

Министерство образования и науки Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт иностранных языков
Кафедра английской филологии и сопоставительного языкознания

ОСНОВНЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ПОСТРОЕНИЯ КИНОТЕКСТА В ФИЛЬМАХ РОБЕРТА ЗЕМЕКИСА

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа

Допущена к защите:

Руководитель ОПОП

44.03.01 – Педагогическое образование

Профиль: иностранный язык (английский)

«__» _____ 2016г.

Зав. Кафедрой

«__» _____ 2016г.

_____ Старкова Д.А.

подпись

Исполнитель:

Домрачева Кира Андреевна

Студент группы БА-44

подпись

Научный руководитель:

Сандалова Наталья Владимировна

канд. филол. наук, доцент

подпись

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. КИНОТЕКСТ И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ПОСТРОЕНИЯ.....	6
1.1 Определение текста и его виды	6
1.2 Кинотекст как вид креолизованного текста, проблема киноязыка и его составляющих.....	8
1.3 Определение кинодискурса и его положение относительно кинтекста	16
1.4 Киностилистика и основные постулаты, выдвинутые Б.М. Эйхенбумом	18
1.5 Особенности построения кинотекста. Виды и функции стилистических приемов в кинотексте	20
Выводы по первой главе.....	25
ГЛАВА 2. АНАЛИЗ КИНОТЕКСТОВ, СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ.....	27
2.1 Алгоритм анализа кинотекстов	27
2.2 Повторы в фильме «ForrestGump» (Форрест Гамп), 1994г.	29
2.3 Тавтология в фильме «TheWalk» (Прогулка), 2015г.....	43
2.4 Кольцевая композиция и другие повторы в фильме «BacktotheFuture» (Назад в будущее), 1985г.....	52
Выводы по второй главе.....	60
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	63
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	65

ВВЕДЕНИЕ

За последние пятьдесят лет в связи с развитием науки и техники мы наблюдаем изменения в коммуникативной реальности. Чисто вербальные тексты, как например, книги, уходят на второй план, уступая дорогу невербальным текстам – медиатекстам. Появление новых текстов, наталкивает на более подробное изучение данного предмета. Новые формы находятся на стыке двух наук: лингвистики и семиотики, изучая которые, мы находим точку, где они пересекаются. Эта условная точка взяла название креолизованных текстов. Одним из наиболее ярких представителей является кинотекст.

Ю.М. Лотман, один из самых значимых ученых в сфере семиотики и кино, говорил, что для понимания кино как искусства нужно знать язык. Так как для понимания собеседника нужно знать язык, на котором оно написано. Так же как и понимание симфонической музыки требует подготовки. «Кинематограф говорит и жаждет быть понятым» и для этого понимания нужно знать его язык. Эта цитата Ю.М. Лотмана дает почву для дальнейших исследований в этой сфере с точки зрения лингвистики, и стилистики.

Данное исследование является **актуальным**, поскольку, в ходе исследования, мы столкнулись с проблемой нехватки теоретических источников. Работы в области кинотекстов и киностилистики, которые существуют, не в полной мере рассматривают данную тему, но являются хорошей базой для дальнейшего изучения.

С одной стороны, эта тема кажется далекой от лингвистики, но такими учебными как Ю.М. Лотман и Б.М. Эйхенбаум доказано, что кино можно рассматривать с точки зрения лингвистики и стилистики. Их работы и являются основополагающими в нашем исследовании.

Кинотекст, являясь текстом креолизованного типа, так или иначе, относится к лингвистическим наукам, а его изучение помогает понять процессы креолизации.

Итак, тема нашего исследования – основные стилистические особенности построения кинотекста в фильмах Роберта Земекиса.

Объектом исследования являются кинотексты фильмов Роберта Земекиса.

Предмет исследования – стилистические примы в выбранных кинотекстах.

Цель исследования – определить какие стилистические приемы используются в фильмах Роберта Земекиса для построения кинотекстов и их функции в кинофильмах.

Для достижения цели, мы поставили следующие **задачи**:

1. Изучить литературу в области кинотекстов, стилистике, в частности стилистические приемы на синтаксическом уровне;
2. Проанализировать выбранные кинотексты с точки зрения стилистических приемов, их функции и влияние на семантику всего произведения;
3. Выявить наиболее частотные приемы и функции;
3. Сделать собственные выводы по материалам исследования.

Методологической базой исследования являются работы отечественных ученых: Лотмана Ю.М., Эйхенбаума Б.М., Гальперина И.Р., Арнольд И.В., Смирницкого Ю.М..

Материалом практического исследования послужили кинофильмы режиссера Роберт Земекиса. Для анализа нами были отобраны следующие кинофильмы: Форрест Гамп, Назад в будущее (часть 1), Прогулка. Особый интерес для исследования представляют именно эти кинотексты, поскольку написаны в разных жанрах, а одни и те же приемы выполняют разные функции, в зависимости от жанра и замысла автора.

В рамках исследования были использованы **методы** стилистического, дискурсивного, а так же математического анализа.

В первой части **первой главы** мы проанализировали литературу по данной теме и представили определение кинотекста, предварительно разобравшись в процессе креолизации и его типах. Мы так же рассмотрели понятие кинодискурс, как он проявляется и взаимодействует с кинотекстом. Все стилистические примы, которые могут быть найдены в кинотексте и быть релевантными для его построения, рассмотрены в той же главе

Во **второй главе** мы подробно рассматриваем выбранные кинотексты, выделяем в них те приемы, особенные и специфичные для данного произведения. В этой же главе произведен их анализ и математическим методом подсчитаны все полученные результаты, оформленные в диаграммах.

Содержание работы отражено в опубликованных тезисах, представлены и обсуждены на конференции 12.04.2016 «Актуальные проблемы лингвистики и методики».

Наше исследование может быть полезно для дальнейших лингвистических исследований в области креолизованных кинотекстов и киностилистики, в чем и заключается его **теоретическая значимость**.

Его **практическая значимость** заключается в том, что оно может быть применено для учебно-методических разработок по предметам интерпретация текста и филологический анализ текстов. Визуализация многих стилистических приемов может помочь в их поиске и интерпретации художественных текстов.

ГЛАВА 1. КИНОТЕКСТ И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ПОСТРОЕНИЯ

1.1 Определение текста и его виды

Прежде чем говорить о кинотексте, нам необходимо выяснить, что такое текст и почему кинотекст относят к этой же категории. Текст – противоречивое понятие, получившее большое количество определений, которые затрагивали разные его функциональные и формальные аспекты.

С точки зрения языкознания, сам по себе текст – это «последовательность вербальных знаков» [БЭС 1998: 507], а так же место функционирования языковых единиц. Поскольку именно там слово обретает свою семантику, соответственно рассматривается текст как продукт речи, а, следовательно, является коммуникативной единицей.

Валгина Н.С. определяет текст как «объединенную по смыслу последовательность языковых единиц, основными свойствами которой являются связанность и цельность». Она так же отмечает, что это коммуникативная единица высшего уровня благодаря его смысловой завершенности [Валгина 2003: 7].

Еще одно определение дает нам Николаева Т.М.. Она определяет текст как «законченную последовательность предложений, связанных по смыслу в рамках общего замысла автора» [Николаева 1978: 6]. Текст воспринимается как продукт языковой личности, который не возможен без акта познания [Тураева 1994: 106-107].

Таким образом, несмотря на вербальность, невозможно оставить без внимания тот факт, что текст так же хранит в себе оттенок невербального поведения участников коммуникации. В процессе общения носители языка используют спонтанные речевые тексты. В этом тексте языковая личность, которая владеет системой языка, не только проявляет себя, но и представляет образ своего понимания мира. Валгина отмечает, что для понимания текста

адресату необходимо обладать неким коммуникативным фоном, т.е. общим фоном знаний, которые помогают в написании и интерпретации текста, основываясь на знании реалий и культуры [Валгина 2003: 8].

И.Р. Гальперин тоже выделял такие важные характеристики текста как целостность, связность, функциональность [Гальперин 1981: 17], но он приписывал это лишь письменным текстам. Однако, текст может быть зафиксирован не только в письменной форме, но в устной.

С точки зрения психолингвистики текст рассматривается как сложное семантическое образование, обладающее цельностью, формальной связностью, семантической связностью, эмотивностью, т.е. как отражение отношения автора, а так же креолизованностью и прецедентностью. Под креолизованностью понимается содержание в тексте элементов других семиотических систем, а под прецедентностью наличие элементов предшествующих текстов. В основе психолингвистического подхода лежит текст как единица коммуникации. Тогда текст должен удовлетворять коммуникативные потребности и являться единицей для функционирования речевой деятельности.

Обращаясь к классификации текста, можем разделить его на основе стилистического и содержательного аспекта, на художественный и нехудожественный. Художественный текст, по мнению И.Я. Чернухиной, понимается как «эстетическое средство опосредованной коммуникации», целью которой является «изобразительно-выразительное раскрытие темы, представленное в единстве формы и содержания и состоящее из речевых единиц», основной функцией которых является коммуникация [Чернухина 1986: 24].

Нехудожественные тексты – это научные труды, информационные сообщения, основанные на реальных событиях. Художественный текст выполняет эстетическую функцию, поливариантен и может изображать несуществующую реальность.

1.2 Кинотекст как вид креолизованного текста, проблема киноязыка и его составляющих

Кинотекст – это связанное, цельное и завершённое 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, Ефремова 2004: 37].

Такое определение дают нам Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова, и приводят ряд доказательств. Рассматривать кинотекст как последовательность кадров могут только специалисты, занимающиеся монтажом, в то время как для зрителя это способ проецирования киноплёнки на экране. Из этого мы видим, что один из главных условий кинотекста является наличие экрана, зафиксированность на каком-либо материальном носителе, которыми могут выступать киноплёнка на видеокассете, DVD и других цифровых носителях.

Иногда кинотекст может определяться как медиатекст. Этот подход не является до конца верным, но он указывает на необходимость учитывать сходный способ восприятия (аудиовизуальный) и способ предъявления реципиенты (экранный).

Кинотекст обладает как вербальными, так и невербальными знаками, потому что его относят к группе креолизованных текстов. Это понятие было рассмотрено несколькими учеными, как например, Е.Е. Анисимовой, которая утверждает, что креолизованный текст – это «лингвовизуальный феномен, текст, в котором вербальный и изобразительный компонент образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое,

обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата» [Анисимова 1992: 73].

Она так же отмечает, что вербальная часть и изобразительная, во-первых дополняют друг друга, а во-вторых, зависят друг от друга. Поскольку изображение понятно без слов, а значит, может существовать независимо от вербалики. В большинстве случаев вербальный компонент дублирует или повторяет невербальный, но в некоторых вербальный помогает понять, дополнить коннотативное значение невербального.

Сорокин Ю.А. и Тарасов Е.Ф. так же одними из первых определили, что «креолизованные тексты – это тексты, фактура которых, состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам)» [Сорокин, Тарасов 1990: 180].

Например, Л. Бардин выделил четыре типа корреляции в тексте, в зависимости от «характера передаваемой информации», т.е. денотативной и коннотативной, где какой-то из компонентов (изобразительный или словесный) доминирует. Для нас важно отметить, что в кинотексте встречаются все четыре типа. Изображение (денотат) + слово (денотат); изображение (денотат) + слово (коннотат); изображение (коннотат) + слово (денотат); изображение (коннотат) + слово (коннотат) [Бардин 1975: 98 - 112].

Классификация отношений между изображением и словом В.В. Сазонова и К.Б. Шошникова близка к Л. Бардину. Они так же выделили четыре типа: воспроизведение, дополнение, противопоставление, выделение. В первом случае все признаки и свойства совпадают, во втором они не совпадают, но расширяют значения друг друга, в третьем не совпадают, противопоставляют друг друга, в четвертом изображение выделяет, конкретизирует часть сказанного [Сазонов, Шошников, 1975: 978-379].

Еще одной проблемой в процессе креолизации является процесс восприятия и понимания. Л.В. Головина утверждает, что изображение

ограничивает восприятие текста, а так же сужает его концептуальное поле, при этом интерпретировать текст сложнее [Головина 1986: 73].

Существуют тексты с нулевой, частичной и полной креолизацией. По нашему мнению, кинотекст относится к текстам с полной креолизацией, однако, в отдельно взятых кадрах можно найти элементы частичной креолизации.

Эстетическую, информативную и техническую функции креолизованного текста выполняют именно невербальные компоненты. Они организуют визуальное восприятие, передают содержание текста, и выражают художественный замысел автора [Козлов 2002: 71]. В кинотексте они выражены во внешности, одежде, предметах, пейзажах, жестах, мимике и т.д.

Вербальная, она же лингвистическая составляющая кинотекста предстает в двух формах: письменной (титры, надписи, названия улиц, плакаты, письма и т.д.) и устной (речь актеров, закадровый текст, песни и т.д.), выраженных с помощью слов естественного языка. Вербальные знаки могут резюмировать ситуацию или сообщать об изменении времени и места действия.

Г.Г Слышкин и М.А. Ефремова представляют нам данную таблицу, которая классифицирует все имеющиеся знаки кинотекста [Слышкин, Ефремова 2004: 23].

