

ОТЗЫВ

официального оппонента о диссертации Цинь Мэн «Когнитивно-прагматический анализ дискурсивных импликатур драматического конфликта в переводном кинокомедийном пространстве Э. Рязанова», представленной на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 5.9.8. Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика. Москва, 2023 г. 216 с.

Востребованность исследований языка в области кинодискурса объясняется неизбежностью контакта различных культур, попыткой преодолеть «культурный шок» и открыть для носителя одной культуры «окно» в мир другой. Это представляется особенно важным в эпоху интенсификации и углубления связей между РФ и КНР. В этом плане кинофильмы Э. Рязанова совершенно не потеряли своей актуальности – отрывки из них часто используются при обучении китайцев русскому языку как иностранному, позволяя желающим погрузиться в специфику другой лингвокультуры и, что немаловажно, проникнуть в суть юмора российского кинематографа. Еще Линь Юйтан, который ввел понятие *юмо* (юмор) в китайский язык, писал в своей работе «О юморе», насколько важен данный аспект для понимания культуры того или иного народа. Юмор, во многом, — это «визитная карточка» нации. Тот же Линь Юйтан сокрушался по поводу отсутствия в китайском языке этого понятия, ведь именно в юморе, по его словам, заключается сострадание, и подлинный юмор несовместим с цинизмом и презрением к миру, а в китайском языке на тот момент присутствовало, к примеру, понятие *фэнцы* (насмешка), которая предполагала смеховую ситуацию за счет причинения страданий третьему лицу, в то время как «ценности, которые транслирует юмор, — терпимость, сострадание, открытость, уважение к человеческой индивидуальности». Подобного рода заявления остаются актуальными и сейчас, спустя сто лет после выхода статьи Линь Юйтана. За то время, которое прошло с 1920-х годов и до конца 1970-х

годов, когда были сняты картины «Служебный роман» и «Ирония судьбы, или с легким паром!», рассмотрению которых посвящена диссертация Цинь Мэн, прошло немало времени, а кинематограф получил существенное развитие, однако рассуждения Линь Юйтана о том, что юмор – это «знак цивилизованной нации», актуально и поныне, поэтому необходимо понимать, насколько широко расхождение между русскоязычным оригиналом и китаеязычной версией перевода и насколько хорошо помогают вышеназванные картины в понимании менталитета другой страны и шире – цивилизации. Необходимо провести сопоставление исходного и переводного кинодискурсов и обнаружить то рассогласование и тот когнитивный диссонанс, который возникает вследствие интерпретативно-коммуникативных приемов перевода. В свете всего этого диссертация Цинь Мэн, безусловно, обладает большой **актуальностью**.

Теоретическая значимость тесно связана с актуальностью реферируемой работы. Автор диссертации существенно расширяет представление о кинодискурсе, эффективно решает вопросы теории языка в кинодискурсе и вносит вклад в осмысление механизмов семиозиса переводного кинодискурса на материале разноструктурных языков, имплицитных процессов когнитивно-прагматической организации переводного кинодискурса, которые описываются комплексно с позиции синергетического мультимодального интерпретации сущности переводного кинодискурса, подвергая анализу дискурсивную импликацию, систематизируя терминологию кинодискурса. Все это помогает понять образ России в глазах Китая, который вырисовывается в головах у смотрящих данные картины, а также его опосредованную интерпретацию.

Из теоретической ценности диссертации Цинь Мэн вытекает несомненная **практическая значимость** работы, которая состоит в том, что результаты исследования и выводы, полученные автором, могут найти применение в вузовской образовательной практике (с.15). Это представляется необходимым, т.к. мало просто перевести тот или иной фильм и «нарезать»

его на куски для преподавания внутри групп для преподавания языка, важно понять, как верно использовать те или иные фрагменты. А для этого нужно проведение исследований, которые были бы подобны рассматриваемой диссертации. Именно такие работы могут послужить толчком к унификации образовательных программ, связанных с преподаванием русского языка в иностранных аудиториях.

