруживается отсутствие полноты общего смысла ввиду недостаточности видеоряда для достижения смысловой целостности. Зритель, которому доступен только аудиоряд или только видеоряд, не сможет в полной мере постичь смысл реплики, поскольку смысловая целостность последней формируется в зависимости от двух компонентов: вербального и невербального.

В фильме «*Les stupés dans les films*» (УБН в кино) речь идет о том, какие ошибки совершают режиссеры, когда показывают, КАК сотрудники управления по борьбе с наркотиками выполняют свою работу. При анализе наркотических веществ на месте специалисты – персонажи фильма – буквально пробуют их на вкус, что в действительности противозаконно и опасно для здоровья. В реальной жизни специалисты работают в перчатках и используют специальное оборудование.

Целостность смысла формируется при сопоставлении смысла реплики с тем, что реципиент видит на экране. При этом создается комический эффект, основанный на двойном смысле.

(6) *Dans la réalité, les pros utilisent un kit chimique pour vérifier la nature du produit. Et ils font ça proprement avec des gants.*

В реальной жизни профи используют набор для химического анализа с целью установления природы продукта. И делают они это в перчатках.

Félicitations! Votre farine est enceinte.

Поздравляем! Ваша мука беременна.

Без опоры на контекст и видеоряд, общий смысл ситуации остается непонятным. Лексема «мука» выступает эвфемизмом выражению «наркотическое вещество» с целью придания комического характера ситуации, где Натанаэль в роли специалиста проводит анализ данного вещества. При погружении в специальный раствор некоего материала, последний окрашивается в фиолетовый цвет, указывая на положительный результат. Олицетворение «муки» вызывает ассоциацию с тестом на беременность.

Аналогичный прием используется в микрометражном фильме «*Séries médicales, encore*» (И снова сериалы про врачей), в котором рассказывается о

том, какие ошибки допускаются режиссерами в фильмах, где описываются профессиональные будни врачей.

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

В принципе, и без опоры на видеоряд ясно, что врачи имеют большой опыт в рамках своей профессии, что обуславливает их мастерство, однако опора на видеоряд расширяет смысловые рамки, позволяя выйти за пределы рационального и перевести рассуждения в шутливую плоскость. На экране врач в медицинской униформе грузит мусорные мешки в мусоровоз, подрабатывая грузчиком в рамках собственной профессии, что не соответствует действительности. Во-первых, на врача возложена высокая ответственность за жизни других людей, что делает его работу весьма тяжелой, и тратить время на подработку грузчиком – нерационально, во-вторых, нарушение правил гигиены подвергает пациентов риску и может нанести им еще больший вред.

Видеоряд необходим, даже если зритель попытается мысленно достроить картинку с опорой на аудиоряд. В фильме «*Iron cardiologie*» (*Железная кардиология*) торговца оружием берут в плен собаки-охотники и приказывают ему сделать им боевую ракету.

(8) *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? Ага. У нас же **лапы**.

Смысл фразеологизма *голыми руками* означает «без другой подручной помощи». Торговец соглашается 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. Игра смыслов в диалоге придает ему иронический/шутливый оттенок.

Именно сопоставление актуального и буквального смыслов реплик обнаруживает полноту смысла при взаимодействии вербального и невербального элементов. С одной стороны, передается определенная информация, с другой – возникает дополнительный смысл, создающий комический эффект.

Успех коммуникации определяется адекватно и экспрессивно сформулированной информацией. Снижение уровня серьезности ведет к снижению естественного напряжения в диалоге у слушающего, что в целом облегчает восприятие по-новому поданной информации.

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.

(9) *Deux psychiatres français ont* | – Два французских психиатра прове-

<p><i>soumis la personnalité de Dark Vador 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>рили 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 характеризует рациональный ход мысли, оформленной как описание. В конце реплики приводится один из симптомов. Комическое как таковое отсутствует в описании ввиду отсутствия аномалий. Последняя проявляется в последующем диалоге между Йодой и Энакином.