Знаки кинотекста	Лингвистические	Нелингвистические
Звуковые	Речь персонажей, закадровая речь, песни.	Естественные шумы. Технические шумы, музыка.
Визуальные	Титры инициальные, финальные и внутри текстовые, надписи как	Образы персонажей, движения персонажей, пейзаж, интерьер,

	часть интерьера или реквизита.	реквизит, спецэффекты.
--	--------------------------------	------------------------

В определении были упомянуты кинематографические коды, с помощью которых создается кинотекст. К ним относятся: ракурс, кадр, свет, план, сюжет, художественное пространство, монтаж.

В кино зачастую чувства и эмоции, как например, головокружение, размышление, удовольствие, боль, любовь, ненависть могут выражаться невербально. К невербалике так же относят естественные шумы, музыку, паралингвистические и экстралингвистические характеристики звучащей речи.

Еще одной особенностью кинотекста является его многократная семиотическая трансформация. Кинотекст основывается на авторском литературном сценарии. Это может быть произведение художественной литературы, но в таком случае мы будем говорить об экранизации, т.е. о переводе художественного произведения с словесного языка на экранный [Слышкин, Ефремова 2004: 29].

Кинематограф по своей природе – это рассказ, повествование. Поскольку, в основе любого повествования лежит коммуникация, то он, по мнению Ю.М. Лотмана, подразумевает следующее:

- передающего информацию, т.е. адресанта;
- принимающего информацию, т.е. адресата;
- канал связи между ними, в качестве которого могут быть естественный язык, система обычаев, нормы искусства и другие;
- сообщение, т.е. текст [Лотман 1973: 48].

Так же Ю.М. Лотман утверждал, что рассказ в данном случае состоит из иконических знаков, последовательно связанных между собой. А киноповествование – это повествование средствами кино [Лотман 1973: 89].

Он так же указывает, что в кинотексте присутствует несколько типов повествования: изобразительное, словесное и музыкальное (звуковое), но

иногда один из них может отсутствовать, что может, как облегчить, так и усложнить понимание [Лотман 1973: 89].

Каждый кинофильм принадлежит той или иной эпохе, повествует о событиях в рамках той или иной культуры и передает свое сообщение через киноязык, в основе которого лежит восприятие мира получателя [Лотман 1973: 89].

С детства, книги формируют у человека не только способность читать, но и навыки анализа, абстрактного и критического мышления и многое другое. Однако, далеко не все читающие обладают этими способностями и навыками. По словам Р. Барта, неверно полагать, что язык в полной мере отражает реальность и сам по себе нейтрален, по отношению к коммуникации, выступая лишь посредником [Барт 1989: 379]. В свою очередь, У. Эко продолжая эту мысль, указывает, что язык отражает не внешнюю реальность, а внутреннюю, языковую, дискурсивную и субъективную [Эко 1989: 5-14].

В кинотексте же язык выражен вербально, а значит адресат, просматривая кино, как бы читает книгу, что развивает вышеуказанные способности, но он в то же время и невербален, что дополняет язык и помогает зрителям/читателям еще лучше понимать кино и язык, но и способы мышления при этом немного меняются. Таким образом, продолжая развивать навыки анализа, критического и абстрактного мышления, кинотекст пользуется своим новым, уникальным неестественным языком.

Этот язык имеет свой синтаксис и грамматику. Кинофильм распадается на кадры, соединенные в ходе монтажа. Это доказывает дискретность кинотекста в целом, а структурно значимой единицей является кадр, как "основной носитель значений киноязыка" [Лотман 1973: 309]. Кадр – мельчайший изобразительный элемент на пленке и сегмент фильма во времени и пространстве [Лотман, Цивьян, 1994: 72].

Монтаж кадров функционально напоминает соединение морфем в слова, а слова в предложения [Лотман 1973: 343-344]. Б. М. Эйхенбаум называет монтаж синтаксисом фильма [Эйхенбаум, 2001: 26].

Лотман Ю.М. близко подходит к определению киноязыка, хотя четко его не формулирует. Киноязык – это система знаков иконических и условных. Киноязык – это, конечно, не естественный язык, но он выполняет самую важную – коммуникативную функцию, так как передает информацию. При этом знаки, содержат в себе образы, которые в свою очередь эмоционально влияют на адресата, и перерабатывается сознанием гораздо проще и быстрее, не требуя интеллектуального напряжения [Корда 2013: 19].

Соглашаясь с тем, что у кино есть свой собственный язык, мельчайшей структурной единицей которого является кадр, встает вопрос об определении кинолексики и кинограмматики. Важным элементом грамматики кино, по мнению Ю.М. Лотмана и Ю.Г. Цивьяна, является причинно-следственная связь между двумя кадрами. Случаи, когда причинно-следственная связь кадров каким-либо образом усложняется, в основе своей все же имеют эту простую модель отношений: «причина — следствие» [Лотман, Цивьян, 1994: 161].

Ворошилова, в одной статье доказывает это, ссылаясь на Ю. Тынянова, который относил к кинолексике фигуры киноязыка: киноэпитеты, кинометонимии и др. а под кинограмматикой понимал правила построения, следования кадра, то есть все возможные наплывы, ракурсы, диафрагмы, а так же временные и смысловые отношения. Одним словом, все то, что придает картинке определенное значение [Ворошилова 2007: 106].

Наравне с Ю.Н. Тыняновым, Б.М. Эйхенбаум, под киносинтаксисом понимал кинофразы, монтаж кинопериодов, а под киносемантикой метафоры и другие семантические приемы. Кинофраза – это смысловая единица, образующаяся по средствам монтажа. Кинофраза создает акценты в фильме. Эти акценты Б.М. Эйхенбаум называет подлежащим и сказуемым

кинофразы, а создаются они крупным и первым планом [Эйхенбаум, 2001: 29-30].

Им было выделено два типа кинофраз: регрессивные и прогрессивные. Первый тип заключается в постепенной смене крупных планов, образуя как бы «перечисление», затем показывается общий план. В этом типе большое внимание уделяется киносемантике, символике, так как любой предмет, попавший в крупный план должен обладать неким переносным значением, дополнительным смыслом. Прогрессивный тип сначала представляет общий план, а затем акцентирует внимание зрителя на деталях. Регрессивный тип условно можно назвать «загадкой», в нем зрителю приходится догадываться, в то время как второй типа не оставляет пробелов в понимании. Сравнивая с традиционным текстом, первый тип похож на описание, а второй на повествование [Эйхенбаум, 2001: 31].

Ю.М. Лотман и Ю.Г. Цивьян выделили несколько уровней повествования, наивысший из которых — сверхфразовый. На этом уровне кинофразы вступают в «структурные соотношения параллелизма, противопоставления, контраста, отождествления, в результате чего возникают дополнительные смыслы» [Лотман, Цивьян, 1994: 167].

Основной проблемой киносинтаксиса является соединение этих кинофраз в рамках кинопериодов. Кинопериод, кстати, он определяет как совокупность кинофраз, связанных между собой по смыслу. Этой проблемой занимается, конечно, монтаж, но перед режиссером встает вопрос об использовании каких-либо стилистических средств и приемов для их связи, а так же мотивировка этих переходов. Как правило, монтаж кинопериодов строится на «заменах», пересечении двух разных сюжетных линий, двух кинопериодов, которые происходят параллельно и сменяются друг другом. Момент, когда необходимо прервать кинопериод должен быть мотивирован, то есть конечная точка одного кинопериода и начальная точка другого должны быть ассоциативно связаны между собой. Чаще всего для связи используют

контраст, совпадение, сравнение или просто текстовые надписи [Эйхенбаум, 2001: 33].

Стоит отметить, что в отличие от художественного текста, кинотекст всегда является результатом коллектива авторов с четкой функциональной дифференциацией: сценарист, костюмер, актер, композитор, режиссер и т.д. [Слышкин, Ефремова 2004: 25-26].

Перед учеными так же встает вопрос о классификации кинотекстов, который решают Слышкин Г.Г. и Ефремова М.А. , которые выделяют классы на основе общетекстовых признаков:

1. По адресату:
 - А) по возрастному признаку: детский – семейный – взрослый;
 - Б) по степени закрытости: массовый – элитарный;
2. По адресанту: профессиональный – любительский;
3. По степени оригинальности сценария: оригинальный – переработка (экранизация, ремейк) – развитие (сиквел, приквел, сайдквел);
4. По жанру. Количество жанров постоянно увеличивается.
5. По ценности для лингвокультурного общества: прецедентный – непрецедентный [Слышкин, Ефремова, 2004: 42-44].

Прецедентный текст – это такой текст, значимый для той или иной личности в познавательном или эмоциональном отношениях. Тексты, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные широкому окружению; тексты, обращение к которым возобновляется в дискурсе данной языковой личности [Караулов 1987: 216]. В нашем случае – это кинотексты, который могут стать прецедентными. Так, например, фильм, который мы будем подробно рассматривать во второй главе, Форрест Гамп, уже стал прецедентным. Цитаты, звучащие в этом фильме, такие как «*Run, Forrest, run!*» «*Life is like a box of chocolates, you never know what you're gonna get*» уже в ходу не только у носителей английского языка, но и в других лингвокультурах.

1.3 Определение кинодискурса и его положение относительно кинотекста

Затронув прецедентность, мы не можем не поговорить о кинодискурсе. Понятия кинотекст и кинодискурс очень близки друг к другу, однако кинодискурс, все же, шире и имеет дело с концептами. Проблемой разделения этих понятий занимается М.А. Самкова в своей статье «кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий» и предлагает нам следующую схему:



Самкова приходит к выводу, что кинодискурс включает в себя кинотекст, кинофильм, его интерпретацию, а так же корреляции с другими видами искусства, например, литература, театр, и с интерактивными системами – телевизионными сериалами, компьютерными играми [Самкова, 2011: 135-137].

Исходя из ее исследования, мы видим, что в кинотекст включены только узкие экстралингвистические факторы, а в кинодискурс более

широкие: факторы культурно – идеологической среды, в которой протекает коммуникация.

В свою очередь А.Н. Зарецкая включает в кинодискурсаудиовизуальность, интертекстуальность, креолизованность, целостность, членимость, модальность, информативность, проспекцию, ретроспекцию и прагматическую направленность, а так же прецедентные дискурсы (другие фильмы того же жанра, режиссера, книги) [Зарецкая, 2010: 8]. С.С. Назмутдинова отмечает, что кинодискурс протекает в межкультурном и межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка [Назмутдинова, 2008: 7].

Стоит отметить, что отдельные элементы кинотекста, как например фраза, сказанная героем, при рассмотрении кинодискурса, могут становиться прецедентными и закрепляться в сознании в виде концептов [Слышкин, Ефремова, 2004: 52].

Мы считаем важным заметить еще, что в рамках кинодискурса может раскрываться любой другой дискурс, например политический, ситуативный, любовный. В нашем случае этот дискурс обусловлен жанром кинотекста. Так, например, в мелодраме может проявляться дискурс любви или дружбы, в исторической драме военный дискурс или политический.

1.4 Киностилистика и основные постулаты, выдвинутые Б.М. Эйхенбумом

Понятие киностилистика было введено Б.М. Эйхенбаумом, который в своей работе «Проблемы киностилистики» рассмотрел основы построения кадров, выделил понятия киносинтаксис, кинофраза, кинопериод, киносемантика, о которых мы говорили в предыдущей части главы. В этой части мы подробнее остановимся на понятии киносемантика и на проблеме киностилистики.

Основываясь на том, что основная проблема киностилистики лежит в использовании различных стилистических приемов. Все эти приемы в кинотексте Тынянов называет кинолексикой, а Эйхенбаум киносемантикой. Мы же будем использовать термин киносемантика, так как в семантическую структуру слова, а в нашем случае кадра, так же входит денотат и коннотат. Коннотативное значение может содержать в себе перенос, символизм, метафорическое значение и другие семантические изменения. Одним словом, киносемантика содержит в себе смысл.

Стоит сказать, что сам Борис Михайлович выделял семантику кадра и семантику монтажа, причем роль монтажа, как и его семантики гораздо больше, чем кадра. В редких случаях, у кадра, точнее, у композиции некоторых деталей в кадре, есть особенный смысл. Их монтаж гораздо важнее еще и потому, что в разных контекстах они и те же кадры получают совершенно разный смысл [Эйхенбаум, 2001: 34-36].

Важным признаком кино является его сукцессивная структура. Этот термин был введен в лингвистику Тыняновым, заимствованный из биологии [Тынянов, 1924: 40]. Это значит, что все последовательно, а именно, кадры как бы цепляются друг за друга, создавая кинофразы, затем кинопериоды и, в

общем, сам фильм. Смысл этих соединений может проясниться для зрителя только в конце [Эйхенбаум, 2001: 36].

Основным способом расширения значения в кино является метафора. Этот прием более-менее подробно и рассматривает Эйхенбаум. Он говорит, что кинометафора, конечно, символична, но она может возникать только в том случае, если она опирается на словесную. То есть метафора будет ясна зрителю и легко им интерпретирована только при условии, что такая метафора существует в его языке, то есть существует такой концепт.