В работе Цинь Мэн **впервые** выделяется и вводится в оборот мемное подпространство в пост-интерпретативном осмыслении кинодискурсов двух картин, а также вводится понятие единого когнитивного киноинформационно-культурологического целого с опорой на константы и переменные в прагматике переводного кинодискурса как классификационного параметра с доминантой интеракционального и интенционального аспектов дискурсивной реализации компонентов оригинального и переводного кинодискурсов. Обосновано понимание сути переводного кинодискурсивного пространства как мощного инструмента при диалоге двух культур, что свидетельствует о научной **новизне** диссертационной работы.

Заслуживающим одобрения является примененная автором комплексная **методология исследования** с опорой в ее фундаментальной части на культурологические принципы, аналитические методы, различные типы анализа (лингво-прагматический, композиционный, лингво-переводческий, контекстуальный и др).

Исследование логически выстроено. Структура работы соответствует требованиям, предъявляемым к НИР, отвечает цели, задачам, гипотезе, объекту, предмету исследования, положениям, выносимым на защиту. Исследование состоит из введения, трех глав с выводами, резюмирующего заключения по всему исследованию, словаря терминов, списка литературы (свыше 400 источников на русском, английском и китайском языках), и приложений.

Во **введении** излагается общая информация о проблематике диссертации. В **первой главе «Особенности когнитивно-прагматического**

описания семантического пространства кинодискурса» рассматриваются общетеоретические вопросы и описывается феномен дискурса и его изучение в контексте междисциплинарного рассмотрения языка. Автор уточняет сам термин кинодискурса и переводного кинодискурса в частности, справедливо отмечая, что для создания перевода оригинального кинодискурса в координатах другой лингвокультуры необходимо предварительное лингвомоделирование параметров ситуативного контекста рассматриваемого кинодискурса, с учетом его воздействия на процессы декодирования интерпретантами коммуникативных намерений участников внутри кинодискурсивной ситуации, опираясь на фоновые знания аудитории (с.18). Достоинством работы можно считать детальное рассмотрение самого термина *дискурс* (с.16–20), на основании которого формулируется четкое определение понятия, отражающего специфику исследования, и обозначаются основные черты кинодискурса, переводного кинодискурса и переводного киносценария, который, на взгляд автора, выступает как прецедентный дискурс для переводного кинодискурса, что подкрепляется авторскими примерами из российских и китайских источников (с. 16–21). Отдельно также стоит отметить акцент, сделанный автором диссертации на необходимости рассмотрения мемного пространства двух картин и феномена фанфикшна, что перетекает в рассуждения о пост-интерпретационном переводном кинодискурсе (с. 21 – с.32). Автор исследования проводит развернутый анализ данных понятий, опираясь на труды классиков и современных исследователей [Азбелев, Лотман, Бахтин, ван Дейк, Денисова, Слышкин, Самкова, Сургай, Береснева, Ахренова, Милякова, Баранов, Лесик, и др.] и приходит к важному пониманию матрешечного принципа структуры кинодискурса, который образует Единое когнитивное киноинформационно-культурологическое целое (ЕККИКЦ) (с.28), а также к выводу о том, что когнитивное изучение кинодискурса чрезвычайно важно, поскольку дискурс как таковой, вне его разновидностей, является когнитивным феноменом, который маркирован многообразием производимых над ним аналитических операций, что

обуславливает возникновение нового знания о мире (с. 31), после чего идет рассмотрение задач, которые стоят перед переводчиком кинодискурса сквозь призму когнитивного аспекта, с опорой на теоретические исследования в области психологии и лингвистики (с.31- 33). Цинь Мэн приходит также к немаловажному суждению о коллективном соавторе перевода и коллективном авторе оригинального кинодискурса, которых, наряду с прочим, включает в себя ЕККИКЦ (с.34). Касается автор и процесса когнитивной обработки информации, описывая его этапы, опираясь на исследования предшественников [Томашевский, Баксанский, Хализев, Fuller, Reese и др.], приходя к справедливому умозаключению о том, что декодирование имплицитной информации в кинодискурсе идет за счет ее переноса в сферу индивидуального сознания кинореципиента, выходя за рамки кинотекста и изображения на экране, что создает вариативность восприятия кинореципиентом вследствие неточного декодирования замысла коллективного киноавтора (с.36).

