

Санкт-Петербургский государственный университет

ВОЛКОВА Валерия Сергеевна

Выпускная квалификационная работа

**Вербальные и невербальные средства выражения в мотивной структуре
кинотекста (на примере фильма Кантемира Балагова «Дылда»)**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа ВМ.5622. «Русский язык и русская
культура в аспекте русского языка как иностранного»

Профиль «Русский язык и русская культура в аспекте русского языка как
иностранного»

Научный руководитель:
д.ф.н., доцент, Кафедра истории
русской литературы
Бугаева Любовь Дмитриевна

Рецензент:
доцент,
Негосударственное
образовательное учреждение
высшего профессионального
образования «Санкт-Петербургский
Гуманитарный университет
профсоюзов»
Андрианова Мария Дмитриевна

Санкт-Петербург
2021

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Кинотекст и мотивная структура.....	7
1. 1. Кинотекст: определения понятия	7
1. 1.1. Определение понятия «кинотекст» и смежных терминов.....	7
1. 1.2. Лингвистическая составляющая кинотекста	11
1. 1.3. Категория ситуативности	16
1. 1.4. Структура и базовые элементы кинотекста	18
1. 2. Мотивная структура кинотекста	21
1. 2.1. Понятие мотива	21
1. 2.2. Вербальные и невербальные средства выражения мотивной структуры	22
Выводы	25
Глава 2. Особенности вербальной и невербальной реализации мотивов в кинотексте на примере фильма К. Балагова «Дылда»	27
2.1. Мотивная организация фильма «Дылда».	27
2. 1.1. Структура мотива и его составляющие.....	27
2. 1.2. Языковая реализация мотива войны.....	29
2. 1.3. Языковая реализация мотива заботы.....	38
2. 1.4. Языковая реализация мотива материнства	44
2. 1.5. Невербальные средства выражения мотивов войны, заботы и материнства.....	50
Выводы	53
Заключение	55
Список использованной литературы.....	58

ВВЕДЕНИЕ

24-го мая 2019-го года молодой режиссер Кантемир Балагов получает на Каннском кинофестивале Пальмовую ветвь в номинации *Особый взгляд* за лучшую режиссуру за фильм «Дылда» – второй фильм в своей кинематографической карьере. Позже, в том же году национальный комитет кинопремии Оскар в России принимает решение выдвинуть фильм К. Балагова на премию в номинации *Лучший иностранный фильм*. «Дылда» попадает в десятку фильмов-финалистов в этой номинации.

Выбор данного фильма для анализа в выпускной квалификационной работе обусловлен в первую очередь новизной и свежестью подхода К. Балагова к изображению темы войны в кино. Вдохновившись книгой Светланы Алексиевич «У войны не женское лицо», режиссер принимает смелое решение показа войны не через фронт, битвы и героизм, а через людей, переживающих последствия войны в первый послевоенный год. Главными персонажами становятся две девушки, Ия, или Дылда, – медсестра в госпитале, которую комиссовали с фронта по контузии, и Маша – недавно вернувшаяся из Берлина фронтовичка. Режиссер создал большой пласт материала, позволяющий провести исследование многих его аспектов, в частности кинотекста.

Кинотекст – это особый лингвовизуальный феномен, текст, в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют единое визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата [Анисимова 1992: 71]. Эту тему исследовали отечественные киноведы, лингвисты и филологов: Л. Д. Бугаева, Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова, Е. Е. Анисимова, Т. В. Милевская, А. И. Брыксин и многие другие. В данной работе уделено специальное внимание тексту, как основе кинотекста. Для изучения этой темы используется книга И. Р. Гальперина «Текст как объект лингвистического исследования», в котором автор определяет текст как произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц,

объединенных разными типами лексической, грамматической, логической и стилистической связей [Гальперин 1981: 17]. Из этого определения следует, что текст может существовать только в письменной форме. В данной работе предпринята попытка анализа неактуальности данного утверждения, и текст будет рассмотрен как продукт речемыслительной деятельности, результат которой может выступать как в письменной, так и в устной форме.

Одними из основных составляющих художественного произведения являются его мотивы и их взаимодействие. Следуя определению А. Н. Веселовского, мотив – это «простейшие формулы, которые составляют сюжет» [Веселовский 1989: 16]. Мотивная структура – это концептуально значимая конструктивная связь повторяющихся элементов текста. Основными связующими элементами работы выступают мотивы, формирующие вербальные и невербальные способы выражения. Каждый из мотивов на лексическом уровне состоит из речевых и неречевых элементов, равных между собой по своему значению в кинотексте. Неречевые элементы, которые являются условно-речевыми автоматизмами, составляют неотъемлемую часть кинотекста, и являются материалом для данной работы.

В данном исследовании выявляются и анализируются наиболее важные мотивы фильма К. Балагова «Дылда». Эти мотивы также сопоставляются на основе вербальных и невербальных средств выражения. К вербальным средствам относится лексика, которая анализируется на материале диалогов, а к невербальным – цвета, эмоции, выражение пространства и атмосферы и т.д., в соответствии с мнением, изложенным в статье Б. М. Гаспарова «Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», что в роли мотива может выступать «любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, краска, звук и т.д.» [Гаспаров 1994: 4].

Тема мотивных структур в аспекте кинотекста недостаточно изучена. При ознакомлении с имеющим отношение к теме материалом не обнаружено ни

одной работы, рассматривающей непосредственно эту тему. Это придает исследованию актуальность и научную новизну исследованию.

Для изучения были выбраны следующие мотивные структуры: войны, заботы и материнства. Была поставлена задача исследовать исследовать эти мотивы по отдельности на лексическом уровне и сопоставить их с невербальными средствами выражения. Речь, мимика, жесты, звуки, цвет являются неотъемлемой частью кинотекста в качестве невербальных средств выражения. Интерьеры, пейзажи и объекты внутри самого фильма вступают в коммуникацию друг с другом. В данной выпускной квалификационной работе предпринята попытка изучить взаимосвязь всех этих компонентов в фильме К. Балагова «Дылда».

Цель выпускной квалификационной работы – выявление взаимодействий вербальных и невербальных средств выражения в мотивной структуре кинотекста на примере фильма «Дылда» К. Балагова.

Для достижения цели необходимо решить ряд **задач**:

1. Выделение мотивов для исследования;
2. Рассмотрение мотивных структур в кинотексте;
3. Выявление языковых реализаций в выделенных мотивах;
4. Изучение невербальных средств выражений мотивов.

Объектом исследования выпускной квалификационной работы являются мотивные структуры кинотекста на примере фильма К. Балагова «Дылда». В качестве **предмета** исследования выступают вербальные и невербальные средства выражения кинотекста.

Существующие тенденции заметного увеличения визуализации многих сфер культуры, а также роста значимости и популярности кинематографа как одного из самых доступных и понятных широким массам видов искусства, обуславливают **актуальность** данного научного исследования.

Гипотеза исследования состоит в том, что взаимодействие мотивных структур с невербальными средствами выражения является неотъемлемой частью кинотекста, изображенной режиссером.

Добавлено примечание ((LB1)): А если задуматься: Вы хотите выявить взаимодействие вербальных или невербальных средств выражения мотива? С чем? Или между собой?

При исследовании мы пользовались следующими методами и приемами:

- Метод структурно-семантического анализа;
- метод семантического анализа;
- метод стилистического анализа;
- прием направленной выборки материала.

Методологическую основу работы составляют труды Е. Е. Анисимовой, Л. Д. Бугаевой, Г. Г. Слышкина, М. А. Ефремовой, Ю. Н. Тынянова, А. Н. Веселовского, Ю. М. Лотмана, И. Р. Гальперина, В. А. Кухаренко и других исследователей. **Материалом исследования** является цифровая запись фильма «Дылда» Кантемира Балагова.

Научная новизна работы заключается в разработке разноплановых методов анализа мотивных структур кинотекста с учетом их вербальных и невербальных, а также смысло- и текстообразовательных особенностей.

Практическая значимость состоит в возможности создании первичной основы материала о мотивных структурах в кинотексте на базе данной работы. Она может послужить источником для составления современного словаря по кинотексту. Эту работу также можно использовать при дальнейшем изучении данной темы.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. Во введении определяются цель и задачи, объект и предмет исследования, его актуальность и научная значимость. В первой главе рассмотрены теоретические основы изучения кинотекста и текста и исследовано понятие мотива. Во второй главе изучены вербальные и невербальные средства выражения в мотивных структурах кинотекста. В заключении приводятся общие выводы.

ГЛАВА 1. КИНОТЕКСТ И МОТИВНАЯ СТРУКТУРА

1. 1. Кинотекст: определения понятия

1. 1.1. Определение понятия «кинотекст» и смежных терминов

Теория кино находится в достаточно тесном взаимодействии с другими дисциплинами, например, с широкой областью гуманитарных исследований, таких как история искусств, литературоведение, лингвистика, психология и т.д. Благодаря этому создаются новые смежные подходы к исследованию кино. Одним из подходов является кинотекст, который соединяет в себе методологию теории кино и лингвистики. Этот термин достаточно изучен многими исследователями (Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян, Ю. Н. Усов, Л. Д. Бугаева, Е. Б. Иванова и другие) и имеет много определений.

Термин кинотекста хорошо изучен и представлен в литературе. Прошло уже более 50-ти лет с первых упоминаний о кинотексте. В данном параграфе представляется анализ восприятия явления кинотекста разными исследователями.

С начала 70-х годов прошлого века стало появляться большое количество различных исследовательских работ, посвящённых искусству кино, именно это стало причиной того, что большинство из всех встречаемых определений кинотекста относятся к последней трети XX века. Далее в работе анализируется восприятие понятия кинотекста, которое формировалось на протяжении 50 лет до сегодняшних дней.

В 1974 году В. Л. Юхта и Г. В. Ейгер ввели понятие «поликодовый текст», утверждая, что «к поликодовым текстам в широком семиотическом смысле должны быть отнесены и случаи сочетания естественного языкового кода с кодом какой-либо иной семиотической системы (изображение, музыка и т.п.)» [Ейгер и Юхта 1974: 107]. Во-первых, в этом определении мы сталкиваемся с термином «поликодовый текст», который будет еще не раз встречаться в определениях кинотекста, иногда даже заменяя его. Во-вторых, следуя

вышеупомянутому определению, к такому виду текста можно отнести как рекламу, промо-ролик, так и кинокартину, так как термин не предполагает наличие художественного замысла.

Ю. Н. Усов определяет кинотекст как «динамическую систему пластических форм, которая существует в экранных условиях пространственно-временных измерений и аудиовизуальными средствами передает последовательность развития мысли художника о мире и о себе» [Усов 1980: 17]. Для Усова кинотекст является прежде всего динамической системой звукозрительных образов. Такое определение учитывает наличие различных факторов кинотекста, к которым относят «экранность», пространственно-временной способ существования кинотекста и аудиовизуальный способ его восприятия. Экранностью же называют взаимодействие того, что происходит «на экране» с тем, что находится за пределами кадра, создавая тем самым динамику между внутрикадровым и закадровым пространством [Burch N. 1981: 7]. Усов также выделяет присутствие автора-режиссера, как художника, который транслирует свои мысли «о мире и о себе» [Усов 1980: 17] в некую форму.

Ю. Г. Цивьян в 1984 году дал следующее определение кинотексту: «В определенном приближении любой фильм можно определить как дискретную последовательность непрерывных участков текста. Назовем эту последовательность кинотекстом. Непрерывные сегменты кинотекста будем называть кадрами. <...> Кинотекст — это цепочка ядерных кадров. <...> Таким образом, некое сообщение, присущее кинотексту, может быть выявлено лишь после рассмотрения как минимум двух ядерных кадров и выяснения, какой из типов присоединения они осуществляют. То есть, единицей кинотекста всегда является пара ядерных кадров. Назовем ее базовой цепочкой или базовой синтагмой кинотекста» [Цивьян 1984: 109]. Таким образом, Цивьян определяет ту самую «пластическую форму» [Усов 1980: 17], которая ранее была упомянута в термине Ю. Н. Усова, как фильм. Художественный фильм (фильм) – это произведение, создаваемое на основе сценарного сюжета (как правило,

вымышленного), трактуемого режиссёром и воплощаемого средствами актёрской игры, операторского искусства и др. [Кино: Энциклопедический словарь: 64].