<p><i>(10) Yoda: De quatre, la racine carrée c'est... Anakin: Je pige rien ce que tu racontes une vieille grenouille. Yoda: Nul en maths, Anakin, tu es.</i></p>	<p>Йода: Квадратный корень из четырех... Анакин: Я не въезжаю, что ты тут рассказываешь, старая жаба. Йода: Ноль, Энакин, в математике ты ноль.</p>
--	---

Пример отчетливо показывает вспыльчивость персонажа, в реплике которого использован сленг (*piger* – въезжать/врубаться), а также эмоционально-окрашенная лексика (*une vieille grenouille* – старая жаба) для придания агрессивности, демонстрирующей его гнев. Использование сниженной лексики позволяет подтвердить наличие симптомов, а с другой, создать на пустом месте комический эффект, эксплицируемый видеорядом.

В образовании комического эффекта отмечается высокий потенциал окказионального и нестандартного. В данном случае нестандартным является сюжет, положенный в основу диалога. Вряд ли можно себе представить, чтобы учитель объяснял взрослому мужчине азы школьной программы, учитывая то, что в контексте фильма технологический уровень персонажей настолько высок, что позволяет им совершать межпланетные путешествия.

Безусловно, тривиальная демонстрация разгневанного персонажа может и произвела бы комический эффект, но воздействие на зрителя было бы слабее в сравнении с диалогом, эксплицирующимся комическим видеорядом. Отсюда следует, что комическое как форма демонстрации аргументации в научно-популярном дискурсе повышает прагматический потенциал сказанного, приводит к более эффективной популяризации знаний за счет увлекательности сюжета и развлекательности комического видеоряда.

Демонстрация знания может осуществляться с использованием такого средства комического как абсурд, что приводит к открытому конфликту рационального и комического. Суть комического заключается в создании аномальности, двоемирия, в котором существует реальный мир и предполагаемый. В фильме *«Les parachutes» (Параюты)* сталкивается рациональное и комическое, что приводит к открытому конфликту. В сюжете

речь идет о том, почему невозможно провезти на борту самолета, вмещающего более 800 человек, парашют для каждого пассажира. С рациональной точки зрения очевидным является отсутствие необходимого пространства и другие немаловажные причины.

Аномальность, свойственная комическому, позволяет ввести условия, которые будут следовать логике абсурда, искажающей реальную картину мира, создавая алогичный мир фантазий, где действует логика игры автора. Примером может служить диалог пилотов, вербально моделирующий ситуацию катастрофы и отражающий логику абсурда.

(11) – *Hé, tu vas rire.*

– *Quoi?*

– *Y a plus d'essence. J'ai plus ou moins oublié de compter le poids des parachutes. Désolé.*

– *Tu leur dis?*

– *Vas-y.*

– *A toi l'honneur.*

– *Non.*

– *Вот умора!*

– *Че такое?*

– *Да топливо выработали. Блин, я забыл про вес парашютов! Извини.*

– *Ты им так и объявишь?*

– *Давай ты.*

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

– *He-e.*

Ситуация, в которой пилот забывает дозаправить самолет топливом для дополнительного веса парашютов в 10 тонн, предназначенных для спасения пассажиров, разворачивается как реальная.

Одной причины достаточно, чтобы охарактеризовать прыжки с парашютом с пассажирского самолета как невозможные.

(12) – *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.*

Перевод в предполагаемый мир реализуется фразой Мусташа «mais imaginons» – представим, что это возможно. Задача абсурдиста заключается в том, чтобы доказать ложное, логически оперируя невозможным. Чтобы защититься от сильного холода и от асфиксии, Мусташ надевает теплую кофту поверх парашюта, сопровождая действие английским вкраплением «ready». С рациональной точки зрения программа спасения Мусташа нелогична: 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.

В иррациональном мире непреодолимые проблемы решаются всегда в рамках логики абсурда, но именно это противоречие рациональной логике и способно вызвать удивление, изумление или смеховую 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 целом, а также с использованием стилистических средств, таких как английские вкрапления, сленг, эмоционально-окрашенная сниженная лексика.