Кинометафора же, в отличие от обычной метафоры, находясь в концептосфере языковой личности, будет понята, но не будет иметь в его сознаний словестной формы [Эйхенбаум, 2001: 38]. В тексте словестная метафора не имеет зрительного образа, в то время как кинометафора не имеет словестного.

С этим утверждением можно согласиться, особенно если мы рассматриваем невербальную составляющую кинотекста. Однако, если же какая-либо метафора была произнесена актером, то, вероятно, она обретет словестную форму, но она обязана находиться в концептосфере, для того, чтобы быть, прежде всего, понятой.

1.5 Особенности построения кинотекста. Виды и функции стилистических приемов в кинотексте

Говоря о построении кинотекста, мы в первую очередь будем говорить о киносинтаксисе и тех стилистических приемах, которые использует режиссер для монтажа, какие функции они выполняют и как влияют на киносемантику.

Для изучения всех возможных стилистических приемов построения кинотекста, мы обращаемся к тексту и отбираем те приемы, которые справедливы для кинотекста.

В тексте эти приемы находятся в предложении, но для анализа используют так называемые сверхфразовые единицы, которые И.Р. Гальперин определяет как набор предложений, представляющих собой структурное и семантическое единство [Гальперин, 1981: 195]. В нашем случае, в кинотексте мельчайшей единицей является кадр, а несколько кадров по средствам монтажа формируют кинофразу, а набор кинофраз – кинопериод. Таким образом, мы видим, что относительно кинотекста, кинофразы и кинопериоды тоже своего рода сверхфразовые единицы, которые обладают определенными стилистическими особенностями и подлежат анализу.

Далее мы рассмотрим стилистические приемы на синтаксическом уровне:

I. Повторы.

Арнольд И.В. понимает под повтором фигуру речи, «которая состоит в повторении звуков, слов, морфем или синтаксических конструкций достаточно близко друг от друга, чтобы их можно было заметить» [Арнольд, 2002: 200]. Сразу отметим, что в кинотексте будет производиться повтор кадров, кинофраз, а так же слов или синтаксических конструкций.

В некоторых случаях повтор можно считать избыточным, потому как они передают лишь дополнительную информацию, а не основную, предметно-логическую. Однако, это важный стилистический прием, который может выполнять различные функции, иногда является средством связи [Арнольд, 2002: 200]. Из видов и функций, представленных Арнольд И.В., мы выделим те, справедливые для кинотекста:

1) аллитерация – звуковой повтор, как правило, встречается в речи, названиях, именах.

2) повтор слов или фраз; в кинотексте данный тип можно наблюдать в вербальной составляющей, в виде повтора слова в нескольких подряд идущих кадрах, а так же невербальная. Например, цветы, появляющиеся в нескольких кадрах в рамках разных кинофраз.

3) анафора – повторы в начале кинофраз, чаще всего появляются в начале фильма или в начале кинопериодов.

4) повтор конструкций - параллельные конструкции (параллелизмы); одинаковые кинофразы или фразы вербальной составляющей, в разных кинопериодах.

5) хиазм – повтор конструкций, где одна из них идет в обратной последовательности;

6) подхват или анадиплосис – повторение слова на стыке двух конструкций; последний кадр кинофразы и новый кадр следующей повторяются.

7) синонимический повтор; смысл двух фраз или кинофраз похожи, в вербальной части синонимы в речи актеров.

8) синтаксический повтор – повтор похожих кинофраз, обычно сочетается с некоторыми другими видами повтора. Данный тип чаще всего встречается в кинотексте, так как монтаж кадров работает в рамках киносинтаксиса, а повторы иногда используются для связи между кинофразами.

9) кольцевой повтор или кольцевая композиция – тоже часто встречающийся вариант синтаксического повтора.

10) тавтология – пример сатирического повтора, используется в комических целях [Арнольд, 2002: 201-205].

В кинотексте нами был обнаружен особый вид повтора, который, если брать за основу классификацию стилистических приемов Ю.М. Скребнева, можем так же отнести к тавтологии. В таком повторе вербальная составляющая полностью дублируется невербальной. Скребнев Ю.М. подчеркивал, что тавтология используется не только в комических целях, она так же может выполнять экспрессивно-эстетическую функцию, делая акцент на повторяющемся элементе [Скребнев 2003: 160].

Однако, в кинотексте, так же как и в тексте, повторы, как правило, выполняют не одну функцию и могут совмещать в себе несколько видов сразу.

Как мы видим, Ирина Владимировна Арнольд выделяет параллелизмы как подтип повтора, хотя Илья Романович Гальперин рассматривает параллельные конструкции отдельно, как независимый стилистический прием. Он утверждает, что параллелизмы зависят лишь от повтора синтаксического построения предложений [Гальперин, 1981: 208].

II. Параллелизмы.

Они бывают двух типов: частичные и полные. В первом случае повторяется лишь какая-то часть высказывания, при этом сопутствующие элементы меняются. Например, если бы герои (возможно разные герои) несколько раз встречались бы на одном и том же месте.

Другой вариант параллелизма – полный, его так же называют балансом [Гальперин, 1981: 208]. Структура высказываний полностью совпадает на протяжении всего высказывания. Данный тип практически невозможно встретить в кинотексте. Так как все кинопериоды не могут иметь одинаковое построение, они чаще всего будут разные и совпадать только изредка.

Такие конструкции чаще всего используются для перечисления, противопоставления и градации. Они так же могут быть в сочетании с другими видами повтора или другими приемами. При этом они могут выражать и подчеркивать схожесть двух частей и их важность в контексте, или же наоборот их различия [Гальперин, 1981: 209]. Таким образом, имея в основе повтор, параллелизмы выполняют те же функции.

III. Эллипсис.

Как правило, этот прием встречается в устной разговорной речи, но в некоторых кинотекстах эллипсис или намеренное опущение какого-то элемента может играть очень важную роль. Например, если режиссер хочет создать атмосферу напряжения, скрыть какие-то факты и показывает зрителю лишь часть кинофразы или исключает из кинофразы тот или иной кадр, то можно говорить об эллипсисе. В данном случае мы скорее говорим о детективе, о таком кинотексте, где важна каждая деталь для создания правильной картинки. Более того, в таком тексте, возможно, будет иметь место повтор, когда зритель вновь увидит кинофразу, но уже без опущенного элемента (кадра).

Эллипсис в кинотексте будет выполнять функцию детализации, выделяя нечто важное, до чего адресант должен додуматься сам или для поддержания интриги, удержании внимания смотрящего.

IV. Авторская речь.

Данный прием часто бывает представлен и в кинотексте в виде рассказчика за кадром. Он не только повествует, он резюмирует ситуацию. Само по себе наличие автора в фильме уже будет являться особенностью построения. Если в книге рассказчик есть, пусть и 3 лицо, автор, который никак не представлен в повествовании, незаметен для читателя, то в фильме автора может и не быть. Однако, если автор есть, то мы слышим его речь за кадром, слышим его голос и его повествование идет от первого лица.

Так же авторская речь может включать в себя представленную речь, то есть прямую речь через речь другого лица, как правило, автора [Гальперин, 1981: 236].

V. Обособленные конструкции.

Такого типа конструкции часто возникают посреди повествования независимо от определяемого элемента, при этом прерывая само повествование. В тексте такие конструкции делают его более похожим на реальную, живую речь, выполняя экспрессивную функцию.

В кинотексте же эти конструкции так же врываются в повествования, иногда вводя авторскую речь, иногда отсылки к прошлому, так называемые флэшбэки. В таком случае, эти отсылки должны быть очень короткими и не брать на себя все повествование, иначе мы говорим о структуре кинотекста как такого, который построен на воспоминаниях как таковом.

В ходе исследования мы выделили следующие функции всех вышеперечисленных стилистических приемов:

- информативно - иллюстративная: выделение главной идеи, темы;
- организация взаимосвязи;
- противопоставление;
- уточнение, детализация;
- метафоризация;
- комизм, иронизация;
- экспрессивно-эмоциональная – яркость, благодаря которой тот или иной прием запомнится зрителю.

Выводы по первой главе

В заключение первой главы можно сделать следующие выводы:

- Кинотекст – это вид креолизованного текста, то есть имеет вербальный компонент и невербальный;
- Невербальные компоненты выполняют эстетическую и информативную функции;
- Вербальные знаки могут резюмировать ситуацию или сообщать об изменении времени и места действия;
- Кинотекст подвергается многократной семиотической трансформации;
- Основной структурно значимой частицей кинотекста является кадр;
- Монтаж кадров напоминает морфологические и синтаксические связи в языке;
- Кинотекст обладает своим киносинтаксисом и киносемантикой;
- В рамках киносемантики выделяются кинофразы и кинопериоды;
- Кинофразы в свою очередь делятся на регрессивные и прогрессивные;
- Над кинотекстом работает группа авторов с четкими функциональными обязанностями;
- Кинотекст функционирует в рамках кинодискурса, который, в свою очередь, включает в себя экстралингвистические факторы;
- Некоторые кинотексты и его элементы могут становиться прецедентными и закрепляться в сознании в виде концептов;
- Основная проблема киностилистики – связь и ее мотивировка между кинофразами и кинопериодами;
- Основным стилистическим приемом в кинотексте – кинометафора;
- Кинометафора должна находить в концептосфере языковой личности, иначе будет не понята;

- В кинотексте для анализа киносинаксиса рассматривают не только мельчайшие единицы – кадры, но и сверхфразовые единицы: кинофразы и кинопериоды;
- В кинотексте часто встречаются повторы разных типов и выполняющие разные функции;
- Некоторые ученые отдельно выделяют параллелизмы, как особый вид повтора, часто встречающийся в кинотексте;
- Изредка в кинотексте можно встретить эллипсис, который будет играть очень большую роль в киносинтаксисе и восприятии;
- Авторская речь гораздо более ярко представлена в кинотексте, в отличие от литературного текста, если это повествование от первого лица;

ГЛАВА 2. АНАЛИЗ КИНОТЕКСТОВ, СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

2.1 Алгоритм анализа кинотекстов

Прежде чем приступить к анализу кинотекстов, нами был разработан алгоритм, который сделал анализ и интерпретацию проще, прозрачнее и более структурированным.

Для анализа кинотекста мы считаем необходимым сделать следующие шаги:

1. Определить жанр кинотекста, кинорежиссера. Является ли кинотекст представителем одного четкого жанра или смесью нескольких. Оценить насколько широкий потенциал у режиссера постановок в данном жанре.

2. Определить тему и рему кинотекста. Настроение, создающееся при просмотре. Какими средствами пользуется режиссер для создания этой атмосферы?

3. Определить структуру текста. Как построено повествование в форме воспоминаний, флэшбэков, или это переплетение нескольких историй и героев сразу, которые вклиниваются друг в друга, или же оно идет в настоящем времени, не прерываясь ни на что другое. Есть ли конец у повествования или он открыт. Какой это создает эффект.

4. Определить видимого адресанта. Есть ли авторская речь, можно ли проследить разговор главного героя со зрителем и какой эффект это производит, какую функцию выполняет. Если такого нет, то определить есть ли показатели, косвенно выстраивающие диалог между героями и зрителем.

5. Определить какой тип кинофраз превалирует: прогрессивный или регрессивный. Уделяется ли особое внимание крупным планам. Какую функцию они выполняют.

6. Определить основные стилистические приемы построения кинотекста. Какие функции они выполняют.

7. При необходимости анализа отдельных элементов, обратиться к дискурсивному анализу.

Данный алгоритм был применен на практике к некоторым фильмам Роберта Земекиса, созданным в разных жанрах и в разное время.

2.2 Повторы в фильме «ForrestGump» (ФоррестГамп), 1994г.

Роберт Земекис отличается тем, что он не придерживается какого-то одного жанра, его работы варьируются от триллеров до комедий. Фильм Форрест Гамп заявлен как драма/ мелодрама. Однако, стоит отметить, что показав биографию одного человека, режиссер, вместе с авторами сценами внесли в эту глубокую драму с трагическим концом немало юмора.

В основе лежит жизнь человека по имени Форрест Гамп, который с детства страдает некоторой формой аутизма или, проще говоря, умственно отсталый. У него проблемы с позвоночником и с окружающими. У него всегда было мало друзей, но те, кого он смог завести, оставались с ним на всю жизнь. При этом основной темой выступает любовь к жизни и ко всем ее проявлениям. Форрест борется со всеми неудачами, что-то ему дается легко, а что-то тяжело. Он находит себя, находит друзей и в конце концов всегда находит себя счастливым. Его отличительная черта – он старается видеть положительные черты во всем и не унывать, хотя это можно приписать его психическим проблемам. Его отношения с окружающими часто выражаются вербально в такой фразе как «*Are you stupid or something?*».

Побочными темами выступают любовь, дружба, проблема отцов и детей, проблема судьбы и предназначения. Так, его отношения с девушкой Дженни завязались еще в школе, пройдя много сложностей вместе, они, в конце концов, остаются вместе и у них рождается сын. Дженни не только его жена и подруга жизни, она одна из его самых верных друзей вместе с Бабба и Лейтенантом Дэном. Форрест всегда верен им как друг и они отвечают ему тем же. Он был готов спасти Бабба из огня, пробираясь под пулями. С Лейтенантом Дэном он сделал свой бизнес и помог ему пройти свои психологические трудности после войны.