Само понятие «кинетекст» часто становится предметом спора, поэтому наряду с ним используется еще несколько определений. В вышеупомянутом определении В. Л. Юхта и Г. В. Ейгера встречается термин «поликодовый текст», который до сих пор используется в кругу специалистов. Например, Л. М. Большакина, занимаясь изучением «лингвовизуального комплекса», определила его как газетный текст, сопровождаемый фотоизображением, как разновидность поликодовых текстов [Большакина 1987: 51]. А. Г. Сонин называет поликодовыми тексты, которые построены «на соединении в едином графическом пространстве семиотически гетерогенных составляющих – вербального текста в устной или письменной форме, изображения, а также знаков иной природы» [Сонин 2005: 117]. По мнению Сонины, поликодовые тексты имеют гибкую структуру, поскольку являются наиболее эффективными в плане передачи информации по сравнению с близкими по значению вербальными произведениями за счет возможности использовать сразу несколько способов передачи информации. Это позволяет сделать вывод, что термин «поликодовый текст» в отечественной лингвистике стали применять для обозначения характерных текстов, использующих разные виды семантических составляющих.

Однако существует еще один, не менее распространенный термин, – «креолизованный текст». Впервые он был использован советскими лингвистами Ю. А. Сорокиным и Т. Ф. Тарасовым, которые определили его как «текст, фактура которого состоит из двух неомогенных частей: вербальной (языковой / речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [Сорокин 1990: 180]. Наиболее исчерпывающее определение креолизованного текста дала Е. Е. Анисимова, назвав его «особым лингвовизуальным феноменом, текстом, в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное

прагматическое воздействие на адресата» [Анисимова 1992: 73]. Согласно такому определению, этот термин не может включать в себя звучание речи. Следовательно, к креолизованному тексту нельзя отнести жанр фильмов, однако можно отнести жанр комиксов, которые полностью отвечают всем критериям такого текста, а именно наличию цельности, связности текста с изображением (рисунком), и стилевой оформленности. Графический компонент занимает часть сигнификативного пространства комикса, которая, как минимум равна его вербальному пространству. При этом комикс имеет больше «схожих элементов с литературой, нежели с кинематографом, так как в ходе восприятия комикса реципиент должен воссоздать мир звуков и движений, производимых персонажами и предметами» [Козлов 2002: 10].

По сегодняшний день ведутся споры по поводу использования этих двух терминов. Трудность заключается в проблеме терминологии, так как креолизованный текст рассматривается сегодня как поликодовый текст, использующий элементы разных семиотических систем. А. Г. Сонин и И. В. Беляков, считают, что термин «креолизованный» вызывает недоразумения из-за того, что он «ассоциируется с креолизованными языками, а страдательная форма данного термина предполагает, что вербальный текст именно подвергся процессу креолизации, чего, как правило, не бывает» [Сергеева и Уварова 2014: CYBERLENINKA].

Говоря о современных исследованиях, посвященных кинотексту, стоит обратить внимание на определения, сформулированные в XXI веке. Так, например, в начале 2000-х годов А. В. Федоров определяет кинотекст как «сообщение, содержащее информацию и изложенное в любом виде и жанре кинематографа (игровой, документальный, анимационный, учебный, научно-популярный фильм)» [Федоров 2000: 36]. В этом определении автор указывает на коммуникативный характер кинотекста. В 2004 году Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова называют кинотекст «связным, цельным, завершенным сообщением, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и/или индексальных) знаков, организованное в соответствии с

замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия кинозрителями» [Слышкин и Ефремова 2004: 37].

Об отсутствии общепринятого определения кинотекста писала Л. Д. Бугаева. Исследователь объясняет, что причиной проблематики терминологии является тесный и в то же время сложный характер взаимодействия между кино и текстом. Л.Д. Бугаева указывает на существование различных подходов к изучению этого феномена: «можно говорить о кинотексте как о сочетании вербального и визуального, как о проявлении в кинотексте вербального текста, как о разных видах интертекстуальности в кинематографе, рассматривать нарратив в кино, доэкранную и послеэкранную жизнь литературного текста» [Бугаева, 2011: 74].

Анализ вышеупомянутых определений кинотекста позволяет вывести его следующие ключевые характеристики. Во-первых, объектом кинотекста является фильм, прочитанный как текст, отличающийся от вербально написанного текста. Некоторые определения (Усов, Слышкин и Ефремова) включают в себя наличие замысла коллективного, который реализуется в кинокартине и, следовательно, в кинотексте. Следующей особенностью кинотекста является взаимодействие вербальных и невербальных знаков. Это позволяет вывести проводимый в данной выпускной квалификационной работе анализ на экстралингвистический уровень.

1.1.2. Лингвистическая составляющая кинотекста

В течение длительного времени текст обретал разные семиотические формы, что и стало причиной возникновения кинотекста. Ю. М. Лотман называет кино синтезом двух повествовательных тенденций: изобразительной и словесной. Исследователь пишет, что «понятие «текст» употребляется в специфически

семиотическом значении и <...> применяется не только к сообщениям на естественном языке, но и к любому носителю целостного («текстового») значения – обряду, произведению изобразительного искусства или музыкальной пьесе» [Лотман 2000: 508].

Ю. М. Лотман определяет текст не только как последовательность знаков, которая до сих пор иногда рассматривается как единственно возможная форма текстового существования, но и как базисную единицу культуры, при том, что сама культура может восприниматься как «сумма текстов и соотнесенного с ними набора функций или как некоторое устройство, порождающее эти тексты» [Лотман 2002: 516]. Основным отличием такого текста, который является базисной единицей культуры, исследователь считает недискретность, потому что текст «не распадается на знаки. Он представляет собой целое и членится не на отдельные знаки, а на дифференциальные признаки. В этом смысле можно обнаружить <...> сходство между первичностью текста в таких современных звукозрительных системах массовой коммуникации, как кино и телевидение, и ролью текста в тех системах, где <...> под языком понимается некоторое множество текстов. Принципиальное различие между этими двумя случаями первичности текста заключается, однако, в том, что для звукозрительных систем передачи информации и таких более ранних по сравнению с ними систем, как живопись, скульптура, танец (и пантомима), балет, первичным может быть непрерывный текст (всё полотно картины или её фрагмент, в случае, если на картине вычленяются отдельные знаки), тогда как в формализованных языках текст всегда может быть представлен как цепочка дискретных символов, задаваемых в качестве элементов исходного алфавита (набора или словаря)» [Лотман 2000: 508]. Таким образом, любая знаковая структура с точки зрения семиотики может быть рассмотрена в качестве текста, если эта структура обладает целостным значением и целостной функцией.

И. Р. Гальперин определяет текст как «произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц

(сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» [Гальперин 1981: 18]. Исходя из этого определения, можно выделить следующие основополагающие характеристики текста: целостность, связность элементов и функциональная направленность. Такое определение показывает, что исследователь рассматривает текст как исключительную разновидность речетворчества, которая имеет свои параметры, отличающиеся от параметров устной речи. Данная разновидность речетворчества, по утверждению автора, не может быть воспринята как текст из-за того, что она имеет только звуковое воплощение, рассчитанное на слуховое восприятие.

Содержащаяся информация в тексте определяется как «всякое сообщение, оформленное как словосочетание номинативного характера», и классифицируется следующим образом:

- а) содержательно-фактуальная информация (СФИ);
- б) содержательно-концептуальная информация (СКИ);
- в) содержательно-подтекстовая информация (СПИ);

[Гальперин 1981: 26-27].

А. Л. Гришунин пишет о важности «отличать текст от произведения как художественного целого. Текст – не произведение, а только запись его, графическая, в значительной мере условная структура, представляющая это произведение и позволяющая читателю его воспринимать. Текст, естественно, должен быть адекватен произведению» [Гришунин 1998: 37]. Автор подчеркивает то, о чем писал Ю. М. Лотман, что текстом является определенная последовательность знаков, воспринимаемая читателем инвариантно, тогда как произведение – вариативное восприятие текста, которое, в свою очередь, является индивидуальным для каждого читателя.

В. А. Кухаренко выделяет двенадцать основных категорий художественного текста, которые можно применить к кинотексту:

1. **Членимость.**

Данная категория связана с недискретностью кинотекста, о котором писал Ю. М. Лотман. Текст внутри кинокартины делится на эпизоды, содержащие как формальную, так и содержательную информацию.

2. Связность.

Каждый эпизод находится в зависимости от кинотекста в целом и не может существовать самостоятельно, именно поэтому Кухаренко определяет связность текста. Исследователь пишет, что «по мере развертывания текста в кинотексте автосемантичесность фрагментов стремится к нулю и они связываются в единое когерентное целое» [Кухаренко 1988: 71].

3. Проспекцию и ретроспекцию.

И. Р. Гальперин определяет ретроспекцию как грамматическую категорию текста, объединяющую «формы языкового выражения, относящие читателя к предшествующей содержательно-фактуальной информации» [Гальперин 1981: 106]. Проспекция же отличается тем, что информация относится «к тому, о чём речь будет идти в последующих частях текста» [Там же: 112]. В кинотексте категории проспекции и ретроспекции создают ощущение многомерности мира.

4. Антропоцентричность.

Категория антропоцентричности связана с мироощущением человека, которое по определению эгоцентрично, что не может не транслироваться в любое художественное произведение.

5. Локальную и темпоральную отнесенность.

Отражение времени и пространства является неотъемлемой частью текста и организует композицию художественного произведения.

6. Информативность.

И. Р. Гальперин выделяет следующие типы информации: а) содержательно-фактуальную (то, что мы видим и слышим), б) содержательно-концептуальную (которая отражает отношение автора), в) содержательно-подтекстовую (для понимания которой необходимо наличие определенных фоновых знаний – пресуппозиции) [Гальперин 1981: 67].

7. Системность.

В. А. Кухаренко под системностью подразумевает то, что текст является общей системой, каждый элемент из которого функционирует для выполнения общей единой цели.

8. Целостность.

Целостность, т.е. завершенность, является характерным отличием текста от нетекста. Кино также обретает целостность при наличии логотипа кинокомпании в начале картины и титров в конце.

9. Модальность.

Любое художественное произведение, фильм или повесть, всегда является результатом субъективного осмысления действительности. В кинотексте авторское изображение действительности проявляется через режиссуру, операторскую работу, актерскую игру, сценарий, освещение и т.д.

10. Прагматическую направленность. [Кухаренко 1988: 70-79].

Эта категория отвечает за ответную реакцию реципиента, т.е. кинозрителя в случае с кинотекстом.

В результате изучения различных источников, можно утверждать, что кинотексту свойственны текстовые категории, которые ученые считают обязательным для художественного текста. Важно сделать вывод о том, что кинотекст должен подчиняться общим законам лингвистики и заключать в себе такие же языковые особенности, что и книжный текст. Таким образом, необходимо отметить, что кинотекст состоит из двух семиотических систем: лингвистической и нелингвистической. В соответствии с общепризнанной классификацией Ч. Пирса, соотношение означающего и означаемого делится на три группы: знаки-иконы, знаки-индексы и знаки-символы [Пирс 1983: 151]. Так, в рамках исследуемой темы, лингвистическая система включает в себя знаки-символы, а нелингвистическая – знаки-индексы и знаки-иконы.

