

Санкт-Петербургский государственный университет

РУСАКОВ Иван Павлович

Выпускная квалификационная работа

Особенности языка современного англоязычного кинематографа

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа ВМ.5769. «Иностранные языки в сфере международных отношений»

Научный руководитель:
старший преподаватель, Кафедра иностранных
языков в сфере международных отношений,
Ниязова Галина Юрьевна

Рецензент:
доцент, Кафедра «Русский и иностранные языки»,
ФГОУ ВО «Петербургский университет путей
сообщения императора Александра I»,
Афанасьева Елена Александровна

Санкт-Петербург
2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Кинематограф как особый вид языка	6
1.1. Кино как инструмент международных отношениях.....	6
1.2. Понятие кинотекст	9
1.3. Вербальный компонент и речь персонажей как создание его образа.....	16
1.4. Невербальный компонент и визуальное повествование.....	20
1.5. Влияние вида кинотекста на язык в кинофильме	25
Выводы по главе 1	32
Глава 2. Отражение международных вопросов в кинематографе	34
2.1. Политические и экономические вопросы через призму кинематографа.....	39
2.2. Вопросы войны и безопасности в кинематографе.....	45
2.3. Социальные, гуманитарные и экологические проблемы в кинематографе.....	51
2.4. Репрезентация международных вопросов в кинопереводе	63
2.5. Визуальная составляющая кинотекста при рассмотрении международных вопросов	68
Выводы по главе 2	73
Заключение	75
Список терминов, используемых в работе	77
Список литературы.....	78
Список источников.....	83
Список иллюстрированного материала.....	84

ВВЕДЕНИЕ

Трудно признавать, но политика и кино были, если не всегда, но взаимосвязаны. Как политика влияет на кино, так и кино влияет на политику, и происходит это и на данный момент. Настоящее исследование посвящено изучению особенностей языка современного англоязычного кинематографа. Актуальность темы исследования обусловлена следующими факторами. Во-первых, в современном мире кино стало одной из неотъемлемой частью жизни человека. Каждый год в кинотеатрах, в стриминговых сервисах выходят разнообразные фильмы, которые пользуются популярностью у зрителей, а постоянное развитие технологий и внедрение их в кинотворческий процесс, позволяет создавать невероятные картины, которые завораживают и будут завораживать зрителей на протяжении многих лет. Благодаря появлению стриминговых сервисов, сериалы или многосерийные фильмы поднялись на ступень выше и теперь ничуть не уступают кинематографу. Многие формы искусства используются для того, чтобы донести какую-то информацию, рассказать и привлечь внимание к определённой проблеме, и кинематограф не является исключением. Многие современные авторы кинопроизведений все чаще стали использовать кинематограф для того, чтобы привлечь внимание к политическим или международным конфликтам и проблемам. Кинематограф не только позволяет автору высказать свою точку зрения, но и предоставляет эту информацию зрителю для того, чтобы как можно больше людей были осведомлены об определенной ситуации в мире.

Во-вторых, язык также постоянно меняется и развивается, из чего следует, что язык сегодняшних фильмов отличается от языка фильмов в прошлом. Язык кино и теория кино, в свою очередь, тоже претерпевают изменения. Многие фильмы используют новые способы для передачи определённой информации.

В-третьих, кино и политика всегда были взаимосвязаны, к тому же международные отношения в конце текущего десятилетия находятся на новом

этапе. Это открывает множество возможностей, а также тем для воплощения их в кинематографе.

Цель данного исследования – выявление особенностей языка современного англоязычного кинематографа. Для достижения данной цели в ходе исследования необходимо решить следующие задачи:

- 1) рассмотреть кино в контексте мировой политики и международных отношений;
- 2) определить кинофильм как кинотекст и раскрыть понятие кинотекст;
- 3) выявить вербальные компоненты фильма;
- 4) рассмотреть речь как формирующую характеристику персонажа;
- 5) рассмотреть невербальные компоненты фильма;
- 6) определить влияния жанров и видов кинотекста на язык в фильмах;
- 7) дать характеристику особенностей современного англоязычного кинематографа, на примере англоязычных фильмов.

Объектом исследования являются особенности современного англоязычного кинематографа. Предметом исследования являются англоязычные фильмы и сериалы (многосерийные фильмы).

Теоретическую базу исследования данной работы составили труды в области теории кино (Ю.М. Лотман, Д. Вертов.), теории кинотекста (П.Ю. Богдановская, Г.Г. Слышкин и др.) и работы по изучению взаимосвязи политики и кинематографа (М.М. Лоло и Л.О. Терновой, О.Е. Гришин и А.А. Еманов., А. А. Коробов и С. А. Серебряков и др.).

Материалом исследования послужили англоязычные фильмы Mank (Манк), Sergio (Серджию), Borat Subsequent Moviefilm (Борат 2), The Hate U Give (Чужая ненависть), Snowpiercer (Сквозь снег), The Big Short (Игра на понижение), WALL-E (ВАЛЛ-И), The Post (Секретное досье), Contagion (Заражение), Black Panther (Чёрная Пантера), Wonder Woman 1984 (Чудо-женщина 1984), The Shape of Water (Форма воды), The Whistleblower (Стукачка), A Plastic Ocean (Пластиковый океан), Lion (Лев), Zack Snyder's Justice League (Лига Справедливости Зака Снайдера) и их дубляжи, а также сериалы

(многосерийные фильмы) *The Young Pope* и *The New Pope* (Молодой папа и Новый папа), *Mr. Robot* (Мистер Робот) и *The Handmaid's Tale* (Рассказ служанки), которые затрагивают политические и международные темы.

В процессе изучения и изложения теоретического материала применялись общенаучные методы анализа, синтеза и дедукции. Основными методами исследования практического материала являются наблюдение, описание, методы сравнительно-сопоставительного и контекстуального анализа кинотекста нескольких фильмов на английских, а также на русских языках.

Новизна работы заключается в ранее не проводившемся рассмотрении международных вопросов через призму кинематографа, а также в исследовании новых материалов.

Практическая значимость настоящего исследования состоит в возможности использования его материалов и результатов в лингвистической практике, а также в практике переводческой деятельности для освоения некоторых особенностей перевода языка англоязычного кинематографа.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, сопровождающихся выводами, заключения, словаря терминов, используемых в работе, списка литературы, списка источников, списка иллюстративного материала.

ГЛАВА 1. КИНЕМАТОГРАФ КАК ОСОБЫЙ ВИД ЯЗЫКА

1.1. Кино как инструмент международных отношений

К концу XXI века политика проникла почти во все сферы общества. Использование политических тем в искусстве в последнее время стало очень популярным. Политику затрагивают в литературе, в живописи, в музыке и в кинематографе. Кинематограф, который является самым молодым из видов искусства среди причисленных, наиболее часто был использован для поднятия важных политических тем, так как его особенности сильно влияют на зрителя. По мнению М. Лоло и Л. Терновой «Несмотря на то что между мировым кинематографом и мировой политикой существует сложная взаимосвязь, однако она не позволяет называть кинематограф зеркалом политики <...>. И все же комплекс образов, действующих лиц в кинематографе дает возможность выделить важнейшие концепты, которые являются в тот или иной период развития международных отношений критериями их состояния» [Лоло, Терновая, 2010: 110].

Связь кинематографа и политики прослеживается еще со времен «Холодной войны». Противостояние советского социализма и американского капитализма, голливудского и советского кино. «С одной стороны ленинское понятие кино как одного из инструментов социалистического переустройства общества, с другой голливудское воплощение «американской мечты»» [Гришин, Еманов, 2016: 38-39]. Эта тенденция продолжается и сегодня, но стоит отметить, что с распадом советского союза, началось и распадаться советское кино. Советский кинематограф считался одним из самых сильных и образцовых, благодаря таким режиссерам как С. Эйзенштейн, А. Тарковский, М. Калатозов. Раньше западный кинематограф догонял советский, сейчас же ситуация изменилась и русский кинематограф догоняет западный, в то время как западный считается эталоном. Иными словами, в наше время западный кинематограф имеет большее влияние в мире, по сравнению с российским.

Как уже было сказано ранее, кино и политика в той или иной степени связаны между собой. Теоретики М. Лоло и Л. Терновая выделяют следующие проблемы, связывающие кино и мировую политику:

- 1) «обеспечение посредством кино реализации принципа культурной свободы в современном многообразном мире;
- 2) использование инструментов мирового кинематографа для развития институтов гражданского общества;
- 3) восприятие политическими лидерами кино как средства презентации собственной политической программы или создания собственного положительного имиджа;
- 4) акцентирование внимания мирового сообщества с помощью киноязыка на тех или иных концептах-критериях международного политического развития» [Терновая, 2010; 113].

Англоязычный кинематограф не раз обращался к классификации, описанной выше. Выходили фильмы или сериалы, которые поднимали данные проблемы, при этом не все ссылались на них напрямую.

С помощью кино, какие-то политические темы доносились до зрителя, а сам кинофильм являлся воплощением некой политической модели, рассказанной более доступным языком. «При всем несовпадении «киноязыка» и «языка мировой политики» первый служит для перевода второго для самой широкой аудитории, не знакомой ни с историей проблемы, ни с ее идеологическим насыщением» [Лоло, 2010; 114]. С помощью киноязыка затрагиваются такие темы как терроризм, миграция, война, социальные проблемы и тому подобное, причем это касается как художественных фильмов, так и документальных. В пример можно взять американский кинофильм режиссера Тодда Филиппа «Джокер», который апеллирует к такой проблеме как социальное неравенство. Используя приемы киноязыка, режиссер говорит об этом, но не на прямую, выставляя на передний план главного героя, который является жертвой этого неравенства. Это один из многих примеров кинофильмов с политическим подтекстом.

В современных реалиях очень сильную роль играет пропаганда, как позитивная, так и негативная. Кинопроганда играет не мало важную роль. Так по мнению Гришина О.Е. и Еманова А.А. многие западные кинематографисты занимаются «<...> переписыванием истории, в том числе даже самых свежих исторических событий. <...> Частично взяв за основу технологию пропаганды Й. Геббельса, включающую в себя использование кинематографа, современные кинематографисты творят историю» [Гришин, 2016; 45].

С этим трудно не согласиться, ведь существуют кинокартины, в которых военные преступления оправдываются, а все действия имеют основание (фильм Клинта Иствуда «Снайпер» 2014 года, фильм Ренни Харлина «5 дней в августе» 2010 года). В этих фильмах представлена только одна сторона конфликта, которая считается правильной. У неосведомленного зрителя формируется однобокое представление, то есть с помощью таких фильмов зрителям внедряют положительный образ, влияющий на его отношение к определенной нации.

Пропаганда используется не только в художественных, но и в документальных фильмах. Документальные кинопроизведения рассказывают о чем-то реальном, ссылаясь на факты, источники, которые подтверждают их достоверность. «Существует мнение, что современное документальное кино делают привлекательным для зрителей, прежде всего, три фактора: необыкновенная смелость, актуальность и правдивость данных фильмов» [Коробов, Серебряков, 2019, 214]. Все вышеописанное позволяет сделать вывод, что документальное кино имеет более сильное психологическое воздействие чем художественное, а это позволяет использовать пропаганду более эффективно.

Таким образом, можно сделать вывод, что с помощью языка кинематографа, многие режиссеры затрагивают какие-либо политические или международные проблемы, а также используют не только художественные, но и документальные картины для пропаганды.

1.2. Понятие кинотекст

Кинофильм или любое другое кинопроизведение – особый вид искусства, который пользуются своим особым языком для выражение какой-то идеи или мысли. Для того, чтобы понять киноязык необходимо определить кинофильм как кинотекст. Для определения понятия «кинотекст» необходимо прежде всего рассмотреть понятие «текст». Текст — это совокупность языковых единиц, которые представляют собой нечто целое и единое, фиксирующие человеческую мысль, как графически (письменность), так и устно (речь). Среди лингвистов давно бытует мнение о «первичности» текста как произведения речи. Текст – это не только заранее написанный и обдуманый продукт (художественное произведение, доклад и т.д.), так как в процессе общения люди тоже обмениваются спонтанными речевыми текстами.

«По определению И.Р. Гальперина: «Текст — это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, ... состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную направленность и прагматическую установку» [Цит. По Слышкину, 2004, 10]. Из этого определения можно сделать вывод, что текст существует только в письменном виде, но текст может быть «результатом не только письма, но и говорения, быть как письменным, так и устным, то есть оптически, акустически или как-то иначе зафиксированным» [Слышкин, 2004: 10].

Как говорилось ранее, текст несет в себе человеческую мысль, следовательно, одной из функции текста является передача какой-либо информации, внушение определенной идеи или воздействие на адресата. Если рассматривать текст, как способ управления, то можно выделить три группы текстов:

«1) тексты, не содержащие в своей структуре элементов управления восприятием и допускающие безграничную интерпретацию содержания;

2) тексты, жестко кодифицирующие восприятие и допускающие однозначное понимание;

3) тексты, содержащие направляющие «семантические линии», переплетение которых, с одной стороны, поддерживает интерпретацию, с другой, — порождает варианты понимания» [Цит. По Слышкину, 2004: 10].

К третьей группе относятся художественные тексты, так как адресаты могут извлечь из них разные смыслы. Художественный текст – это результат творческого процесса, целью которого является воплощение авторского замысла; «художественное произведение обладает высокой информационной насыщенностью, представляя читателю разные виды информации — фактуальную, эмотивно-побудительную, концептуальную» [Алимова, 2012: 47].

Обратимся к термину «кинотекст», а именно определим само понятие кинотекста и постараемся ответить на вопрос о том, можно ли его отнести к художественному тексту или стоит его выделять как особый вид текста.

Кинофильм – это художественное произведение, которое, как и художественный текст, несет в себе авторский замысел. Ю.М. Лотман в своей работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» писал «<...> кино по самой своей сути - синтез двух повествовательных тенденций - изобразительной ("движущаяся живопись") и словесной. Слово представляет собой не факультативный, дополнительный признак киноповествования, а обязательный его элемент» [Лотман, 1973: 38]. Такого же мнения придерживаются и зарубежные исследователи. «Йост (1987) отмечал, что фильм – это не изображение с дополнением слов и звука, а скорее результат или продукт, синтез этих двух способов выражения, которые неразрывно связаны между собой» (перевод мой – Р.И.) [Kemlo, 2008: 19].

В немом кинематографе использовались интертитры – текстовые вставки, которые являлись неотъемлемой частью сюжетного повествования. Как правило, они служили заменой звуковой речи. Также есть фильмы некоторых

режиссеров, которые использовали звук для передачи сюжета или какой-то идеи, то есть они опирались исключительно на аудиоряд.

Несмотря на отсутствие звука у немых фильмов и несмотря на использование звука как основного элемента повествования в некоторых фильмах, их можно отнести к определению Ю.М. Лотмана и Ф. Йоста, так как в них сочеталось повествование с помощью движущихся картинок и с помощью текстовых вставок.

Как говорилось выше, кинофильм представляет из себя синтез визуального и аудиоряда, другими словами, является аудиовизуальным произведением. На основе этого определения сложно сделать вывод относительно того, что именно из себя представляет кинотекст. Будет справедливо рассмотреть определения термина «кинотекст», сформулированные разными исследователями.

А. В. Федоров определяет кинотекст как «сообщение, изложенное в любом виде (игровой, документальный, анимационный, учебный, научно-популярный) и жанре (драма, мелодрама, комедия, детектив и др.) кинематографа» [Федоров, 2010: 19]. «Е.Б. Иванова рассматривает кинотекст как «зафиксированное на пленке сообщение» [Цит. по: Богдановской, 2016: 2]. «Ю.Г. Цивьян определяет кинотекст как «дискретную последовательность непрерывных участков текста <...>, цепочку ядерных кадров [Цит. по: Нелюбина, 2014: 27].

Данные определения, как и многие другие, по мнению Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой «раскрывают лишь отдельные характеристики кинотекста, не отражая его как коммуникативное целое» [Слышкин, 2004: 16]. Они предложили свое определение, которое считается наиболее точным. «Мы предлагаем понимать кинотекст как связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и /или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на

материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» [Слышкин, 2004: 30]. Из этого определения можно вынести следующие особенности кинотекста – связность и завершенность. Кинотекст – это завершенный продукт, в котором каждый эпизод связан между собой.

Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова также отмечают, что многие определения забывают о том, что кинотекст создается специально и адресован зрителю, поэтому не стоит забывать о коммуникативной направленности кинотекста. Из этого утверждения можно определить одну из особенностей кинотекста, а именно информативность, то есть автор пытается донести определенную мысль.

Приведенные выше определения рассматривают кинотекст как нечто отдельное, игнорируя видеоряд. Существует еще одна проблема, которая не позволяет точно классифицировать фильм как текст, так как «в языке кино не существует кода, состоящего из узнаваемых и выделяемых единиц и способов их организации, который являлся бы общим для всех фильмов» [Слышкин, 2004: 16].

Кинофильм, по своей сущности, можно определить как поликодовый текст. Тем не менее, стоит отметить, что некоторые исследователи используют термин «креолизированный текст». «Так Ю.А. Сорокин и Е.Ф. Тарасов, <...>, определяют креолизированные тексты как тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [Цит. по: Максименко, 2012, 98].