В первой главе, во втором параграфе, Цинь Мэн также затрагивает проблему интерпретации и моделирования процесса декодирования переводного дискурса, которая приводит к рассмотрению культурного кода, в частности – культурного кинокода. Здесь автор также опирается на массу исследований предшественников [Бектурова, Седов, Савостьянов, Лазарева, Иванов, Шустова и др.]. Не уходя далеко в глубины дискуссии о дискурсе и тексте, Цинь Мэн в своем исследовании отталкивается от психолингвистического подхода к интерпретации переводного кинодискурса как продукта речевой и языковой деятельности, актуализируя анализ этих дихотомичных структур не только «от формы», но и «от содержания» с целью прогнозирования «поведения» лингвоинформемы в оригинальном и переводном кинодискурсах. (с. 37). Автор рассматривает конкретную сцену, которая представляет для коллективного автора русско-китайского перевода (с.38-39), приводит собственную наглядную авторскую схему декодирования переводного кинодискурса (рис. 12, с. 40), а далее рассматривает

переинтерпретацию в ходе создания переводного кинодискурса, которая идет по пути калибровки и вербализации отобранных единиц с использованием ресурсов этнокультурных кодов языка перевода, разбирая конкретные примеры из двух кинокартин и их принятие и непринятие со стороны китайского кинореципиента (с.41-46), приходя к логичному выводу о том, что кинодискурс – полиаспектная мультимодальная система дискурсов, нацеленная на психоэмоциональную сферу реципиента, воздействующая на его систему ценностей и поведенческие стереотипы, в связи с чем требующая многоуровневой социогуманитарной экспертизы с лингвистической доминантой (с. 46). Причем конкретные примеры разбираются на основе чрезвычайно обширной теоретической базы [Барт, Выготский, Булыгина, Карасик, Собольников, Владимирова, Маслов, Кемарская, Ниязова, Яценко, Vaess и др.], а также разбор примеров идет через призму китайской корпоративной этики на фоне проникновения западных черт в китайскую жизнь (с.47 – 50), подчеркивается противоположность стилей общения в русской и китайской лингвокультурах (с.50) и данному тезису дается обширное обоснование как с позиции китайского, так и с позиции русского языков. Автор приводит конкретные отрывки из «Иронии судьбы» и, к примеру, с помощью Табл. 1 (с.51), насколько изменение в имени «Галина» подчеркивает развитие конфликта. Это позволяет Цинь Мэн, опираясь на классификацию М. Берди (с.52 – 53) пяти основных видов киноперевода, плавно перейти к рассмотрению проблемы передачи тонкого юмора в картинах, а далее на основе анализа теоретических трудов [Рубакин, Васильев, Залевская, Алефиренко и др.] прийти к выводу о том, что для понимания структуры декодирования переводного кинодискурса важно, что переводной кинодискурс выступает как мультимодальная система, как продвинутый процесс воспроизведения кинофильма в другой лингвокультуре, в рамках которой происходит восприятие и декодирование кинопроизведения, а следовательно, весь смысл формируется под взаимообусловленным воздействием нескольких семиотических систем (с. 58).

Еще один важный пункт, которого касается автор в диссертации-Проблема понимания драматического конфликта в кинодискурсе разноструктурных лингвокультур. На протяжении данного параграфа Цинь Мэн рассматривает «необходимую движущую силу» кинодискурса – драматический конфликт, также привлекая различие между китайской и русской культурой, что накладывает свой отпечаток на особенности подхода к переводу важных с точки зрения конфликта сцен двух картин. Автор отмечает, что драматические конфликты имеют свои особые характеристики, что делает перевод драматических конфликтов особой частью перевода фильмов в соответствии с принципами перевода (с.61) и отмечая особенности драматического конфликта в кинодискурсе Э. Рязанова в частности (с.64-65). После диссертант подводит весьма убедительные выводы по всей первой главе (с.66 – 67).