1.1.3. Категория ситуативности

Ситуативность отличает текст от любой другой значимой единицы языка, и, следовательно, является неотъемлемым условием его целостности. Исследование категории ситуативности в художественном тексте направлено на «выявление концепта текста, т.е. на экспликацию смысла и авторских интенций» [Петров 1988: 278]. В. Г. Гак определяет ситуацию как «отрезок, часть отражаемой в языке действительности» [Гак 1998: 252]. Следовательно, ситуация является результатом координации пространства и времени. Исследователь предлагает 8 основных категорий коммуникативного содержания: 1) лица; 2) времени и вида; 3) модальности; 4) утверждения / отрицания; 5) коммуникативной целеустановки (целенаправленности); 6) информативной установки (актуальное членение предложения); 7) эмотивности (эмоциональный аспект предложения); 8) речевой ситуативности (социальный аспект высказывания) [Долинин 2010: 24].

Для дальнейшего анализа кинотекста важно определить эксплицитное и имплицитное содержание текста, которые будут исследоваться в практической части работы. Эксплицитным содержанием текста является «содержание, которое непосредственно выражено совокупностью языковых знаков, из которых это высказывание составлено. Эксплицитное содержание – это то, что сказано ‘открытым текстом’» [Там же: 3]. Оно считается объективным, поскольку его значение воспринимается носителями языка одинаково. Имплицитное содержание или подтекст реализуется только на основе фоновых знаний и несет дополнительный подразумеваемый смысл. Долинин называет имплицитным содержанием «ту часть информации, которая прямо не выражена в языковых знаках, ... но так или иначе извлекается из него» [Там же: 3].

Однако наиболее важной и центральной частью содержания высказывания является его актуальный смысл. Актуальный смысл высказывания представляет собой одну из возможных актуализаций значения в конкретном

коммуникативном акте. Долинин определяет его как содержание, которое, «с одной стороны, отправитель — говорящий или пишущий — прежде всего хочет вложить в свое высказывание, то, ради чего он это высказывание предпринимает; а с другой стороны, то, что получатель — слушающий или читающий — прежде всего хочет извлечь из высказывания, то, что его в первую очередь интересует, ради чего он слушает или читает сообщение» [Там же: 4].

Актуальный смысл может совпадать с имплицитным содержанием, поскольку он является зависимым от экстралингвистической (референтной) ситуации и интересов коммуникантов. Следовательно, актуальный смысл полностью ситуативен и субъективен. Референтной ситуацией называется «локализованный во времени и пространстве участок предметной действительности» [Там же: 5]. Она может быть как абстрактной, обобщающей, так и конкретной, требуемой и желаемой.

Коммуникативная ситуация всегда реализуется на конкретном предметно-событийном фоне. Предметно-событийный фон включает в себя коммуникантов и место и время событий. Референтная ситуация нередко является частью предметно-событийного фона. Такое возможно, когда описывается то, что происходит перед глазами коммуникантов (т.е. то, что входит в предметно-событийный фон). Таким образом, референтная ситуация и предметно-событийный фон в совокупности образуют ситуативную рамку речевого сообщения. Коммуникативная ситуация также является составным компонентом деятельностной ситуации. Долинин определяет деятельностную ситуацию как «сюжет» [Там же: 8], поскольку это «то, что происходит с партнерами по общению, то, что их волнует и толкает на определенные поступки и слова, призванные изменить ситуацию в желаемом направлении или, наоборот, сохранить существующее положение вещей» [Там же: 8]. Следовательно, деятельностная ситуация воспринимается каждым из коммуникантов по-своему.

1.1.4. Структура и базовые элементы кинотекста

К. Метц называет кадр «минимальной единицей кинотекста», поскольку он заключает в себе определенную смысловую информацию, а составляющие его компоненты являются всего лишь изображением действительного мира и выполняют репрезентативную функцию [Metz 1911: 128].

С. М. Эйзенштейн исследует монтаж как метод раскрытия содержания произведения искусства в целом, и художественного образа в частности. Режиссер доказывает, что монтажный метод можно наблюдать не только в кино, но и в других видах искусства, приводя в пример романы Л. Н. Толстого «Анна Каренина», Ги де Мопассана «Милый друг» и другие, в которых авторы стремятся к созданию художественного образа, а не просто изображению объекта. Если в поэзии и прозе связывающими элементами повествования являются сцены и фрагменты, то в кино это кадры. Эйзенштейн полагает, что монтаж двух кадров обретает новый смысл, образуя конфликт (смыслов, планов, пространств и т.д.). Исследователь считает необходимым изучать кадры, так как они «не безотносительны друг к другу, <...> само конечное, общее, целое не только предусмотрено, оно (сочетание кадров) само предопределяет как элементы, так и условия их сопоставления» [Эйзенштейн 1964: 159].

Ю. Г. Цивьян предлагает считать минимальной единицей кинотекста минимум два ядерных кадра. Исследователь объясняет это тем, что только при взаимодействии двух и более ядерных кадров можно определить сообщение, транслируемое кинотекстом.

В. Б. Шкловский выделяет смысловую единицу кинотекста как «отрезок кинематографического материала, имеющий определенную значимость» [Шкловский 1985: 35]. Говоря о семантике кино, Шкловский считает, что для того, чтобы кино изобразило мир оно обязательно должно поддаваться монтажу, ведь наше сознание воспринимает, «потому что само мышление человека — это монтаж, а не только отражение» [Там же: 85].

У. Эко полагает, что кинотекст основывается не на модели языкового кода, он «предстает как язык, выстроенный на основе другого языка, причем оба эти языка обуславливают друг друга» [Эко 1998: 103]. Анализируя природу кинотекста, исследователь выделяет три основных кода, которые включают в себя субкоды, основывающихся на разных уровнях смысла. Кодом автор называет «систему коммуникативных конвенций, парадигматически соединяющих элементы, серии знаков с сериями семантических блоков (или смыслов), и устанавливающих структуру обеих систем: каждая из них управляется правилами комбинаторики, определяющими порядок, в котором элементы (знаки и семантические блоки) синтагматически выстроены» [Эко 1998: 107]. Кодом можно назвать вербальный язык, например русский или английский, а также визуальные системы, такие как дорожные знаки, игральные карты, сигналы светофора и т.д.

Итак, У. Эко выделяет следующие три кода и их субкоды:

1. Портретный (иконический) код:

- иконологический субкод;
- субкод монтажа (устанавливает для образов правила композиции);

2. Лингвистический код:

- специализированные жаргоны;
- стилистические синтагмы;

3. Звуковой код;

- эмоциональные субкоды (например, лирическая музыка в мелодрамах);
- синтагмы с приобретенной ценностью;
- синтагмы с конвенциональной ценностью.

Согласно такой классификации, иконологический субкод и субкод монтажа становятся основополагающими компонентами портретного кода. Иконологический субкод основывается на традиционной закреплённости за образом определенного смысла. Эко приводит пример с государственным флагом, который обозначает не только страну, ано и «национальный дух» в некоторых контекстах. Иконологический субкод предлагает парадигму образов, субкод монтажа предлагает

серию синтагм. Субкод монтажа устанавливает для образов определенный порядок композиции путем чередования отдельных кадров.

Видеоизображение кинотекста обуславливается портретным, или иконическим кодом. В связи с этим Эко называет иконические изображения людей и предметов, которые становятся их знаками, лексическими единицами кинотекста. У. Эко также полагает, что «в процессе коммуникации могут участвовать не один, а несколько кодов и субкодов, а сообщение может порождаться и восприниматься в различных социо- и лингвокультурных обстоятельствах» [Винникова 2015: 61].

1. 2. Мотивная структура кинотекста

1. 2.1. Понятие мотива

Определение мотива глубоко изучено в фольклористике и сравнительно-историческом литературоведении. Так, А.Н. Веселовский в работе «Поэтика сюжетов» называет мотив «простейшей повествовательной единицей», которая легла в основу сюжета сначала – мифов и сказок, а впоследствии – литературных произведений. Веселовский обращает внимание на то, что мотив является неотъемлемой составной частью сюжета. Исследователь называет мотивом устойчивую семиотическую единицу текста, которая обладает исторически универсальным набором значений. Веселовский предлагает проследить основные мотивы текста и их взаимодействие в сюжетах. Это положение было взято за основу теории «бродячих сюжетов» Веселовского, идея которой состоит в существовании «кочующих» во времени и пространстве разных народов сюжетов.

В XX в. литературоведы стали более подробно изучать понятие мотива, в особенности в стихотворных формах. Нередко исследователи отождествляли мотив с темой произведения, говоря, например, о философских мотивах творчества Ф. М. Достоевского или о мотиве одиночества в литературе XIX в. Однако, учитывая определение мотива, такое суждение неверное, и последний не может быть заменен темой, так как темой произведения является объект художественного отражения. Соответственно мотивы являются составляющей сюжета, которые и определяют тему. В. Е. Хализев оформил эту мысль в следующем определении мотива: «мотив – это компонент произведений, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью). Он активно причастен теме и концепции (идее) произведения, но им не тождественен» [Хализев 2002: 99].

Изучением мотивов также занимался Б. М. Гаспаров. Его концепция мотивного анализа включает структурный и семантический подходы. Гаспаров выделяет «принцип лейтмотивного построения повествования», при котором «некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте». Помимо повторяемости он выделяет принцип

вариативности в мотивах, который может выражаться как лексически, так и семантически. «В роли мотива», пишет исследователь, «может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте. <...> он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру» [Гаспаров 1994: 30]. Таким образом, мотив подвижен и играет структурную роль, связывая и организуя текст в единое целое, как систему.

Доказав, что кинотексту свойственны текстовые категории, можно утверждать, что в нем также может реализоваться мотивная структура. Таким образом, взяв за основу мотив как повторяющийся элемент или образ, данная работа исследует его реализацию через вербальные и невербальные средства выражения.

1. 2.2. Вербальные и невербальные средства выражения мотивной структуры

Согласно вышеизложенному положению (п. 1. 1.2.), кинотекст состоит из двух семиотических систем: лингвистической и нелингвистической. Определено, что лингвистическая система отражается в кинотексте в письменной и устной форме, средства которой выражаются с помощью знаковых символов – слов. Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова называют эти формы лексикой кинематографа и, следовательно, кинотекста. К письменной форме исследователи относят титры и надписи, письма, транслируемые в кинокартинах, плакаты, сообщения и т.д. К устной форме причисляют звучащую речь в кадре или за кадром, песню, производимую в кинокартине и т.д. К нелингвистической системе кинотекста относят звуковые (естественные звуки, шум, музыку/мелодии и т.д.) и визуальные знаки (любые предметы, люди, животные, другие существа и т.д.). Звуковой компонент, который может проявляться в кадре и вне кадра, задается вербальными единицами.

Вышеуказанные знаки можно отнести к знакам-индексам и знакам-иконам, следуя классификации Ч. Пирса.

Так, например, действие фильма «Профиль» (2018) разворачивается в компьютерной рамке социальных сетей персонажей в формате Screenlife. Визуальными лингвистическими единицами этого кинотекста становятся статьи на новостных порталах, переписки героев и комментарии, изображаемые на экранах, как персонажей кинокартины, так и кинозрителей. В кинокартине «Бриллиантовая рука» (1968), снятой режиссером Л.И. Гайдаем, в роли звуковых лингвистических знаков выступают песни. Таким образом, «Песня про зайцев» становится устным вербальным выражением в кинотексте.

Нелингвистическая система включает в себя звуковое сопровождение и визуальный ряд, в который входят «жестика, мимика, различного рода перемещения и прочие действия» [Слышкин, Ефремова 2004: 45]. Единицы данной системы могут воплощаться только в невербальных формах, однако могут обретать вербальное значение. Взаимодействие вербальных и невербальных средств выражения в тексте может создавать новые смыслы.