Неотъемлемой частью кинофильма, а, следовательно, и кинотекста является видеоряд. Он представляет из себя совокупность изображений или кадров. Кадр, по мнению М.Б. Ворошиловой, «делает кинотекст приближенным к речи в естественном языке, так как вносит в него дискретность, то есть он становится прерывным, повествовательное пространство и время членятся» [Ворошилова, 2007: 107]. Похожего мнения придерживался Ю.М. Лотман. Для

него связка кадров посредством монтажа, было сравнимо с соединением морфем в слова и предложения [Лотман, 1998: 343-344]. Советские режиссеры С. М. Эйзенштейн и Д. Вертов также уделяли монтажу особую роль в кинофильме [Эйзенштейн, 1998]. С помощью него они доносили информацию, рассказывать историю, как будто выстраивали предложения [Вертов, 1966].

Видеоряд включает в себя вербальные средства, такие как речь персонажей, различные текстовые вставки (названия локаций, текстовые пояснения), предметы, изображенные в фильме, которые содержат текстовые элементы (письма, газеты и т.д.), и, которые могут являться важной частью сюжета. Невербальная часть включает в себя мимику, жестикуляцию и пантомимику актеров. Также в фильмах содержатся различные звуки (шумы, звуки окружающего мира) и музыка, которые тоже являются неотъемлемой частью мира кинофильма.

Как отмечалось ранее, кинотекст создается специально и имеет адресата в лице зрителей. Поликодовые тексты также имеют данное свойство. По мнению Е. Е. Анисимовой такой текст «предстает сложным текстовым образованием, в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата» [Анисимова, 2003: 17].

Все сказанное выше позволяет определить кинотекст как особый вид поликодового текста. Так кинотекст сочетает в себе два компонента, которые образуют единое целое – вербальная часть, представленная речью и текстовыми вставками, и невербальная, представленная моторикой различных частей тела актеров, а также имеют функцию воздействия на адресата. Из этого вывода следуют еще одно свойство кинотекста – системность. Все элементы кинотекста являются одной общей системой, которые создаются автором.

Определив, что кинотекст является особым видом поликодового текста, и обладает такими особенностями как связность, завершенность, системность и информативность, можно заключить, что кинотекст – это цельное сообщение, направленное на адресата, обладающие завершенностью, связностью и

системностью, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (нелингвистических) средств, которое передается с помощью аудио (музыка, шумы, звуки окружающего мира) и видеоряда и обеспечивает воздействие на зрителей.

Обычно в кинематографе выделяют два направления – документальное кино и художественное кино. Первое получило свое начало в XIX веке, когда братья Люмьер сняли свой первый фильм «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота». Родоначальником второго направления считается Жорж Мельес, картины которого обладали чем-то магическим для того времени и рассказывали о придуманных событиях. Затем, в 1928 году студией Уолта Диснея был снят первый мультфильм, тем самым появилось третье направление. Если учитывать данное распределение кинематографа, то можно сделать вывод, что существуют документальные, художественные и мультипликационные кинотексты. По мнению Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой данная классификация не является точной, так как не учитывает тот факт, что данные направления могут переплетаться, то есть документальный фильм может быть анимирован, а художественные фильмы могут иметь элементы документального повествования. Они предлагают свою классификацию, которая является наиболее точной. Кинотекст является особым видом поликодового текста, поэтому справедливо выделить следующие классы кинотекстов:

- 1) «по возрастному признаку: детский — семейный (для совместного просмотра различными возрастными группами) – взрослый (детям до 16 лет смотреть не рекомендуется; по степени закрытости: массовый — элитарный;
- 2) по адресанту: профессиональный – любительский;
- 3) по степени оригинальности сценария: оригинальный — переработка литературной или кинематографической основы – развитие (продолжение) литературной или кинематографической основы;
- 4) по жанру;

- 5) по ценности для данного лингвокультурного сообщества:
прецедентный – непрецедентный» [Слышкин, 2004; 44].

Данная классификация является наиболее удачной, так как она учитывает учитывает все особенности кинотекста.

Кинотекст, как особый вид поликодового текста, представляет трудности при переводе. Совмещая в себе как лингвистические, так и нелингвистические средства, перевод должен учитывать не только смысл, но и то, как он преподносится актерами. Лингвистическая составляющая включает не только устную речь, но и письменную (текстовые вставки, форсированные титры и т.д.), которая может влиять на сюжет.

Чаще всего перевод кинотекста осуществляется посредством дубляжа. Первоначальная речевая составляющая фильма переводится и заменяется на другой язык. Такой способ перевода является самым популярным, несмотря на некоторые сложности, обусловленные особенностями кинотекста. При переводе для дубляжа «создают синхронный текст, в котором помимо размера надо сохранить стиль, лексику и прочие нюансы, буквально вложив его в уста (артикуляцию) персонажей фильма» [Кузьмичев, 2012: 147]. После вышеописанного процесса, актеры озвучки, с помощью режиссера, должны передать текст перевода учитывая особенности персонажей.

Лингвистическая составляющая, выраженная письменной речью, как правило, переводится с помощью субтитров. Субтитрирование – еще один способ перевода кинотекста. «Это, по сути, литературный письменный перевод, который делается по особым правилам, и где главным условием является предельная лаконичность при сохранении эстетических, стилистических и смысловых аспектов речи героев фильма» [Кузьмичев, 2012: 144]. В последнее время субтитрирование стало набирать популярность. При таком способе перевода, зрители слышат оригинальную речь актеров и при этом атмосфера кинофильма не теряется. Субтитрирование часто используется в кинофильмах, которые показываются на международных кинофестивалях.

Данный перевод требует меньших затрат чем перевод для дубляжа и передает как устную речь, так и письменную.

Наряду с дубляжом и субтитрирование существует закадровое озвучивание и синхронный перевод. Синхронный перевод не пользуется большой популярностью на сегодняшний день, его заменило субтитрирование. Перевод для озвучивания является популярным среди сериалов. Так же, как и в дубляже, речь заменяется переводом, но только в закадровое озвучивание перевод накладывается на первоначальную речь актеров. Субтитры не используются в закадровой озвучке, или используются очень редко. Субтитры в закадровой озвучке применяются там, где это необходимо для создания определенной атмосферы. Например, если на экране должна быть полная тишина, то используются субтитры. Как правило, текстовые вставки озвучиваются, если они важны для понятия сюжета. Стоит отметить, что сейчас появляется возможность редактировать текстовые вставки, иными словами, текстовые вставки можно перевести и вывести их на экран. Таким образом, не нужно использовать озвучивание. Единственная трудность, с которой могут столкнуться специалисты по данному виду деятельности – это ограниченное количество букв, которое можно уместить на изображение. Слово не должно быть больше или меньше оригинального.

Таким образом, можно сделать вывод, что при переводе кинотекста должны учитываться его особенности, а именно поликодовость, системность, целостность, связность и завершенность, а также не стоит забывать о коммуникативной направленности кинотекста.

1.3. Вербальный компонент и речь персонажей как создание его образа

Как было установлено, важную часть кинотекста составляют вербальные компоненты, как устные, так и письменные. Будет справедливо изучить вербальный компонент кинотекста более подробно.

Вербальную коммуникацию можно определить как «процесс обмена информацией и эмоционального взаимодействия между людьми или группами

при помощи речевых инструментов» [Станишевская, 2016; 3]. Вербальный устный компонент кинотекста представлен диалогами между персонажами, монологами и озвучивание мыслей или каких-то явлений. Вербальный письменный компонент представлен в виде текстовых вырезок, титров, названий, написанных на экране.

В лингвистике, для обозначения речи введен термин «кинодиалог», который обозначает «вербальный компонент художественного фильма, смысловая завершенность которого обеспечивается аудиовизуальным (звукозрительным) рядом в общем дискурсе фильма» [Горшкова, 2006; 277]. Кинодиалог рассматривает именно вербальную часть кинофильма, т.е. справедливо сказать, что он является частью кинотекста.

Некоторые исследователи (Р.А. Матасова, И.П. Федотова) используют вместо кинодиалога термин «лингвистическая система фильма». «Лингвистическую систему фильма также представляют как состоящую из диегетических и недиегетических элементов. К первым относят речь персонажей, письменные тексты в кадре, песни, исполняемые персонажами, ко вторым – закадровую речь, все виды титров, песни как элемент вертикального монтажа» [Цит. по: Федотова, 2016; 254]. Диегетические элементы и недиегетические элементы относятся к понятию диегезиса, которое в свое очередь означает «совокупность фильмической денотации: сам рассказ, но также и пространство, и время вымысла, задействованные в этом рассказе, а также персонажи, рассматриваемые с точки зрения денотации» [Метц, 1985; 130]. Другими словами, это понятие означает мир фильма, который существует только в данном произведении.

Язык в кино не ограничивается определенными функциональными стилями. Это даёт некую свободу, не ограничивает персонажей в их речи. Как уже было сказано, вербальный устный компонент кинотекста представлен диалогами и монологами. Монологические высказывания «представлены речами политиков, выступлениями на различных торжественных и скорбных мероприятиях, научных конференциях, по радио и телевидению и др., что

придает кинодиалогу черты официально-делового, научного и публицистического стилей» [Федотова, 2016; 255]. Диалоги создают иллюзию спонтанности, зрителю кажется, что персонажи говорят спонтанно, не звучат, будто они проговаривают заученный текст. Такие диалоги являются примером разговорного стиля. К тому же, стоит учитывать вербальный письменный компонент – рекламные вывески, заметки, дневники или ежедневники, газетные вырезки, официальные документы, которые также отражают тот или иной стиль.

Одной из важной составляющей кинотекста является некий персонаж – его речь, манеры, внешний вид, мысли. Взаимодействие нескольких персонажей двигает сюжетную составляющую многих фильмов. Каждый хорошо прописанный персонаж в фильме обладает специфическими чертами, и одной из таких черт является его речь. Если у режиссёра и сценариста получится создать хорошего персонажа, то зритель сможет соотнести себя с ним или же проникнется к нему, станет прислушиваться к его мнению, а также понимать его действия. Если данный эффект будет достигнут, то до зрителя можно будет донести определенные идеи, обратить его внимание на ту или иную проблему.

Для того чтобы отразить всю сущность персонажа на помощь прибегает не только его внешний вид и предыстория, но и речевая характеристика. Существует разные определения данного термина. Образцова Е.М определяет его как «совокупность внешней формы и смыслового подтекста реплик, экспрессивных форм языка, анализируя которые читатель сможет сформировать собственное представление о персонаже и его характерных чертах, тем самым раскрыв образ» [Образцова, 2016]. «В речевой характеристике действующего лица <...> писатель обобщает такие особенности речи людей, которые говорят <...> об уровне культуры и принадлежности героя к определенной социальной среде, исторической эпохе, раскрывают его духовный мир, его психологию" заключает Молдавская Н.Д. [Академик [сайт]. URL: https://literaturologiya.academic.ru/591/речевая_характеристика]. В.Ю.

Хартунг предоставляет свое определение. «Речевая характеристика – это образное средство изображения персонажей произведения, наделенных смыслообразующими чертами характера и представляющих собой определенную субъектную группу (в контексте истории, временной эпохи, общественного развития), которое создается индивидуальной манерой речи, ее эмотивной окрашенностью, стилем речи и выбором лексических единиц для выражения собственных мыслей, умением строить полное высказывание и т.д.» [Хартунг, 2019;]. Данное определение является наиболее детальным, которое затрагивает все аспекты речевой характеристики.

Речь персонажа может содержать информацию о его психологических особенностях, отношении автора к данному персонажу, об эпохе, о социальной и политической среде. Из этого утверждения можно выявить следующие функции:

- 1) характеризующая функция подчеркивает образ героя, его индивидуальность, какие-то черты характера или принадлежность к определённой группе, особенности воспитания;
- 2) выделительная или дифференцирующая функция помогает выделять определенного персонажа на фоне других;
- 3) сравнительная функция применяется для сопоставления разных персонажей
- 4) психологическая функция характеризует эмоциональное состояние героя

Формируется речь персонажа на различных уровнях – от лексического до морфологического. Эти уровни взаимодействуют между собой, формируя единый целый портрет персонажа. На фонографическом уровне реализуется манера, интонация, ритм речи персонажа. Это дает зрителю представление о происхождении персонажа. Данные характеристики предоставляют информацию о его социальном статусе, национально-этнической принадлежности. Лексический уровень отличается многими лексическими средствами для создания речевой характеристики. Из таких лексических

средств можно выразить слова-маркеры, где «герой неоднократно употребляет какое-либо слово или фразу, которые начинают ассоциироваться с ним» [Набокова: [сайт]. URL: <http://www.sochinitell.ru/node/4613>], слова-паразиты, чистота речи, слэнг, профессионализмы, канцеляризм, устаревшие слова, иностранные слова.

Все вышеописанное формирует речевую характеристику персонажа, а вместе с этим и саму личность персонажа. Чем правдивее и ярче образ на экране, тем глубже он откладывается в сознании зрителей.

1.4. Невербальный компонент и визуальное повествование

В кино, как и в реальной жизни, коммуникация происходит не только с помощью речи, вербального компонента, но и с помощью других атрибутов – жестов, мимики и тому подобное. Данная коммуникация получила название «невербальная коммуникация».

Кинотекст содержит в себе два компонента, как вербальный, так и невербальный, справедливо будет рассмотреть отдельно и невербальный компонент. Так как кино пытается создать нечто похожее на реальность, можно проанализировать невербальную коммуникацию в целом, чтобы понять, как она устроена в кинотексте. По мнению лингвистов невербальная коммуникация определяется как ««все поведение, атрибуты и предметы – не относящиеся к словам – которые передают сообщения и имеют общее социальное значение» или «сообщения, выражаемые нелингвистическими средствами»» [Цит. по: Мартынова, 2014; 228]. Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова приводят следующие примеры невербальных средств выражения в кинотексте:

- 1) внешность, одежда, предметы быта;
- 2) пейзаж (городской или фантастический), интерьер, средства передвижения;
- 3) жест, мимика, пантомимика, проксемика;

4) естественные шумы, музыка, паралингвистические и экстралингвистические характеристики звучащей речи [Слышкин, Ефремова, 2004:28].

Данные утверждения объединены тем, что указывают на отсутствие речевого фактора при невербальном общении. В кино, персонажи являются отражением реальных людей, иными словами, кино это проекция реальности, как уже было упомянуто в предыдущих подглавах. Данное утверждение позволяет сделать вывод – для того, чтобы создать персонажа, в которого веришь, необходимо использовать как вербальные компоненты, которые формируют его речевую характеристику, так и невербальные компоненты.

С помощью невербальной коммуникации можно передавать эмоции, выражения. Она дополняет речь, то есть вербальную коммуникацию, но в некоторых случаях является и основным средством передачи информации. Речь идет о коммуникации между персонажами, говорящими на разных языках или в тех случаях, когда эмоции передают истинные мотивы персонажа.

Среди особенностей невербальной коммуникации можно выделить непрерывность, при этом передача и прием невербальных сигналов происходит неосознанно и автоматически. Наиболее яркая особенность — это отсутствие какого-либо или четко выраженного лексикона. К тому же, не всегда невербальная коммуникация является интенциональной из-за чего можно сделать вывод, что она выполняет не коммуникативную функцию, а информативную.

Существует различные подходы к описанию и классификации невербальных компонентов. Если рассмотреть их с точки зрения психологии, то существует следующая классификация: акустический (экстралингвистика – паузы, кашель, вздох, смех, плач; просодика – темп, тембр, высота тона, громкость); оптический (выразительные движения – мимика, поза, жесты, походка, контакт глазами; физиогномика – строение лица и черепа, строение туловища); тактильно-кинестезический (рукопожатие, поцелуй, поглаживание, похлопывание); ольфакторный (запахи тела и косметики) [Лабунская, 1986; 33].

М. Паттерсон выделяет в невербальной системе широкий круг относительно стабильных, фиксированных элементов (обстановка, дизайн) и совокупность более динамичных, поведенческих элементов (дистанция между собеседниками, визуальный контакт, выражение лица, поза) [Паттерсон, 2011; 37-46]. На взгляд Мартыновой Е. М. «в данную схему необходимо внести некоторые поправки. Так, в рассмотренных <...> исследованиях никак не были отражены вегетативные реакции (покраснеть, побледнеть, вспотеть и др.). Мы же считаем, что это особый вид оптической коммуникации. Изменение цвета кожных покровов, появление испарины обычно не остаются незамеченными адресатом, что толкает его на определенные выводы» [Мартынова, 2014; 232]. Она также выделяет паузы и молчание, что так же, по ее мнению, передает определению информацию.

В предыдущих подглавах была рассмотрена коммуникация в кинопроизведении, но кино само по себе, в некотором роде, является особым языком. Как уже говорилось ранее, кино – это сложная форма искусства, которая на протяжении всего своего существования создала свой особый язык. Киноязык – это совокупность различных средств и приемов, присущих кинематографу. Камера в руках режиссёра превращается в перо, с помощью которого он пишет свое произведение. Определенный монтаж кадров, специально выбранный кадр, ракурс, фокусировка на более важный предмет и тому подобное – все это приемы киноязыка, которые также могут вызывать эмоции, находить отклик у зрителей.