Вторая глава «Фоновые знания в структуре драматического конфликта в современном переводном кинодискурсе» посвящена, как следует из названия, углубленному рассмотрению понятия «драматический конфликт» и доказательству того, что он способен четко отражать фоновые знания страны оригинального кинодискурса и страны киноперевода. Первый параграф данной главы Цинь Мэн посвящает рассмотрению киноперевода кинофильмов в общей теории перевода и синтетизма литературно-художественных направлений в современном переводном кинодискурсе России и Китая. Автор справедливо отмечает, что несмотря на признание роли кинематографа и СМИ как основных средств манипуляции общественным сознанием значение русского эмигрантского кинематографа в социокультурной жизни Китая игнорировалось. Однако в современных трансформирующихся условиях глобальной политической парадигмы возникла необходимость аналитического рассмотрения психолингвистической стороны кинодискурса как политики «мягкой силы» в пространстве России и Китая с точки зрения позиционирования образа страны (с 68-69). Не менее важно понимание того смысла, который сам Китай вкладывает в понятие *хуацюань*

(сила дискурса\право говорить), что наряду с многими другими понятиями ложится в основу «великого возрождения китайской нации» (*чжунхуа минцзу вэйда фусин*), которое должно быть достигнуто к 2049 году (столетия со дня основания КНР), а точка отсчета в этом возрождении находится еще в XIX веке, когда западные державы заставили Китай подписать ряд неравноправных договоров. Поэтому, кажется не случайным и весьма важным отход Цинь Мэн от современного состояния кинематографа и рассмотрение диссертантом развития китайского кинематографа и русско-китайского переводного кинематографа с 1909 года, которое она проводит в этой части работы (с 69.-77) В результате чего автор приходит к важному делению развития переводного кинодискурса на четыре основных периода (с 76. – 77). Также Цинь Мэн рассматривает классификацию видов перевода Л.С. Бархударова и В. Н. Комиссарова, однако в обоих случаях справедливо замечает, что эти классификации не дают однозначного ответа на вопрос об отнесении его к тому или иному виду перевода (с. 78). Вслед за Л.Л. Нелюбиным и А.П. Чужакиным, диссертант относит перевод кинофильмов к отдельному виду перевода, сочетающему черты других видов (с. 79). Наряду с этим Цинь Мэн выделяет наиболее значимые подходы к изучению кинодискурса [Брайант, Томпсон, Харрис, Кубрак и др.], а также уделяет внимание анализу кино в искусствоведческом аспекте, что помогает раскрыть специфику кинодискурса и важные особенности восприятия и воздействия, связанные, прежде всего, с возможностями киноязыка [Meurovitz, Жинкин, Познин, Зарецкая, Лаврова и др.] (с. 81- 82). Во втором параграфе второй главы Цинь Мэн рассматривает типологию драматических конфликтов в русском и китайском кинодискурсе, опираясь на механизмы драмы, описанный В.Б. Блоком, В.М. Волькенштейном, В.Г. Белинским и др. авторами и приходит к убедительным выводам (с.82 – 95). Наиболее значимым в этой части работы, на наш взгляд, можно считать описание драматического конфликта как значимого кластера ЕККИКЦ (с. 82–83), создание схемы типологизации драматического конфликта в кинодискурсе (с.84), проведение анализа ассоциативных полей лексем