И.В. Арнольд в статье «Тематические слова художественного текста (Элементы стилистического декодирования)» (1971) определяет *стилистическое декодирование*. Этим термином автор называет любые «идеи, эмоции, события, характеры, отношение автора к изображаемому», которые кодируются языковыми средствами, соответственно превращаясь в текст. Текст рассматривается как целостная структура, в которой все взаимосвязано и взаимообусловлено. Каждый отдельный элемент осмысливается при декодировании таким образом, чтобы вести от анализа к синтезу – к пониманию целого.

Необходимо также отметить, что адресатом кинотекста является не читатель, а зритель. Для того, чтобы зритель «считал» образы и идеи режиссера, он должен декодировать сообщение. Эта особенность позволяет исследовать не только текст, но и экстралингвистические компоненты. В данной работе ими являются цвет, композиция кадра и звуки.

И. В. Арнольд предполагает, что «наиболее существенными для смысла целого текста являются повторяющиеся в нем значения, составляющие его основу или сетку». Такие значения выражаются повторением слов, сем или тем. «...Многочисленные повторы некоторых слов, существенные отклонения в их частоте определенным образом воздействуют на читателя, формируя его восприятие неосознаваемым им образом, подобно 25-му кинокадру в секунду», – пишет Ю. Н. Караулов [Караулов 2001: 363]. Ключевые слова и лексико-тематические группы, образующиеся вокруг главного мотива текста, составляют основу лингвистической интерпретации понятия мотив.

Ю. М. Лотман в труде «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» называет повторяемые элементы лексикой кино. Исследователь замечает, что «повторение одного и того же предмета на экране создает некоторый ритмический ряд, и знак предмета начинает отделяться от своего видимого обозначаемого» [Лотман 1973: 32]. Лотман приводит в качестве примера эпизод с лестницей в фильме С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин», утверждая, что «повторяющиеся вещи в кино приобретают "выражение лица", которое может делаться более значимым, чем сама вещь» [Там же].

Описываемые Лотманом повторяющиеся элементы кино можно назвать мотивами, которые, как было выделено выше, имеют такую же особенность повторяемости. Способность мотива обретать любую форму позволяет проследить и изучить его в кинотексте, независимо от того к какой системе он принадлежит.

ВЫВОДЫ

Первостепенное значение для решения поставленных задач имеют исследования, непосредственно направленные на изучение понятия кинотекста. Научное исследование кинотекста началось в 70-х годах XX-го века. Это послужило причиной того, что большинство всех встречаемых определений кинотекста относятся к последней трети XX-го века. В данной работе была предпринята попытка изучить около десяти определений понятия, которые формировались на протяжении 50-ти лет до сегодняшних дней.

Обзор и анализ научной литературы, представленный в теоретической главе «Кинотекст и мотивная структура», позволяют сделать ряд выводов: во-первых, для описания кинотекста подходят и текстовые категории. Вышесказанное позволяет говорить о кинотексте как о синтезе вербального и визуального. Во-вторых, само понятие кинотекста до сих пор является спорным, у разных исследователей встречаются разные понятия: поликодовый текст, креолизованный текст и т.д. Однако в данной работе было принято решение использовать исключительно понятие «кинотекст».

К. Метц и Ю. Г. Цивьян выделяют кадр как единицу кинотекста. С. М. Эйзенштейн определяет кадр как минимальную единицу кино. Изучение монтажного метода позволяет определять кадры как зависимые друг от друга базисные элементы, сопоставление которых создает новые смыслы.

В данной работе за основу взято определение мотива как простейшей повествовательной единицы, сформулированное А. Н. Веселовским. Б. М. Гаспаров выделил главные характеристики мотивов: их повторяемость и подвижность непосредственно в тексте. Так, мотив может обретать любую форму, как из лингвистической, так и из нелингвистической системы. Однако на данном этапе исследования не было обнаружено теоретических и практических трудов, посвященных анализу реализации мотивных структурах в кинотексте. Изучение мотивной структуры в литературных произведениях делает возможным использовать те же модели анализа и применительно к кинотексту.

Данный подход позволяет во второй главе данного исследования изучить вербальные и невербальные компоненты в рамках определенных мотивов, выбранных из фильма К. Балагова «Дылда».

В заключении стоит отметить, что результатом изучения теоретической части исследования служит комплексный анализ текста и кинотекста, определение мотива в кинотексте, а также определение предмета исследования в практической части выпускной квалификационной работы.

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ВЕРБАЛЬНОЙ И НЕВЕРБАЛЬНОЙ РЕАЛИЗАЦИИ МОТИВОВ В КИНОТЕКСТЕ НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА К. БАЛАГОВА «ДЫЛДА»

2.1. Мотивная организация фильма «Дылда».

2. 1.1. Структура мотива и его составляющие

Единицей исследования данной работы является мотив. Как было указано в Главе 1, по определению Б.М. Гаспарова, «в роли мотива может выступать любой феномен, смысловое «пятно» ... единственное, что определяет мотив – это его репродукция в тексте». Таким образом, в данном исследовании мотив определяется как повторяющаяся, дополнительная тема произведения. Задача мотива заключается в том, чтобы дополнить или подчеркнуть основную тему.

Каждый мотив связан с определенными ситуациями. О ситуативности писал Б.М. Гаспаров, определяя ее как «...акт употребления языка <...>, который вбирает в себя и отражает в себе уникальное стечение обстоятельств, при которых и для которых он был создан» [Гаспаров 1996: 10]. Следовательно, «термин “ситуативность” в самом общем виде указывает на такие качества текста, которые обусловлены обстановкой, условиями его создания» [Теоретические основания и принципы анализа 2011: 140].

Мотивная структура данного кинотекста характеризуется специфическим выражением не только через языковые средства, но и через невербальные компоненты. Таким образом, при анализе мотива необходимо обращать внимание на важные дополнения кинотекста: звуки, цвета и надписи.

Путем проведения метода направленной выборки, для анализа были определены 3 мотивные структуры: мотив войны, заботы и материнства. Выбранные мотивы имеют самую высокую частотность повторяемости в кинотексте. Также было выявлено 14 фрагментов-ситуаций в мотиве войны, 9 в мотиве заботы и 9 в мотиве материнства.

Для более глубоко и многообразного анализа, было принято решение применить три разные модели исследования для каждого из мотива. Это также обусловлено тем, что при предварительном анализе вербальных средств выражения мотивов возникли трудности при попытке подстроить все мотивные структуры под один алгоритм. Так, языковая реализация мотива войны исследуется через лексико-тематические группы, а в мотиве заботы – по предложенной автором схеме через выявление деятельностной ситуации.

За основу плана анализа мотива материнства была взята идея И.М. Вознесенской, предложенная ею в коллективной работе «Текст: теоретические основания и принципы анализа» [Вознесенская 2011: 173]. Опираясь на него, была сформулирована следующая версия плана, которая поможет проследить как реализуется категория ситуативности:

1. Мотив, в рамках которого реализуется ситуация.
2. Характеристика коммуникантов.
3. Тип диалога.
4. Языковые средства, называющие субъекта речи.
5. Формы обращения говорящего.
6. Тематические группы лексики, отражающиеся в теме фрагмента-ситуации.
7. Синтаксический строй речи.
8. Оценочные средства лексики.
9. Средства выразительности, используемые говорящим.

2.1.2. Языковая реализация мотива войны.

Любой зритель, посмотревший этот фильм, незамедлительно ответит, что этот фильм о войне, и он будет прав. Мотив войны занимает в фильме центральное место. Для того чтобы понять, какое влияние этот мотив оказывает на персонажей, а также остальные мотивы, необходимо начать с определения составляющих его лексико-тематических групп.

Для начального анализа мотива войны были выписаны все слова, семантически связанные с войной. Слова были распределены на следующие 5 лексико-тематических групп:

1. Должность/военные профессии
2. Общие военные слова
3. Смерть
4. Блокада
5. Последствия войны

К первой группе *должность/военные профессии* относятся следующие наименования «**вице-адмирал**», «**снайпер**», «**командир**», «**начштаба**», «**генералы**», «**начальник продовольственной службы**». В данной категории все слова являются одной частью речи – именем существительным, и поэтому их можно отнести к одной лексико-семантической группе.

I.

Солдат: Ия, я как раз рассказываю, как мне вице-адмирал...

Дылда: Холостяков?

С: Так точно. Он говорит: «Степан, берешь снайпера. Он уже трех наших и командира положил». Я вышел к мосту, как раз снежок такой пошел, что следы замело. Мне так и надо.

Николай Иванович: Чувствуешь здесь?

С: Не, не чувствую...

НИ: *Что, жестковато?*

С: *Нормально.*

НИ: *Подвел ты меня, **снайпер-герой**.*

С (*улыбается*): *Ну да, виноват.*

II.

М: (**в руках красный свитер**) *Один тебе, один мне. А у нас с тобой.. Наше любимое (*берет в руку бутылку, затем показывает на себе бюстгалтер*).* Пашке (**в руках игрушка**). **Начитаба.. Начитаба** *говорит: велосипед. Я куда на нем поеду, мне бы игрушки, я ж к сыну еду. Он, кстати, похож на меня? В маманю пошел? Или щупленький, как папаня?*

III.

М: *Муж. Последний? Я просто не про всех помню. Кого переводили, кто брал себе новую. Да и я старалась найти кого получше, если была возможность. Все гонялись за **генералами**, я – нет. **Генералы** — это ненадолго, и там вокруг желающих. Я хотела с **начальником продовольственной службы**. Точно голодной не останешься, и не убьют. Там женщине без защиты не выжить. Я умела зарабатывать. Два года одним местом на хлеб, новые сапоги, на отпуск. Вернулась **невредимой**. Вы бы точно долго не протянули.*

Все лексические единицы данной группы реализуются исключительно персонажами, недавно вернувшимися с войны. Это парализованный солдат Степан, рассказывающий об одном из военных событий, возможно о том, вследствие которого его и парализовало, и только вернувшаяся из Берлина Маша.

В речи военного врача Николая Ивановича также реализуются слова из данной лексико-тематической группы, например, сложное существительное «**снайпер-герой**». В данном контексте приложение «герой» добавляет субъективное отношение Николая Ивановича. В толковом словаре Ожегова

можно найти следующее определение слова «герой»: *«человек, совершающий подвиги, необычный по своей храбрости, доблести, самоотверженности»*. Безусловно, Степана можно считать героем, однако в данном диалоге добавление приложения «герой» изображает еще и личные качества военного врача, его доброту и сопереживание каждому вернувшемуся с фронта; об этом говорит и реакция солдата: он улыбается.

Помимо лексико-тематической группы слов, в первом диалоге используется армейская формула «так точно». В «Толковом словаре русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова выражение «так точно» идет с пометой «воен. устар.» и определяется «употр. Как утвердительный ответ на вопрос в знач. Да, именно так».

Вторая лексико-тематическая группа относится к *общим военным словам*. Эта группа является самой обширной, так как включает в себя не только разные части речи, но и разные типы лексики. Были выделены следующие лексические единицы: **«беспримерный подвиг», «воины», «война», «герои», «героические поступки», «демобилизоваться», «довоенная семья», «отвоеваться», «отомстить», «передовые», «подружки-зенитчицы», «самоотверженность», «снайпер герой», «тыловые подразделения», «фронтной»**.

Четыре слова из данной лексико-тематической группы находят свою реализацию в благодарственной речи Любови Петровны, представительницы партии, в госпитале:

Любовь Петровна: Дорогие товарищи! Трудно найти слова, чтобы выразить всю нашу благодарность за ваши героические поступки, за самоотверженность. Низкий поклон. За порогом госпиталя вас ждет мирная жизнь, вас ждут трудные и большие задачи по восстановлению народного хозяйства. Трудоустройства, лечения и отдых. Вся страна сделает все возможное для своих воинов, особенно для одиноких. Александр! За ваш беспримерный подвиг низкий поклон и позвольте вручить – (Саше) ставь на

стол – и позвольте вручить вам эти скромные подарки. || (Саше на ухо)
 Каждому раздашь и каждому скажешь спасибо, понял? Понял?