Одну из основных ролей в киноязыке играет киномонтаж. «М. Ромм говорил о значении монтажных столкновений и для развития образа фильма, и для передачи его смысла и эмоционального образа зрителям. При этом, в зависимости от задуманного авторами эффекта, важны как «мягкие», так и «жесткие» способы монтажа, при котором столкновение кадров вызывает шок» [Гавриченко, 2017; 67]. Кадры в движении, в монтаже приобретают смысл. Сочетание нескольких кадров может донести какую-то идею, рассказать что-то зрителю, не прибегая к другим компонентам.

Существуют разные виды монтажа, где у каждого есть своя функция. При параллельном монтаже, чередуя фрагменты сцен с одновременно происходящими в разных местах событиями, можно подчеркнуть их взаимосвязь, сопоставить или противопоставить героев и явления, сделать анализ событий, то есть отделить причину от следствия, предысторию от результата. Строящийся монтаж используется для того, чтобы показать зрителю причинно-следственные связи между событиями, которые возможно, независимыми на самом деле. При сравнительном и ассоциативном монтаже, идущие друг за другом кадры должны вызывать у зрителя ряд ассоциаций. Таким образом можно создавать и передавать метафоры. Интеллектуальный монтаж передает мысли, устремления, воспоминания. Психологический монтаж используется для воздействия на подсознание зрителя. Манипулируя яркостью и контрастностью или громкостью и тембром последовательно выделять отдельные предметы на экране, в результате чего на уровне неосознанного эти внешне независимые объекты выстраиваются в ассоциативную цепочку, связанную с навязываемой мыслью.

Еще в советское время, режиссер Лев Кулешов выработал так называемый «эффект Кулешова». Во время преподавания, Кулешов решил провести эксперимент для того, чтобы продемонстрировать, как трактовка, изображённых эмоций персонажа, запечатленных на одном кадре, может зависеть от показа последующего. Сначала он снял крупный план актера, затем еще три других плана: ребенок в гробу, тарелка супа и молодая девушка на диване. После этого он склеил эти кадры между собой следующим образом: актер смотрит с одним и тем же выражением на разные кадры и показал три разные версии своим коллегам [DTF [сайт]. URL: <https://dtf.ru/cinema/118940-chno-takoe-effekt-kuleshova>]. В зависимости от того, какой кадр следовал за крупным планом лица актера, у коллег Кулешова возникали разные трактовки. В склейке, где присутствует изображения ребенка в гробу, они увидели, как человек испытывает грусть. После показа монтажной склейки с супом, они были уверены, что герой испытывает голод. На последнем примере, где

изображена лежащая на диване девушка, коллеги посчитали, что герой испытывает влечение. Все это привело к выводу, что монтаж играет большую роль в киноискусстве, с помощью которого можно влиять на то, как зрители воспринимают переживания героя в зависимости от контекста сцены.

Хоть монтаж и играет довольно важную роль в киноязыке, это не единственная особенность киноязыка. Использование камеры особым способом может также являться средством выражения. Движение камеры может передавать эмоциональное состояние. Чем резче двигается или дергается камера, тем более нестабильно эмоциональное или психическое состояние героя. Плавное движение камеры, может означать обратную ситуацию.

Направленность камеры относительно объекта, находящегося в кадре, также имеет свой эффект. Съемка персонажа или объекта снизу — это самый лучший способ показать зрителю твердость характера персонажа. Съемка сверху наоборот означает, что кто-то или что-то находится на дне, так сказать, преклоняется перед тем, кто стоит за кадром. К тому же, если соединить движение и ракурс, то данная идея будет передана намного яснее. Голландский угол – один из самых старых способов использования ракурса. Горизонт немного заваливают набок, тем самым это «может создать ощущение тошноты и дезориентации в пространстве, особенно если речь идет о динамичных кадрах. Но иногда необходимо вывести зрителя из зоны комфорта, сбить его с толку. Особенно это видно во многих хоррорах. <...> Голландский угол уместен в любом жанре, даже в драме, если ситуация требует этого — этот прием создает атмосферу непреодолимости, сложности. Напряженность сцены и нестандартный угол съемки моментально подскажут зрителю, что он должен ощущать в этот момент» [Кролл: [сайт]. URL: <https://tvkinoradio.ru/article/article14154-7-osnovopolagayushih-elementov-kinoyazika-kotorie-vazhni-do-sih-por>].

Игра цвета и света может создавать особую атмосферу, придавать сцене контрастность. Такое возможно, когда режиссер использует сочетание двух противоположных цветов — например, красный и синий. С помощью данного

приема можно подчеркнуть какую-то деталь, психологически и визуально воздействуя на зрителя. Чёрно-белый цвет используется для воспоминаний или для показа реальности как таковой. Многие режиссёры не принимали цвет, и считали, что только в черно-белых тонах кино наиболее приближено к реальности, но со временем их мнение изменилось. Свет в кино подобно краскам на холсте, используется для передачи настроения в кадре. Он тоже может стать сильным художественным средством в руках умелого режиссёра.

Разные планы и глубина резкости так же имеют свой эффект. С помощью определённых планов, можно вызывать у зрителя различные эмоции. В одном случае крупный план может вызвать дискомфорт, но в другом – крупный план сближает героя и зрителя, все зависит от контекста. Дальний план может подчеркнуть отношение между героями, их отрешённость друг от друга. Используя разные планы и при этом увеличивая или уменьшая глубину резкости, режиссер может доносить зрителю определенную информацию. Размытый фон подталкивает на мысль о том, что герой или герои выделяются, в прямом смысле, на фоне остального. Обратная ситуация – герой и фон находятся в одном фокусе, то есть он сливается с данным миром, теряется на заднем фоне.

Все вышеописанное приводит к следующему выводу. У кино есть свой особый язык, который существует вместе с языком внутри этого кинопроизведения. Если учитывать все элементы киноязыка, а также компонента кинотекста, возможно создать многогранную кинокартину, с правдоподобными персонажами и сильным сюжетом.

1.5. Влияние вида кинотекста на язык в кинофильме

Как уже было установлено у кинотекста есть несколько видов, классов, которые имеют свои отличия. У каждого из классов своя цель, свой способ подачи информации, а следовательно, и язык в кино и киноязык у некоторых из видов немного отличается.

Если с языком фильмов для взрослой аудитории все понятно, то с языком у семейных фильмов все немного по-другому. Семейное или детское кино предназначено для всех зрителей независимо от их возраста. Детское кино определяется как «отдельное направление кинематографа, кино, созданное специально для детей, содержательно соответствующее задачам воспитания и формирования мировоззрения (в контексте общечеловеческих ценностей), зрелищное по форме (художественному воплощению), с выраженной жанровой принадлежностью, имеющее четкую внутреннюю градацию по возрасту с соблюдением адресности контента в соответствии с особенностями возраста» [Лужин, 2016; 18]. Основные функции данного вида кино – воспитательная и информационная. С раннего возраста, при помощи фильмов у детей можно формировать его картину мира. Картина мира понимается как представление об окружающем мире в определенной трактовке того или иного индивида. Для того чтобы сформировать у ребенка свое мировоззрение, необходимо учитывать все особенности детского кино, особенно необходимо обращать внимания на язык. Язык в детском кино должен быть прост и понятен ребенку, а персонажи и образы должны вызывать симпатию и известные ему ассоциации. Он должен понимать персонажа, чтобы ассоциировать себя с ним, ведь ребенок впитывает информацию, и она не должна уходить в некуда. Сейчас с языком детских фильмов все неоднозначно. Очень многие картины используют плохую речь, вставляют слова-паразиты, используют модные слова. Это приводит к формированию у детей особого лексикона, что плохо сказывается на их коммуникации. С помощью фильмов можно обучать детей, но для этого надо использовать хороший язык. К тому же стоит учитывать возраст. Ни все слова, выражения и понятия могут быть использованы в таких фильмах.

Многие деятели и теоретики кино спорят, относительно того, что из себя представляет авторское кино, и чем оно лучше или хуже массового. Начиная с французской «Новой волны», одного из «кинематографических движений рубежа 1950–60-х годов, которое обновило язык кинематографа, его структуру и грамматику» [Арзамас [сайт]].

<https://arzamas.academy/materials/1418>], появилось мнение, что кино не должно быть ориентировано только на зрителя и выражать позицию масс, и что каждый режиссёр является автором, вольным использовать любые методы, чтобы рассказать что-то личное. Авторское кино «нацелено прежде всего на неповторимо-индивидуальное, исповедальное, личностное выражение. Отсюда подчеркнутое отторжение всего традиционного, яростное опрокидывание, отталкивание, изживание во всех элементах образной ткани всего стереотипного, привычного, общеупотребимого» [Фомин, 2001; 71]. Авторское кино принесло в киноязык новые понятия, а также разрушала рамки, сковывающие язык, ведь в авторском кино можно говорить что угодно и как угодно. По мнению Тугуши С.А. «Авторское кино» — это поэтическое кино. Опираясь на реальность, оно передаёт разные настроения, в которых есть место и фантазиям, и сновидениям, и мифам. В основе авторских фильмов лежит поэтический образ, который может состоять из нескольких менее масштабных поэтических образов» [Тугуши, 2004; 217]. Считается, что свое начало авторское кино получило с французской «Новой волны», упомянутой ранее, благодаря таким режиссёрам и кинокритикам как Ф. Трюффо, К. Шаброль, Л. Малль, Э. Ромер, Ж. Л. Годар, А. Рене, Ж. Риветт. Они сформировали основные постулаты авторского кино, которые отличали его от массового: «<...> отказ от ориентации на дорогостоящий коммерческий фильм, импровизационный метод съёмки, главным образом на натуре и в естественных декорациях, нетрадиционная организация материала, интерес к жизни молодого поколения, скептическое отношение к социальным ценностям буржуазного общества <...> под влиянием “Новой волны” кинематографическая стилистика стала более непринуждённой» [Юткевич, 1986: 300]. Этих постулатов до сих пор придерживаются авторы современного авторского кино. Необходимость языкового и смыслового преобразования, интерпретации действительности, интерсексуальность, использование титров в качестве повествовательного элемента, проникновение философской мысли в кинематографическую природу

– это наследие, которое до сих пор влияет на киноязык и язык современного авторского кино в целом.

В последнее время стали популярны экранизации художественных произведений. Проблема взаимодействия кино и литературы была актуальна всегда, но тем не менее это не отменяет того факта, что литературные произведения переводят на экран. Фильмы по художественным произведениям отличаются от фильмов с оригинальными сценариями, ведь есть первоисточник, из которого будет взят язык, если сценарист не решит полностью его переписать. Иными словами, в картине будет присутствовать как язык литературы, так и язык кино. Речь персонажей может звучать литературно, то есть будут соблюдаться особенности художественной речи. Как было установлено, кинофильм – это кинотекст, который немного отличается от художественного текста. В хороших экранизациях это учитывается, сценарист сохраняет литературность текста, но при этом прибавляет особенности присущие кинотексту. Тем не менее, стоит сказать, что экранизация и оригинал будут отличаться друг от друга, и как замечает Романова Т.М. и Черемных Л.И. не всегда экранизация литературного произведения раскрывает идейно художественного замысла автора. «Режиссёрское решение в том или ином аспекте может привести к искажению идейной концепции писателя и вызывать неверную интерпретацию у зрителя» [Романова, Черемных, 2010; 73].

Существует огромное количество жанров в кино. По каждому из них можно написать целую отдельную работу, поэтому справедливо будет рассмотреть кратко лишь некоторые жанры и определить их отличия между собой в языке.

Фэнтези, в качестве жанра, сформировался в середине XX века. Популярность данного жанра обусловлена отсутствием границ, автор свободен в этом жанре, он может придумывать все, что захочет. Прежде всего – это литературный жанр, основанный на использовании мифологических и сказочных мотивов, который в последствии появился и в кинематографе. Основными особенностями фэнтези являются несуществующие, иные миры;

магия; фольклорные персонажи; магические персонажи; существование потусторонних сил и их проявление; элементы, именуемые при помощи окказионализмов; несуществующие, магические языки. Из данных особенностей интерес вызывают окказионализмы. Так придумывая нечто новое, несуществующее в нашем мире, автор придумывает название этих предметов или явлений. Эти слова называются окказионализмами, и они именуют различные элементы в фэнтезийных произведениях.

Е.Ю. Биаловонс (Каменная) определяет окказионализмы как «Окказионализмы (от лат. *occasio* – случай) – это речевые явления, возникающие под влиянием контекста, для выражения смысла, необходимого в данном контексте» [Биаловонс (Каменная), 2011: 73]. Окказионализмы образуются разными способами. Их образование зависит от автора, от его способностей к творчеству и от его знания языка. Р. К. Дроздов пишет, что «создавая окказиональное слово, автор в большинстве случаев использует узуальную модель, хорошо известную адресатам, поскольку словообразовательная игра предполагает, что читателю знакомы «правила игры» с морфемой, словом <...>. Активно образуются окказионализмы с помощью аффиксоидов, в частности префиксоидов <...>, при помощи словообразовательных средств <...>. При образовании окказионализмов используются аффиксы с дополнительными функционально-стилевыми оттенками, наблюдается наращение производной единицы <...>. При образовании окказионализмов используется сложение основ или целых слов <...>» [Дроздов, 2012: 93-95]. С помощью них автор выражает свое видение мира, открывает свой внутренний мир для других и создает особый мир фантазийного произведения.

Окказионализмы используются и в другом, схожем и в то же время отличным от фэнтези жанре – научная фантастика. В научно-фантастическом произведении так же присутствуют фантастические элементы. Тем не менее в научной фантастике авторы опираются на науку, совмещают вымысел и гипотетическую реальность. Язык в научном-фантастическом фильме будет

подчинён законом жанра. Он не только будет включать окказионализмы, но и неологизмы, содержать псевдонаучные описание [Бавыкина, 2014; 16], использовать сленг, или диалект, который развился в будущем и тому подобное. ««Заводной апельсин» Э.Бёрджесса написан на вымышленном сленге будущих хулиганов Великобритании, в котором много слов русского происхождения («groodies» от «грудь», «glazzies» от «глаз» и т. п.). Подобного сленга в книге было настолько много, что пришлось дополнить ее специальным словарем» [ВикиЧтение [сайт]. <https://fil.wikireading.ru/50890>]. К тому же сама тема языка, а именно цензура, очень часто затрагивается в антиутопиях, из-за чего используются новые способы коммуникация.

Комедия и мюзикл – два, так сказать развлекательных жанра, вызывающие у зрителя положительные эмоции. Несмотря на это, язык в этих жанрах отличается. Мюзикл сочетает в себе музыку, хореографию и оперное искусство. «Музыкальный язык мюзикла – интернациональный язык. Для него не существует границ, он понятен и доступен людям разных национальностей, так как чувства и их динамика общезначимы для всех» [Цай, 2019; 2004]. Из этого вывода следует, что язык в мюзикле построен как язык в музыкальном произведении, объединяющий поэтический текст с мелодией. У комедии может быть два вида юмора – визуальный и языковой. При визуальной комедии зрителю показывают шутку, обычно не объясняя ее, или же наоборот объясняют шутку, которая была упомянута ранее. Здесь задействованы как невербальные средства, так и средства киноязыка. Языковая комедия использует свои приемы чтобы вызывать смех. Каламбуры, игра слов, неожиданные вставки, аллюзии, разные звуки, тембр голоса, перифразы, использование различных онимов, «близость к разговорной речи, лингвокреативность, необычная сочетаемость слов, метафоризация» [Никитина, 2013; 246] – все это используется в комедиях. Стоит упомянуть, что все выше перечисленное зависит и от вида комедий.

Одним из первых, кто сформулировал определение прецедентных текстов был Ю.Н. Караулов. Прецедентные тексты – это «тексты, значимые для

той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях; имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие; обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов, 1987: 216]. Из этого вывода следует, что прецедентность возникает только в тех случаях, когда реципиент знаком с упоминаемым произведением, текстом, ситуацией или явлением и способен понять к нему отсылку. Стоит сказать, что прецедентные тексты позволяют определить принадлежность индивидуума к какой-либо культуре. Конечно, все перечисленное выше имеет свое отражение и в кинотексте. Вербальные и невербальные компоненты могут выступать в качестве прецедентных феноменов. Внешность, жесты, пейзаж, предметы быта (невербальные компоненты) [Слышкин, 2004], а также случай из жизни какого-либо известного человека, реальное событие, произведения художественной литературы, тексты песен, библейские тексты, произведения имена собственные реальных исторических лиц, имен литературных персонажей (вербальные компоненты) формируют прецедентность и влияют на кинотекст.

Таким образом, можно сделать вывод, что каждый из упомянутых выше классов, видов кинотекста влияют на его языковую и неязыковую составляющую.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

1. Политика всегда занимала особое место в кино, но именно в последнее время она все чаще интегрируется в кино, информируя зрителя или же высказывая определенную позицию. С помощью языка кинематографа, многие режиссеры затрагивают какие-либо политические или международные проблемы, а также используют не только художественные, но и документальные картины для положительной и отрицательной пропаганды.

2. Кинофильм является кинотекстом, который в свою очередь является поликодовым кинотекстом, где вербальные и невербальные компоненты преобразуются в одно целое с целью передачи зрителю сюжетной, эмотивной и эстетической информации. Также была выявлена следующая классификация кинотекстов: по возрастному признаку; по степени закрытости; по адресанту; по степени оригинальности сценария; по жанру; по ценности для данного лингвокультурного сообщества.