«конфликт», «драма» и «драматизм» (с.85). Обращает на себя внимание и сопоставление двух основных версий перевода вариантов перевода философско-любовной лирической песню «Я спросил у ясеня...» из кинофильма «Ирония судьбы, или с легким паром!» (с.91-95). Кроме того, автор диссертационного исследования учитывает, что предложенные им типологии не претендуют на завершенность и точность, поскольку в кинодискурсах Э. Рязанова постоянно происходит переплетение, перетекание конфликтных ситуаций друг в друга, причем эти конфликты могут быть как внутри кинокартины, так и связывать с другими реалиями и/или событиями за пределами кинофильма (с.95). В третьем параграфе Цинь Мэн, опираясь на работы Б. Брехта, В. Руднева, Э. Рязанова рассматривает прагматическую категорию субъекта в драматическом конфликте кинодискурса (с. 96-107). Диссертант не просто рассматривает приемы, которые использовал Э. Рязанов для усиления роли субъекта в драматическом конфликте, но и, что является большой заслугой Цинь Мэн, анализирует многоплановость воздействия и скрытую инвариативность картины, которые способствовали появлению ремейков, мемов, фанфиков, пародий и т.п. (с. 96-98). Касается автор диссертации также и разницы в восприятии образа Жени Лукашина различными поколениями (с.98-99). Отчасти Цинь Мэн здесь повторяет сказанное ранее в первой главе, однако здесь автор исследования расширяет свою мысль показывает, почему Рязанов выбирает именно такого персонажа в качестве одного из главных героев, а далее диссертант переходит к рассмотрению и других действующих лиц двух картин (с. 99 -107), говоря о том, что рассмотрение прагматики субъектов в кинодискурсе Э. Рязанова обусловлено коммуникативно-психологическим и социально-речевым феноменом «персонажной колористики», которая использует вербально-невербальные средства передачи замысла киноавтора потенциальной аудитории. Понимание данного факта, конечно же, чрезвычайно важно для грамотного перевода исходного материала на китайский и другие языки.

На наш взгляд, композиция предыдущих двух глав выбрана автором весьма удачно, потому как именно выводы, к которым Цинь Мэн приходит в

предыдущих двух главах позволяют перейти к конкретному рассмотрению **«Дискурсивной имплицатуры в переводном кинодискурсе России и Китая»** в третьей главе. Где в первом параграфе (с.112-133) автор, опираясь на работы не только по лингвистике, но и логики, философии, психологии, искусствоведению [Лотман, Богин, Моррис, Воробьева, Апресян, Барт, Гак, Лосев, Фреге и др.] рассматривает взаимосвязь имплицатуры с другими смысловыми феноменами в кинодискурсе и справедливо отмечает, что в современных условиях возрастает интерес к проблемам вторичных, поливариативных множественных смыслов кинодискурса с попыткой определить скрытые глубины, интерпретативные вариативные смыслы (с.113), саму же имплицитность Цинь Мэн рассматривает сквозь призму теории А.В. Бондарко и разбирает само понятие «импликация» в лингвистике в работах современных ученых, а также явление пресуппозиции. Это рассмотрение проводится для того, чтобы вполне однозначно указать на важность понимания имплицитной информации для переводного кинодискурса. Далее же следует весьма убедительный разбор на примерах таких явлений как конвенциональность, подтекстовая информация (и тесно связанное с ней явление «пасхалки»\Easter egg), приходя к логичному выводу о том, что подтекстовая реальность кинодискурса картин Э. Рязанова дает возможность взаимодействовать с совершенно разнообразной информацией (с.114-122). Чрезвычайно важным элементом в данной части работы является скрупулезный анализ различных имплицатур на конкретных примерах из кинолент (с. 123-132). Автор также справедливо замечает, что исследователи кинодискурсивного пространства Э. Рязанова испытывают сложности при дифференцированной детекции подтекста среди других видов имплицитной информации, что обусловлено с размытостью определения самой категории подтекста (с. 133). Несомненной заслугой автора в этой части работы является введение и разбор понятия «блендовый образ» путем рассмотрения теории блендинга и феномена бленда во втором параграфе, а также в связанных с ним подпараграфах третьей главы. Здесь очень удачно автор привлекает к разбору

фольклорно-мифологический импликационал из работ В.Я. Проппа и М.М. Бахтина, и рассматривает две картины через призму реализации мономифа героя [Кэмпбелл], которые в картинах Рязанова существуют в блендовом пространстве (с. 133 – 155). Проведенный анализ позволяет автору сделать выводы в отношении кинодискурсивного пространства Э. Рязанова, выделить центральные блендовые образы для его картин, а также центральные блендовые стилевые черты.