Тему родителей и детей мы видим в разных представлениях. Во-первых, это отношения Форреста и мамы, которая всегда поддерживала его и делала все, что нужно. Форрест постоянно говорит «...*myomma always said.../... myomma used to say...*», ссылаясь на ее воспитание и поучения. На фоне их гармоничных отношений мы видим Дженни, ее отец бил и бил ее, чего она очень боялась, а затем превратилась в раненого подростка и имела трудности в дальнейшем. И здесь зритель видит как важно хорошее воспитание для дальнейшей жизни ребенка. Далее у них рождается сын и Форрест воспитывает его, так же как и мама воспитывала Форреста, что подтверждается многими стилистическими приемами.

Форрест предстает перед зрителями адресантом, он рассказывает свою историю людям на остановке, при этом эти кадры быстро сменяются кадрами с воспоминаниями, которые в свою очередь представляют собой основное повествование, изредка возвращая нас на тот же остановочный комплекс, в ожидании автобуса.

Позднее мы понимаем, что то, что происходит на остановке это настоящее, куда действие и переносится из прошлого, Форрест узнает, как добраться, встречает Дженни, и мы уже следуем с ним по ходу его жизни в настоящем. Повествования заканчивается на том, как Форрест провожает сына в школу, что логически подводит нас к концу и пониманию, что он счастлив и больше ничего грандиозного не случится, он спокоен.

Разговаривая с незнакомцами, он разговаривает с нами, со зрителями. При этом с точки повествования картинка уходит, но остается закадровый голос героя, продолжая свою историю. Это делает героя ближе к людям, он всегда рядом, он рассказывает это для нас, мы часть его истории, потому что нам интересно, и мы внимательно слушаем. Прерывая повествование, возвращаясь на остановку, тем самым создавая обособленные конструкции, он делает дважды.

В кинотексте присутствуют оба варианта кинофраз и прогрессивный, и регрессивный. Зачастую, в первую очередь, нам показаны предметы крупным

планом, как например, перо вначале. Но бывает и другой вариант, как например, после смерти Дженни, мы видим, что Форрест похоронил ее под деревом, где они играли в детстве, и только потом крупным планом встает сам герой.

Основным приемом выступают в фильме повторы, коих очень много. Все повторы будут разделены на вербальные и невербальные. То есть вначале будут описаны повторы изобразительные, а затем речевые, произнесенные актерами.

Невербальные.

Вообще, сама сцена на остановке появляется на каждом новом периоде жизни Форреста, если точно – двенадцать раз, меняются только детали, люди, его слушатели и периодически подъезжают автобусы. Это пример синтаксического повтора с функцией выделения главной идеи, демонстрирующий структуру кинотекста в целом – рассказ о жизни, изображенной в флешбэках. Плюс, чаще всего, философские фразы он произносит именно в этой обстановке.

С самого начала фильма мы наблюдаем летящее вниз перо, оно приземляется на ноги главному герою, тот берет его и кладет в свой чемодан, в свою детскую книгу. К слову, чемодан в этом кадре представляет собой контейнерную метафору, то есть содержит важные для героя чувства, эмоции, воспоминания. Последняя сцена или кинопериод в фильме – Форрест ведет своего сына на остановку автобуса в школу, сын достает ту же самую книгу и из нее вылетает то же самое перо. На этот раз перо летит по ветру вверх, кругообразными, хаотичными движениями.

Это пример кольцевой композиции или кольцевого повтора. Основная функция повторов в данном случае в первую очередь эстетическая, во вторую осуществляет взаимосвязь между героем и его сыном. Еще одна функция у этого повтора – метафорическая, то есть зритель специально видит перо дважды, потому что оно несет свое метафорическое значение. В фильме часто нам встречается концепт птицы в отношении главной героини

– Дженни, но эти повторы мы рассмотрим чуть позже. Важно заметить, что перо может представляться символом души, а Дженни в конце умирает, то есть мы практически наблюдаем, как ее душа летит вверх, к небесам.

Возвращаясь к первым кинофразам, Форрест кладет перо в книгу. Стоит заметить, что эта книга появляется в фильме трижды. Первый раз вначале, второй раз мы видим, как мама читает ему эту книгу, а третий – это финальная сцена, когда книга в руках у Форреста младшего. Данный повтор можно отнести ко второму типу, повтор слов или фраз, выполняющий функцию организации взаимосвязи. Один и тот же объект в трех разных кадрах, в разных кинофразах.

Важный персонаж не только по сюжету, но и в плане стилистики – Дженни. Впервые она предстает зрителю совсем ребенком, когда они с Форрестом едут в школьном автобусе в первый раз. Она одета в платье белого – как и перо – цвета. Далее мы рассмотрим вербальную сторону этого кадра, где Форрест сравнивает ее с ангелом, гораздо важнее, что большинстве случаев она предстает в чем-то белом или светом, плюс у нее светлые волосы. Эти повторы можно назвать синонимичными и здесь они выполняю функцию усиления и противопоставления. Усиливается ее образ ангела, который противопоставлен ее поведению. Оно далеко не всегда удовлетворительное, поскольку она то поддается влиянию культуры Хиппи, то употребляет наркотики и ведет разрушающий образ жизни.

Если мы рассмотрим сцену в автобусе, то подобный кинопериод мы встречаем в середине фильма, когда Форрест по пути в армию так же заходит в автобус. В обоих случаях никто не хотел сидеть с ним, показывая это жестами, мотая головой, отворачиваясь или грубо отвечая. В первом случае только Дженни добродушно разрешила ему сесть, во втором случае – Бабба, его чернокожий друг. Два практически идентичных кинопериода можно называть параллельными.

Этот повтор, во-первых, организует взаимосвязь между этими элементами, этими героями, подчеркивая, что и Дженни, и Бабба сыграли

очень большую роль в жизни героя и были очень близки, реализуя уточняющую и экспрессивную функции.

Еще один важный стилистический повтор, связанный с автобусом, когда сам Форрест первый раз садится в автобус, он разговаривает с водителем, знакомится с ней. В конце Форрест младший подходит к автобусу и тоже заводит с ней разговор, но на этот раз он уже знает ее имя и знакомство ни к чему. Повтор умышленно не полный, поскольку выполняет уточняющую функцию, показав, что Форрест младший не похож совсем на своего отца, у него нет никаких психических отклонений, и отец его достаточно хорошо воспитал. Повтор этих кинофраз можно отнести к параллельным конструкциям.

Не менее важный «персонаж» в фильме – это дерево. Оно попадает в кадр не единожды, метафорически означая дом, укрытие для Форреста и Дженни, когда они были еще детьми. Так, например, учась в колледже, Форрест приходит к Дженни в гости, а перед зданием стоит практически такое же старое дерево. В конце концов, они оба возвращаются домой, к дереву, где они чувствуют себя в безопасности. Этот повторяющийся элемент несет в себе уточняющую и метафорическую функцию, как бы указывая зрителю его метафоризм.

Стоит так же отметить, что зачастую дерево и дом предстают нам в тандеме с как бы туннелем из деревьев по обеим сторонам дороги, ведущей к дому. По этой же улице Форрест бежит от хулиганов. Этот повтор с уточняющей и метафорической функцией. Туннель представляет собой дорогу, а дорога значит жизнь. Собственно, это мы и наблюдаем, как Форрест бежит по жизни, а возвращается, в конце концов, домой.

Кинофраза, ставшая прецедентной, благодаря ее вербальной составляющей «*Run, Forrest, run!*», повторяется несколько раз, три из которых сказаны Дженни. После этих слов Форрест начинает бежать. Так случается, когда он убегает от школьников, затем убегает от хулиганов, учась в старшей школе, бежит во время игры в футбол и трибуны кричат «беги,

Форрест!», потом он отправляется на войну и Дженни вновь говорит ему бежать в случае опасности. На войне он со всем своим батальоном попадает в перестрелку, Бабба, будучи сильно раненым, говорит ему бежать, что он и делает.

В данном случае мы снова наблюдаем синтаксический повтор, но функция здесь другая. Первые же два случая можно назвать параллелизмами, потому что они идентичны. Повтор выделяет одну из главных идей, а так же уточняет, привлекая внимание к символической стороне. Для главного героя бег – это жизнь, точнее образ жизни, стиль жизни, который помогаем ему всю жизнь. Благодаря бегу он спасался от тех мальчишек в школе, в колледже, на войне избежал смерти, а когда Дженни бросила его, он так боролся с психологическими трудностями.

Говоря о Дженни, стоит отметить, что ее судьба достаточно трагична. Ребенком она молилась, чтобы Господь сделал ее птицей. А затем, мы наблюдаем ее порывы покончить жизнь самоубийством. Сначала она пытается броситься с моста, а потом спрыгнуть с балкона какой-то высоты. Это синонимический повтор с функцией организации взаимосвязи, а так же уточнение, то есть зритель должен понять ее душевное состояние и насколько тяжело ей.

Интересный пример повторов представляется, когда Форрест каким-либо образом появляется в репортажах на телевидении на разных этапах своей жизни. Что особенно важно – все эти репортажи смотрит группа мужчин и со временем они стареют, а телевизор по-прежнему смотрят вместе и видят там главного героя. Этот синтаксический повтор выполняет экспрессивную и уточняющую функции. Первая как бы гиперболизировала ситуацию, а вторая показала ход времени, но закономерность событий.

То, что называется «по счастливой случайности» по телевизору, как правило, Форреста показывали с президентами Соединенных Штатов или другими известными личностями. Каждый раз после этого президент умирал, умер Джон Леннон. Поскольку, это часть уже описанных кинофраз, функции

сохраняются, стоит только отметить, что гиперболизация использована в комических целях, для создания иронии.

Другой момент: появившись на экране телевизора, Гамп помахал рукой, сделав типичный жест, а мужчины, смотревшие телевизор, не были уверены, что это был Форрест. В тот же момент Форрест подходит к ним и делает такой же жест рукой. Данные повторы мы относим к повтору кадров или элементов в кадре, а функция здесь экспрессивная и комическая.

Говоря о телевизоре, стоит заметить еще один случай повторов. Будучи ребенком, Форрест встречается с Элвисом Пресли, хотя точно его имя нам не сообщается. В доме у них часто бывали гости, и однажды Форрест танцевал под песни некоего молодого человека, которого он так и назвал «youngman». Движения мальчика очень похожи на движения Элвиса. Как-то раз, проходя мимо магазина электроники, он увидел того самого человека, которого все звали Королем, по телевизору, а потом он умер, по словам героя, от чего-то вроде сердечного приступа.

В этом случае мы не наблюдаем полного синтаксического совпадения. Но в обеих кинофразах мы видим похожий танец, и именно этот момент можно отнести к параллелизмам, с функцией организации взаимосвязи, а так же экспрессивной и комической функциях.

Возвращаясь к его службе в армии и войне. Его друг – Бабба в автобусе рассказывает про свою семью и то, что из поколения в поколение они занимаются креветками. Нам представляется набор, идущих подряд кинофраз, где тучная чернокожая женщина входит в комнату к аристократам, с кастрюлей. Со временем одежда у аристократов меняется, показывая смену времени и поколений. Все эти повторы отнесем к типу тавтологии с функцией иронизации и экспрессивной. Вся кинофраза получает комический эффект и поднимает настроение зрителю.

Подобный повтор есть и с семьей Лейтенанта Дэна, кто-то из его семьи сражался и погибал в американских войнах. И так же подряд идут кинофразы, с падающим на землю человеком.

Чуть позже, Форрест дает много денег семье Баббы и тогда мы видим ту же сцену, но еду приносят маме. Такие конструкции будут параллельными с функциями противопоставления, иронизации и экспрессивно-эмоциональной.

Нам так же по ходу встречается следующий повтор: Форрест со своей мамой сидят на камне возле небольшого пруда. В середине он там с Дженни, во времена, когда они жили вместе. В конце же Форрест на этом камне сидит со своим сыном. Синтаксические параллелизмы с функцией организации взаимосвязи.

Следующий параллелизм, который выполняет функцию организации взаимосвязи, связан со смертью. Мама Форреста умирает в своей спальне, и мы видим ее комнату: кровать стоит возле окна, а мама его спит. Как только он входит, она просыпается. Через некоторое время нам сообщается о ее смерти. После свадьбы Форреста и Дженни мы видим подобную сцену: Дженни спит в той же кровати и просыпается, когда Гамп входит в комнату. Через несколько месяцев Дженни умирает.

Ранее уже была затронута последняя сцена, где Форрест младший отправляется в школу, но стоит отметить, что это две параллельные синтаксические конструкции, создающие кольцевой повтор. Главный герой и его сын сидят на том же месте, что в начале, подходит тот же автобус, с тем же водителем. Они не идентичны в плане семантическом, но одинаковые по построению. Таким образом, функция организации взаимосвязи, экспрессивная функция и в то же время противопоставление: отец, сын.

Мы считаем очень важным упомянуть еще об одной вещи: вода. Это элемент, появляющийся в кадре достаточно часто, практически в каждой новом кинопериоде или новой кинофразе. Поэтому, мы относим это к повторам слов или фраз. Функция здесь метафорическая. Неподготовленный зритель не обратит на это внимание, однако, в теории кино наличие воды в кадре является переходным элементом. То есть вода символизирует переход либо от одного состояния в другое, либо переход между жизненными

этапами, либо любой другой транзит, например между кинопериодами. В данном фильме вода, чаще всего, появляется именно на новом этапе жизни героя. Это значит, что к метафорической, можно добавить уточняющую функцию.