3. Лингвистическая система фильма или кинодиалог рассматривает вербальную часть кинофильма. Она состоит из диегетических (речь персонажей, письменные тексты в кадре, песни, исполняемые персонажами) и недиегетических (закадровая речь, все виды титров, песни как элемент вертикального монтажа) элементов. В кинотекстах ключевой фигурой является персонаж. Каждый персонаж в кинотексте имеет свою речевую характеристику. Она раскрывает его внутренний мир, психологию, принадлежность к той или иной культуре, формирует его образ.

4. Невербальные компоненты (жесты, мимика, интерьеры, пейзаж, внешний вид, шумы и тому подобное) являются неотъемлемой частью кинотекста и в сочетании с вербальными компонентами создают свой мир внутри кинопроизведения. Невербальные компоненты выполняют определенные функции на разных уровнях и имеют несколько классификаций. У кинопроизведения есть свой собственный язык – киноязык, который

использует различные средства кинематографа для передачи информации, а также эмоционального и психологического состояния.

5. Каждый из видов кинотекста влияет на язык в кинофильме. В семейном кино используется простой и понятный язык, учитывающий возраст зрителя, и располагающие персонажи. Авторское кино использует всевозможные методы (языковое и смысловое преобразования, интерсексуальность, повествовательные титры и тому подобное), все зависит от режиссера и от того, что он хочет сказать. При экранизации художественного текста сталкиваются два вида языка – язык кино и литературу, из-за чего язык в экранизации приобретает литературные черты, если он адаптирован. Различные жанры имеют свои особенности в языке: фэнтези и научно-популярная фантастика используют окказионализмы, неологизмы, мюзикл объединяет поэтический текст с мелодией, а комедия использует визуальные средства и языковые (каламбуры, игра слов, звуки, аллюзии и тому подобное) для достижения комедийного эффекта. Прецедентность также имеет свое отражение в языке, так как отсылает к какому-то событию или явлению, используя то или иное средство выражения.

ГЛАВА 2. ОТРАЖЕНИЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ ВОПРОСОВ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Кинематограф никогда не оставался в стороне при обсуждении международных тем и вопросов. В данном разделе будет рассмотрено как в кинематографе затрагиваются политические, экономические, социальные, гуманитарные, экологические вопросы, а также вопросы войны и безопасности. Будут также проанализированы переводы, чтобы понять, смогли ли они передать основной посыл автора, и рассмотрена визуальная часть, которая самостоятельно поднимает те или иные темы.

В рамках настоящей работы были проанализированы несколько фильмов и сериалов. В некоторых примерах представлены оригинальная аудиодорожка и официальный перевод.

Были проанализированы следующие фильмы: Mank (Манк), Sergio (Серджио), Borat Subsequent Moviefilm (Борат 2), The Hate U Give (Чужая ненависть), Snowpiercer (Сквозь снег), The Big Short (Игра на понижение), WALL-E (ВАЛЛ-И), The Post (Секретное досье), Contagion (Заражение), Black Panther (Чёрная Пантера), Wonder Woman 1984 (Чудо-женщина 1984), The Shape of Water (Форма воды), The Whistleblower (Стукачка), A Plastic Ocean (Пластиковый океан), Lion (Лев), Zack Snyder's Justice League (Лига Справедливости Зака Снайдера).

Mank (Манк) – это американский биографический драматический фильм 2020 года снятый студией Netflix International Pictures и выпущенный Netflix. Режиссёром выступил Дэвид Финчер, а сценарий написал его отец Джек Финчер. Фильм рассказывает о Германе Манкевиче, сценаристе, который работал в Голливуде в сороковых годах. Манк, а именно так называют его друзья, должен всего за три месяца написать для молодого и талантливого режиссёра Орсона Уэллса сценарий. Во время своей работы, Манк вспоминает последние годы, проведённые в Голливуде, переживая вновь опыт личного общения с бизнес магнатами и элитой того времени.

Sergio (Сержию) – американский биографический драматический фильм 2020 года снятый Black Rabbit Media, Anima Pictures и др., и выпущенный Netflix. Режиссёром выступил Грег Баркер, а сценарий написали Крэйг Бортен и Саманта Пауэр. Фильм рассказывает о жизни и карьере дипломата ООН Сержиу Виейра ди Меллу, который вспоминает свою прошлое, находясь под развалинами разрушенного из-за теракта здания.

Borat Subsequent Moviefilm (Борат 2) – это британо-американский комедийный фильм, снятый в жанре псевдодокументального кино в 2020 году студиями Four by Two Films и Oak Springs Production, и выпущенный Amazon Studios. Режиссёром выступил Джейсон Уолинер. Фильм является продолжением первой части и рассказывает о казахстанском журналисте Борате. Во второй части Борату выдаётся новое задание: отправиться в Америку и сделать вице-президенту Майку Пенсу подарок, а именно подарить ему свою 15-ти летнюю дочь, которую Борат находит случайным образом.

The Hate U Give (Чужая ненависть) – это американский драматический фильм 2018-го года основанный на одноименном романе, снятый кинокомпанией 20th Century Fox, и выпущенный 20th Century Studios. Режиссёром выступил Джордж Тиллман мл., а сценарий написала Одри Уэллс. Фильм рассказывает о девушке Старр из неблагополучного района, которая случайно становится единственной свидетельницей того, как полицейский выстрелил в её чернокожего безоружного друга.

Snowpiercer (Сквозь снег) – это постапокалиптический американо-корейский триллер 2013-го года основанный на одноименном романе, снятый компаниями SnowPiercer, Moho Film, Opus Pictures и др., и выпущенный Koch Media. Режиссёром выступил Пон Чжун Хо, где он также работал над сценарием вместе с Келли Мастерсоном. Фильм рассказывает о недалеком будущем, в котором мир погрузился в вечную мерзлоту, а все живое вымерло. Единственное место, где сохранилась жизнь – это гигантский поезд. В первых вагонах состава живёт правящая элита, в последних – простые люди. Такой

расклад не устраивает некоторых жителей вагонов, и они решают добраться до начала вагона, до элиты.

The Big Short (Игра на понижение) – это биографический комедийный фильм 2015-го года основанный на книге Майкла Льюиса, снятый компаниями Plan B Entertainment, Regency Enterprises и Paramount Pictures, и выпущенный Paramount Pictures. Режиссёром выступил Адам Маккей. Фильм рассказывает о нескольких людях, которые смогли предсказать финансовый кризис 2008 года, а также на этом заработать.

WALL-E (ВАЛЛ-И) – это анимационный научно-фантастический фильм 2008-го года снятый компаниями Walt Disney Pictures и Pixar Animation Studios и выпущенный Walt Disney Studios Motion Pictures. Режиссёром выступил Эндрю Стентон. Сценарий был совместно написан с Пит Доктером. Фильм рассказывает о роботе ВАЛЛ-И, который остался один на Земле убирать кучу мусора за людьми. Через некоторое время на Землю прилетает новый робот, с целью изучить Землю на пригодность к жизни. ВАЛЛ-И знакомится с ней и с этого начинаются его приключения и миссия по восстановлению Земли.

The Post (Секретное досье) – это американский драматический триллер 2017-го года снятый компаниями 20th Century Fox, Universal Studios, DreamWorks Pictures и др. и выпущенный 20th Century Studios. Режиссёром выступил Стивен Спилберг, а сценарий написали Лиз Ханна и Джош Сингер. Фильм повествует о двух журналистах Кэтрин Грэм, первой женщине-издательнице газеты «Вашингтон пост», и редакторе Бене Брэдли. Они вступают в борьбу с государством, так как собираются опубликовать документы Пентагона о Вьетнамской войне.

Contagion (Заражение) – это американский фильм-катастрофа 2011-го года снятый компаниями Warner Bros., Abu Dhabi Media и др. и выпущенный Warner Bros. Режиссёром выступил Стивен Содерберг, а сценарий написал Скотт Бёрнс. Фильм сочетает в себе несколько сюжетных линий, которые все фокусируются на одном событии – в мире случилась вспышка смертельного неизвестного ранее вируса.

Black Panther (Чёрная Пантера) – это американский супергеройский фильм 2018-го года снятый кинокомпанией Marvel Studios и выпущенный Walt Disney Studios Motion Pictures. Режиссер выступил Райан Куглер, а сценарий был написан совместно с Джо Роберт Коулом. Фильм рассказывает о супергерое Черная Пантера, который был первым чернокожим супергероем студии Марвел.

Wonder Woman 1984 (Чудо-женщина 1984) – это американский фэнтезийный супергеройский фильм 2020-го года снятый кинокомпаниями DC Films, Atlas Entertainment и др. и выпущенный Warner Bros. Pictures. Режиссёром выступила Пэтти Дженкинс, а сценарий был написан совместно с Джеффом Джонсом. Сюжет повествует о супергероине Чудо-женщине, которая в 1984 году спасает мир от злодея, заполучившего магический камень исполняющий любые желания.

The Shape of Water (Форма воды) – это американский фэнтезийный фильм 2017-го года снятый Fox Searchlight Pictures и др. и выпущенный Searchlight Pictures и 20th Century Fox France. Режиссёром выступил Гильермо дель Торо, а сценарий был написан совместно с Ванессой Тейлор. Сюжет происходит на фоне Холодной войны и рассказывает о любви Человека-амфибии и уборщицы из организации, которая держит в заложниках морское существо.

The Whistleblower (Стукачка) – это канадско-американский фильм 2010-го года снятый кинокомпанией Voltage Pictures и выпущенный Samuel Goldwyn Films. Режиссёром выступила Лариса Кондрачки, а сценарий был написан совместно с Эйлис Кирван. Сюжет повествует о сотруднице фирмы, которая выполняет поручения ООН. Она отправляется в Боснию и обнаруживает, что там происходят торговля людьми.

A Plastic Ocean (Пластиковый океан) – это британский документальный фильм 2016-го года снятый и выпущенный Plastic Oceans Ltd. Режиссёром выступила Крейг Лиссон. Фильм повествует о группе журналистов и учёных, которые на протяжении четырех лет изучали и снимали сюжет о состоянии мирового океана.

Lion (Лев) – это австралийский драматический фильм 2016-го года основанный на автобиографическом романе, снятый The Weinstein Company, Screen Australia и др. и выпущенный Eagle Pictures. Режиссёром выступил Гарт Дэвис, а сценарий написал Люк Дейвис. Фильм рассказывает о судьбе и жизни мальчика из трущоб, потерявшегося в пять лет.

Zack Snyder's Justice League (Лига Справедливости Зака Снайдера) – это американский супергеройский фильм 2021-го года снятый Warner Bros. Films, DC Films и др. и выпущенный HBO Max. Режиссёром выступил Зак Снайдер. Сценарий был написан совместно с Крисом Террио и Уилл Биллом. Фильм является режиссёрской версии фильма «Лига Справедливости», который был выпущен в 2017-ом году. Он повествует о команде супергероев, которые должны расправиться с межгалактической угрозой.

Были также проанализированы следующие сериалы (многосерийные фильмы): один сериал, разбитый на два отдельных сезона The Young Pope и The New Pope (Молодой папа и Новый папа), Mr. Robot (Мистер Робот), The Handmaid's Tale (Рассказ служанки).

The Young Pope (Молодой папа) – это итало-испано-французский драматический сериал 2016-го года снятый студиями Wildside и Sky Italia и выпущенный Canal+. Режиссёром и создателем сериала выступил Паоло Соррентино. Сериал рассказывает об италоамериканце Ленни Белардо, который был избран Папой Римским Пием XIII. Эксцентричность молодого Папы Римского пугает и настораживает кардиналов, привыкших всё делать по старинке из-за чего и разворачивается основной конфликт сюжета.

The New Pope (Новый папа) – это продолжение сериала, которое вышло под новым названием в 2020-м году. Режиссёром всё так же выступил Паоло Соррентино. Продолжение повествует о новом Папе Римском Иоанне Павле III, при этом, не забывая о предыдущем. К тому же, в этом сезоне продолжается раскрываться тема церкви и религии.

Mr. Robot (Мистер Робот) – это американский психологический сериал транслировавшийся на американских телеканалах с 24 июня 2015 по 22 декабря

2019 года. Сериал был снят студиями Universal Cable Productions, Anonymous Content и др., и выпущен телеканалом USA Network. Режиссёром большинства эпизодов и создателем сериала выступил Сэм Эсмейл. В сериале рассказывается история молодого хакера Эллиота, страдающего психологическими расстройствами. В какой-то момент главный герой начинает осознавать всю несправедливость мира и решает совершить революцию – взломать самую влиятельную организацию США и вернуть долги обычным гражданам.

The Handmaid's Tale (Рассказ служанки) – это американский сериал 2017-го года снятый Daniel Wilson Productions и др. и выпущенный MGM Television. Создателем сериала выступил Брюс Миллер. Сериал рассказывает о тоталитарном будущем, в котором суррогатные матери вынашивают детей для высокопоставленных лиц.

2.1. Политические и экономические вопросы через призму кинематографа

Как уже говорилось в первой главе, с помощью кинематографа могут затрагиваться разного рода темы или проблемы. Политические и экономические вопросы всё чаще стали проникать в кинематограф и вышеперечисленные фильмы и сериалы как раз поднимают такие проблемы. В данном разделе будет рассмотрено как они отражаются в кинематографе.

Пример 1

Well, first of all, I'm an *American*, and I believe that Mr. Merriam will support all the *foundations* and *principles* that this country has stood for in the past 150 years. I have a *job* now and I wanna keep it.

Well, we need complete *rejuvenation* of our system, so I vote for *Comrade Upton*. His system *work* in *Russia*, why not here?

По сюжету в фильме Mank проходят выборы губернатора Калифорнии. Фрэнк Мэрриам и Эптон Синклер являются двумя кандидатами на должность губернатора, и первая реплика была сказана в пропагандистском ролике, записанным для того, чтобы люди голосовали за Мэрриама. Этот ролик

является частью smear campaign, что в переводе на русский язык означает клеветническая кампания, и в фильме показывается за кулисы этой кампании, а именно то как создаются видео подобного рода. Победа данного кандидата будет очень выгодна для высших слоев общества, так как он будет «своим человеком», с помощью которого можно будет осуществлять любые планы. В ролике актёр, который играет обычного американца, произносит эту речь действуя подсознательно на зрителей. Он произносит её очень четко, медленно, а такие фразы как “*I’m an American*”, “*support all the foundations and principles that this country has stood for in the past 150 years*” вызывают чувство патриотизма, а упоминания слово *работа (job)* указывает на основное преимущество Мэрриама над другими кандидатами. В то время, во время великой депрессии, было много безработных, поэтому сохранение или устройство на новую работу у американцев было в приоритете. Во втором реплике актёр с плохой речью (например он произносит слово *work*, а не *works*), который выглядит беднее на фоне первого актёра, высказывает свою позицию в пользу другого кандидата – Эптона Синклера. Он говорит о полном *переустройстве (rejuvenation)* системы, что уже негативно влияет на зрителей. Они уже пострадали от изменений и единственное, что им сейчас нужно – это стабильность. К тому же упоминается *Россия*, так сказать соперник США, и употребляется слово *comrade (товарищ)*, которое не только отсылает к СССР, но и указывает на принадлежность Синклера к социал-демократам. Всё вышеперечисленное отталкивает зрителя, ведь актёр специально отыгрывает такого человека, чтобы у избирателей не было желания голосовать за Синклера. Хотя данный ролик и является частью фильма, он отлично показывает, как создается пропаганда, клеветническая кампания. С помощью лингвистических и нелингвистических средств, а также благодаря вставкам, например показывают как люди работают, зрителей этого ролика побуждают сделать определенной выбор. Такие ролики создаются и в наше время, но тем не менее их можно узнать, если понять, как они устроены. В представленном фильме режиссёр попытался приоткрыть занавес и показать, как устроены

пропагандистские фильмы. Стоит отметить, что данный эпизод так же рассматривает такую проблему как коррупция. Данный ролик был сделан за деньги с использованием актёров, сценария и постановки. Таким образом, эта сцена не только знакомит зрителя с пропагандистскими фильмами, но и поднимает проблему коррупции власти.

Пример 2

In *socialism*, everyone shares the *wealth*. In *communism*, everyone shares the *poverty*. Upton just wants you to apportion some of your Christmas bonus, Irving, to the people that clean your house.

Этот эпизод фильма *Mank* происходит на светской вечеринке, где собралась вся элита Калифорнии – от политиков до актёров. В данной сцене главный герой обращается к одному из продюсеров студии Metro-Goldwyn-Mayer. Они обсуждают выборы и называют одного из кандидатов коммунистом. Манк поправляет Ирвинга, продюсера MGM, объясняя разницу между *коммунизмом* и *социализмом*. В данной фразе явно критикуется коммунизм и СССР, а также и капитализм. Реплика про *рождественскую премию* (*Christmas bonus*) указывает на разрыв между доходами разных слоев населения. Для продюсера это всего лишь премия, но для людей, которые работают на него это целая зарплата. К тому же фильм происходит во времена великой депрессии, которая коснулась многих людей за исключением таких как Ирвинг, и из-за которой многие потеряли работу. Нужна была новая система, которая бы помогла обычным людям вновь встать на ноги и социализм, по мнению главного героя, являлся той самой новой системой. Тем не менее проблема неравенства распределение доходов существует по сей день, ведь капитализм до сих является основной экономической системой. Даже сейчас многие теоретики (А. Де Бенуа, А.Г. Дугиным и др.) пытаются найти выход из этой ситуации, предлагая новую идеологическую модель. Вышеописанная сцена, с помощью лингвистических средств и визуального языка кино, показывает богатое общество, которым легко рассуждать о данной проблеме, указывает на эту проблему, напоминая зрителю, что это продолжалось уже довольно давно.