В **Заключении** автор, подводя итоги проведенному исследованию, указывает на то, что комедийный кинодискурс Э. Рязанова формируется под влиянием гетерогенных стилевых черт сказочно-мистического реализма, символизма, постсимволизма, постмодернизма с использованием блендовых образов, детерминированных репрезентацией героя-субъекта как микрокосма в совокупности его духовно-нравственных трансформаций. Цинь Мэн отмечает и особенности драматического конфликта, применение когнитивного подхода, а также особенности в восприятии русско-китайского переводного кинодискурса. Автор еще раз отмечает глубину и расширение кинодискурсивного пространства и говорит о том, что ЕККИКЦ представляет собой иерархическую структуру констант и переменных в прагматике кинодискурса как категории, предопределенной интеракциональным и интенциональным аспектами дискурсивной реализации компонентов оригинального и переводного кинодискурсов. Приоритет цифровой коммуникации вкупе с успешным сочетанием экстралингвистических и сугубо лингвистических факторов в создании кинообразов блендового пространства кинодискурса Э. Рязанова способствуют развитию фанфикшна, ремейков, мемов и стикеров на основе пост-интерпретативного осмысления кинодискурсов «Служебный роман» и «Ирония судьбы, или с легким паром!».

В целом, диссертацию характеризуют **последовательность, исследовательская глубина и завершенность**. Цинь Мэн на протяжении всего своего исследования системно подходит к решению ряда задач актуальных для языкознания в целом. Главным достоинством реферируемой

работы, на наш взгляд, является логичный подход к рассмотрению понятия «кинодискурс» с точки зрения когнитивной и прагматической лингвистики с учетом ЕККИКЦ, выделение блендовых образов в структуре драматического конфликта и выведение типологии драматических конфликтов в русско-китайском переводном комедийном кинодискурсе Э. Рязанова.

Достоверность и обоснованность полученных результатов обеспечивается большим объемом данных, которые были проанализированы диссертантом с учетом задач работы (корпус каждого кинодискурса насчитывает более 12 500 пар аудиовизуальных фрагментов, содержащихся в более 1 500 пар миникиносцен. Общий корпус аудиовизуальных фрагментов составляет порядка 26 000 пар. При этом миникиносцены включают в себя репертуар 3000 пар миникиносцен. Кроме того, кинодискурсивная карта проблем содержит порядка 2000 пар аудиовизуальных фрагментов из более 1000 пар минисцен), а также ее теоретических предпосылок и специфики материала. Несомненным преимуществом работы является солидный объем самостоятельных наблюдений и выводов автора, анализ мемного подпространства кинодискурса, который диссертант находит в различных сегментах сегментов интернета, сопоставительный анализ переводов отдельных фрагментов, а также внушительный библиографический список, насчитывающий более 400 наименований.

Особо стоит отметить заслугу диссертанта в описании переводного кинодискурсивного пространства, введение понятия единого когнитивного киноинформационно-культурологического целого (ЕККИКЦ), выделение мемного подпространства в постинтерпретативном осмыслении кинодискурсов Э. Рязанова и в анализе механизма референции переводного кинодискурса – все это может найти применение и в других дискурсивных исследованиях.

Конечно же такая крупная работа не могла избежать опечаток и иных мелких неточностей, которые не относятся к содержательной части диссертации. Однако наряду с очевидными достоинствами рецензируемой

работы, в ходе анализа текста диссертации возникает ряд **вопросов и замечаний**, которые требуют уточнения:

1. Так на страницах 91 и 92 диссертации приводится перевод двух версий песни «Я спросил у ясеня...». Хотелось бы узнать у диссертанта, а почему именно эти две версии перевода названы «основными» и что подразумевается под «основными» версиями перевода? Означает ли это, что данный фильм переводился дважды, и если да, то по какой причине был выполнен второй перевод? А если нет, то почему были отобраны именно эти две версии перевода? В начале диссертации (с.5) указано, что «Чанчуньская киностудия только в 90-е годы XX в. осуществила перевод свыше 700 зарубежных кинофильмов, в том числе более 200 фильмов на русском языке» - выполнялись ли оба этих перевода одной студией?