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

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:

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

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

(14) <i>Kiss my what?</i>	<i>Ну и кто тут профи?</i>
---------------------------	----------------------------

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

Для комического очень важна дифференциация, отличие, контраст, столкновение несходных объектов по стилю, типу, виду и т.д., т.е. некая аномалия. Зрителя вовлекают в языковую игру, где он сам вправе выбрать стилистическую тональность, от которой будет зависеть комический эффект. Нестандартность и аномальность – главные черты комического, в рамках которых можно расширять средства комического.

Таким образом, 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.

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]. В развитие этих размышлений мы предлагаем под объективной концептуальной системой понимать научное знание, а под индивидуальной концептуальной системой – ненаучное, обыденное/профанное знание. Соответственно, одна из концептуальных систем будет выступать частью по отношению к другой. Сведение научной и обыденной систем в едином целом будет представлять собой гибрид – соединение разнородных элементов.

Сведение двух концептуальных систем дает возможность представления знания с двух точек зрения: научной и обыденной. Схематически модель будет иметь следующий вид (Рис. 1):



Рис. 1. Модель ИКС и ОКС

где ИКС (индивидуальная концептуальная система) представляет обыденное знание, а ОКС (объективная концептуальная система) – научное.

Представляется возможным выделить принципы взаимодействия ИКС и ОКС. Первый принцип можно определить как последовательный, поскольку в нем знание демонстрируется сначала 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, репрезентирующие обыденное/профанное знание, представляют себе турбулентность.

<p>(15) <i>Les phobiques de l'avion craignent évidemment le crash. L'avant-goût fréquent du crash selon eux ce sont les</i></p>	<p><i>Аэрофобы по всей видимости боятся крушения. Частным предвестником последнего, по их мнению, является</i></p>
---	--

turbulences. Quand il y a une turbulence, le phobique croit à un trou d'air dans lequel va sombrer l'avion. D'ailleurs, voici comment le phobique imagine ce qui se passe dans le cockpit.

Braque!

Je peux pas!

En fait, lors d'une turbulence l'avion ne chute pas, il descend juste d'une dizaine de mètres. Et, côté pilote, ça se vit plutôt bien.

турбулентность. Когда она возникает, аэрофоб думает, что самолет упадет в воздушную яму.

Кстати, вот как аэрофоб представляет себе то, что происходит в кабине пилота.

Поворачивай!

Не могу!

На самом деле при турбулентности самолет не падает, он опускается всего лишь метров на десять. А со стороны пилота все идет хорошо.

Другим принципом передачи корректного знания является игра со зрителем. Первый говорящий, основываясь на своем обыденном знании, задает вопрос или утверждает что-либо, что требует незамедлительной реакции со стороны слушающего, в качестве которого выступает персонаж, которому дана роль носителя 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, как в фильме «*L'ascenseur spatial, c'est pour quand?*», в котором рассказывается о невозможности построения космического лифта.

(16) 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?

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?

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

(17) 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.

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.

В данной реплике уточняется требуемая высота башни – 36 000 км. Далее приводится факт того, что на момент обсуждения отсутствует необходимый материал, способный выдержать башню высотой больше десяти километров.

(18) Actuellement, on ne connaît pas de

Сегодня не известно ни одного

<i>matériau assez résistant pour soutenir une tour de plus de dix kilomètres de haut. Elle s'effondrerait sur elle-même.</i>	достаточно прочного материала, способного выдержать башню высотой более десяти километров. Она просто рухнет.
--	---

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

Третьим принципом является научный взгляд на какую-либо проблему. В данном случае отсутствует последовательное сравнение знания ИКС и ОКС, нет как таковой игры со зрителем, в которой предпринимается попытка представить нереальное в реальном с точки зрения рациональности. Данный принцип характеризуется вербальной аргументацией, нередко вступающей в конфликт с видеорядом. Так, в фильме «*L'alcool c'est bon, mais pas pour la santé*» (Алкоголь – хорош, но не для здоровья) Сью Элен интересуется:

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

Цель – показать, какое действие оказывает алкоголь на организм и употребляют ли животные предметы или вещества, содержащие алкоголь. Показано, как знание представлено в ИКС, а именно незнанием вреда от алкоголя и незнанием, воздействует ли алкоголь на животных. Научная точка зрения заключается в предельно точной и лаконичной аргументации с параллельной демонстрацией того, о чем идет речь:

(20) <i>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 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.</i>	Под воздействием тепла фрукты при гниении выделяют алкоголь. Это происходит благодаря дрожжам, которые преобразуют углеводы в алкоголь 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 вербальная аргументация, вступающая в конфликт с видеорядом, указывая на то, какой эффект алкоголь оказывает на организм.