Пример 3

I may have a potential candidate for *president* I want you to back.

I mean, the guy's a *buffoon*. How would you even control him?

If you pull the right strings, a puppet will dance any way you desire.

Right? *Make America great again*.

Данная сцена происходит в сериале Mr. Robot. В дом главы хакерной группировки приходит человек, занимающийся политическими вопросами. Глава группировки смотрит телевизор, по которому транслируется речь Дональда Трампа во время его предвыборной кампании. Иными словами, здесь есть прецедентный феномен, который известен широкому кругу лиц, включая не только жителей Америки. Как и в предыдущем примере этого сериала используется реальное выступление Трампа, которое заканчивается слоганом его предвыборной кампанией *make America great again* (*вернём Америке былое величие*). Здесь присутствует интертекстуальность, цитируется предвыборный слоган президента. Глава хакерной группировки просит продвинуть этого человека в гонке за президентство, *так как знает способы его контролировать* (*If you pull the right strings, a puppet will dance any way you desire*). В данной сцене авторы сериала негативно высказываются в сторону Дональда Трампа, называя его *идиотом* (*buffoon*) и *марионеткой* (*puppet*). Эта сцена также является аллюзией на обвинение в сторону России по поводу результатов Американских выборов, а также на обвинения Трампа в сотрудничестве с Россией. Российских хакеров обвиняли во вмешательствах в выборы США. В сериале хакерская группировка родом из Китая, но тем не менее они работали с другими хакерами, в том числе и из России. В этой сцене также поднимается такая проблема, как фальсификация итогов голосования, которая в настоящее время становится все актуальнее. Стоит вспомнить протесты в Беларуси 2020 года, связанные с объявлением итогов президентских выборов, протесты в России 2011 года, а также недавние протесты в США, связанные с проигрышем Дональда Трампа на президентских выборах. Данная сцена использует

визуальную составляющую, а также лингвистическую составляющую для обозначения данной проблемы.

Пример 4

A free Iraq will be *ruled by laws*, not by a *dictator*. A free Iraq will be *peaceful* and not a friend to *terrorists* or a menace to its neighbors.

Данная сцена происходит в фильме Sergio. Эти слова говорит бразильский дипломат Сержиу Виейра ди Меллу, который занимал должность верховного комиссара ООН по правам человека, приземлившись в Ирак. Сержиу отправили с политической миссией во время военной операции с целью свержения диктатуры Саддама Хусейна в 2003 году и это первые слова, которые он сказал журналистам. В этой хоть и не большой речи, дипломат обозначает некоторые ценности ООН, а также раскрывает некоторые стороны своей личности. Его личность – это пример идеального человека ООН, который может являться лицом этой организации. Сержиу хотел уладить конфликт и действовал из лучших побуждений. На протяжении фильма это пытаются донести до зрителей. В своих словах он утверждает, что *в свободном Ираке будет установлено верховенство закона, а не диктатура (a free Iraq will be ruled by laws, not by a dictator)*, что говорит о демократии, которая в свою очередь способствует развитию и прогрессу страны. Достижение демократии является одной из важных миссий ООН. Он также упоминает что Ирак будет *освобожден от террористов*, указывая на борьбу ООН с терроризмом, которая также является одной из миссий ООН. Весь фильм знакомит зрителя со внутреннем устройством организации, а также с событиями 2003-го года, и данная фраза лишь небольшая часть. Тем не менее с помощью лингвистических средств она указывает на некоторые особенности ООН, а также проливает свет на те события.

Пример 5

It's been called the worst *financial crisis* in modern times. Certainly, the largest *financial disaster* in decades in this country.

In the end, Lewis Ranieri's *mortgage-backed security* mutated into a monstrosity that collapsed the whole world economy.

Это пример из фильма *The Big Short*. Данная сцена происходит в начале фильма, где один из главных персонажей обращается к зрителям, ломаю четвертую стену, и объясняет о каких событиях будет идти речь об известном прецедентном феномене – об *экономическом кризисе (financial crisis) 2008 года*. В фильме используется экономическая лексика, создается ощущение, что фильм был снят экономистами для экономистов, поэтому одной из главных особенностью данного фильма является обращение персонажей к смотрящему, чтобы объяснить какие-нибудь моменты более понятным языком. Так, в этом примере один из персонажей использует термин *ипотечная ценная бумага (mortgage-backed security)* – облигация, выпущенная банком и обеспеченная платежами его клиентов по ипотечным кредитам [BCS Express [сайт] URL: <https://bcs-express.ru/novosti-i-analitika/ipotechnye-obligatsii-cto-eto-i-kak-nanikh-zarabotat>]. Этот термин не знаком каждому зрителю, поэтому далее в фильме его объясняют таким же образом. Актриса Марго Робби, играющая саму себя, подробнее рассказывает об этих облигациях. В сцене из примера также используются реальные кадры и аудиодорожка с новостных каналов, которые говорят о мировом кризисе. Таким образом, сочетая лингвистическую и нелингвистическую составляющую, а также язык кино, в данной сцене зрителям напоминают об этом событии.

Пример 6

On your blog, you also wrote...that the *World Health Organization* is in bed with pharmaceutical companies?

Because they are. That's who stands to gain from this. They're working hand in glove. And the hand is reaching into our pockets.

It cured me. *Forsythia* cured me.

You never had the virus. You have no *antibodies*. You lied. *Forsythia* is a lie. It's a lie, and you made \$4.5 million for telling it.

Эти две сцены происходят в фильме *Contagion*, которые затрагивают одну тему. Данные сцены относятся к одному персонажу, к блогеру, который рассказывает о вирусе. В первой сцене он приходит на телепередачу, где утверждает, что ВОЗ – Всемирная Организация Здравоохранения (*World Health Organization*) работает вместе с *фармацевтическими компаниями*, зарабатывая на этом вирусе. У него нет никаких доказательств, поэтому он распространяет *fake news* (фальшивые «фейковые» новости) для того, чтобы привлечь внимание к своему блогу. Во второй сцене также говорится о фейковых новостях. По сюжету, блогер рассказывает, что смог вылечиться с помощью *forsynthia* (*форзиция*) – лекарственное растения, используемое в китайской медицине. Правда в том, что у него никогда не было вируса и в фильме было подтверждено – форзиция не помогает. Благодаря распространению этой фальшивой информации блогер заработал деньги на тех, кто в панике пытался найти лекарство. Данные сцены с помощью лингвистической составляющей показывают, как фейковые новости используются в СМИ. Стоит также отметить, что данная ситуация происходила и во время пандемии COVID-19, то есть, как и в предыдущем примере, фильм предсказал некоторые события. Так во время пандемии рекламировались лекарства, которые якобы спасают от коронавируса, а США утверждала, что ВОЗ работает вместе с Китаем.

Затрагивая темы политического и экономического характера, кинематограф использует как лингвистические, так и нелингвистические компоненты кинотекста. Используются прецедентные феномены, которые указывает на какое-либо имя, или событие, а также термины, используемые в экономической или политической сферах. Всё это позволяет говорить и поднять темы данного характера.

2.2. Вопросы войны и безопасности в кинематографе

Тема войны в кинематографе всегда была одной из животрепещущей и до сих пор такой остается. К сожалению, войны продолжаются, а кино продолжает привлекать внимание к данной проблеме. В последнее время и тема терроризма

стала всё чаще подниматься в индустрии кино и телевидения из-за роста террористических атак. В данном разделе будет рассмотрено как фильмы и сериалы апеллируют к данным вопросам.

Пример 7

LOURDES, FRANCE *10 victims* (Текстовая вставка)

Our hatred is concrete. Our enemy is obvious. It's *Iblis*. It's the *Christian*. And as the Koran says: *I will fill Hell with you all, you and all those after you* (перевод с арабского языка).

Это сцена из сериала *The New Pope*. В начале пятого эпизода, зритель видит несколько кадров, на которых видны люди в инвалидных колясках. Они не двигаются и после нескольких кадров появляется надпись *Lourdes, France, 10 victims* (*Лурд, Франция, 10 жертв*). По сюжету, появившаяся в начале сезона безыменная террористическая организация, угрожала последователям Христианства, поэтому, когда появляются кадры, а затем и надпись, зритель понимает, что была совершена террористическая атака. К тому же, после данной сцены зритель видит запись. На ней некий человек с автоматом сидит спиной к камере и произносит речь, в которой говорится, что их враг – *Иблис, Христиане* и приводят цитату из Корана, которая переводится как «*Я непременно заполню Ад тобою и всеми, кто последует за тобою*». Иблис – джинн, который благодаря своему усердию достиг того, что был приближен Богом, и пребывал среди ангелов, но из-за своей гордыни был низвергнут с небес. После своего низвержения Иблис стал врагом людей, сбивая верующих с верного пути [Картаслов [сайт]. URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/иблис>]. Коран является священной книгой мусульман, а язык, на котором говорят террористы – арабский. Все эти лингвистические средства указывает на то, что террористы являются последователями ислама, видеоряд же никак не указывает на эту принадлежность, так как террористы, появляющиеся в сериале, всегда сидят на фоне стены, не имеющей никаких обозначений. Лурд – это один из самых известных и крупных паломнических центров в Европе, поэтому это место было выбрано не случайно. Стоит также отметить, что этот эпизод

является некой аллюзией на события 2010 года. Из-за угрозы теракта из города эвакуировали несколько десятков тысяч паломников, которые съехались в город на праздник Успения Девы Марии. Тогда всё обошлось, в сериале же события развернулись по другому сценарию. Террористический акт в сериале можно отнести к религиозному терроризму, так как он направлен заставить признать свою церковь (ислам) и одновременно ослабить другую конфессию (христианство), нанести ей ущерб. Данная сцена, используя лингвистические средства, как письменные, так и устные, (текстовые вставки, речь на другом языке), показывает терроризм, а также последствия террористического акта, тем самым указывая зрителю на данную проблему.

Пример 8

I have visited your country and I have seen *dead bodies lying on the ground, hunger, blood, thirst, and poverty*. All these things are the offspring of the *war and violence* that has clutched your land for twelve years now. I won't say the names of those who are guilty in this. There are too many of them. We are all guilty. We are all guilty of war and death. Always. In the same way, we can all be guilty of *peace*.

Данная сцена происходит в сериале The Young Pope. Рейтинги Папы Римского в лице Пия XIII очень низки, так как он никогда не появлялся на публике, то есть люди не знают как он выглядит, не выступает с публичными речами и тому подобное. По просьбе маркетолога Святого Престола, Папа Римский отправляется в Африку, где на протяжении нескольких лет идёт гражданская война против правления местного диктатора. Данную речь Папа Римский произносит в конце своего визита перед местным народом, а также перед тем самым диктатором, который специально прибыл для встречи с Папой Римской. В своей речи он упоминает о всех последствиях, связанных с войной для мирного населения, а именно *голод, жажда, бедность и мертвые окровавленные тела, которые лежат на улицах (dead bodies lying on the ground, hunger, blood, thirst, and poverty)*. В начале эпизода, Папа Римский проезжает по Африке на машине и видит всё то, что было сказано им выше, то есть его слова подкреплены сильным визуалом. Он также винит всех, даже себя, в войнах и

насилие, и призывает всех к *миру*, говоря, что лучше обвинят людей в том, что они смогли достичь мира. Эта речь очень хорошо передает образ молодого Папы Римского. Он не боится говорить правду перед диктатором, который пригласил его в Африку, высказывает свою позицию, и призывает людей к изменениям. Данную речь он произносит, не появляясь на публике и люди только слышат его голос. Таким образом создается впечатление, что к народу обращается всевышний, который не только упрекает, но и направляет людей. Всё это создаёт образ сильного человека. Стоит отметить, что Африка выбрана не случайно. Во-первых, оказание помощи Африке до сих пор является одним из приоритетных направлений ООН и является одной из семидесяти направлений деятельности ООН. Во-вторых, Африка является неким собирательным образом развивающихся стран, в которых бушуют войны и страдает местное население. Данная сцена затрагивает эту проблему, а также призывает к установлению и поддержанию мира не только в Африке, но и в целом, так как в своей речи он обобщает слово *war* (*война*) и *death* (*смерть*). Поддержание мира и установление мира также является одним из направлений ООН. Таким образом с помощью данной речи (лингвистическая составляющая кинотекста) в данном сериале говорится об этой проблеме.

Пример 9

We don't have time for UN modalities that led to the death of millions in *Bosnia* and *Rwanda* while UN *peacekeepers* simply watched.

Эти слова произносит лидер повстанцев в фильме Sergio. Дипломат Сержиу договорился о встрече с лидером, чтобы обсудить некоторые моменты. Во время представления своей команды, лидер не выдерживает на его взгляд лицемерия со стороны ООН и произносит данную фразу. Он обвиняет организацию в смерти миллионах в *Боснии* и *Руанде*, утверждая, что *миротворцы* (*peacekeepers*) не смогли ничего сделать. Под миротворцами понимается миротворческие силы ООН – вооруженные силы, которые предотвращают угрозы и обеспечивают безопасность, если меры другого характера не смогли решить проблему. Эта сцена знакомит зрителя с данным

понятием с помощью лингвистической составляющей. В данной сцене также упоминаются два топонима, Босния и Руанда, которые указывают на другие миротворческие операции ООН. Первая операция происходила на территории бывшей Югославии в 1992-1995-х годах и была направлена на урегулирование конфликта. Хотя миротворцы и понесли большие потери, а также не смогли препятствовать событиям в Сребренице в 1995 году, где было убито около 7 тысяч человек, эта операция считается успешной, так как в последующие года ситуация улучшилась. В фильме лидер оппозиции упрекает дипломата как раз за резню в Сребренице. Вторая операция проходила с 1993 по 1996 года в Руанде и была направлена на оказание помощи и предотвращения геноцида. Защита от геноцида – одно из направлений ООН, но в Руанде организация не справилась с поставленной задачей, на что и указывает лидер оппозиции в фильме. В ходе событий тех лет погибло от пятисот тысяч до миллиона человек. ООН признал свой провал в докладе ООН от 1999 года [URL: <https://www.unhcr.org/pubs/sowr2000/russian/ch10.pdf>]. Таким образом данная сцена указывает на миротворческую деятельность ООН, а также на некоторые конкретные миссии.

Пример 10

There has been a *blast* at UN Headquarters in Baghdad. It happened at the Canal Hotel. An unknown number of *wounded* are there now, and there are *medical choppers* apparently hovering above.

Эта сцена из фильма Сержиу. Данные слова произносят новостной канал CNN и описывают теракт 2003 года, в котором погибло 22 человека, включая и дипломата Сержиу Виейра ди Меллу, про которого и снят данный фильм. Стоит отметить, что в фильме использовались как реальные кадры с места события, так и снятые специально для этого фильма. Репортер сообщает, что произошел взрыв в *штаб-квартире ООН (blast at UN Headquarters)*, *неизвестное количество человек было ранено (unknown number of wounded)*, *вертолеты санитарной авиации кружат в воздухе (medical choppers apparently hovering above)*. В это время показываются визуальный ряд. В отличие от

сериала *The New Pope* используются яркие кадры, которые демонстрируют ужасы взрыва, террористической атаки, к тому же здесь описывается и показывается другой вид терроризма – националистический. Сочетание звуков в кадрах (вопли, крики о помощи), речи новостного канала и визуального ряда (стоит отметить, что используется трясущиеся камера и расфокус, для создания дискомфорта и зрителя, и передачи состояния пострадавших) создают эмоционально сильную картину. Ответственность за взрыв взял на себя Абу Мусаб аз-Заркауи, который являлся лидером террористической организации, которая существует сейчас под названием ИГИЛ. Данная террористическая атака является одной из самых крупных в истории ООН и этот фильм не только показывает терроризм и ужасы связанные с ним, но и повествует об этих событиях используя лингвистические средства и нелингвистические, а именно визуальную составляющую.

Пример 11

Is there any way someone could *weaponize* the bird flu?

Someone doesn't have to weaponize the bird flu. The birds are doing that.

Это сцена происходит в фильме *Contagion*. Один из главных героев – доктор из Центра по контролю и профилактике заболеваний США (CDC) встречается с человеком из министерства внутренней безопасности США. Он рассказывает доктору о недавних случаях заражения новым вирусом и предполагает, что это была спланированная атака. Затем он интересуется у доктора, *возможно ли сделать из птичьего гриппа оружие (weaponize the bird flu)*. На это доктор отвечает, что в этом нет нужды, так как этим уже занимаются птицы. Эта фраза явно намекает на биологическое оружие, которое является оружием массового поражения и запрещено по Женевскому договору 1925 года. Данный договор запрещает применение на войне удушливых, ядовитых или других подобных газов, а также бактериологических средств [Международный Комитет Красного Креста [сайт]. URL: <http://www.icrc.org/ru/doc/resources/documents/misc/protocol-gases-170625.htm>].