Вербальные.

Форрест с детства очень привязан к своей маме. Он не только любил ее, но и считал чрезвычайно умной, поскольку она все очень доступно и просто объясняла ему. Ни один вопрос не оставался без ответа. Ее влияние, конечно, сказалось на жизни Форреста, и все ее мудрые изречения он начинает с фразы «*Mama always said...*». Стоит отметить, что он довольно часто ссылается на нее, цитирует и объясняет события из жизни с помощью ее фраз. Это можно отнести к анафорическому повтору, потому что с этого начинается речь. Функция взаимосвязи, постоянно возвращает нас к его маме и подчеркивает ее мудрость, то есть использует уточняющую функцию.

Одним из самых ярких примеров «маминой мудрости» является фраза, ставшая прецедентной: «*Life is like a box of chocolates, you never know what you gonna get*». Звучит она дважды, впервые сказана Форрестом, вначале, а второй раз мама, при смерти напоминает ему об этом, указывая на то, что у каждого свое предназначение. Этот повтор выделяет одну из ведущих тем в фильме – проблема предназначения в жизни и судьбы.

Один из наиболее интересных примеров повторов – это подхват или анадиплосис. Мать Форреста говорит ему «*Remember, you are the same as everybody else. You are no different...*» сразу после этого директор школы говорит «*Your boy's different, Mrs. Gump...*». Данный подхват организует противопоставление. То есть, все считают, что он чем-то отличается, в то время как мать наоборот убеждает его в том, что он такой же, как и все.

В кабинете директора Миссис Гамп говорит, что отец мальчика уехал: «*He is on vacation*». Невольно подслушав, вечером Форрест спрашивает «*What's vacation mean*», это пример простого повтора слов в соседних

кинопериодах. Уточняющая функция подчеркивает факт, что Форрест воспитывается без отца, но причина не сообщается.

Продолжая разговор, главный герой вспоминает какие-то моменты из своей жизни и говорит: *«I don't remember being born, I don't recall what I got for my first Christmas, I don't know when I went on my first outdoor picnic but I do remember the first time I heard the sweetest voice in wide world»*. Это пример параллельных конструкций с функцией усиления или экспрессивной функцией. Повтор построен на противопоставлении, таким образом, зритель понимает, насколько близким по духу другом ему была Дженни.

«Are you stupid or something?» – «Stupid is as stupid does». Подобный диалог встречается на протяжении всего фильма достаточно часто, иногда в различных вариациях, но самый первый раз он происходит все в том же автобусе между Форрестом и Дженни. Это вновь повторяющиеся конструкции, выполняющие экспрессивную функцию, подчеркивая тот факт, что практически все вокруг считали героя глупым при его нестандартном поведении.

Ранее мы уже поднимали вопрос о Дженни, о ее тяжелой судьбе. Ее отец был жестоким человеком и она, убегая в поле, молилась господе. *«Dear God, make me a bird, so I can fly far, far away from here»* - говорила она и стоит заметить, что это тема полета и птицы одна из основных. Во-первых, нам необходимо вспомнить перо в начале и в конце, во-вторых, ее попытки суицида всегда были связаны с падением и высотой. Форрест, увидев ее, сказал: *«She was like an angel»*. Ангелы и птицы очень схожие концепты, не только наличием крыльев, но и в целом в английской лингвокультуре ангелы часто изображены белыми птицами. Таким образом, мы получаем схожие концепты, а значит синонимический повтор, выделяющий одну из главных тем.

Говоря про Элвиса, нами не была затронута фраза, произнесенная Форрестом: *«Must be hard being a King»*, по той причине, что, говоря про

братьев Кеннеди, он сказал «*Mustbehardbeingbrothers*». В данном случае нам представлен параллелизм, функция организации взаимосвязи, так как оба они умерли, а так же этот повтор представляет собой иронию.

Немного вернувшись к сцене в автобусе на пути в школу и в армию. Этот синтаксический повтор дублируются и вербальной стороне кинофраз. Например, зайдя в автобус, Форрест ищет место, мальчик, а потом какой-то молодой человек говорят: «*Seats'staken*», что, конечно, расценивается как повтор синтаксический повтор или повтор слов/фраз. Основная функция – экспрессивная, образующая взаимосвязь.

Еще один пример параллелизма с иронизирующей функцией, небольшой диалог в автобусе:

- *MygivennameisBenjaminBufordBlue. People call me Bubba.*

- *My name's Forrest Gump. People call me Forrest Gump.*

Его друг рассказывает о своей семье и бизнесе часто употребляет словосочетание «*shrimpingbusiness*», не используя повторную номинацию, которая была бы более уместна. Тавтология использована с функцией усиления, делая акцент на уровне образованности героя.

Баба, рассказывая о блюдах из креветок, показывает пример аллитерации и параллелизма одновременно: «*Barbecueit, boilit, broilit, bakeit...*», «*panfried, deepfried, stirfried...*», «*shrimpsoup, shrimpstew, shrimpsalad...*». Мы видим повторение звуков, что представляет собой комический эффект, а так же уточняющая функция, как бы указывает на то, что он знает несколько способов приготовления креветок на каждую букву алфавита.

Еще несколько примеров подхвата, выполняющих снова ироническую функцию:

1) *-He'd tell us to get down, to shut up...*

-Get down! Shut up!

2) – *There was only one thing I could say about the war in Vietnam.*

- *There was only one thing I can say about the war in Vietnam...That's all I have to say about that.*

А сразу после этого, просто синтаксический повтор, в комических целях. Надо учесть, что комизм был создан не только вербально, но и построением. Поскольку были сказаны только начало и конец из-за технических проблем.

3) *Mama had had all sorts of visitors.*

- *We've had all sorts of visitors...*

4) *I just feel like running.*

- *I just felt like running...*

Приведем еще один пример тавтологии, который доказывает, что данный вид повтора, как правило, используется для иронизации кинофразы, то есть выполняет комическую функцию. «*I started playing it all the time. I played Ping-Pong even when I didn't have anyone to play Ping-Pong with. I played Ping-Pong so much, I even played it in my sleep*». Конечно, данный пример иллюстрирует еще и параллельные конструкции, а тавтология проявляется еще и так, что вербальная сторона дублируется невербальной, ведь мы видим, как герой играет в пинг-понг.

Следует так же отметить, что после войны Лейтенант Дэн лишился ног, в чем винил Гампа. И от безысходности он повторяет фразу «*WhatamIgonnadonow?*» дважды для усиления эффекта, то есть повтор выполняет экспрессивную функцию.

Главный герой, зачастую, когда представляется, говорит свое имя дважды: «*Myname'sForrest, ForrestGump*». Данный повтор снова выполняет комическую функцию.

Параллелизм с функцией противопоставления присутствует в следующей фразе: «*Ishould'thavebroughtyouhere. I should have known it was just...some hassle.*» - «*He should not be hitting you, Jenny*». Эти фразы были сказаны другом Дженни и Форрестом, когда они встретили после войны. Тот мужчина ударил Дженни, после чего Форрест решил защитить девушку.

Еще один пример параллельных синтаксических конструкций: «*He didn't want to be called crippled just like I didn't want to be called stupid*». Взаимосвязь, организованная данным повтором проводит параллель между двумя персонажами: лейтенантом Дэном и Форрестом, указывая на то, что они разные, но очень похожи.

Далее рассмотрим пример повтора, когда вербальная часть кадра дублирует изобразительную. Такие случаи довольно часто встречаются. Форрест купил лодку для ловли креветок, отпустив управление, он бросился на пирс к лейтенанту, лодка врезается в причал, после чего Форрест поворачивается к Дэну и говорит: «*That's my boat*». То есть, зрителю, как и лейтенанту, известно, что это его лодка и нам представляется тавтология, повтор одной и той же фразы, выполняющая ту же комическую функцию.

Важно отметить, что в речи лейтенанта часто встречается фраза «*Goddamnit*», практически через предложение. Такое речевое поведение скорее стереотипно и говорит нам о его военной закалке. А повтор обладает экспрессивной функцией.

Еще один пример: деньги от бизнеса лейтенант Дэн вложил «в какую-то фруктовую компанию». Форрест открывает письмо, а там, на картинке, значок яблока известной компании Apple, которая занимается электроникой, а не фруктами. Снова повтор заключается в невербальной части на стыке с вербальной, а функция, по-прежнему, иронизирующая, тип - тавтология.

Пример элементарного повтора слов для усиления эффекта можно наблюдать, когда Форрест описывает усталость Дженни: «*She came and slept and slept, likes she hadn't slept in years*».

Когда вначале Форрест описывал их дружбу с Дженни, сказал «*We were like peas and carrots*», на протяжении фильма он еще дважды это повторяет, когда они встречаются и снова начинают общаться. Таким образом, это повторяющиеся конструкции, выделяющие одну из главных тем – отношения между героями.

Одна из самых знаменитых сцен в фильме – сцена, где Форрест бежит. Что интересно, все его фразы однотипны: «...since I got this far... I figured... Iran... When I got hungry late. When I got tired I slept... I had a lot of company...» и повторяются несколько раз. Эти параллельные конструкции выполняют функцию экспрессивную, а точнее недостаток экспрессии и лексического разнообразия, что в целом, является отличительной чертой речи героя.

Говоря о его речи, необходимо отметить, что она не отличается разнообразием, и часто звучат фразы: «*forsome reason; for no particular reason*», повторы которых обращают внимание лишь на особенности его речи и интеллекта.

Обратим внимание на еще одну проблему, одну из центральных – проблема предназначения или судьбы. Для обозначения этой проблемы используются повторы. Они не синтаксические, а повтор слова «*destiny*» в первую очередь, которое произносят Лейтенант Дэн, мама Форреста и он сам.

В целом, нами было проанализировано около 65 кинофраз. Данное значение не точно, поскольку определить начало и конец кинофразы не всегда представляется возможным.

Таким образом, Форрест Гамп отличный представитель стиля драмы для режиссера Роберта Земекиса, демонстрируя необходимую долю трагизма и юмора. Наличие уникального построения текста и большого количества других приемов, а в частности повторов, легко заинтересует любого зрителя, не оставив его равнодушным.

2.3 Тавтология в фильме «TheWalk» (Прогулка), 2015г.

Данный фильм заявлен как представитель жанров триллер, биография, приключенческая драма. Драматизм всей ситуации, как и в предыдущем фильме, сопровождается комедийностью и чувством юмора, что уже можно отнести к отличительным чертам постановок Роберта Земекиса. За последние годы биографические фильмы или просто фильмы, основанные на реальных событиях, являются ведущими у режиссера.

В центре – жизнь человека с большими амбициями. Главный герой Филипп канатоходец, который мечтает повесить канат между Башнями Близнецами в Нью-Йорке и пройти по нему без страховки. При этом, мы видим как он шел к этой идее, его путь, его преграды и люди, которые были рядом. Так, главная идея – на что способен человек, чтобы достичь своей мечты. Наравне с ней выступают несколько второстепенных: любовь, дружба, наставничество, образование.

На протяжении повествования зрителя погружают в несколько состояний. Поначалу, это очень жизнерадостная, целеустремленная атмосфера, созданная юмористическими ремарками, музыкальными эффектами, цветовыми гаммами костюмов и окружающей среды. Далее, переходя к исполнению плана и реализации мечты героя, атмосфера меняется, напряженная музыка, серые цвета, нервная атмосфера неясности, неопределенности, отсутствие большого количества диалогов, иногда тишина.

Таким образом, мы условно делим фильм на две части. До прохождения по канату, путь к мечте и сам трюк, подготовка к нему. Однако, все повествование – воспоминания героя, то есть флэшбэки, хотя настоящее здесь затрагивается косвенно. Во-первых, есть адресант, главный герой, который стоит на факеле Статуи Свободы, рассказывая свою историю. Он

как бы представитель настоящего, говорит о своем прошлом. В конце фильма, в виде титров зритель видит, как дальше распорядилась судьба с жизнью героев, что отправляет нас в будущее. При этом стоит упомянуть, что закадровый голос Филиппа сопровождает нас на протяжении всего фильма, не только в кадрах на факеле, с видом на Манхэттен. Это прием построения – обособленные конструкции, вставленные в кинотекст, прерывающие повествование, представляющие собой отдельные кинофразы. В данном случае появляется четырнадцать раз.

В фильме присутствуют оба типа кинофраз, хотя прогрессивный тип превалирует, то есть, демонстрируя сначала крупный план, затем общий, при необходимости. Во многих кадрах есть и регрессивный. Таки образом, для зрителя нет загадок, все практически на поверхности, в общих картинках.

Стоит отметить, что здесь немалую роль играет музыка и все музыкальные эффекты. Так, например, для усиления эффект иногда используется стандартный прием грома на заднем фоне; или тревожная музыка, как при подготовки к проходке; веселая, даже немного комичная, как в немых фильмах, когда герой работает уличным артистом.