Речь Любови Петровны характеризуется торжественностью и, следовательно, использованием высокой лексики. В толковом словаре Ожегова такие слова даются с пометой «высок.». Эту помету можно найти в определении прилагательного «беспримерный»: **БЕСПРИМЕРНЫЙ**, -ая, -ое; -рен, -рна (высок.). Не имеющий себе равного, исключительный.

Во второй лексико-тематической группе представлено наибольшее количество использований однокоренных слов разных частей речи: **«воевать»**, **«воины»**, **«война»**, **«довоенный»**, **«отвоеваться»**.

I.

В палате. Жена Степы (Таня) поет.

С: Да, мать, как не было голоса, так и нет.

Т: Дурак.

С: Наклонись. *со слезами* Прости, что **война**. Иди.

II.

НИ: Да через пару дней и приступите. А с Ией вы... Откуда знаете?

М: **Воевали** вместе. **Подруги-зенитчицы**. Дылду комиссовали после **контузии**, а я осталась и... **На Берлин**.

III.

Т: Устал он. Не заживает.

С: Я правда устал, Иваныч. Я таким нигде не хочу. Всё. **Отвоевался**.

Также в этой группе используются сложные существительные, такие как «подруги-зенитчицы», «снайпер-герой». В отличие от первой группы, глаголы: **«воевать»** и его производные («воевали», «отвоевался»), **«комиссовать»** («комиссовали») и **«мстить»** («отомщу», «отомстила»):

*Маша: Зря я Паишку с тобой отправила. Надо было самой ехать. Мать есть мать. Я дура – **отомщу, отомщу. Отомстила.***

«...отомщу. Отомстила» имеет имплицитное содержание. Глаголы относятся к 1 лицу единственного числа, таким образом есть субъект действия, но нет точного объекта вне контекста. Референтной ситуацией данного высказывания является война; героиня мстила фашисткой Германии. Таким образом, контекстуально можно определить адресата и адресанта выражения, однако глагол «мстить» требует объяснения «за что?». Об этом Маша рассказывает в развязке¹ фильма.

*М: Я тоже дитя потеряла. Да. Паишка это был мой сын, фронтовой ребенок. Отца его **убили**, и я осталась **мстить**. Ну а Паишку отравила с Дылдой, когда ее комиссовали после замиранья. Но это ничего, нас скоро будет много.*

В представленном контексте дается новая информация: Маша мстила за смерть мужа. Таким образом, лексема попадает на периферию ЛСП войны.

К **третьей лексико-тематической** группе *смерть* относятся следующие лексические выражения: «**похоронка**», «**задушить**», «**погибать**», «**положить**», «**помирать**», «**потерять**», «**умирать**», «**хоронить**».

I.

*С: Так точно. Он говорит: «Степан, берешь снайпера. Он уже трех наших и **командира положил**». Я вышел к мосту, как раз снежок такой пошел, что следы замело. Мне так и надо.*

¹ **Развязка** — положение действующих лиц, которое сложилось в произведении в результате развития изображенных в нем событий; заключительная сцена.

<http://dramafond.ru/slovar-terminov/> [Обращение к сайту: 20/03/2021]

II.

*М: Пойдем за Пашкой. *смотрит на Ию* Ну что ты молчишь. *улыбается*
Умер, да?*

III.

НИ: У нее мальчишка погиб, знаете?

М: Да.

НИ: Ну, вы бы ей хоть посочувствовали, успокоили.

М: Да.

*НИ: Вы не представляете, что такое **хоронить** своих детей.*

М: Бог миловал.

IV.

*Таня: А нам **похоронка** на тебя пришла.*

Степан: Я писал.

Т: Нас же потом выселили. Сгорело все.

С: Дети?

*Т: Ваня **помер**. А Леночка и Оля со мной. Я детям не сказала, что ты живой.*

В лексико-тематической группе смерти рассматривается наибольшее количество употреблений глаголов: **погиб, умер, помер, хоронить, убили**. Также впервые появляется отглагольное существительное «**похоронка**». В Новом толково-словообразовательном словаре русского языка Т. Ф. Ефремовой это слово имеет помету «разг.» и отсылает к слову «похоронная», которое определяется как «официальное извещение из действующей армии о чьей-л. гибели, смерти» [Ефремова 2000: 561], и тоже имеет помету «разг.».

Упомянутые выше слова имеют эксплицитное содержание. Следует рассмотреть имплицитное содержание следующего высказывания в следующем диалоге:

Николай Иванович: Но мы не можем тебя в госпитале то вечно держать.

Степан: Знаю.

НИ: Ну и что?

Таня: Он поднимется?

НИ: Нет.

С: **Выпиши тогда насовсем.**

НИ: Разгор закончили. Кабинет покинули.

С: Все равно я уже не человек. Вот она потащит туда, где живут. И что я? Что я принесу? Зачем мучиться через меня?

НИ: Если не хочешь быть обузой для своих, мы тебя в интернат определим.

С: Ну туда я совсем не пойду.

НИ: Пойдешь как миленький.

Т: Только посмей.

НИ: Ну, вы что, издеваетесь надо мной?

Т: Устал он. **Не заживает.**

С: Я правда устал, Иваныч. **Я таким нигде не хочу. Всё. Отвоевался.**

Т: **Ты просто помоги.**

НИ: А помоги ему сама. **Задуши.** Подушечку на лицо, руками навалилась, ему много не надо. Я-то здесь причём.

Т: Мучиться он не хочет, и так уже настрадался.

С: Да ты пойми, две дочери у меня. Я им должен быть отцом, а не наоборот.

По сюжету кинокартины парализованный солдат и его жена просят об эвтаназии не используя этого слова. Жена говорит: «*Выпиши тогда насовсем*», но, чтобы не мучился: «*мучиться он не хочет, и так уже настрадался*»; а солдат жалуется, что «*таким нигде не хочу*». Обращаясь к **Энциклопедическому словарю**, в раздел **Естествознание**, можно обнаружить следующее определение слова «эвтаназия»: «(от греч. *ей* - хорошо и *thinatos* - смерть), намеренное ускорение смерти или умерщвление неизлечимого больного с целью прекращения его страданий» [Энциклопедический словарь 2002: 311]. Таким образом, через

имплицитное содержание автор выводит семантический комплекс в сознании реципиентов.

В **четвертой лексико-тематической группе блокады Ленинграда** раскрывается периферийная область войны, поэтому невозможно определить какие-то конкретные высказывания. Наиболее ярко эта тема изображена в следующем эпизоде:

Раненные солдаты играют с Пашкой в госпитале.

/.../

Пашка в центре палаты

Больной№: Смелее!

Б№: Кого покажешь!

Б№: Пашка! Ну животное покажи любое! Какое ты знаешь?

Б№: Собачку, Паш. Собачку покажи.

Б№: Точно, покажи собаку!

Все: Давай, покажи собаку! Паш! Ну что, ты не видел собачку? (показываю) Ну как она делает?

Б№: Где он тут мог видеть собаку? Всех пожрали.

Кто-то начинает лаять, все подхватывают. Все лают и смеются.

Приведенный фрагмент является ярким примером имплицитного содержания. Как известно, смысл высказывания и текста не сводится к значениям языковых единиц, из которых они состоят, а выводится реципиентами на основе имеющихся у них, так называемых, фоновых знаний, которые и описывают референтную ситуацию. Действие картины происходит в Ленинграде, соответственно, реципиент соотносит это с трагическими событиями блокады этого города во время Великой Отечественной войны.

В **пятой лексико-тематической группе последствий войны** были выделены следующие употребления в рамках данной группы: «**в плену не**

были», «оккупированная территория», «контузия», «раненые», «отвоевался», «фронтовой ребенок».

Маша пришла устраиваться на службу в госпиталь, Николай Иванович проводит собеседование:

НИ: Так, в плену не были. Так, родственников на оккупированной территории нет. Ну что, по закону не могу вам отказать, но поскольку нет медицинского образования, я могу предложить только санитаркой.

Вопрос о пребывании в плену и наличии родственников на оккупированной территории стал новой реальией послевоенного времени и долго оставался в употреблении в период Советской власти.

Глагол «отвоевался» выделялся ранее в группе «общие военные слова», где он анализировался как производная от глагола «воевать». В данной же лексико-тематической группе стоит обратить внимание на образование глагола. Приставка «от» при добавлении к глаголам образует глаголы со значением конца, прекращения действия. Этот глагол используется по отношению к Степану – раненному солдату, которого парализовало в результате ранения. Таким образом, война оставила свой след не только в жизни Степана, но и отразилась на судьбе всей его семьи. По этой же причине к этой группе относится лексическая единица «раненный».

Подводя итоги анализа, можно выделить персонажей, которые непосредственно имеют отношение к данным пяти лексико-тематическим группам. Наиболее часто используется военная лексика в речи Маши – молодой зенитчицы, только недавно вернувшейся с фронта (5 диалогов с употреблением). Следующими можно выделить Степана – парализованного солдата (4 диалога) и его жену Таню (3 диалога). В речи Николая Ивановича 2 раза используются глаголы, в семантике которых реализуется тема смерти («погиб», «хоронить») и 1 раз сложное существительное «снайпер-герой» (2 диалога). Также несколько

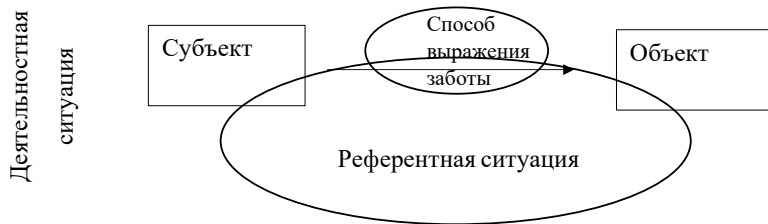
слов употребила представительница партии в своей торжественной речи (1 монолог).

В речи Ии не обнаруживается ни одной лексической единицы, относящейся к ЛТГ войны. Однако из речи других персонажей о ней можно много узнать: она воевала вместе с Машей, затем после контузии ее комиссовали. Также можно отметить какие последствия оставила на ней война: она заикается, часто «застывает». В эти моменты идет закадровый звук, с помощью которого мы понимаем, к примеру, что Ия «застыла». Таким образом, можно выделить главные составляющие мотива войны: языковые реализации (лексические единицы, касающиеся войны и имплицитные смыслы) и звук (ультразвук, когда «заедает» Ия).

2.1.3. Языковая реализация мотива заботы.

Прежде чем анализировать мотив заботы, необходимо определить, что можно называть проявлением заботы. В **Новом словаре русского языка** одно из значений слова «забота» обозначается как «внимание к потребностям, нуждам кого-либо, попечение о ком-либо» [Ефремова 2000: 943]. **Ожегов** определяет «заботу» как «1) мысль или деятельность, направленная к благополучию кого-, чего-нибудь; 2) внимание, попечение, уход» [Ожегов 1999: 249]». Таким образом, анализируя данные определения можно прийти к выводу, что общим ключевым значением является желание добра другому человеку, и, в чем, как следствие, проявляется позитивная оценка действий субъекта заботы.

Для анализа фрагментов будет использоваться нижеприведенная схема, где субъектом является сторона, проявляющая заботу, а объектом – принимающая. При анализе речевых реализаций данного мотива необходимо отметить, что содержание высказываний раскрывается в референтных и деятельностных ситуациях. Следовательно, в данном мотиве затруднительно выделить конкретные лексико-тематические группы.



I.