Данный фильм очень много предсказал о пандемии COVID-19 и данная тема не

исключение. Во время пандемии 2020-го года некоторые новостные каналы, а также власти некоторых государств заявляли, что коронавирус является биологическим оружием. Так Пентагон проводил исследование и выяснял возможность использования данного вируса против США. Данная сцена, с помощью лингвистических средств, а также учитывая людей, которые говорят об этом (представители министерств США), поднимает проблему биологического оружия. К тому же, хоть фильм и был снят за долго до пандемии 2020-го года, он показывает очень близкую к реальности картину.

При рассмотрении данных вопросов кинематограф, в большинстве случаев, использует лингвистические средства кинотекста подкрепляя их визуальным рядом, который показывает ужасы и последствия войны, а также терроризма. В ряде фильмов также используются реальные кадры, чтобы передать те эмоции, которые испытывали жертвы терроризма в тот момент. Всё это вызывает сильный эффект у зрителя и обращает их внимание на данные проблемы.

2.3. Социальные, гуманитарные и экологические проблемы в кинематографе

Кинематограф всегда интересовался темой человека, людей, рассказывая их истории. Множество факторов влияют на людей, но социальные проблемы всегда стояли у кинематографистов в приоритете, начиная с прав меньшинств, и заканчивая помощью малоимущим. Экологический вопрос сейчас является очень актуальным, так как уровень загрязнения атмосферы с каждым годом повышается, а глобальное потепление до сих пор остается проблемой. В данном разделе будет рассмотрено как фильмы и сериалы затрагивают все вышеописанные проблемы.

Пример 12

Gay marriage for Catholics. When will this pointless taboo be eliminated? When the church has a brave, revolutionary, resolute pope... According to the Bible, sex is intended solely for procreation, therefore, between a man and a woman.

Can't the Bible be upgraded?

Alas, the *Bible* is not an *iPhone*. Anything that can be upgraded like an iPhone, eventually ends up in the bin, only to be replaced by a more expensive model.

Эта сцена из сериала *The New Pope*. К Папе Римскому Иоанну Павлу III с визитом приходит Шэрон Стоун – американская актриса, которая играет саму себя. Она известна многим по фильму *Basic Instinct* (Основной инстинкт) 1992-го года, а именно благодаря одной сцене. Сейчас эта сцена считается сексистской, так как она является сексуальной объективацией женщин. К тому же, по словам Шэрон Стоун, она не знала, что эта сцена была снята таким образом, что в целом нарушает её права. Объективация – это еще одна проблема, с которой борется феминистское движение. В сцене данного сериала Папа Римский даже просит Шэрон Стоун, ссылаясь на данную сцену, то есть на прецедентный среди любителей и знатоков кино феномен, воздержаться от скрещивания ног, что указывает на объективацию. Тем не менее, разговор заходит об однополых браках, а если быть точнее, то Шэрон Стоун просит у Папы Римского разрешить *однополые браки* среди верующих католиков, называя этот запрет *бессмысленным (pointless)*. На её вопрос Папа Римский отвечает, что всё зависит от самого Папы, а также упоминает, что в Библии половой акт нужен только для *продолжения рода (procreation)*. Он сравнивает *Библию* с *Айфоном*, указывая на её превосходство и ценность, то есть использует лингвистические средства. Библия – это не просто товар, который можно заменить на другой. Сравнение с телефоном может показаться неуместным, но тем не менее оно хорошо поясняет почему очень трудно изменить, то, что написано в Библии. В наше время тема сексуальных меньшинств всплывает всё чаще. ЛГБТ представители борются за свои права, но тем не менее у них есть свои противники и церковь как раз среди них. Данная сцена, как с помощью лингвистических, так и нелингвистических средств, затрагивает эту проблему, причём остаётся нейтральной, никого не задев она пытается объяснить почему возникает трудности в отношении этого вопроса.

Пример 13

We...demand *respect. Social, moral and economic recognition* for the duties we sisters perform. We want to be welcomed into the bosom of the Church, to be granted a more active ministry, including administering the sacraments. And, in general, we expect the male clergy to adopt a *psychologically mature attitude* in its relations with us female members.

В данной сцене сериала The New Pope происходит встреча между Его Высокопреосвященством кардиналом Анджело Войелло и одной из сестёр, которая представляет мнение всего женского коллектива и женщин в целом. Это своего рода собирательный образ, который стал популярен в современном кинематографе. Монахини заняли Сикстинскую капеллу и объявили забастовку. После этого Войелло решает выслушать требования сестёр. Они требуют *уважения (respect), экономическое и социальное признание за их работу (social... and economic recognition for the duties we sisters perform), большее участие в жизни церкви (...to be welcomed into the bosom of the Church), а также соблюдение должного поведения со стороны мужского духовенства (we expect the male clergy to adopt a psychologically mature attitude in its relations with us...)*. Сестра проговаривает требования, то есть использует только лингвистические средства. Данные требования обращены не только к церкви, а в целом направлены на обеспечение гендерного равенства и расширение прав и возможностей всех женщин и девочек. Вот задачи поставленные ЦУР №5 (Цели в области устойчивого развития) в отношении гендерного равенство:

1) повсеместно ликвидировать все формы дискриминации в отношении всех женщин и девочек;

2) обеспечить всестороннее и реальное участие женщин и равные для них возможности для лидерства на всех уровнях принятия решений в политической, экономической и общественной жизни;

3) провести реформы в целях предоставления женщинам равных прав на экономические ресурсы, а также доступа к владению и распоряжению землей и другими формами собственности, финансовым услугам... [Устойчивое

развитие [сайт]. URL: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/ru/gender-equality/>]. Таким образом требования, высказанные в этом эпизоде, почти совпадают с заявленными задачами ЦУР. Эта сцена не только вписывается в сюжет, но также и поднимает очень важную проблему.

Пример 14

What can we do? We can pray. For those who suffer, *those forced to flee*. But we can do even more. We can *open the Vatican and take in the poor, desperate migrants*. From tomorrow, the *Vatican gates shall remain open!*

Эту речь из сериала *The New Pope* произносит новый Папа Римский Франциск II, выступая перед народом в Ватикане. Нового папу выбрали специально, так как им легко манипулировать, а все решения будут принимать за него. Даже речь выступления у него была написана другими кардиналами, но во время обращения к народу, прилетает белый голубь и забирает листок с написанной речью. После этого Франциск II, осознавая, что теперь он Папа Римский и у него есть власть, произносит данную речь. Он провозглашает *открытие границ и готовность Ватикана принять беженцев и мигрантов*. Во время этой речи, после слова *мигранты (migrants)*, зритель видит, как монахиня встречает беженцев с распростертыми объятиями, таким образом в данной сцене используются лингвистические (речь Папы Римского) и нелингвистические (жест монахини), а также параллельный монтаж для усиления эффекта. Данный эпизод может интерпретироваться по-разному. Он в целом может показывать отношения режиссёра к данной политике, а именно к открытию дверей для беженцев и мигрантов. После произнесенных слов *we can open the Vatican and take in the poor, desperate migrants* (*мы открываем Ватикан для бедных и нуждающихся мигрантов*), многие кардиналы и служители церкви отреагировал негативно, показывая это своими эмоциями и выражением лица (нелингвистические средства). Также эта сцена может быть аллюзией на события 2019 года, когда ныне действующий Папа Римский Франциск впустил 33 беженца с острова Лесбос в Греции. Ещё одна возможная интерпретация данной сцены – аллюзия на европейский миграционный кризис 2015 года,

возникший из-за увеличения потока беженцев и мигрантов в Европейский союз. Данный эпизод открыт к интерпретации, но тем не менее он указывает на проблему миграции. Хотя он и не рассказывает о последствиях, которые могут возникнуть в результате большого потока переселенцев, а также всех проблемах, связанных с миграции, для зрителей этого достаточно, чтобы осведомить их об этой проблеме и побудить их узнать о ней больше.

Пример 15

The main problem afflicting this area (Village of Goodnes) has to do with a supply of safe, *clean drinking water*. Our benefactors send us huge quantities of clean water, but the bureaucracy, the soldiers, and the gangs hijack it illegally, and keep it for themselves. This is a very ingenious system designed by a Dutch company, which donated it to us. The *water condenses on the glass and then drips into containers*.

Данная сцена происходит в сериале The Young Pope и затрагивает тот же эпизод, что и пример выше, то есть Папа Римский прибыл в Африку, где происходит гражданская война. В безымянном городе Африки была организована *Деревня Добрых Дел (Village of Goodness)* сестрой Антонией – небольшое поселение, где Христианская церковь предоставляет гуманитарную помощь нуждающимся, а именно еду, воду, медицинскую и духовную помощь. В сериале показывается особое устройство, которое *собирает конденсат со стенок, постепенно набирая какой-то объём чистой воды (water condenses on the glass and then drips into containers)*. Проблема нехватки безопасной питьевой воды является актуальной для некоторых развивающихся стран, к тому же обеспечение чистой питьевой водой также является одним из направлений деятельности ООН. В этом эпизоде есть эмоционально сильная сцена – по ночам, когда все спят, местные дети и подростки подбегают к этому устройству и слизывают со стенок капли питьевой воды. Эта сцена чётко указывает на проблему, и в совокупности с разговором о чистой питьевой воды, достигается нужный эффект. В сцене упоминается и произвол со стороны военных, *мирные жители остаются без воды, так как солдаты забирают ее себе (the soldiers, and the gangs hijack it illegally, and keep it for themselves)*. Данные действия по

отношению мирного населения нарушают нормы международного гуманитарного права, которые гласят, что должно оказываться содействие в предоставлении доступа для гуманитарной помощи гражданскому населению [URL: <https://www.icrc.org/ru/doc/assets/files/2014/142398ru.pdf>]. Хотя в сериале и ведётся гражданская война, это не означает, что законы введения войны не должны быть соблюдены. Таким образом, эта сцена указывает на сразу несколько проблем, используя как визуальную, так и аудио составляющую.

Пример 16

What if instead of fighting back, we caved, gave away our *privacy for security*, exchanged *dignity for safety*, and traded *revolution for repression*? What if we choose weakness over strength?

Hands off my Iphone FBI-comey (табличка с текстом)

Stop Trump's Muslim Registry (табличка с текстом)

Эти слова произносит главный герой в сериале Mr. Robot. По сюжету сериала главный герой взломал самую крупную компанию США из-за чего рухнула вся экономическая система страны. Целью данного взлома было освобождение жителей от потребительских долгов и государственного контроля, но это привело к массовым беспорядкам, протестам и митингам. Главный герой, наблюдая за происходящим, начинает сомневаться в своей революции и обращается напрямую к зрителям, ломая четвертую стену. В данной сцене используется параллельный монтаж, а также закадровый голос, то есть как лингвистический аспект, так и визуальный. Главный герой идёт по улице, обращаясь к зрителю, а в это время показываются реальные кадры, снятые новостными каналами. Произнося фразу *we caved, gave away our privacy for security* (мы сдались, променяли нашу неприкосновенность на защиту) показываются кадры с протестов против ФБР. В кадре женщина держит плакат с надписью *hands off my Iphone FBI-comey* (руки прочь от моего Айфона ФБР). Слово *comey* в политическом сленге образовалось от фамилии директора ФБР Джеймса Коми и означает неопределенность, переменчивость в отношении чего-либо в последнюю минуту, а появившийся окказионализм *to comey*

означает подслушивание разговор для защиты своих интересов, как раз то, что и было адресовано на плакатах. Эти кадры адресуют такую проблему как нарушения неприкосновенности частной жизни со стороны ФБР. Они хотят взламывать компьютеры в любой точке мира, чтобы выявлять преступников и предпринимать необходимые меры. Согласно сайту Accessnow, ФБР не спрашивает разрешения у правительства США, а использует бюрократию для продвижения этой идеи [Accessnow [сайт]. URL: <https://www.accessnow.org/rule41/>]. В следующем кадре, когда герой говорит *dignity for safety, and traded revolution for repression* (*достоинство на безопасность, и променяли революцию на репрессии*), показываются кадры с протестов, где толпа людей держит в руках плакаты с надписью *Stop Trump's Muslim Registry* (*Нет Трамповской регистрации мусульман*). Эти кадры относятся к событиям 2015 года, когда ещё кандидат на должность президента Дональд Трамп предложил проходить обязательную регистрацию представителям мусульманской общины США. Здесь поднимается такая проблема как исламофобия, то есть боязнь мусульман и нарушается право на свободу вероисповедания. Таким образом, в данной сцене реальные кадры с места события вплетаются в придуманный сюжет, указывая на несколько проблем и вопросов для зрителей.

Пример 17

I hear *McDonald Trump* he put *Mexicans* in *cages*. High Five!

Данная сцена происходит в фильме *Borat Subsequent Moviefilm*. Главный герой фильма выбирает клетку, в которую хочет посадить свою дочь и преподнести ее как подарок вице-президенту США. Он приходит в магазин и общается с продавцом, говоря данную фразу. Имя *McDonald Trump* (*Макдональд Трамп*) явно отсылает на бывшего американского президента и является окказионализмом, так как оно было придумано в определённом контексте. Главный герой фильма плохо говорит по английски, это часть его образа. Борат – казах, поэтому он плохо говорит по-английски. На этом строится большая часть юмора в фильме. Данная игра слов, а именно имя

собственное Макдональд Трамп использовалась в реальном мире. Трамп получил эту кличку после того, как сказал, что любит рестораны быстрого питания, особенно Макдональдс. Противники Трампа сразу взяли эту кличку на вооружение и стали использовать её в СМИ. Таким образом эта сцена указывает на негативное отношение авторов фильма к Трампу. Следующую часть предложения можно перевести как «он сажает Мексиканцев в клетку» (*he put Mexicans in cages*). Эта шуточная фраза на самом деле указывает на политику Трампа по отношению к Мексике, а именно на ограждения, которые были поставлены вдоль границы между США и Мексикой. Таким образом он хотел снизить поток нелегальных иммигрантов, то есть решить эту проблему. У многих активистов действия Трампа вызвали негодование, так как они нарушают человеческие права, а также могут навредить местной фауне. Фильм, с помощью шутки, то есть используя игру слов и аллюзию (клетка – стена) проливает свет на данную проблему.

Пример 18

You have to stop right there.

Stop here? Why?

'Cause *we can talk better that way*.

Этот диалог из фильма Borat Subsequent Moviefilm. Главный герой возвращается к няне, которая присматривала за его дочерью, чтобы забрать кое-какие вещи. Пока герой занимался своими делами, в фильме, как и в реальной жизни была, объявлена пандемия COVID-19. Данный диалог происходит как раз во время пандемии. Няня, с маской на лице, говорит Борату не подходит к ней близко, объясняя, *что так они смогут пообщаться (we can talk better that way)*. Зритель видит, как два персонажа стоят на каком-то расстоянии, то есть соблюдают социальную дистанцию – понятие, которое стало ключевым во время пандемии. Няня снимает маску только когда Борат и няня находятся на безопасном расстоянии. Эта сцена напрямую говорит о пандемии COVID-19, которая была объявлена Всемирной организацией здравоохранения (ВОЗ) 11 марта 2020-го и продолжается до сих пор. Это событие, которое в последствии,

может стать прецедентным феноменом, пошатнуло и подвергло в шок и в критическое состояние многие государства и по сей день является актуальной проблемой. Стоит отметить, что эта сцена не только говорит о пандемии, но и призывает людей соблюдать меры предосторожности, а именно соблюдать социальную дистанцию и носить маски. Это передается как с помощью лингвистического аспекта, так и визуального. Таким образом данная сцена выполняет информационную функцию, напоминает зрителям о мерах предосторожности и указывает на конкретное событие.

Пример 19

What'd you do? Help him! God, please help him!

Where's the *weapon*?! *The gun*!

What *gun*?

Это сцена происходит в фильме *The Hate U Give*. Главную героиню подвозит до дома её друг после неудачной вечеринки. По пути домой их останавливает полицейский, так как они нарушили правила движения. Полицейский очень грубо обращается с мальчиком и велит в какой-то момент выйти из машины. Он требует у парня водительские права и идёт к своей машине чтобы их проверить. Пока полицейский проверял права, герой наклоняется в окно машины и хочет взять расчёску. В этот момент слышатся выстрелы, и парень падает на асфальт. Главная героиня выбегает из машины с криками и, со слезами на глазах, бросается помочь другу, спрашивая полицейского *зачем он это сделал (what'd you do?)*. Полицейский, в панике спрашивает её *«где пистолет» (where's the weapon? The gun!)*, а она задаёт встречный вопрос *«какой пистолет» (what gun?)*. Камера показывает расчёску, лежащую рядом с телом убитого, и полицейский понимает, что выстрелил в безоружного человека. В примере используются лингвистическая составляющая (диалог между героями), нелингвистическая составляющая (эмоции персонажи, крик, слёзы) и визуальная составляющая (камера показывает расчёску, используется визуальное повествование). Данная сцена поднимает проблему расизма, которая вновь стала на повестку дня после

убийства афроамериканца Джорджа Флойда полицейским в конце мая 2020 года. Данный пример почти в точности передал то, что произошло в мае, иными словами, эта сцена не предсказала гибель Флойда, а указала на проблему, которая существовала всегда. Из-за данного события начались массовые протесты, организатором которых является движение Black Lives Matter (Жизни чёрных важны). Они выступают против избыточного насилия полицейских, а также привлекают внимание к несправедливости по отношению к темнокожему населению. Эта сцена, с помощью слов, игры актёров, а также визуального языка кинематографа показывает эту проблему.