2. Предыдущий вопрос в отношении конкретного фрагмента из фильма «Ирония судьбы.....» справедлив и в отношении фильма «Служебный роман» - на основании чего отбирался перевод, существуют ли несколько вариантов перевода? Ведь есть же такое явление как «любительские переводы», которые иногда бывают точнее, чем перевод официальный. Как проходил отбор переводов данных картин? Также, если учитывать тот факт, что «в 2015 г. вышла театральная постановка в Пекине с максимальным приближением к сюжету кинофильма, которая идет с неизменным аншлагом, находясь в постоянном репертуаре китайских театров» (с. 5) – не выходило ли в таком случае «фанатских переводов» к какому либо из этих фильмов, если любовь к сюжетам столь велика?

3. Также возникает вопрос, если тема диссертационного исследования обозначена как «Когнитивно-прагматический анализ дискурсивных импликатур драматического конфликта в переводном кинокомедийном пространстве Э. Рязанова», то почему для анализа были отобраны лишь две комедийных ленты режиссера? Остальные его фильмы вообще неизвестны в Китае или даже не переводились?

4. Среди замечаний технического характера – иногда в диссертации встречаются повторения отдельных мыслей. И, хотя они ведут к различным выводам, так как встречаются в разных контекстах, но кажется, что отдельные части исследования можно было чуть сильнее подвергнуть систематизации.

В заключение стоит подчеркнуть, что эти замечания имеют частный или дискуссионный характер, направлены на расширение круга обсуждаемых в диссертации проблем и не снижают положительного впечатления о рецензируемой работе как о содержательно системном, продуктивном научном труде, отличающемся новизной постановки проблемы и многоаспектностью исследования. Достойно выглядит список публикаций соискателя (8 наименований), из которых 1 опубликована в издании, индексируемом в международных базах данных, 3 – в российских научном журнале, рекомендованном ВАК РФ, 4 – в публикациях, индексируемых в российском индексе научного цитирования (РИНЦ). Автореферат соответствует содержанию и отражает основные положения диссертации.

Оформление работы соответствует требованиям, предъявляемым к работам, представленным на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Автор диссертации демонстрирует широту научных интересов и глубокую эрудицию. Масштабность и оригинальность исследования органично сочетаются с авторской увлеченностью темой.

На основании вышеизложенного можно с уверенностью утверждать, что диссертация Цинь Мэн «Когнитивно-прагматический анализ дискурсивных импликатур драматического конфликта в переводном кинокомедийном пространстве Э. Рязанова», представляет собой самостоятельное исследование на чрезвычайно актуальную и важную в контексте современности тему, обладающее научной новизной, практической и теоретической значимостью. Диссертация соответствует разделу II Положения о присуждении ученых степеней в федеральном государственном автономном образовательном учреждении высшего образования «Российский университет дружбы народов», утвержденного Ученым советом РУДН протокол № 12 от

23.09.2019г., а ее автор, Цинь Мэн, заслуживает присуждения ученой степени кандидата филологических наук по специальности 5.9.8. – Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика.

23 апреля 2023 года

Официальный оппонент:

кандидат филологических наук,
специальность 10.01.03 – Литература народов
стран зарубежья
(литература азиатского и африканского регионов),
доцент кафедры
китайской филологии Института стран Азии и Африки
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. М. В.
Ломоносова»
Барaboшкин Константин Евгеньевич

Адрес: 125009, г. Москва, ул. Моховая, д. 11, стр. 1

Телефон: +7 (495) 629-43-49

E-mail: kanglaoshi@iaas.msu.ru

Сайт: iaas.msu.ru

Подпись доцента Барaboшкина Константина Евгеньевича удостоверяю:

Ученый секретарь ИСАА МГУ имени М.В. Ломоносова
Т.Р. Терехова *Терехова*