НИ: Ох, скоро все закончится. И буду я в санатории грыжу лечить у моря. Я тут что тебя звал. Такое дело. У нас тут один выбыл, ты его паек для себя забери. Скажешь, что я разрешил.

Д: Спасибо.

НИ: Это тебе и твоему мужечку. Ты-то он вымахала, а ему расти.

Интересно, как врач начинает свое обращение. «Я тут что тебя звал. Такое дело» - складывается ощущение неуверенности. Николай Иванович выражает свою заботу через «пак», что не удивительно – в послевоенное время и вправду было нелегко, тем более с детьми. С лингвистической точки зрения, субъект использует повелительное наклонение «забери», а также местоимение «тебе» (2 лицо, единственное число, Дательный падеж).

Так, здесь можно изобразить проявление заботы следующим образом:

Субъект: Николай Иванович

Объект: Ия

Способ выражение: передача еды

Референтная ситуация: Ленинград, 1945 год

Деятельностная ситуация: интенцией Николая Ивановича представляется жалость к Ие

II.

Ия с Пашей идут на кухню.

Пожилой сосед: Ия Сергеевна, Вам помочь?

Д: А где моя кастрюля? Опять кто-то взял?

Соседка: Господи, кому она сдалась.

Сосед подает Ие ее кастрюлю.

Д: О, спасибо! (Пашке) Сейчас будем кушать.

Сосед: Ия Сергеевна, а Вы знаете, что означает имя Ия? «Ия» с греческого – фиалка. Фиалка, Ия Сергеевна! И Вы как фиалка, нежный цветок.

Ия уходит.

В данном примере непосредственно присутствует глагол «помогать» в фразе пожилого соседа – «Вам помочь?», благодаря эксплицитному выражению которой можно отнести этот фрагмент к мотиву заботы. Как и в первом отрывке, здесь присутствует обращение со стороны субъекта в виде местоимения «Вам» (2 лицо, множественное число, Дательный падеж). Используя схему, упомянутую в первом примере, получается следующее:

Субъект: Пожилой сосед

Объект: Ия

Способ выражения заботы: бытовая помощь

Референтная ситуация: Ленинград, 1945 год

Деятельностная ситуация: сосед испытывает симпатию к Ие

Проявление заботы в данном примере проявляется физически: сосед оказывает помощь, дав Ие кастрюлю, которую она искала на общей кухне.

III.

Маша достает вещи из чемодана.

*М: *в руках красный свитер* Один тебе, один мне. А у нас с тобой... Наше любимое *берет в руку бутылку, затем показывает на себе бюстгальтер*.*

*Пашке (*в руках игрушки*). Начитаба... Начитаба говорит: велосипед. Я куда на нем поеду, мне бы игрушки, я ж к сыну еду. Он, кстати, похож на меня? В маманю пошел? Или щупленький, как папаня?*

Возвратившись с фронта, Маша первым делом разбирает чемодан и с энтузиазмом рассказывает и показывает, что она привезла в дар Ие и Пашке.

Субъект: Маша

Объект: Ия

Способ выражения заботы: материальные вещи/подарки

Референтная ситуация: Ленинград, 1945 год

Деятельностная ситуация: Маша делает этого для заглаживания вины перед Ией и ребенком

IV.

НИ: (Тане) Вы бы его потеплее укутали, да на веранду, пусть подышит. Скоро выйдем, и домой. Дома-то легче.

Обращение, сослагательное наклонение

Субъект: Николай Иванович

Объект: Солдат

Способ выражение заботы:

Референтная ситуация: Ленинград, 1945 год

Деятельностная ситуация: забота как врача

V.

Стук в дверь. Маша открывает, там Саша.

Соседка: Вот она. Презвонил в дверь.

*М: Чего тебе? *в руках у него авоська с продуктами/фруктами* Что это?*

С: Скоро Новый год, и я подумал, что... может вы захотите.

М: Спасибо.

Маша закрывает дверь, Саша продолжает стоять. Спустя несколько секунд Маша открывает дверь.

М: Ты это... Если надумаешь еще раз, ты лучше больше фруктов приноси, хорошо? И спички. И соль. Понял?

С: Понял.

Маша закрывает дверь.

VI.

Маша идет к дому.

С (кричит): Маша! Здравствуй!

М: Здравствуй!

С: Давай я тебе помогу.

Саша берет ее вещи и несет к двери.

М: Спасибо тебе, кормилец. Все, я сама дальше.

С: Опять непустишь?

Субъект: Саша

Объект: Маша

Способ выражения заботы: продукты

Референтная ситуация: Ленинград, 1945 год

Деятельностная ситуация: Саша испытывает симпатию к Маше

VII.

Сосед (протягивает Ие цветок): Я для вас сделал. Тут края немного неровные, но я исправлю, если душе не угодно. Переезжайте ко мне. Вам там втроем мало места будет.

Субъект: пожилой сосед

Объект: Ия

Способ выражения заботы: подарок и предложение о переезде

Референтная ситуация: Ленинград, 1945 год

Деятельностная ситуация: симпатия и сочувствие со стороны соседа

VIII.

НИ: Я завтра уезжаю, хочешь со мной поехать?

Субъект: Николай Иванович

Объект: Ия

Способ выражения заботы: предложение уехать

Референтная ситуация: Ленинград, 1945 год

Деятельностная ситуация: повлияла ситуация с Машей, из-за которой он и планирует уезжать

IX.

Представительница партии: Дорогие товарищи! Трудно найти слова, чтобы выразить всю нашу благодарность за ваши героические поступки, за самоотверженность. Низкий поклон. За порогом госпиталя вас ждет мирная жизнь, вас ждут трудные и большие задачи по восстановлению народного хозяйства. Трудоустройства, лечения и отдыха. Вся страна сделает все возможное для своих воинов, особенно для одиноких. Александр! За ваш беспримерный подвиг низкий поклон и позвольте вручить – (Саше) ставь на стол – и позвольте вручить вам эти скромные подарки.

Субъект: представительница партии

Объект: солдаты в госпитале

Способ выражения заботы: подарки

Референтная ситуация: Ленинград, 1945 год

Деятельностная ситуация: формальность со стороны партии

Предметно-событийный фон является одним для всех представленных диалогов; он также полностью включает в себя референтную ситуацию – действие происходит в первый послевоенный год в Ленинграде. Проявление заботы занимает важное место в данном кинотексте. Одинокие, раненные как физически, так и морально, персонажи нуждаются во взаимопомощи. Данный анализ позволил выявить субъектов и объектов в данном мотиве. Таким образом, наиболее частым объектом является Ия, главная героиня фильма. Ей предлагают помощь Николай Иванович (2 раза), сосед (2 раза), Маша (1 раз). В паре Николай Иванович-Ия способами выражения заботы становится еда (выписанный паек) и предложение о переезде. Примерно теми же способами пользуется сосед Ии: он предлагает ей помощь на кухне, а затем и, чтобы она к нему переехала. Способом выражения заботы Маши в отношении Ии являются привезенные подарки. Деятельностной ситуацией является заглаживание вины перед подругой, на которую она оставила своего ребенка. Николай Иванович, будучи военным врачом в госпитале, также проявляет заботу к солдату. Раненные солдаты также становятся объектом – они принимают «вынужденную» заботу от партии, соответственно государства, в лице ее представителя. В данном случае способом выражения заботы также являются подарки.

В паре Саша-Маша используются два способа проявления заботы в рамках одной деятельностной ситуации: в первом примере №V Саша приносит продукты, в №VI предлагает Маше помощь.

2.1.4. Языковая реализация мотива материнства

Прежде всего, необходимо обратиться к словарям и рассмотреть значение слова «материнство». В Толковом словаре русского языка Ушакова предлагается следующее значение: «1. Беременность, роды, кормление ребенка, как функция женщины-матери. 2. Родственная связь матери с детьми. Чувство материнства. Инстинкт материнства». Основываясь на данных определениях, целесообразно

разделить мотив материнства на 2 соответствующие лексико-тематические группы слов:

1. Тема беременности, родов;
2. Тема родственной связи матери с детьми.

Мотив материнства в наиболее полной степени образом выражается в центральной смысловой области. К лексико-тематической группе можно отнести следующие слова: «рожать» (5), «беременна» (2), «дети» (2), «маленький» (2), «мальчишка» (2), «ребенок» (2), «ребеночек» (2), «аборт» (1), «бесплодная» (1), «дитя» (1), «сын» (1). Однако реализация мотива также реализуется через периферийный уровень, например, в высказываниях Ии «Я пустая», «Я напрасная» употребляемые слова можно отнести к теме только исходя из контекста.

За основу плана анализа мотива материнства была взята идея И. М. Вознесенской, предложенная в работе «Текст: теоретические основания и принципы анализа» [Вознесенская 2011: 173]. Опираясь на него, была сформулирована следующая версия плана, которая поможет проследить как реализуется категория ситуативности:

1. Предметно-событийный фон;
2. Характеристика коммуникантов;
3. Тип диалога;
4. Формы обращения говорящего;
5. Тематические группы лексики, отражающиеся в теме фрагмент-ситуации;
6. Синтаксический строй речи.

Так, с помощью данного плана исследуется ситуативность и содержательно-концептуальная информация мотива материнства.

I.

Маша: Может, я беременна?

Николай Иванович: Вам говорили, как операция прошла?

М: Какая именно?

НИ: Для производства жизни в вас ничего не оставили, вы же знаете.

М: Вдруг чудо.

НИ: Нет.

1. Действие происходит в палате госпиталя.
2. Характеристика коммуникантов: Николай Иванович – главный врач военного госпиталя, а Маша – санитарка, которая, незадолго до этого диалога, поступает на службу в этот госпиталь. Они состоят в отношениях «начальник – подчиненная».
3. Тип диалога: информативный
4. Формы обращения: местоимения 2 лица «вы» и «вам».
5. В данном диалоге проявляется тема беременности и родов: «я беременна?», «для производства жизни в вас ничего не оставили».
6. Фраза Николая Ивановича «Для производства жизни в вас ничего не оставили» является односоставным неопределенно-личным предложением. Семантика таких предложений и характер субъекта выясняются из контекста. Из данного диалога впервые представляется следующая информация: у Маши было несколько операций на фронте, из-за которых она больше не может забеременеть, при этом не указывается точный характер операций.

II.

Д: Давай возьмем ничейного, из сирот.

М: Мне нужен целый.

Д: Там есть, с руками и с ногами, они все дурные.

М: Дылда. (Шепчет на ухо Дылде) Роди мне маленького.

Д: Я? Собой? (запинается) Ну это же надо от кого-то.

М: Он меня вылечит.

Д: Я не буду.

М: А где мой Пашка?

Д: Я очень понимаю, но я боюсь.

М: Ты моего ребенка не сохранила, теперь родишь мне нового.

Дылда начинает запинаться, замирать, на фоне ультразвук.

1. Действие происходит в палате госпиталя.
2. Характеристика коммуникантов: Ия и Маша подруги.
3. Тип диалога: прескриптивный.
4. Формы обращения: Маша обращается к Ие, используя ее прозвище «Дылда». Поскольку только Маша использует это прозвище, можно предположить, что она и дала его Ие на фронте, где они вместе служили.
5. В данном диалоге проявляется тема родственной связи матери с ребенком. Ия предлагает Маше взять «ничейного» (в Толковом словаре русского языка С. И. Ожегова данное слово идет с пометой «разг»), однако Маша против, и в прескриптивной форме настаивает, чтобы Ия родила для нее ребенка.
6. Маша проявляет свою речевую активность через императивную конструкцию: «Роди мне маленького» и «Ты моего ребенка не сохранила, теперь родишь мне нового».

III.

Маша: Мы с вами так похожи, что почти родственники.

Николай Иванович: Вы думаете?