В «Прогулке» мы не можем выделить какой-то один превалирующий стилистический прием, как, например, в предыдущем кинотексте. Однако, и здесь, немало повторов.

С первых же кадров, а именно с заставки мы видим основную тему фильма и то, что фильм будет связан с канатоходцем. Средняя черта буквы E в слове THE протягивается в виде каната до буквы A в слове WALK (см. рис 1).



Рис.1

Далее, перед нами предстает главный герой, он же адресант и, вводя зрителя в курс дела, задает несколько вопросов, в которых мы можем найти параллельные конструкции и синонимические с информативно-иллюстративной и экспрессивно-эмоциональной функцией: «*Why? That is the question people ask me most. Why? ... For what? Why do you walk on the wire? Why do you tempt fate? Why do you risk death?*».

Следующий кадр – пример особенной кинотекстовой тавтологии: герой называет: *New York city, twin towers*, а камера перемещает взгляд зрителя ровно на эти объекты города, таким образом прием выполняет экспрессивную функцию.

Стоит так же отметить, что герой Филипп не из Америки, а из Франции, что выдается его акцентом. И вновь, для усиления эффекта, но и для добавления иронии он говорит: «*In case you couldn't tell, I'm not from here*». Он часто повторяет какие-то слова на французском, что можно отнести к синонимическим повторам, усиливая факт его происхождения, как например, в начале английское *why* сопровождается французским *pourquoi*.

Филипп переносит нас в Париж словами на французском *c'est Paris*, при этом невербально он это демонстрирует так: глобус у него на пальце, крупный план приближается на карте к слову *Paris*, а после этого к отражению Эйфелевой башни в луже, как к символу города. Этот прием тоже отнесем к тавтологии с экспрессивной функцией.

Интересным цветовым решением режиссера можно назвать черно-белую цветовую гамму, изображая Париж 1927 года, с отдельными исключениями в виде яркой красной скатерти или куска хлеба натурального цвета.

Далее тавтология предстает еще более ярко, усиливая эффект и выполняя сразу несколько функций при описании его работы на улице: информативно-иллюстративную, эстетическую, уточняющую, экспрессивную и ироническую. Вербально же это так: «*surviving a s a*

troubadour, performing in the streets...I have a top hat. I wear only black. ... I draw a perfect circle on the ground. And within a circle I never speak. Not one word. ... I don't allow even half of a toe inside. ...». Все это дублируется изображением. Герой действительно в черном, в шляпе, идеально нарисованный круг, а когда мужчина заступил за черту круга, тот его ударил по ноге.

Один из наиболее значимых повторов в фильме – красная веревка, которой герой как бы намечает, где и как повесить свой канат для проходки. Это бывает между двумя деревьями, между двумя столбами, зданиями или башнями. Данный пример выполняет информативную и уточняющую функции. Повторяется он четыре раза.

Подхват, с экспрессивной функцией представлен в следующих кадрах: в одном главный герой карандашом проводит черту между башнями, а в следующем идет продолжение этого действия, но уже с другой стороны, как бы сквозь бумагу, где башни – это всего лишь очертания, зато сконцентрированное лицо Филиппа видно четко и ясно.

Типичный повтор с иллюстративной функцией, организующий взаимосвязь двух периодов жизни героя, показан нам, когда Филипп в 8 лет пролезает под навесом, чтобы пробраться в цирк, а потом уже через несколько лет, будучи взрослым, вновь проделывает то же самое.

Еще один подхват с той же функцией можно найти в следующем примере: мальчик 8 лет, вдохновившись канатоходцами, начинает тренироваться сам. При этом мы видим лишь ноги, идущие по веревкам. С каждым новым кадром веревок становится все меньше, а ноги все больше. И в конце от крупного плана мы переходим к общему, где по одной веревке идет уже взрослый молодой человек. Данная кинофраза так же помогает зрителю пронестись через много лет, поняв, что все эти годы он усердно тренировался, добиваясь своей мечты. Таким образом, сюда добавляется информативно – иллюстративная функция.

Тема «комплимента» в фильме особенная. Концепт *complimenttheaudience* повторяется несколько раз, проявляясь не только вербально, но и невербально, поскольку артист должен сделать определенный жест по отношению к публике. Этому жесту герой обучается в начале фильма и продолжает его использовать. При этом, в кульминационный момент, проходя по канату между башнями близнецами, он трижды приветствует публику. Это пример повтора, выполняющий не только информативно-иллюстративную функцию, но и эмоциональную, поскольку этот жест создан для публики и за пределами экрана, для зрителей, для адресатов. За весь фильм главный герой салютует публике семь раз, то есть присутствует семь кадров с салютующим жестом.

Экспрессивно-эмоциональная функция повтора видна и в следующем примере: Филипп, будучи достаточно эгоистичным и амбициозным юношей, оказывается на улице, его выгоняет его учитель, а затем, для усиления эффекта, еще и родители со словами *thecarrotsarecooked*. К слову, эта французская поговорка, означающая, что пути назад нет, «жребий брошен», повторяется дважды в этой кинофразе и один раз в последующей. Этот же вербальный повтор вновь выполняет эмоционально-экспрессивную функцию, подчеркивая: Филип ушел из дома, отец неумолим и не собирается давать ему еще один шанс.

Эта пословица повторяется второй раз перед самым проходом. Таким образом, она становится одним из слоганов фильма. *Nowornever. Thecarrotsarecooked.*

Стоит так же отметить, что главная тема мечты и целеустремленности главного героя проявляется еще в одном значимом повторе. Рассказывая о своей мечте другим, он натягивает свою красную веревочку, например на две бутылки вина или воды, он лепит из салфетки бумажного человечка и ставит его на веревку, как канатоходца. Такой повтор с информативной и экспрессивной функцией повторяется дважды в кинотексте.

Конечно, являясь главной темой, герой постоянно ходит по канату, что, разумеется, будет повтором, с основной информативной функцией. Такой проход по любому канату в любых обстоятельствах был найден нами в шестнадцати кинофразах. Правда, иногда бывают отклонения и повторы чуть сложнее, например параллельные конструкции.

Филипп нашел девушку, а она показала ему место для тренировок. При этом, в первой кинофразе он идет один по канату, Ани играет на гитаре. Он предлагает ей тоже пройтись. В следующей они идут вместе, а в третьей он идет по канату с ней на плечах. Таким образом, это параллельные конструкции с информативной функцией.

Еще одна тема, тема дружбы и товарищества выражена, в первую очередь, словом *accomplice*. Несмотря на то, что Филипп планирует нечто нелегальное и ищет соучастников, все они в какой-то степени становятся его друзьями и товарищами.

Герой, конечно, регулярно тренируется, что проявляется во множестве вариантов тавтологий: изображение дублируется словом. Он говорит: «*I would practice on the wire*», и в кадре он идет по канату.

Вербальный анафорический повтор слова *secrets* - секреты, которыми делился Папа Руди - несет в себе важное значение. Они помогли герою осуществить его мечту и, говоря о них, Папа Руди делает акцент, что они практически бесценны, он перед их только своим сыновьям. «*So, you want me to just give you my secrets. Secrets I've spent a lifetime learning. Secrets I've only given to my sons*». В конце концов, все их он выдает Филиппу, тем самым показывая, что он ему как сын, говорит: «*now my secrets are our secrets*».

Их взаимоотношения что-то больше, чем отношения ученика и учителя. Они действительно близки. Филипп платит Папе Руди за уроки, дав однажды порванную купюру. Через некоторое время, отправляясь в Нью-Йорк, Филипп приходит к своему учителю и тот дает ему деньги для поездки. Открыв конверт, тот видит, что там лежит так самая порванная купюра. Таким образом, повтор с информативной и экспрессивно-

эмоциональной функцией делает их отношения в лицах зрителей более человечными и трогательными.

«*If you have three steps to do, then you do them arrogantly*». Такой совет дает Папа Руди бесплатно, что представляет собой противопоставление, по отношению к тем советам, за которые Филипп обычно платил. Это еще больше наталкивает на мысль, что их отношения не так меркантильны. Функция снова эмоционально-экспрессивная.

Для тренировки проходки между башнями близнецами, главный герой натягивает канат между башнями Нотр-Дам де-Пари. Описание всего процесса: идея, алгоритм установки и проход дублируются изображением. Таким образом, это еще один яркий пример уникальной тавтологии кинотекста с информативной функцией.

Подхват с экспрессивной функцией: побывав в Нью-Йорке герой забрался на одну башню. Последний кадр этой кинофразы – это общий план двух башен, а именно их вершины. Следующий кадр новой кинофразы – деревянные макеты, которые по положению полностью совпадают с предыдущими, реальными башнями.

Это кадр, когда Филипп стоит на башне повторяется и в конце, уже после проходки. Он регулярно ходит на то место, чтобы снова насладиться видом и, по его словам, это чувство победы и зова башен возвращается. Этот повтор выполняет экспрессивно-эмоциональную функцию. Он в какой-то степени кольцевой, потому что он начинает его мечту и заканчивает ее. Сначала зритель предчувствует начало чего-то нового, великого, а в конце наоборот, облегчение и радость, при этом мысленно между башнями снова натягивается канат.

Говоря о мечте, о проходке, Папа Руди говорит: «*What you are doing is something*», эта же самая фраза повторяется уже после проходки полицейский в участке, подчеркивая невозможность и в то же время невероятность и великолепие этого поступка. Стилистически это

отнесем к вербальному повтору с информативной и экспрессивной функцией.

Данный кинотекст содержит множество подхватов. Так, еще один из них: перед отправкой к башням, ночью Филипп забивает гвозди в короб, на котором наклейка. Эта наклейка становится крупным планом, после чего камера переносит нас в общий, обстоятельства сменились, и короб уже едет в грузовике к башням. Функция же здесь связующая или ускорения, для экономии экранного времени.

Тавтология так же встречается часто, например, заезжая на разгрузочный пункт башни Филипп говорит, что был уверен, что их поймают, что и происходит в этот момент на экране: их фургон останавливает полицейский.

Или другой пример: «*theseworkersaremovinglikesnails*», при этом скорость изображения начинает падать и люди действительно двигаются очень медленно.

Начиная проходку по канату уже между башнями близнецами, герой говорит: «*theoutsideworldstarttodisappear*», в это время на картинке весь город покрывается облаками, и зритель не видит ничего кроме каната.

Все эти приемы выполняют одну и ту же функцию: информативную, усиливая эффект доставляемой адресату информации.

Однако, это были элементарные примеры, в фильме же встречается более сложный. Пройдя по канату раз, Филипп решает пройти еще раз, и этот поход получается у него уже точнее, спокойнее, профессиональнее. Во время второго прохода на фоне изображения играет пьеса Бетховена «К Элизе». В данном случае функция тавтологии вновь изобразительная, но она еще и метафорическая. То есть, главный герой ассоциируется и сравнивается по своему мастерству с величайшим композитором Бетховеном, их заслуги и масштабы достижений теперь как бы на одной плоскости.

Натянутый канат на башнях так же показывается зрителю несколько раз, в разных состояний. Он то опущен, то жестко натянут. Это тоже повтор с

информативной функцией. Однако, последний раз, когда канат ослабляют, уже поймав Филиппа, повтор выполняет еще и экспрессивную функцию, подводя зрителя к финалу, давая понять, что он справился и добился своей цели.

Как говорилось ранее, в этом фильме в основном встречается тавтология. Так, Папа Руди узнав, что Филипп исполнил мечту, дает своим собакам двойную порцию еды, что вновь дублируется вербально. Функция этого приема снова информативная.

Позднее, Анни возвращается во Францию. «*Sadly, AnniereturnedtoFrance*», сама она в это время кладет чемодан в желтое такси, собираясь в аэропорт. Функция этой тавтологии так же самая.

Перед проходкой по канату Анни говорит Филиппу по-французски «*seeyousoon*», прощаясь, когда она возвращается во Францию, Филипп спрашивает ее «*seeyousoon?*». Анни не отвечает ему ничего, кроме «*goodbye*», то есть она не дает ему надежды на встречу. Это пример параллельных конструкций, противопоставленных друг другу, с экспрессивной и информативной функциями.

В заключение, «Прогулка» представляет собой фильм в жанре драмы, однако содержит большое количество юмора, что не отражено синтаксически, но отражено вербально. В нашем исследовании мы обнаружили, что наиболее частотными приемами являются повтор и тавтология.

2.4 Кольцевая композиция и другие повторы в фильме «BacktotheFuture» (Назадвбудущее), 1985г.

Данный кинотекст принадлежит к нескольким жанрам: фантастика, комедия, приключения, что полностью соответствует его содержанию. На основе уже исследованных двух фильмов можно сказать, что даже если кинотекст не заявлен как комедийный, он, как правило, все равно содержит большую долю юмора и иронии. В «Назад в будущее» юмора не меньше, чем в предыдущих фильмах, однако, он изначально числится как комедия.

Роберт Земекис, исходя из его фильмографии, пристрастен к приключенческим фильмам и трилогия про Марти и Дока не исключение. Более того, эта постановка считается одной из лучших и всегда находит в топе самых успешных и обязательных к просмотру фильмов, что представляет для нас особый интерес.