(21) 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.

Пример с очевидностью демонстрирует исчерпывающую аргументацию в пользу отрицательного влияния алкоголя на организм как человека, так и животного. Новый способ передачи знания заключается в том, что в фильме сопоставляются два знания – обыденное и научное. При сравнении знания оказывается возможным увидеть неадекватность обыденного/профанного знания в сравнении с научным, а также несоответствие обыденного знания реальному положению вещей. Представленная гибридная модель позволяет выделить три способа передачи знания – сравнительный, игра со зрителем и вербальная аргументация, нередко вступающая в конфликт с видеорядом.

В заключении обобщаются основные результаты проведенного исследования, делаются выводы об особенностях взаимодействия комического с рациональным во французских микрометражных фильмах, намечаются перспективы дальнейшего исследования.

Основные положения и результаты диссертационного исследования отражены в следующих публикациях автора.

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК:

1. Сухих Д. А. Комическое как составляющая аргументации в дискурсе научно-популярного микрометражного фильма / Д. А. Сухих, В. Е. Горшкова, А. Ф. Фелелов // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2020. – Т. 18. – № 3. – С. 59-77. (60-20-20).

2. Сухих Д. А. Кинодиалог как гибридная модель двух концептуальных систем (объективной и индивидуальной) / Д. А. Сухих // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. – 2021. – № 1. – С. 84-95.

3. Сухих Д. А. Конфликт комического и рационального в кинодиалогах микрометражных фильмов / Д. А. Сухих, В. Е. Горшкова // Вестник НГУ.

Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2022. – Т. 20. – № 1. – С. 37-48. (80-20).

Статьи в иных изданиях:

4. Сухих Д. А. Ирония и сарказм в научном дискурсе французских комиксов / Д. А. Сухих // Ученые записки Ульян. гос. ун-та. Актуальные проблемы теории языка и лингводидактики. Серия: Лингвистика / под ред. А. И. Фефилова. – Ульяновск : Изд-во УГУ, 2020. – С. 48-52.

5. Сухих Д. А. Экология научной культуры (на примере французского микрометражного кино) / Д. А. Сухих // Экология. Коммуникация. Перевод: Мат. Всерос. онлайн-конф., посвященной 15-летию кафедры перевода и межкультурной коммуникации и 60-летию фак-та иностранных языков (Улан-Удэ, 30 сентября – 1 октября 2020 г.) / Науч. и отв. ред. П. П. Дашинимаева. – Улан-Удэ : Изд-во БГУ, 2020. – С. 66-72.

6. Сухих Д. А. Культура научного диалога (на примере комиксов) / Д. А. Сухих // Диалог культур. Культура диалога: от конфликта к взаимопониманию: Мат. Второй межд. науч.-практ. конф. (Москва, 21–25 апреля 2020 г.) / под общ. ред. Л. Г. Викуловой. – М. : МГПУ; НВИ; Языки народов мира, 2020. – С. 270-273.

7. Сухих Д. А. Соотношение буквального и актуального смыслов (на примере научно-популярного фильма) / Д. А. Сухих // Культурно-исторические тенденции развития профессиональной деятельности: Мат. Второй межд. науч.-практ. конф. (Москва, 18-19 декабря 2020 г.) / под ред. С. В. Мыскина. – М. : МГПУ, 2020. – С. 135-136.

Подписано в печать 08.04.2022. Формат 60×90 1/16

Усл. печ. л. 1,4. Тираж 100 экз. Заказ 53

Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии Издательства ИГУ
664082, г. Иркутск, ул. Лермонтова, 124