М: Я тоже дитя потеряла. Да. Пашка это был мой сын, фронтовой ребенок. Отца его убили, и я осталась мстить. Ну а Пашку отправила с Дылдой, когда ее комиссовали после замиранья. Но это ничего, нас скоро будет много.

НИ: Вы же знаете, что вы не можете.

М: Мне Дылда родит, она же мне должна. Знаете, от кого?

НИ молчит. Они останавливаются.

НИ: Ну уж я то вам точно ничего не должен.

М: Вам кажется.

1. Действие происходит в госпитале на праздновании нового года.

2. Характеристика коммуникантов: Маша – фронтовичка, НИ – главный врач военного госпиталя.
3. Тип диалога: повествовательные фрагменты, прескриптивный диалог.
4. Формы обращения: коммуниканты не обращаются друг к другу по имени, но используют местоимения 2 лица множественного числа (вы, вам).
5. Тематические группы лексики: в фразе «Дитя потеряла» проявляется тема родственной связи матери с ребенком, а точнее – потеря связи. «Мне Дылда родит» – выражается тема беременности, родов.
6. Синтаксический строй: особый интерес представляет собой фраза Маши «Мне Дылда родит, она же мне должна». Нахождение местоимения «мне» на первом месте, отсутствие подлежащего в предложении, а также повторение местоимения свидетельствуют об особом акцентировании на нем (показывает, насколько Маша одержима идеей ребенка).

IV.

Ия: Я напрасная внутри.

Маша начинает плакать, затем улыбается.

Маша: Платье кровью уделала. Портниха нас убьет. Может его застирать попробовать.

И: Я напрасная.

Маша закрывает своей рукой лицо Ии, та вворачивается.

И: У меня нет никого.

М: Ты просто придумала.

Маша подсаживается к Ие.

М: Дай мне руку. Я только с вами рядом теперь. Не нужен мне никто, и Саши не будет никогда. Ты родишь и обязательно вырастет мальчишка. Мы его воспитаем, потом я пойду учиться, мы будем ходить в кино, вырастет умным.

Глаза будут твои, нос мой, высокий. Он нас вылечит. Чувствуешь?

Чувствуешь?

Обе начинают смеяться сквозь слезы, обнимаются

1. Действие происходит в коммунальной комнате Ии.
2. Характеристика коммуникантов:
3. Тип диалога: информативный
4. Формы обращения: «ты»
5. В диалоге выражаются обе лексико-тематические группы материнства. Первая тема беременности и родов, проявляется в фразах Ии, которая сообщает Маше о том, что она не беременна. Языковая реализация отражается в фразе «У меня нет никого» и «Я напрасная». В Толковом словаре Т. Ф. Ефремовой слово «напрасный» имеет значение «*Не приносящий желаемого результата; бесплодный, тщетный*». Примечательно, что в данном диалоге Ия не использует прилагательное «беременная» и любые другие производные формы слова.

По итогам анализа четырех диалогов, к лексико-тематической группе беременности и родов можно отнести следующие фрагменты-ситуации из кинотекста: желание Маши забеременеть; Маша не может забеременеть из-за абортов, сделанных на фронте; Маша хочет, чтобы Ия забеременела и родила ей ребёнка; у Ии не получается забеременеть; Ия врет о беременности.

К лексико-тематической группе родственных связей матери с ребенком относятся следующие фрагменты: Ия воспитывает неродного ребенка (неродная мать); Ия убивает Пашку (обрывает связь «мать-ребенок»); Маша убивает нерожденных детей (аборты); Ия предлагает взять сироту, однако Маша отказывается (Маше важна кровная связь).

2.1.5. Невербальные средства выражения мотивов войны, заботы и материнства

Режиссер создает кино, в котором, для него, важны не столько содержание и смысл, сколько чувства. Поэтому цветовая экспликация занимает большое место в фильме. В «Дылде» доминируют два цвета: зеленый и красный. Кантемир Балагов в выступлении в Московской школе управления SKOLKOVO² говорит о том, что выбор определенных цветов фильма был сознательным. Режиссер признается, что намеренно искал ту самую цветовую комбинацию, которая, на его взгляд, изобразит целую эпоху, послевоенное время, а также превознесет кинокартину над реальным миром. В интервью продюсер киноленты Александр Роднянский называет фигурирующий красный цвет «ржавчиной жизни»³.

Каждому из героев присвоен свой цвет: Ия носит всегда зеленое, а Маша – красное. Стены госпиталя и комнаты Ии окрашены в зеленый цвет. Большинство из сцен, в которых реализуется мотив войны, происходят на территории военного госпиталя. Действие всего лишь двух диалогов из четырнадцати представленных в мотиве войны происходит вне территории госпиталя (один в комнате Ии, второй в доме Любови Петровны). Это свидетельствует о том, что цветами наделены не только персонажи кинотекста, но и мотивы.

При анализе языковой реализации мотива заботы было выявлено, что действие пяти из девяти диалогов происходит в доме Ии. Поэтому главная героиня фильма и становится самым частым объектом принятия жеста заботы от других персонажей. Цветовое выражение не имеет четкого выделения в данном мотиве.

² Обсуждение фильма «Дылда» [Электронный ресурс] // Youtube-канал «SKOLKOVO – Moscow School of Management». – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=1RP5ABxzfFs&t=3055s> (дата обращения: 05.05.2021)

³ Балагов / Kantemir Balagov's big interview (English subs) [Электронный ресурс] // Youtube-канал «вДудь». – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=glbSMIBhY30> (дата обращения: 05.05.2021)

В мотиве материнства главным действующим лицом является Маша – именно ее появление в сюжете дает развитие мотиву. Красный цвет – это не только «ржавчина жизни», как было указано выше. В христианстве красный цвет символизирует кровь Христа, и, в определенных ситуациях, грех (неправедную кровь). В фильме кровь изображается только у Маши: несколько раз у нее открывается кровотечение из носа.

«Дылда» – фильм о войне. Войне, которая калечит людей и сеет смерть, поэтому одной из лексико-тематических групп является смерть: Ия задушила мальчика, Маша делала аборт. При этом Ия отбирает жизнь непреднамеренно, здесь четко прослеживается силлогизм:

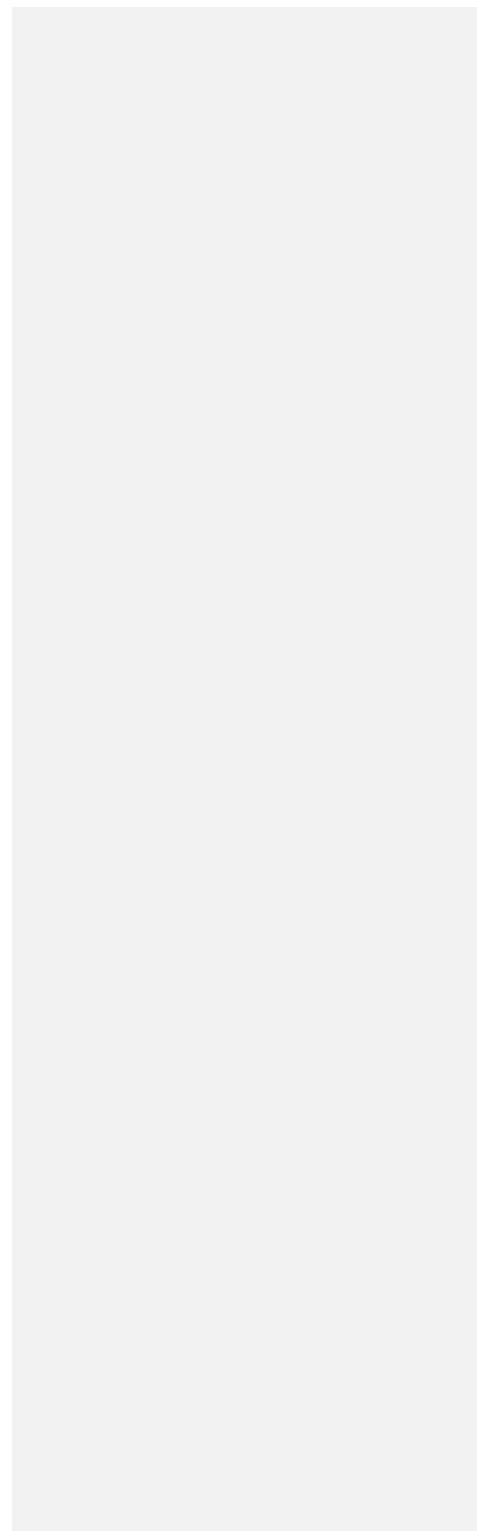
- война сделала Ию такой;
- Ия убила мальчика;
- война убила мальчика.

Так Балагов оправдывает Ию, снимая с нее вину детоубийства перед зрителем. Ия сама – один из образов войны, забирающая жизни и лишённая способности дать начало новой – «Я пустая». И поэтому цвет, которым режиссёр наделил героиню – зелёный – это не цвет жизни, а цвет солдатской гимнастерки, цвет войны.

Детоубийца для Балагова – Маша, которая осознанно лишала будущих детей жизни, делая аборт. Именно поэтому режиссёр одевает ее в красный свитер, красит ей волосы в рыжий, и, в конце концов, у нее не раз за фильм открывается кровотечение из носа – на ее руках кровь не родившихся детей. Парадокс в том, что режиссер снимает тяжёлую сцену убийства ребёнка, не обвиняя в этом Ию, и в то же время мать мальчика для него – детоубийца.

В эпизоде, действие которого происходило в женской клинике присутствует советский плакат с лозунгом «Дети – наше будущее. Не лишайте себя радостей материнства», на фоне которого Ия узнает о том, что она не беременна.

Исходя из проведенного анализа, наименьшую связь вербальных и невербальных средств выражений имеет мотив заботы: он находит свое выражение только в языковой реализации.



ВЫВОДЫ

Во второй главе выпускной квалификационной работы была исследована вербальная и невербальная реализация трех мотивов кинотекста: войны, заботы и материнства. Для анализа каждого из мотивов было принято решение применить три разных подхода, что позволило более досконально изучить мотивные структуры. Данное выделение мотивов, в свою очередь, подчеркнуло сложность режиссерского замысла. Такая идея позволила более глубоко изучить мотивные структуры. Также это подчеркивает непростой замысел режиссера.

Для исследования вербальных средств выражений мотива войны были выделены его лексико-тематические группы, а именно: должность/военная профессия, общие военные слова, смерть, блокада и последствия войны. В ходе исследования были выделены персонажи, в речи которых мотив войны реализуется чаще всего. Это зенитчица Маша (пять диалогов), парализованный солдат Степан (четыре диалога), его жена Таня (три диалога) и военный врач Николай Иванович (два диалога). С этим же связана и невербальная реализация мотива – почти все действия происходят на территории военного госпиталя. Примечательно, что в речи одной из главных героинь, Ии, не прослеживается ни одной лексической единицы, относящейся к лексико-тематической группе войны. Мы узнаем о ее прошлом из речи других персонажей, а оставленный войной отпечаток можем проследить в ее поведении и неречевом выражении – после контузии она стала часто «застывать». Это состояние Ии выражается через нелингвистическую систему – закадровым звуком (ультразвуком).

Для анализа мотива заботы была использована схема для исследования содержания высказываний в референтных и деятельных ситуациях. Итак, исходя из схемы, в девяти диалогах были исследованы субъект, объект и способ выражения заботы в референтной и деятельной ситуации. Благодаря данному анализу было выявлено, что все персонажи проявляют заботу в отношении друг друга, однако каждый по-разному. Маша дарит Ие подарки, Саша приносит Маше продукты, Николай Иванович откладывает для Ии паек, а затем предлагает

уехать с ним, сосед по коммунальной квартире дарит Ие цветок, и тоже предлагает Ие переехать, только к себе, в соседнюю комнату. Все приведенные примеры объединяет предметно-событийный фон: действие происходит в Ленинграде 1945-го года.