В центре событий два главных героя: Марти – школьник, который дружит с ученым, которого зовут Док, хотя его полное имя Доктор Эммет Браун. Док создал машину времени и позвал Марти помочь ему, записать эксперимент на видео. В ходе событий Марти садится в машину времени и отправляется на тридцать лет назад, где встречает своих родителей и меняет ход истории. Таки образом, основные темы кинотекста: семья, любовь и дружба; второстепенные: взаимопомощь и важность науки.

Для создания нужной атмосферы режиссер изначально погружает нас в то состояние, в котором живет Марти, то есть мы знакомимся с его семьей и со всеми проблемами, которые у них есть. Все это умышленно гиперболизировано, для создания акцента и контраста между тем как все было, и как он все изменил. Эта разница будет показана в первую очередь с помощью кольцевой композиции, о которой речь пойдет позже.

По структуре кинотекст хоть и рассказывает о разных годах, то есть события с разницей в тридцать лет, они идут хронологически, имея повторяющиеся элементы в начале и в конце. В центре повествования две переплетенные между собой истории. Первая – про Марти и его путешествие и вторая – про его родителей и как Марти помог им познакомиться и создать свои отношения.

Видимого адресанта в кинотексте нет. Мы понимаем, что главный герой – это Марти и это его история, но он не предстает тем, кто посылает сообщение зрителям, как например, было в предыдущем фильме «Прогулка», где автор был четко виден и разговаривал со зрителем. Поскольку, такого адресанта здесь нет, диалог выстраивается на эмоциональном уровне с помощью действий героя, его чувств, которые сыграны, а не рассказаны.

Прогрессивный тип кинофраз превалирует, что опять же дает нам право отнести крупные планы к одному из типичных приемов Роберта Земекиса. Регрессивный тип не отсутствует, но проявляется чуть в меньшей степени. Особенно часто проявляется регрессивный тип в повторных компонентах, когда события в целом уже известны. Крупные же планы выполняют информативную и экспрессивную функции, обращая особое внимание зрителя на детали и иногда создавая некоторую интригу.

Например, в самом начале фильма крупным планом показаны часы и по ходу повествования часы предстают особым предметом, на который Док постоянно обращает внимания. Мы понимаем, что он очень серьезно относится к времени и к временному континууму. Для него важна пунктуальность и ход времени, ход истории, который нельзя нарушать. Такой повтор выполняет снова информативную функцию, а так же метафорическую. Часы здесь, разумеется, символ путешествия, символ приключений. Если чуть глубже углубиться в тему часов, то мы поймем, что время и часы еще и символ смерти, а Дока в конце застрелили.

Сам по себе по структуре построения фильм кольцевой. В этом и проявляется суть. Вначале главный герой любит музыку, однако не очень

успешен в этом. Директор в школе не верит в него, он проваливается на прослушивании и сам теряет веру. Будучи в прошлом мы видим ситуацию успеха, когда он заменяя музыканта, сыграл перед публикой и еще раз доказал себе, что музыка – это его. Две противоположные ситуации представляют противопоставление. Композиционно это можно считать параллельными конструкциями, ведь Марти играет на той же самой сцене, на том же мероприятии, однако в другом времени и в других обстоятельствах.

Одним из крупных планов вначале – скейтборд героя. Это его транспорт, его образ жизни. Он появляется в фильме много раз и, как правило, Марти катается на нем особым способом, цепляясь за машины. В восьмидесятых это помогает ему передвигаться, а в пятидесятых, забрав деревянную доску у одного из детей, помогает ему убежать от хулиганов. Все кинофразы со скейтбордом, которых в фильме 5, представляют собой повтор с информативной и эстетической функцией, а так же с функцией организации взаимосвязи, что очень важно в данном кинотексте.

Последняя функция будет проявляться практически во всех приемах, так например, повтор кинофразы, где Марти попадает на глаза директору и тот его наказывает за прогул, ссылаясь на отца. Находясь в прошлом, Марти уже свидетель подобной сцены, только директор наказывает его отца. Этот пример параллельных конструкций, конечно, обладает несколькими функциями. Он и связывает отца и сына, в то же время их противопоставляет друг другу. Помимо этого, стандартные функции таких приемов сохраняются, информативная и экспрессивная.

«*Progressishismiddlename*» - повтор вербальный, говорящий о мэрах города в разные годы. Впервые мы слышим лозунг в восьмидесятых, а отправившись в пятидесятые, понимаем, что тогда еще молодой человек просто украл фразу. Здесь же функция ироническая, созданный эффект производит комический, комедийный эффект.

Более того, предвыборная реклама изначально на фургоне, тридцать же лет назад точно такая же реклама, только с другим лицом, была наклеена на машине. Повтор невербальный, функция та же.

Три отдельных кинофразы составляют повтор с сразу несколькими функциями. Во-первых, информативная, во-вторых функция экспрессивная и эстетическая, создающая атмосферу фильма и создавая всю композицию, а в-третьих, противопоставляющая и в то же время связующая. Первая кинофраза: отец Марти разбил машину Биффа, за что Бифф его бьет по голове и требует объяснений. Вторая: тридцать лет назад отец Марти не сделал домашнюю работу за Биффа. Третья: ход истории изменился и здесь как раз противопоставляющая функция, Бифф работает на Джорджа, отца Марти и полирует машину. В этом случае добавляет еще и ироническая функция, добавляя комизм всей ситуации.

В каждой из ситуаций можно найти не только невербальный компонент повтора, как например удар по голове, но и вербальный, как, например, слова Биффа во время удара «*anybodyhome*» или «*Ifiguredsincetheyweren'tduetill...*». Вербальные повторы только усиливают эффект цикличность, что несет за собой экспрессивную и информативную функции.

Издательства Биффа так же подкреплены вербальными и невербальными повторами. Он говорит: «*yourshoesuntied*» или «*what'sthat?*» После чего человек смотрит вниз, а тот его ударяет по носу или каким-то образом обманывает. Такая ситуация проявлялась в фильме три раза, в трех разных кинофразах. По отношению к Марти Бифф как правило, произносит другую фразу: «*whatareyoulookingatbutthead?*», что тоже можно отнести в эту же категорию. Это повторяется так же три раза. Эти повторы обладают в первую очередь экспрессивной функцией.

Одна из главных сцен в фильме, которая составляет первую часть кольцевой композиции в начале: Марти дома, с семьей, его брат одет в форму кафе, где работает, его мать уже не так стройна, сестра говорит, что

никогда не найдет себе не найдет. Ему говорят, что его девушка Дженнифер звонила, на что мама говорит, что эта Дженнифер ей не нравится.

Во второй части повтора мы видим совершенно обратную ситуацию. Брат в костюме и работает в офисе, у сестры несколько молодых людей, которые ей звонили, мама стройна, как в юности, и очень хорошо относится к Дженнифер, зовет ее на ужин.

Это одна из двух кольцевых композиций в фильме. Она основополагающая, так как демонстрирует не только противопоставление и измененную историю, но и гиперболизировано плохую жизнь, которая смогла измениться всего из-за одного поступка.

Этот кольцевой повтор выполняет в первую очередь функцию организации взаимосвязи, затем информативную и экспрессивную. Сюда можно добавить и эстетическую, ведь эти две кинофразы задают важный тон, создавая атмосферу.

К слову о Дженнифер, с ее участием тоже есть один яркий повтор с иронической функцией. Молодые люди пытаются поцеловаться, и их каждый раз кто-то прерывает, то женщина с рекламой, то Док, приехавший из будущего.

Стоит отметить, что в этом кинотексте некоторые повторы проявляются в разных формах. Механизм таков: кто-то из героев рассказывает историю, после чего, попав в прошлое, Марти является свидетелем этой истории или почувствует в ней сам. Таким образом, вербально история дублируется невербаликой, но уже позже. Это пример повтора с той же экспрессивной функцией.

Так было с историей любви его родителей, с историей о том, как Док придумал машину времени. Дядя Марти Джоуи сидит в тюрьме, как мы узнаем по рассказу мамы, а чуть позже видим, что, будучи совсем малышом, он не влезал из манежа с решетками. То же самое происходит, когда они придумывают план действий: план на танцах и план по отправке назад в

будущее. Каждый просчитанный шаг позднее реализован и показан невербально.

Иногда истории бывают противоречивыми, то есть вербальная история не совпадает с невербальной. Например, его мама рассказывает о том, что не курила и не пила в юности и не сидела в молодых людях в машинах. Попав в прошлое, Марти оказывается с ней в машине на парковке, она достает фляжку с алкоголем, а потом и закуривает. В данном случае повтор имеет ироническую функцию.

Следующая ключевая кольцевая композиция кинотекста – момент отправки в прошлое. Вся сцена на площадке у магазина связывает две части повествования, связывает настоящее и прошлое, в которое Марти отправился. Вернувшись, он снова идет на то же место и еще раз видит, только уже со стороны момент отправки. Эта композиция важна, потому что она задает основную тему текста, она является кульминационной завязкой, за которой следует развитие событий. Связующая и экспрессивные функции.

Машина времени, которая в фильме представлена настоящим автомобилем, как правило, показана крупным планом, чаще всего ее отдельные части, капот, фары или топливный бак. Эти кадры выполняют эстетическую функцию, демонстрируя красоту и уникальность автомобиля.

Когда машина отправляется в другое время, на асфальте остаются два огненных следа от шин, этот кадр повторяется в тексте три раза, что представляет собой повтор с эстетической и экспрессивной функцией. Благодаря этому повтору, у многих зрителей фильм ассоциируется именно с этим моментом. Более того, именно этот кадр послужил заставкой фильма и является изображением многих постеров. Исходя из этого, можем сделать вывод, что именно этот кадр стал прецедентным. В целом, кадр с отправкой во времени показан в фильме четыре раза.

Встретившись со своими родителями, Марти вербально выражает изменения, произошедшие в них, что противопоставлено изображению. Например, встретив отца, он говорит «*youaresoyoung*», а встретив мать

«*youaresothin*». При чем, когда он вернулся обратно в будущее и увидел, что их жизнь изменилась, он снова говорит о маме «*youaresothin*». Эти вербальные повторы выполняют функцию противопоставления и ироническую, ведь, в общем, такие ремарки и делают фильм комедийным.

Поскольку Марти не переодевался после того, как попал в прошлое, он носит красный жилет, который люди называют *lifepreserver*. Они думают, что это спасательный жилет, что в целом тоже создает комедийность ситуации, а вербальный повтор выполняет ироническую функцию.

Создавая машину, Док использовал плутоний для нужной энергии, на что Марти говорит, что нельзя так просто купить плутоний в магазине. Чуть позднее, попав в прошлое, Док говорит, что возможно в будущем плутоний и можно купить в аптеке, но не в пятидесятых. Таким образом, неполный повтор, создающий образ покупки плутония, выполняет связующую, экспрессивную и ироническую функции.

Для усиления эффекта, создания напряженности и атмосферы тревоги используется еще один повтор. Марти смотрит на фотографию, где он со своими братом и сестрой. Со временем, чем больше он меняет прошлое, люди на фотографии начинают исчезать, для этого он и проверяет фотографию семь раз.

Пример подхвата с экспрессивной функцией мы можем найти в тот момент, когда Марти отправляется в будущее. Крупным планом предстают часы на здании, затем над ними пролетает вертолет, давая понять, что время изменилось, после этого крупный план переносит на те элементы, который подтверждают, что это будущее. Итолькопослеэтогомывидимприлетевшуюмашину.

«*If you put your mind to it, you can accomplish anything*». Вербальный повтор, сказанный в фильме четыре раза. Изначально это идея Дока, которую Марти передал своему отцу, а затем, в будущем отец передает Марти, как некую мудрость. Функция этого повтора – информативная.

Таким образом, фильм «Назад в будущее» является еще одним ярким представителем творчества Роберта Земекиса. В этом фильме соединены и повторы, и параллельные конструкции. Присутствует большое количество крупных планов и атмосфера задается музыкой. В отличие от других анализируемых работ, в этом кинотексте нет видимого адресанта, но большинство приемов выполняют ироническую функцию, что детерминировано жанром кинофильма.

Выводы по второй главе

В проанализированных нами фильмах были обнаружены четыре из пяти предложенных приемов. Помимо синтаксических, там так же были найдены и описаны некоторые семантические, необходимые для понимания первых.

Авторская речь представлена в двух из трех проанализированных фильмах, что представляет собой особый тип композиции и детерминирует виды и функции некоторых приемов. Так, например, в фильме «Прогулка» авторская речь обуславливает большое количество тавтологий. В кинофильме «Форрест Гамп» тоже присутствуют тавтологии, получившиеся с помощью внедрения автора в кинотекст, однако, их количество заметно меньше, что ярко видно на диаграмме 1.