Пример 20

It had been claimed the CW7 is the answer to *global warming*.

According to scientists... the artificial cooling substance CW7... will succeed in bringing average global temperatures down to manageable levels. As a revolutionary solution to *mankind's warming of the planet*.

Soon after dispersing CW-7, the froze. All life became extinct.

Данная сцена происходит в начале фильма *Snowpiercer*. Несколько репортеров новостных каналов на темном фоне сообщают, что некий препарат под названием CW7 способен остановить *глобальное потепление (global warming)* и *снизить температуру нагревающейся планеты (bringing average global temperatures... mankind's warming of the planet)*. По сюжету это привело к климатической катастрофе, так как температура опустилась очень низко, и вся планета застряла в вечной зиме. Данная сцена указывает на глобальное потепление, которое всё чаще всплывает в обществе поскольку температура планеты с каждым годом становится всё выше и выше. Существует много мнений относительно этой проблемы, кто-то не верит в потепление, кто-то винит человеческую деятельность, а кто-то говорит, что это нормально. В современном мире многие не осведомлены в этом вопросе, но у них есть свое мнение. Эта сцена показывает, что может случиться, если не изучать проблему досконально. В фильме применяется *геоинженерия* (использования препарата CW7), то есть влияния на климат, его изменение и это не случайно. Так в 2013

Межправительственная группа экспертов по изменению климата, которая входит в состав ООН рассматривал возможность использования геоинженерии как раз чтобы понизить температуру. В фильме же показан наиболее худший вариант развития этих событий. Таким образом в этой сцене с помощью лингвистической составляющей поднимается проблема глобального потепления.

Пример 21

Wait. That doesn't look like *Earth*. Where's the *blue sky*? Where's the *grass*? Just needed someone to look after you, that's... We have to go back.

Это сцена из анимационного фильма ВАЛЛ-И. По сюжету люди давно покинули Землю и теперь проживают на космических кораблях, где есть всё необходимое. Землю они покинули потому, что из-за загрязнения она стала непригодна для жизни, но в мультфильме люди отправляют робота на Землю, чтобы выяснять состояние планеты. Данные слова говорит капитан одного из космолётов, который видит картинки и видео, сделанные роботом, и который никогда не был на Земле. Робот показывают пыльную, ржавую, сухую планету и капитан не может принять, что это Земля. Капитан видел планету на старых картинах и архивных видеозаписях, поэтому он идеализирует её, представляет её такой, какой она была. Он спрашивает про *голубое небо (blue sky)* и про *зелень (grass)* и не может поверить своим глазам. После увиденного, он поворачивается к глобусу Земли и говорит фразу «*просто за тобой нужно было следить*» (*just needed someone to look after you*) и решает вернуться. Данная сцена поднимает проблему загрязнения окружающей среды, которая была актуальна ещё тогда, но сейчас становится всё более актуальной и призывает детей, а также всех зрителей заботиться о планете Земля. Здесь, с помощью слов, то есть с помощью лингвистических средств, а также с помощью доступного и понятного визуального языка детям, а мультфильм в основном ориентирован на детскую аудиторию, доступно говорят об этой проблеме, а также показывают последствия равнодушного отношения к загрязнению окружающей среды.

Пример 22

If the government wins and we're convicted, the Washington Post as we know it will cease to exist.

Well, if we live in a world where the government could tell *us what we can and cannot print*, then the Washington Post as we know it has already ceased to exist.

Это сцена из фильма *The Post*. Один из главных героев общается с председателем *The Washington Post*, и они обсуждают публикацию материалов о войне во Вьетнаме. Председатель уверяет главного героя, который также является редактором газеты, о последствиях публикации, а именно о закрытии газеты *The Washington Post* и их задержании. На этом герой ему отвечает фразой «если мы живём в мире, где власти говорит, что надо, а что не надо печатать, то *The Washington Post* уже прекратило свое существование» (*if we live in a world where the government could tell us what we can and cannot print, then the Washington Post as we know it has already ceased to exist*). Этим высказыванием поднимается такая тема как свобода прессы, из которой вытекает право на свободу слова. Данное право закреплено в ряде международных документов (Всеобщая декларация прав человека, Европейская Конвенция о защите прав человека и основных свобод), но тем не менее является темой дискуссией. Особенно после таких событий как террористический акт во французской редакции *Charlie Hebdo*. Авторы фильма выступают за свободу прессы, а также свободу слова, используя лингвистический компонент кинотекста.

Пример 23

Trapped inside a *burnin' church*

Made it out alive, God know my worth

Данные строки звучат в фильме *Black Panther*. По сюжету главный герой догоняет вместе со своими помощниками одного из злодеев. На фоне погони играет песня, записанная специально для данного фильма. Автор саундтрека, американский рэп исполнитель Кендрик Ламар, произносит данную фразу. Сокращенное слово *burnin'* (*burning*) в словосочетании *burnin' church* (*горящая*

церковь) отсылает на поджоги афроамериканских церквей, которые происходили и происходят до сих пор. В словах есть метафора – исполнитель как бы *заперт в горящей церкви (trapped inside a burnin' church)*, но *выживает с помощью Божьей помощью (made it out alive, God know my worth)*, иными словами, он говорит, о беспределе творящимся вокруг по отношению к афроамериканцам. В целом, здесь затрагиваются такие темы как свобода вероисповедания и дискриминации по отношению к афроамериканцам. Свобода вероисповедания входит во всеобщую Декларацию по правам человека, то есть препятствие этой свободе можно характеризовать как нарушение международного права и эта сцена напоминает об этой проблеме. Таким образом, с помощью лингвистических средств в форме песни поднимается данная проблема.

Социальные, гуманитарные и экологические вопросы поднимаются в кинематографе с помощью лингвистических, нелингвистических и визуальных компонентов киноязыка. Проблемы могут быть как озвучены с помощью слов в песни, так и могут быть показаны в детском мультфильме. С помощью лингвистических средств также могут быть озвучены требования, которые коррелируют с настоящими постулатами определенных организаций и движений. Всё это помогает кинематографу говорить о проблемах данного рода и привлекать к ним внимание.

2.4. Репрезентация международных вопросов в кинопереводе

Кинематографические произведения создаются для каждого отдельного человека, независимо от его пола, расы и национальности. К сожалению, языковой барьер не всегда позволяет посмотреть некоторые картины, а также понять посыл авторов. Многие кинофильмы и сериалы, произведенные за рубежом, не доходят до русского зрителя, но тем не менее, в последнее время все чаще стали переводить англоязычные произведения на русский язык. Те или иные проблемы, затронутые режиссёром или сценаристом, должны быть

понятны не только англоязычным зрителям, следовательно, будет справедливо рассмотреть специфику перевода таких тем.

Пример 24

Since I did not have money to buy a gun, I went to the nearest <i>synagogue</i> for the next <i>mass shooting</i> , disguised as a typical <i>Jew</i> .	У меня не была денюга на оружие. Я пошёл в ближайшую <i>синагогу</i> , ожидая очередной <i>перестрелки</i> , одетый в типичный <i>Еврей</i> .
---	---

Это сцена происходит в фильме *Vorat the Subsequent Moviefilm*. По сюжету главный герой фильма не выполняет свою государственную миссию и решает покончить жизнь самоубийством. У него нет оружия, поэтому он озвучивает приведенный выше план. С помощью черного юмора, его слова адресует проблему массового убийства, насилия с применением оружия, а также ксенофобии, антисемитизма если быть точнее. В целом, при переводе, сохраняется комический эффект, но посыл автора немного искажается. Стоит отметить, что хоть в русской речи и сохраняется образ героя (плохая речь, ошибки, которые были у героя на протяжении всего фильма), в оригинале герой говорит правильно, чтобы лучше донести до зрителя свою мысль. Единицы *synagogue* и *jew* передаются в прямом значении с помощью калькирования – *синагога* и *еврей*, сохраняя тему антисемитизма. При передаче единицы *mass shooting* переводчик применяет генерализацию и используют слово *перестрелка*. Перестрелка не совсем точное в данном случае единица, так как она смягчает оригинал. В англоязычной версии, автор имел в виду нападение на безоружных людей, то есть в прямом значении – массовое убийство. Таким образом, при переводе данной темы не полностью сохраняется эмоциональный эффект, производимый на зрителя. Он может не понять о чём конкретно идет речь и принять данное высказывания только как комедийную ремарку.

Пример 25

The <i>Soviets</i> have sided with <i>Iran</i> . <i>Iraq</i> is preparing to <i>defend ourselves</i> , as <i>unrest spreads</i> .	<i>Советский Союз</i> встал на сторону <i>Ирана</i> , а <i>Ирак</i> готовится к <i>обороне</i> , потому что <i>волнения ширятся</i> .
What do you wish for?	Чего вы хотите?

Этот пример из фильма *Wonder Woman* 1984. По сюжету главный злодей фильма, Макс Лорд, поглощает энергию камня, который может исполнять желания, и сам превращается в исполнителя желаний. В какой-то момент к нему приходят разные люди и чего-то желают, а Макс взамен у них что-то забирает. Так к нему приходит иракец и говорит о проблеме выше. Фильм происходит в 1984-ом году, поэтому данный фрагмент отсылает к ирано-иракской войне 1980-1988-х годов, к одному из самых крупных конфликтов времён холодной войны. Одной из причинной данного конфликта были геополитической вопросы и в фильме упоминается об этом событии. В итоге этих событий Советский Союз оказал поддержку Ираку, то есть авторы фильма, ссылаясь на известный исход, подразумевают, что иракец в этой сцене пожелал помощь со стороны Советского Союза. При переводе топонимов используются прямые значения (*Иран и Ирак*), а при переводе единицы *Soviets* используется конкретизация, а именно *Советский Союз*. Такие словосочетания как *preparing to defend* и *unrest spreads* также передаются с помощью калькирования – *оборона* и *волнения ширится* соответственно. Таким образом, русский перевод сохраняет всё сказанное в оригинале, а это означает, что зритель поймёт о каком событии идёт речь.

Пример 26

I wish we had <i>nuclear weapons</i> .	-
--	---

Этот пример также из фильма *Wonder Woman* 1984. Главный злодей ведёт прямую трансляцию по всему миру и просит каждого жителя этой планеты загадать желание. Зрителю показывают кадр, где Иракский солдат, если делать вывод из предыдущего примера, что Ирану помогает Советский Союз благодаря загаданному желанию, говорит на своём языке и загадывает у злодея ядерное оружие (*nuclear weapons*). В фильме используются субтитры, чтобы англоговорящий зритель понял о чём идет речь. В русском переводе это предложение опущено, то есть русскоговорящий зритель видит лишь визуальный ряд и титры на английском языке. Из-за этого сцена теряет свой

смысл и не носит никакой информации для русского зрителя. В ней говорится о ядерном оружии, а также о гонке вооружений и попытке Ирака завладеть ядерным вооружением в 1980-х годах. В фильме желание исполнилось, но в реальности эта попытка была неудачной. Таким образом, из-за отсутствия перевода русский зритель не поймёт посыл этой сцены. Визуальный ряд, в данном случае, не передаёт нужную информацию, поэтому перевод был необходим.

Пример 27

<p>Groups of <i>negros</i> have been <i>swarming</i> in front of and advancing police.</p> <p>Oh, dear God! Change that <i>awfulness</i>. I do not wanna see that.</p>	<p>Группы <i>негров</i> <i>надвигаются</i> на ряды полисменов.</p> <p>Прошу, выключи этот <i>кошмар</i>. Не хочу это смотреть.</p>
--	--

Данная сцена происходит в фильме *The Shape of Water*. По сюжету главная героиня и её сосед смотрят телевизор. Они выбирают канал, который хотят посмотреть. В какой-то момент они попадают на канал, где ведётся репортаж о протестах чернокожих за права человека. На телевизоре видно, как полицейские разгоняют протестующих используя водяную пушку. События фильма происходят в 1960-х годах и хоть фильм является фантазийным, показанные кадры имеют отношения к действительности, а именно к протестам 1960-х годов. В то время протестующие боролись за права человека, иными словами, они выступали против расизма, сексизма и тому подобное, то есть за то, что и продолжают бороться нынешнее поколение. Данная сцена демонстрирует разгон протестующих, что можно увидеть и сегодня. В этом фрагменте сосед главной героини просит её переключить канал, называя эти события ужасными, что может трактоваться как безразличие к данным протестам в то время, то есть персонаж соседа – это образ среднестатистического американца тех дней. При передаче данного эпизода смысл сохраняется. В оригинале используется единица *negros*, которая является некорректной в наши дни, но приемлемой в прошлом. Переводчик сохраняет её, используя калькирование, а именно единицу *негры*. Переводя *have been*

swarming in front of and advancing переводчик использует генерализацию и прием лексического опущения, и использует слово *надвигаются*. Это сохраняет смысл и упрощает структуру. Единица *awfulness* также передается с помощью калькирования, а именно как *кошмар*. Данные переводческие преобразования помогают сохранить смысл, а также помогают русскому зрителю понять о чём идет речь.

Пример 28

<i>IPTF</i> are actually <i>trafficking girls</i> and bringing them across the border.	<i>Международные силы полиции</i> возят <i>секс-рабынь</i> за границу.
--	--

Данный эпизод происходит в фильме *The Whistleblower*. Главная героиня встречается с главой Комиссией по правам человека и предоставляет ей доказательства того, что в Боснии торгуют людьми, а именно женщинами, превращая их в секс-рабынь. Таким образом, в этом примере поднимаются такие темы как торговля людьми, а также сексуальное рабство – проблемы, с которыми боролась и борется ООН. 30 июля 2010 году Генеральная Ассамблея приняла Глобальный план действий ООН по борьбе с торговлей людьми, который применяется до сих пор, и в котором организация обязуется защищать жертв, оказывать им помощь, а также предупреждать торговлю и оказывать судебное преследование виновных [ООН [сайт]. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/gp_trafficking.shtml]. Эта сцена в фильме напоминает об этом преступлении. В русском переводе, при передаче словосочетания *trafficking girls* используется функциональный аналог *секс-рабыни*, который вызывает похожую ассоциацию у зрителей, и они не теряют смысл высказывания. Фильм основан на реальных событиях и судя по фильму *IPTF (The UN International Police Task Force)* было замешено в продажи девочек и женщин. В переводе данная аббревиатура передается как *Международные силы полиции* при помощи калькирования, сохраняя названия организации на русском языке. Стоит отметить, что при переводе этого названия обычно используют более распространённое и устойчивое словосочетание «Полиция ООН». Тем не менее, русский перевод позволяет

сохранить изначальную интенция автора, так как он тоже, как и в оригинале привлекает внимание к данной проблеме.

Проанализировав несколько переводов в ряде фильмов, можно сделать вывод, что в большинстве случаев русский дубляж сохраняет смысл и посыл оригинала, то есть он адресует одни и те же проблемы и вызывает такие же ассоциации у русскоговорящего зрителя. При помощи таких переводческих образований как калькирование, генерализация, конкретизация, приём лексического опущения и использование функционального аналога русский перевод добивается нужного результата. Таким образом, русскоговорящий зритель не остается в неведении происходящего.

2.5. Визуальная составляющая кинотекста при рассмотрении международных вопросов

Как было выяснено, кинематограф состоит из визуальной и аудио частей, что выделяет его на фоне остальных видов искусств. Визуальный ряд может служить дополнением к аудио ряду, как и наоборот, но в некоторых случаях используется только визуальная составляющая чтобы передать эмоции, чувства, мысль или поднять какую-то тему. В данном разделе будут рассмотрены примеры, где визуальный ряд является основным средством для донесения посылки автора.



Рисунок 1

Это кадр из фильма A Plastic Ocean. Группа журналистов и учёных сняли множество кадров из разных стран, которые показывают состояние океана, а

также заливов, впадающих в него. На рисунке 1 изображено побережье острова Тувалу – государство–член ООН, а также Южнотихоокеанской комиссии. Кадр построен так, что мусор и пластиковые отходы занимают большую часть экран и лишь сверху видна водяная гладь, указывая на плачевное состояние океана в целом. Этот пример иллюстрирует такую проблему как загрязнение океана, а именно загрязнение пластиковыми отходами. Такие организации как ЮНЕСКО, ООН, EIA (Агентство экологических исследований) борются с этой проблемой уже несколько лет. Загрязнение океана не только вредит нам самим, но и подвергает опасности морские экосистемы. Их сохранение – одна из целей устойчивого развития ООН. Таким образом, в данном фильме, не используя лингвистическую составляющую, с помощью языка кино поднимается данная проблема.



Рисунок 2

Эта сцена из фильма Lion. По сюжету, индийский мальчик, который является главным героем, сидит на улице и смотрит в окно ресторана. В ресторане он видит мужчину, который ест суп. Используется визуальное повествование с помощью монтажа, создается монтажная фраза. Мальчик наблюдает за ним некоторое время, потом достает свою ложку и начинает повторять за мужчиной, делая вид, что он тоже ест суп, хотя его ложка пустая. После этого мужчина в кафе начинает размешивать суп ложкой, а мальчик видит это и также повторяет за ним. К тому же сцена выдержана в серых тонах, создавая блеклую картину, что создает определенное настроение. Данное визуальное повествование помогает зрителю понять, что ребенок очень хочет есть, к тому же демонстрируется разница между социальными слоями в Индии.