Для анализа мотива материнства представлена адаптированная схема И. М. Вознесенской, позволяющая исследовать категорию ситуативности. В соответствии с определением термина материнства в Толковом словаре Ожегова, в мотиве материнства определены 2 лексико-тематические группы: тема беременности и родов и тема родственных связей матери с ребенком. По итогам анализа, к каждой из тем были отнесены определенные фрагменты-ситуации кинотекста.

Содержательная информация, классифицируемая Гальпериным, совпадает с анализируемыми мотивами. Так, содержательно-фактуальная информация отражается в мотиве войны, содержательно-подтекстуальная в мотиве заботы, а содержательно-концептуальная в мотиве материнства.

Анализ представленных в кинотексте невербальных средств выражений (звук, цвет, плакаты) позволяет утверждать о режиссерском замысле их взаимодействия с мотивами.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель проведенного исследования – выявление и описание взаимосвязей вербальных и невербальных средств выражения мотивов войны, заботы и материнства в кинотексте на материале фильма К. Балагова «Дылда». Для достижения указанной цели в работе применялась совокупность лингвистических методов, среди которых использовались структурно-семантический, семантический анализы и стилистический методы анализа.

В первой главе выпускной квалификационной работы проведено исследование теоретического материала. Он в первую очередь включает в себя изучение термина кинотекста и исследование текста как части кинотекста. Вторая половина исследования посвящена представлению мотивных структур в кинотексте.

Во второй главе освещается практическая часть исследования. Приемом направленной выборки материала были отобраны три ведущие мотивные структуры кинотекста: мотив войны, заботы и материнства. В результате выполнения ряда задач в исследовании были сделаны следующие выводы:

1. Одним из наиболее ярких невербальных средств выражений в мотивной структуре является цветовая экспликация. Отличительными цветами киноленты выступили зеленый и красный. Цветовое решение является не просто красивым обрамлением фильма, но концептуально значимой и, как показало исследование, неотъемлемой частью кинотекста, в частности мотива войны. Он не может быть полностью переданным без данной цветовой экспликации.
2. Мотив войны является самым обширным, поскольку в нем реализуется наибольшее количество лексико-тематических групп. Данный мотив также связан с невербальными средствами выражения: зеленый цвет является характерным для него. Помимо цветовой экспликации невербальный компонент исследуемого

мотива находит свое выражение в звуковом воплощении. Закадровый звук (ультразвук), сопровождающий главную героиню, также является одним из невербальных средств выражения.

3. В мотиве заботы исследована содержательно-подтекстовая информация кинотекста. В ходе анализа было исследовано девять фрагментов, с определением референтной и деятельностной ситуаций, а также объектов и субъектов проявления заботы. Исследование также показало, что объектом мотива заботы является Ия. В отличие от мотива войны, мотив заботы не реализуется через цветовую экспликацию. Невербальная экспликация проявляется только через показ места действий описанных в анализе фрагментов.
4. Исследование мотива материнства осуществлено на основе плана И. М. Вознесенской, предложенного в работе «Текст: теоретические основания и принципы анализа» [Вознесенская 2011: 173]. Основываясь на результате анализа, удалось описать образы ведущих коммуникантов мотива: Ии и Маши. Образ Ии как лже-матери и Маши как детоубийцы реализуется на лексикотематическом уровне. К невербальным средствам выражения данного мотива отнесен красный цвет, который проявляется в образе Маши: рыжие волосы, оттенок одежды и обуви, кровь.
5. Анализ показал, что содержательная информация каждого из мотивов соответствует классификации Гальперина: в мотиве войны представлена содержательно-фактуальная, в мотиве заботы – содержательно-подтекстуальная, а в мотиве материнства – содержательно-концептуальная информация.

В работе подтверждена гипотеза, что взаимосвязь вербальных и невербальных средств выражения мотивов войны, материнства и, частично, заботы является не случайностью, а осознанным инструментом передачи полноценной картины реципиенту. Именно таким образом режиссер транслирует свой авторский взгляд. Перспективы дальнейшей разработки темы

состоят в продолжении изучения мотивных структур на основе иного материала, в частности будущих фильмов К. Балагова, и сравнении результатов исследования для уточнения и расширения уже исследованного материала. В работе доказывается что все мотивы обусловлены языковой и неязыковой реализацией в изучаемом кинотексте. Именно такое выражение мотивов является обязательной для правильного восприятия реципиентами.

Список использованной литературы

1. Анисимова Е. Е. Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания №1. М.: 1992. С. 71-79
2. Большаянова, Л. М. Внешняя организация газетного текста поликодового характера // Типы коммуникации и содержательный аспект языка. М., 1987. – С. 50-56.
3. Бугаева Л. Д. Кинотекст: прояснение значения // Мир русского слова. – 2011. № 4. С. 67-74.
4. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: 1989. – С. 300-306
5. Винникова Т. А. Моделирование механизмов понимания кинотекста. Омск: 2010. – 192 с.
6. Винникова Т. А. Особенности исследования кинотекста в различных научных парадигмах // Омский научный вестник №2. Омск: 2015 – С. 58-61
7. Вознесенская И. М., Шкурина Н. В. Проблемные аспекты объяснения как типа текста // Язык, литература, культура: сб. научн. и научн.-метод. статей / под ред. Л.П.Клобукова. М.: МАКС Пресс, 2013 – 388 с.
8. Гак В. Г. Языковые преобразования. М.: Школа "Языки русской культуры", 1998. – 768 с.
9. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М: Наука, 1981. – 139 с.
10. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. – М.: 1994. – С. 30.
11. Гришунин А. Л. Исследовательские аспекты текстологии. М: Наследие, 1998. – 413 с.
12. Гуревич Л. С. Коммуникативный акт VS речевой акт: проблемы соотношения понятий // Вестник НГУ. – 2007. Т. 5. Вып. 1. С.103-108.

13. Долинин К.А. Интерпретация текста: Французский язык: Учебное пособие. Изд. 4-е. – М.: КомКнига, 2010. – 304 с.
14. Ейгер Г. В., Юхт В.Л. К построению типологии текстов // Лингвистика текста: материалы научной конференции при Московском государственном педагогическом институте иностранных языков им. М. Тореза: в 2 ч. Ч. I. М., 1974. С. 103-109
15. Жигарева Е.А. Текст как семиотическая категория // Вестник Актыбинского университета им. С.Баишева. Актыбинск: 2009. – 15 с.
16. Игнатов К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. – 24 с.
17. Козлов Е.В. Комикс как явление лингвокультуры: знак – текст – миф. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2002. – 220 с.
18. Краснова Н.А. К проблематике анализа системы мотивов художественного произведения // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2008. №1. С.245-250.
19. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.». 2-е изд., перераб. М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
20. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.
21. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры: Семиотика и типология культуры. Текст как семиотическая проблема. Семиотика бытового поведения. История литературы и культуры. СПб.: Искусство-СПб, 2002. – 765 с.
22. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб: Искусств, 2000. – 410 с.
23. Милевская Т.В., Брыксин А. И. Кинотекст как особая разновидность художественного текста: к постановке проблемы // Таврический научный обозреватель, 2015. №5 – С. 53-55

24. Нечай О. Ф., Ратников Г. В. Основы киноискусства: Учеб. Пособие для некинематогр. Вузов / Под ред. И. В. Вайсфельда. – 2-е изд., перераб. и доп. – Мн.: Выш. Шк., 1985. – 368 с.
25. Петров, В.В. На пути к когнитивной модели языка / В.В. Петров, В.И. Герасимов // Новое в зарубежной линг- вистике. Вып. 23. М., 1988. – С. 5-11.
26. Плисс А.А. Семантика категории «мотив» в современном литературоведении: функциональные характеристики // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Общественные и гуманитарные науки. №2 (23). 2013. – 541 с.
27. Пирс Ч.С. Элементы логики: *Grammatica speculativa* // Семиотика. М: Радуга, 1983. – С. 151
28. Постникова Т. В. Коммуникация кинематографа в семиотике Ю. М. Лотмана: философско-антропологический анализ // Вестник Московского университета. – 2006. Сер. 7. № 3. С. 11-31.
29. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
30. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического опыта). М: Водолей Publishers, 2004. – 164 с.
31. Сонин, А.Г. Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов [Текст]: дис. ... док. филол. наук / А. Г. Сонин. – М., 2006. – 311 с.
32. Сонин, А.Г. Экспериментальное исследование поликодовых текстов: основные направления / А.Г. Сонин // Вопросы языкознания. – М., 2005. – №6. – С. 115-123.
33. Сорокин, Ю.А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция [Текст] / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия: кол. моногр. / отв. ред. Р. Г. Котов. – М.: Наука, 1990. – 16 с.
34. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М: 1977. – С. 326-345

35. Усов Ю.Н. Методика использования киноискусства в идейно-эстетическом воспитании учащихся 8-10 классов. Таллин: 1980. – 125 с.
36. Федоров А.В. Терминология медиаобразования // Искусство и образование. 2000. №2. – С. 33-38
37. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2002. – 135 с.
38. Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам, 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту: 1984. – С. 109-121
39. Шкловский, В. Б. За 60 лет: Работы о кино: сб. ст. и исслед. / В. Б. Шкловский. — М.: Искусство, 1985. – 573 с.
40. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. / Редкол.: П. М. Аташева, И. В. Вайсфельд, Н. Б. Волкова и др. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 566 с.
41. Эко У. Отсутствующая структура. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 430 с.
42. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 198.
43. Ямпольский М. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. М., 2004.
44. Burch, N, Theory of Film Practice. Princeton University Press, Princeton NJ: 1981. – P. 7-21
45. Metz C. Film Language: A Semiotics of the Cinema. University of Chicago Press: 1991. – 268 p.

Справочная литература:

46. Естествознание: Энциклопедический словарь. – М: Большая Российская энциклопедия, 2002. – 543 с.

47. Кино: Энциклопедический словарь/Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др.- М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 640 с.
48. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений/ Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова/Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. – 4-е изд., дополненное. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
49. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Гос. ин-т "Сов. энцикл."; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935-1940. (4 т.) – 843 с.
50. Новый словарь русского языка.Толково-словообразовательный./ Ефремова Т. Ф. – М.: Русский язык, 2000. – 1209 с.

Электронный ресурсы:

51. «Дылда» Кантемира Балагова: о чем рассказывает фильм потенциального номинанта на «Оскар». [Электронный ресурс] // Новостной портал ТАСС. – Режим доступа: <https://tass.ru/opinions/7361319> (дата обращения к сайту: 01.05.2021)
52. «Дылда» Кантемира Балагова: сильная история любви в послеблокадном Ленинграде. [Электронный ресурс] // Интернет-портал Meduza. – Режим доступа: <https://meduza.io/feature/2019/05/16/dylda-kantemira-balagova-istoriya-lyubvi-v-posleblokadnom-leningrade> (дата обращения к сайту: 07.05.2021)
53. Нелюбина Ю.А. Кинотекст в кругу смежных понятий. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinotekst-v-krugu-smezhnyh-ponyatiy> (дата обращения к сайту: 08/01/2020)
54. Сергеева Ю.М., Уварова Е.А. Поликодовый текст: особенности построения и восприятия. [Электронный ресурс] – Режим доступа:

[https://cyberleninka.ru/article/n/polikodovyy-tekst-osobnosti-postroeniyai-
vospriyatiya](https://cyberleninka.ru/article/n/polikodovyy-tekst-osobnosti-postroeniyai-
vospriyatiya) Дата обращения к сайту: 02/12/2019

Материал исследования:

55. Фильм «Дылда» [Электронный ресурс] // Онлайн-кинотеатр IVI. –
Режим доступа: <https://www.ivy.ru/watch/411800> (дата обращения:
05.05.2021)