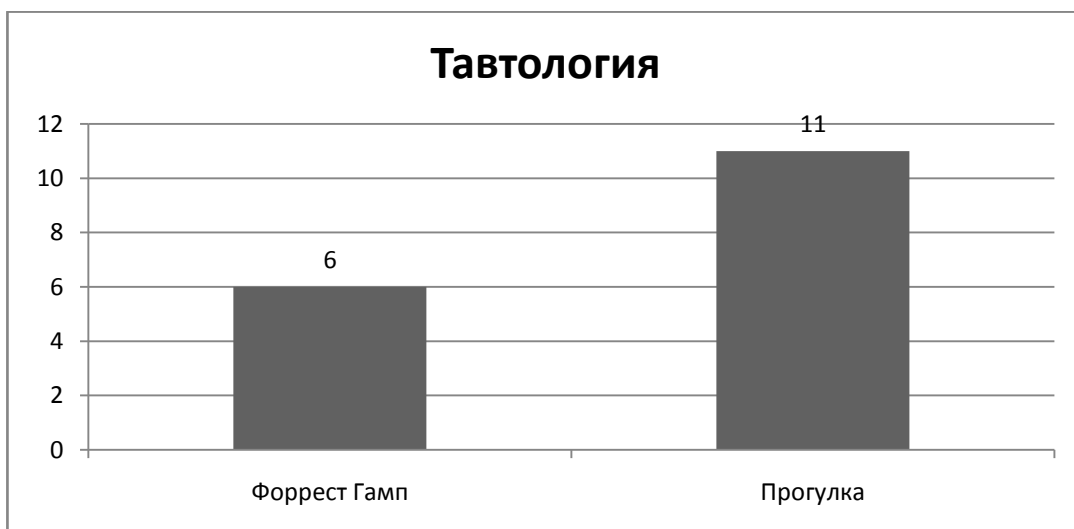


Диаграмма 1

Нам представляется важным заметить, что авторская речь, часто выражается обособленными конструкциями в обоих кинотекстах. Однако, в «Прогулке» таких приемов больше, что видно на диаграмме 2.



Диаграмма 2

В остальном исследуемые кинотексты совпадают. Основным приемом можно назвать повтор, который встречается чаще всего (см. диаграмма 3).



Диаграмма 3

Функции всех приемов примерно совпадают (см. Диаграмма 4).

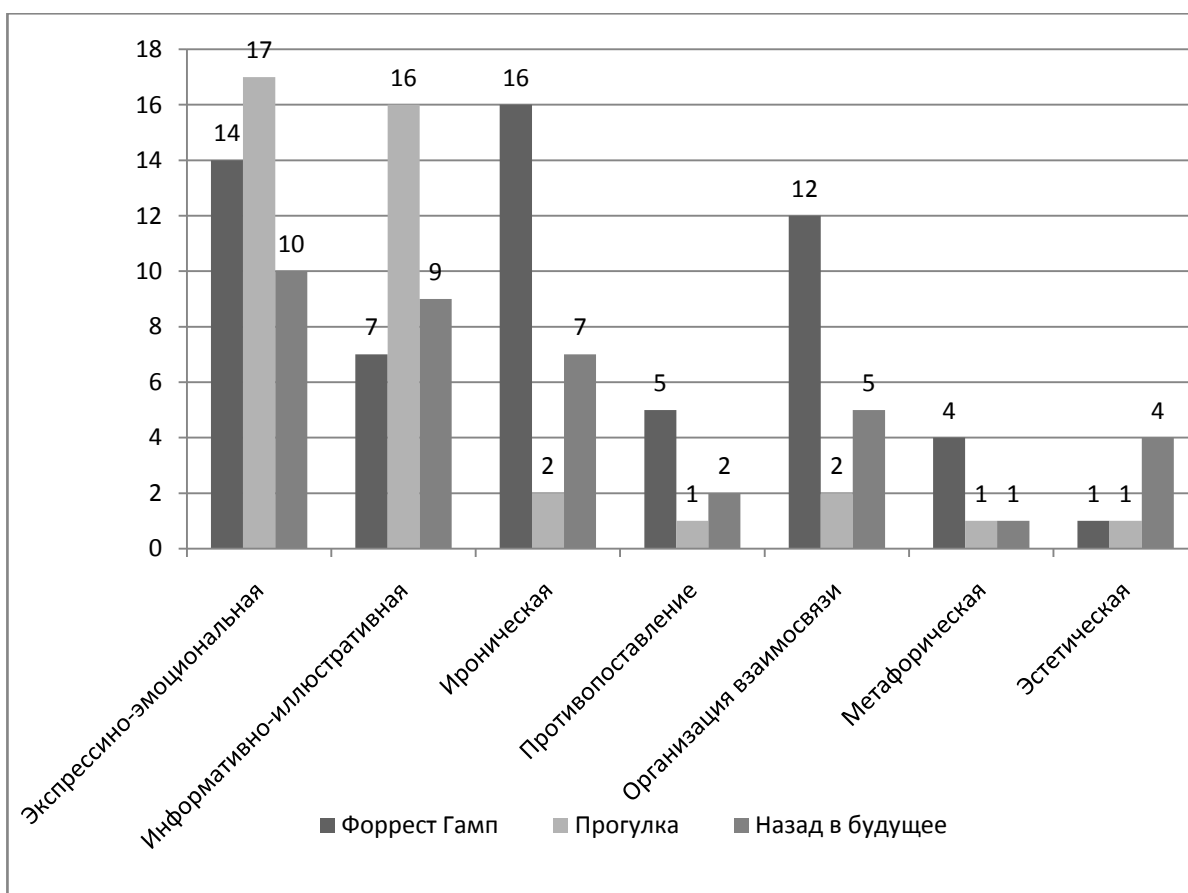


Диаграмма 4

На диаграмме 4 видно, что в приемах превалирует экспрессивно-эмоциональная и информативно-иллюстративная функции. Это позволяет сделать вывод, что кинотекст запомнится зрителям в первую очередь на эмоциональном уровне, а так же смысл и, так называемое, сообщение дойдет до адресата. Примерно та же ситуация и с «Назад в будущее», однако, стоит отметить, что там большую сюжетную роль играет функция организации взаимосвязи, как и в «Форрест Гампе».

Синтаксические приемы не так часто несут в себе ироническую функцию, хотя «Форрест Гамп», будучи по жанру драмой является ярким примером обратного.

Наименее представленные функции это: метафорическая и эстетическая. Метафоризация объекта происходит чаще всего на семантическом уровне, что редко проявляется в синтаксисе. Эстетическая организация кинотекста передается чаще всего крупными и общими планами.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нами было проведено исследование основных стилистических приемов построения кинотекстов в фильмах Роберта Земекиса, в ходе которого мы подробно изучили теоретические аспекты кинотекстов и провели практический анализ трех разных кинотекстов, используя теоретические наработки.

Благодаря поставленным задачам, нами была достигнута цель и выявлено, что кинотекст является разновидностью текстов, то он подчиняется правилам анализа художественных текстов, стилистические приемы которых схожи. Данная научная отрасль получила название киностилистики, в рамках которой мы работали.

Взяв за основу теоретические аспекты стилистических приемов художественных текстов, нам удалось выделить те, справедливые для кинотекстов. В традиционной стилистике приемы выделяются на всех уровнях языка, мы же учитывали только те, которые функционируют на синтаксическом, поскольку построение кинотекста условно можно считать его синтаксисом. Мы считаем, что в киностилистике и в кинотекстах эти приемы проявляются не в меньшей степени и играют не менее значимую роль.

В ходе исследования было выявлено, что наиболее частным приемом является повтор, выполняющий информативно-иллюстративную и эмоционально-экспрессивную функции. Так же был обнаружен особый вид повтора, проявляющийся только в кинотексте, который мы назвали кинотекстовой тавтологией на основе их функциональной схожести. Такой прием проявляется тогда, когда вербальная сторона кадра или кинофразы дублируется невербально, выполняя различные функции.

Наше исследование актуально и может быть использовано на занятиях по интерпретации текста, учитывая активное развитие данного вида искусства и необходимость его понимания. Приемы, встречающиеся в художественных текстах, совпадают с теми в кинотекстах, но в последних эти приемы визуализированных, что может оказать большую помощь для учащихся в понимании, нахождении и интерпретации всех видов текстов.

Так же в данное исследование можно применить в методике преподавания английскому языку, поскольку просмотр аутентичных фильмов помогает учащимся понять культуру стран изучаемого языка, а их интерпретация способствует усвоению некоторых культурных кодов, существующие в языке.

В дальнейшем планируется расширить границы исследования, включить анализ не только стилистический, но и дискурсивный, а так же добавить фильмы этого и других значимых режиссеров.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Печатные издания

1. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учеб. пособие для студ. Фак. иностр. яз. Вузов. М., 2003. – 128 с.
2. Анисимова Е.Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания. 1992. №1. С. 71 – 79.
3. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Флинта: Наука, 2002. — 384 с.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика, Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.— М.: Прогресс, 1989—616 с.
5. Валгина Н.С. Теория текста. Учебное пособие. М.: Логос. 2003г. – 280 с.
6. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. – 139 с.
7. Головина Л.В. Влияние изображения на смысловое восприятие креолизованного текста (экспериментальные исследования)// Речевое воздействие: психологические и психолингвистические проблемы. М., 1986 – с. 82-100.
8. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. – 261 с.
9. Козлов Е.В. Комикс как явление лингвокультуры: знак – текст – миф. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2002. – 220 с.

- 10.Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти раамат, 1973. – 140 с.
11. Лотман Ю.М. Текст как семиотическая проблема //Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. – 479 с.
- 12.Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. «Александра» Таллин, 1994. – 215 с.
- 13.Сазонов В.В., Шошников К.Б. О соотношении вербальной и визуальной информации в прессе// предмет семиотики. Теоретические и практические проблемы взаимодействия средств массовых коммуникаций. М., 1975. –С. 374-389.
14. Скребнев Ю. М. Основы стилистики английского языка. Учебник для институтов и факультетов иностранных языков. М.: Астрель, 2003 – 221с.
- 15.Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст. М.: 2004. – С 8- 59.
16. Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990. – с.180.
- 17.Тынянов Ю.Н. Об основах кино Поэтика кино 2-е издание. Перечитывая «Поэтику кино». Санкт-Петербург, 2001. –С. 39-59.
18. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. – 572 с.
- 19.Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. Л., 1924. – с. 40,48-49.
- 20.Эйхенбаум Б.М. Проблемы киностилистики. Поэтика кино 2-е издание. Перечитывая «Поэтику кино». Санкт-Петербург, 2001. – С. 13-38.
- 21.Лотман Ю.М. Семиотика культуры // Ю.М. Лотман Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. – 479 с.

22. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе. Тарту, 1984. – С. 109 – 121.
23. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного текста. Воронеж, 1986. – 115с.
24. Bardin L. Letexte et l' image // Communication et langages. 1975. №26. p. 98 – 112.

Авторефераты и диссертации

25. Корда О.А. Креолизованный текст в современных печатных СМИ: структурно-функциональные характеристики: диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук – Екатеринбург: ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина», 2013 – 227с.

Статьи из сборников

26. Аксюткин Д.Э. особенности вертикального кинотекста художественного телефильма: исторический аспект (на примере британского сериала «Доктор Кто»). Филологические науки. Вопросы теории и практики №9-2. Тамбов, 2013 – с. 22-30.
27. Бодрова А.А. Невербальные элементы конструирования контекста интерпретации в кинотексте. Вестник нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского №1 – Нижний Новгород, 2009. – с. 208-210.
28. Бугаева Л.Д. Кинотекст: прояснение значения. Мир русского слова №4, 2011. – с. 67-74.
29. Винникова Т.А. Особенности исследования кинотекста в различных парадигмах. Омский научный вестник №2 – Омск, 2015 – с. 58-61.
30. Воробьева Е.В. К вопросу о взаимодействии вербальных и визуальных средств в креолизованном тексте (Вестник ВГПУ, 2009 с. 54-58).

31. Ворошилова М. Б. Креолизованный текст: кинотекст (Политическая лингвистика. - Выпуск (2) 22. - Екатеринбург, 2007. - С. 106-110).
32. Ворошилова М. Б. Креолизованный текст: аспекты изучения (Политическая лингвистика. - Вып. 20. - Екатеринбург, 2006. - С. 180-189).
33. Милевская Т.В., Брыксин А.И. Кинотекст как особая разновидность художественного текста: к постановке проблемы. Таврический южный обозреватель №5-2 – Ялта, 2015 – с 53-55.
34. Николаева Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы. // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. М.: Прогресс. 1978. С. 5 – 39
35. Нелюбина Ю.А. Кинодискурс как объект лингвистического анализа // Филология и искусствоведение. Челябинский гуманитарий, №3 – Челябинский Гуманитарный Университет, 2013г, с. 71-74
36. Тураева З.Я. Лингвистика текста и категория модальности. // Вопросы языкознания № 3. 1994. – С. 105 –114.
37. Эко У. От интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст // Новое литературное обозрение № 32. 1998. – С. 5-14.

Словари и справочники

38. Языкознание - Большой Энциклопедический Словарь // Под ред. Ярцевой В.Н. М.: Большая Российская Энциклопедия, 1998 – 685с.

Электронные ресурсы

39. Самкова М.А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 1 (8). С. 135-137. ISSN 1997-2911 [Электронный ресурс]. URL:

www.gramota.net/materials/2/2011/1/36.html (дата обращения:
13.06.2015)

40.Зайченко С.С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 4 (11). С. 82-86. ISSN 1997-2911 [Электронный ресурс]. URL: www.gramota.net/materials/2/2011/4/20.html (дата обращения: 16.01.2016).