Мальчик вырос в трущобах, а этого мужчины есть деньги на еду, хоть он и сидит в кафе через дорогу. В основном, эта сцена поднимает такие проблемы как голод и нищета. Ликвидация нищеты и, следовательно, голода – одна из целей устойчивого развития ООН, которая направлена на предоставлении развивающимся и менее развитым странам помощи для ликвидации нищеты [ООН [сайт] URL: <https://www.un.org/ru/global-issues/ending-poverty>]. Эта сцена с помощью только визуального ряда и монтажа затрагивают эту проблему и показывают её зрителю.



Рисунок 3



Рисунок 4

Пример 29

Human Rights=Women's Rights

Пример 30

Gay Rights are Human Rights

Equality Now

Эти две сцены из двух сериалов, первая из *The Handmaid's Tale*, вторая из *The New Pope*. Обе эти сцены поднимают проблемы равноправия и прав человека и делают это похожим образом. На рисунке 3 видно несколько протестующих с плакатами в руке. На одном из плакате написано *права человека = права женщин (Human Rights=Women's Rights)*, что указывает на основной посыл данной сцены – у женщины есть такие же права, как и у всех остальных людей. В сериале *The Handmaid's Tale* эта одна из основных тем, так как женщин, по сериалу, воспринимают лишь как сосуд для вынашивания ребенка. Костюм, которые носят персонажи сериала – красный плащ и белый головной убор, стал символ протеста среди женщин, которые одевались подобным образом и выходили на улицы в Аргентине, Великобритании и Ирландии, выступая против притеснения женщин. На рисунке 4 аналогичная сцена. Несколько активистов держат плакаты, которые обращены к Папе Римскому, произносящему свою речь в данный момент. Если в первом случае была сцена с протестом, то здесь активисты благодарят Папу Римского, так как он поддерживает их, поэтому они скорее выражают этим свою благодарность, подчеркивая свои убеждения. На одном из плакатов написано *права ЛГБТ – это тоже права человека (Gay Rights are Human Rights)*, а на другом *равенство сегодня (equality now)*. Эти две сцены, при помощи визуального ряда, затрагивают эти проблемы, используя такие же методы как и в реальной жизни, с помощью обозначения своей позиции.



Рисунок 5

Это сцена из фильма Zack Snyder's Justice League. По сюжету один из супергероев, Киборг, узнает, что у него есть доступ к финансовой системе мира. В фильме показывается эта сцена, где бык и медведь дерутся на фоне одного здания. Это визуальная метафора, которая указывает на постоянные изменения курса валют и борьбу доллара и рубля, то есть девальвацию. Бык олицетворяет Америку и доллар, а медведь – Россию и рубль. Они дерутся на фоне сооружения, которое очень сильно напоминает Федерал-холл, находящийся на Уолл-стрит. Эта улица считается финансовым центром города Нью-Йорк. Также на Уолл-стрит находится статуя бронзового или атакующего быка, что ещё помогает понять и интерпретировать данную метафору. За последние несколько лет стоимость рубля упала и до сих пор находится в подвешенном состоянии. Таким образом с помощью визуальной составляющей, а также используя метафору автор указывает на данную проблему.

Визуальная составляющая может рассматриваться отдельно от аудио ряда, так как она способна поднимать международные темы и вопросы. Используя реальные кадры, язык кино, а также визуальные метафоры, визуальный ряд обращается к зрителю и указывает на те или иные проблемы.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

1. Политические и экономические вопросы кинематограф адресует в основном при помощи лингвистических средств, например озвучивая лозунги предвыборной кампании или же используя экономические термины. Также авторы используют прецедентные феномены, то есть отсылают на известные события политического и экономического характера – выборы президента США и финансовый кризис 2008-го года.

2. Ужасы террористических атак и войны в кинематографе передаются с помощью визуально сильных сцен в сочетании со звуками (криками, воплями), чтобы воздействовать эмоционально на зрителя. Здесь также используется письменные лингвистические и нелингвистические компоненты кинотекста, которые помогают визуальному ряду влиять на зрителя.

3. При рассмотрении социальных тем используется лингвистические и нелингвистические средства. Они помогают высказывать свою позицию и адресовать те или иные проблемы, как в речи, так и в песни. Гуманитарные темы кинематограф поднимает с помощью нелингвистических средств и визуального повествование, показывая, например, страдания жителей стран от нехватки воды. Обозначая экологические темы кино использует визуальную репрезентацию того, что может произойти, если не обращать внимание на данную проблему, а также лингвистические средства, которые описывают данную проблему.

4. Переводя затронутые международные темы, главный посыл автора может быть сохранен, если использовать такие переводческие приемы как конкретизация, генерализация, применение функционального аналога и тому подобное. Отсутствие перевода или искажение смысла неправильно подобранной единицей может привести к тому, что русский зритель упустит тему, которая была затронута в оригинале, то есть потеряет смысл заложенный автором.

5. Визуальная составляющая способна самостоятельно указывать на международные проблемы, не используя при этом устную лингвистическую составляющую. Постановка кадр (кадрирование), визуальное повествование при помощи монтажа, визуальные метафоры – всё это помогает адресовать определенные проблемы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена особенностям языка современного англоязычного кинематографа. Кинематограф всегда отличался от других видов искусств благодаря сочетанию визуального и аудио ряда, что позволяло ему затрагивать и показывать различные темы и вопросы, в данном случае вопросы международного характера.

Было установлено, что кинофильм или любое другое кинопроизведение являются кинотекстом. Разные подходы к изучению данного понятия привели к следующему выводу: кинотекст является особым видом поликодового текста, в котором передача информации зрителю осуществляется за счет вербальных и невербальных компонентов. Также было выявлено, что кинематограф обладает собственным языком, который может быть использован режиссёрами для выражения определённой мысли.

Исследование проводилось на материале англоязычных фильмов *Mank* (Манк), *Sergio* (Сержию), *Borat Subsequent Moviefilm* (Борат 2), *The Hate U Give* (Чужая ненависть), *Snowpiercer* (Сквозь снег), *The Big Short* (Игра на понижение), *WALL-E* (ВАЛЛ-И), *The Post* (Секретное досье), *Contagion* (Заражение), *Black Panther* (Чёрная Пантера), *Wonder Woman 1984* (Чудо-женщина 1984), *The Shape of Water* (Форма воды), *The Whistleblower* (Стукачка), *A Plastic Ocean* (Пластиковый океан), *Lion* (Лев), *Zack Snyder's Justice League* (Лига Справедливости Зака Снайдера) и их дублированного перевода на русский язык, а также англоязычных сериалов *The Young Pope* и *The New Pope* (Молодой папа и Новый папа), *Mr. Robot* (Мистер Робот) и *The Handmaid's Tale* (Рассказ служанки).

Каждый из этих фильмов и сериалов, будучи сняты в разных жанрах, поднимают международные вопросы политического, экономического, социального, гуманитарного и экологического характера, а также затрагивают

темы войны и безопасности. Благодаря особенностям кинотекста и языка кино, авторы кинопроизведений могут транслировать любой посыл для зрителей.

При переводе фильмов, в которых затрагиваются международные вопросы, необходимо учитывать тему, затрагиваемую в оригинале. Если это учитывать, то с помощью таких переводческих образований как калькирование, генерализация, конкретизация, приём лексического опущения и использование функционального аналога русский перевод сохраняет оригинальный посыл фильма или сериала. Отсутствие перевода или искажение темы может привести к недопониманию со стороны зрителя.

Язык кино, то есть его визуальный ряд, способен сам затрагивать тему международного характера. Правильное использование языка кино (кадрирование, монтаж) может указать зрителю на те или иные вопросы.

Перспективность исследования заключается в том, что работа может быть использована для дальнейшего исследования особенностей языка современного англоязычного кинематографа. Материалы исследования могут быть использованы в лингвистической и переводческой практике для ознакомления с особенностями языка современного англоязычного кинематографа.

СПИСОК ТЕРМИНОВ, ИСПОЛЬЗУЕМЫХ В РАБОТЕ

Генерализация – переводческий прием, при котором единица исходного языка с более узким понятием, заменяется лексической единицей с более широким значением.

Геоинженерия – комплекс мер, направленных на изменение климата.

Геополитика – направление во внешней политики, которое учитывает географическое положение страны.

Девальвация – понижения курса валюты, уменьшение золотого содержания по отношению к золотому стандарту.

Калькирование – переводческий приём, который заключается в прямом переводе лексической единицы на язык перевода.

Кинотекст – это цельное сообщение, направленное на адресата, обладающие завершенностью, связностью и системностью, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (нелингвистических) средств, которое передается с помощью аудио (музыка, шумы, звуки окружающего мира) и видеоряда и обеспечивает воздействие на зрителей.

Клеветническая кампания – кампания, направленная подорвать репутацию или авторитет одного человека или группы лиц.

Конкретизация – замена лексической единицы исходного языка с более широким значением лексической единицей языка перевода с более узким значением.

Окказионализмы – слова, образованные в определенный момент и относящиеся к определённом случаю.

Прецедентный феномен – феномены, которые хорошо известны представителям той или иной культуры или общества.

Прием лексического опущения – переводческий прием, при котором опускаются в процессе перевода некоторые избыточные слова.

Функциональный аналог – слово исходного языка передается таким словом, которое вызывает ту же ассоциацию у иностранного зрителя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алимova М.В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста // Вестник РУДН, серия «Русский и иностранные языки и методики их преподавания». – 2012. - С. 47
2. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. – М.: Academia, 2003. – 128 с.
3. Артаманова У.З. Американский кинематограф как инструмент публичной дипломатии США // Анализ и прогноз. Журнал ИМЭМО РАН. – 2020. – С. 110-122
4. Бавыкина Е.В. Особенности лексической актуализации категории пространства в текстах научной фантастики // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2014. – С. 16-18
5. Биаловонс (Каменная) Е.Ю. Перевод окказионализмов в произведениях современной фантастики // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. – 2011. – С. 73-75
6. Богдановская П.Ю. Кинотекст как особый вид креолизованного текста // Международный студенческий научный вестник. – 2016. - No 1. – С. 2
7. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. – М.: Искусство, 1966. – 320 с.
8. Ворошилова М.Б. Креолизованный текст: аспекты изучения // Политическая лингвистика. – 2007. – С. 107.
- 9 Гавриченко. О.В., Марцинковская Т.Д., Орестов В.Р. Киноязык в современной культуре // Вестник РГГУ. Серия «Психология. Педагогика. Образование». – 2017. – С. 58-72
10. Горшкова В.Е. Перевод в кино. Иркутск: ИГЛУ, 2006. 277 с.
11. Гришин О.Е., Еманов А.А. Кинематограф как инструмент политической коммуникации на постсоветском пространстве. Проблемы постсоветского пространства. – 2016. – С. 37-48

12. Детское кино: формирование человека и гражданина/ Лужин А.о., Наумова А.А., трифонова Ю.С., Колкова К.М., Альмухаметова Я.Р., Лавриненко Д.в., - Москва, 2016 г. - 68 с.
13. Дроздов Р.К. Окказиональное словообразование в языке СМИ // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2012. – С. 93-95
14. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: Св. 136000 словарных статей, около 250000 семантических единиц: В 2 т. — М.: Рус. яз., 2000.
15. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Изд-во ЛКИ, 1987.
16. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. — М.: Сов. энциклопедия, 1986. - 640 с.
17. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. - М.: Высш. шк. - 1990. - 253 с.
18. Кузьмичев С.А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода // Вестник Московского государственного университета лингвистического университета, серия: Гуманитарные науки. – 2012. - No 9 (642). – С. 147
19. Лабунская. В.А. Невербальное поведение (социально-перцептивный подход). – Ростов-н/Д.: Изд-во Ростов. ун-та, 1986. – 136 с.
20. Лоло М, Терновоя Л. Концепты мировой политики в фокусе мирового кинематографа // Вестник. – 2010. – С. 112-116
21. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. - Таллин: Ээстираамат, 1973. - 140 с.
22. Максименко О.И. Поликодовый vs. креолизованный текст: проблема терминологии // Вестник РУДН, серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2012. - No 2. – С. 98
23. Мартынова Е.М. Невербальная коммуникация: теории и мнения // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2014. – С. 227-233

24. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М., 1985. С. 112–133.
25. Набокова Ю. Речевая характеристика. Как разнообразить речь персонажа. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sochinitell.ru/node/4613> (дата обращения: 15.12.2020)
26. Нелюбина Ю.А. Кинотекст в кругу смежных понятий // Гуманитарный вектор, серия: Филология, востоковедение. – 2014. - № 4 (40). – С. 27
27. Никитина А.Ю. Языковые особенности комедий Екатерины II в свете теории языковой личности // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. – 2013. – С. 246-254
28. Образцова Е.М. Синтаксис речи персонажа в оригинале и переводе. Адекватность воссоздания художественного образа: статья. – 2016.
29. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов; Под ред. проф. Л. И. Скворцова. — 28-е изд., перераб. — М.: ООО «Издательство «Мир и Образование»: ООО «Издательство Оникс», 2012. — 1376 с.
30. Романова Т.М., Черных Л.И. Экранизация как прием раскрытия идейно-художественного содержания литературного произведения // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков. – 2010. – С. 68-73
31. Серебряков С.А., Коробов А.А. Документальное кино как средство политической пропаганды: классические и инновационные подходы в цифровую эпоху // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Социология. Политология. – 2019. – С. 212-217
32. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
33. Станишевская Ж. Вербальная коммуникация как объект исследования в процессе психотерапии // Studia Humanitatis. – 2016. – С. 1-23

34. Тугуши С.А. «Авторское кино» как феномен культуры XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – С. 215-222
35. Федоров А.В. Терминология медиаобразования // Искусство и образование. – 2000. - № 2. – С. 19
36. Федотова И.П. Структура лингвистической системы фильма // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2016. – С. 252-256
37. Фомин В. Правда сказки. Москва: МАТЕРИК, 2001. 71 с.
38. Хартунг В.Ю. Речевая характеристика персонажа на различных уровнях текста как средство интерпретации художественного образа. (на материале произведений Р. Даля). Филологический аспект. – 2019.
39. Хренов Н.А. К истории формирования киноязыка: кинематограф между символической и романтической фазой в становлении Духа // Верхневолжский филологический вестник. – 2016. – С. 149-155
40. Цай Ч. Мюзикл как «успешный проект». Перспектива жанра в контексте глобальной культуры // Манускрипт. – 2019. – С. 203-206
41. Шаханская А.Ю. Влияние мультипликационных фильмов на развитие детей младшего школьного возраста // Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. – С. 286-288
42. Эйзенштейн С.М. Монтаж. – М.: ВГИК, 1998. – 193с.
43. Kemlo J. Different Voices? Film and Text or Film as Text: Considering the Process of Film Adaptation from the Perspective of Discourse // Working Papers in the Humanities. – 2008. С. 19.
44. Kroll N. 7 Old School Filmmaking Techniques That Still Define Modern Cinematic Language. [Электронный ресурс]. URL: <https://noamkroll.com/7-old-school-filmmaking-techniques-that-still-define-modern-cinematic-language/> (дата обращения: 17.12.2020)
45. Patterson, M.L. More than words: the power of nonverbal communication. [Текст] / M.L. Patterson. – [S.I.]: Aresta, 2011. – 222 p.
46. Sidney L. Making Movies // Vintage. – 1996. – 218 p.

47. Walter M. In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing, 2nd edition // Silman-James Press. – 2001. – 146 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Академик [сайт]. URL: https://literurologiya.academic.ru/591/речевая_характеристика
2. Арзамас [сайт]. <https://arzamas.academy/materials/1418>
3. ВикиЧтение [сайт]. <https://fil.wikireading.ru/50890>
4. Геноцид в Руанде и его последствия. [документ]. URL: <https://www.unhcr.org/pubs/sowr2000/russian/ch10.pdf>
5. Картаслов. [сайт]. URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/иблис>
6. Международный Комитет Красного Креста. [сайт]. URL: <http://www.icrc.org/ru/doc/resources/documents/misc/protocol-gases-170625.htm>
7. ООН. Ликвидация нищеты. [сайт] URL: <https://www.un.org/ru/global-issues/ending-poverty>
8. ООН. Торговля людьми. [сайт]. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/gp_trafficking.shtml
9. Устойчивое развитие. [сайт]. URL: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/ru/gender-equality/>
10. Что такое международное гуманитарное право? [документ]. URL: <https://www.icrc.org/ru/doc/assets/files/2014/142398ru.pdf>
11. Accessnow. [сайт]. URL: <https://www.accessnow.org/rule41/>
12. BCS Express. [сайт]. URL: <https://bcs-express.ru/novosti-i-analitika/ipotechnnye-obligatsii-chto-eto-i-kak-na-nikh-zarabotat>
13. DTF [сайт]. URL: <https://dtf.ru/cinema/118940-chto-takoe-effekt-kuleshova>

СПИСОК ИЛЛЮСТРИРОВАННОГО МАТЕРИАЛА

1. Фильм A Plastic Ocean [сайт]. URL: <https://www.netflix.com/title/80164032>
2. Фильм Lion [сайт]. URL: <https://www.ivy.ru/watch/155895>
3. Сериал The Handmaid's Tale [сайт]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/1007426/>
4. Сериал The New Pope [сайт]. URL: https://www.amediateka.ru/watch/series_22740_novyij-papa
5. Фильм Zack Snyder's Justice League [сайт]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/1387021/>