

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Российский университет дружбы народов»

На правах рукописи

ЦИНЬ МЭН

**КОГНИТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
ДИСКУРСИВНЫХ ИМПЛИКАТУР ДРАМАТИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА В
ПЕРЕВОДНОМ КИНОКОМЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ Э. РЯЗАНОВА**

5.9.8. Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Карабулатова Ирина Советовна,
доктор филологических наук, профессор

Москва – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Особенности когнитивно-прагматического описания семантического пространства кинодискурса	16
1.1. Когнитивный подход к изучению переводного кинодискурса	16
1.2. Специфика моделирования процесса декодирования в пространстве переводного кинодискурса	36
1.3. Проблема понимания драматического конфликта в кинодискурсе разноструктурных лингвокультур	57
Выводы по главе 1	66
Глава 2. Фоновые знания в структуре драматического конфликта в современном переводном кинодискурсе.....	69
2.1. Киноперевод кинофильмов в общей теории перевода и синтетизм литературно-художественных направлений в современном переводном кинодискурсе России и Китая	69
2.2. Типология драматических конфликтов в русском и китайском кинодискурсе	82
2.3. Прагматическая категория субъекта в драматическом конфликте кинодискурса	96
Выводы по главе 2	108
Глава 3. Дискурсивная импликатура в переводном кинодискурсе России и Китая.....	112
3.1. Дифференциация имплицатуры среди смежных феноменов кинодискурса	112
3.2. Блендовые образы в кинодискурсивном пространстве Э. Рязанова «Ирония судьбы, или с легким паром!» и «Служебный роман».....	134
3.2.1. Понятие «блендовый образ»	135
3.2.2. Блендовый образ «киноперсонаж – спящая красавица – принцесса/ принц (рыцарь) – кукла (модель) – марионетка»	141
3.2.3. Блендовый образ «киноперсонаж – космогонист – творец»	148
3.2.4. Блендовый образ «киноперсонаж – наблюдатель – «” голос за кадром”»	153
Выводы по главе 3	156
Заключение	160
Словарь терминов	166
Список литературы.....	169
Приложение А. Публикации о кинофильмах «Служебный роман» и «Ирония судьбы, или с легким паром!»	193

Приложение Б. Постеры к кинофильму «Служебный роман» в русском и китайском киноинформационном пространстве	198
Приложение В. Мемы «Служебный роман» и «Ирония судьбы, или с легким паром!»	200
Приложение Г. Спиралевидная модель А. А. Залевской	215
Приложение Д. Инвариантная модель коммуникативно-прагматической ситуации Н. Р. Алефиренко	216
Приложение Е. «Многоэтажная» модель памяти (по Р. Аткинсону – Р. Шиффрину)	216
Приложение Ж. Алгоритм коммуникативного события в драматическом конфликте современного кинодискурса.....	217
Приложение И. Привативная когнитивно-прагматическая модель киноповествования	217
Приложение К. Модель восприятия кинодискурса Э. Рязанова.....	218

Введение

Актуальность темы исследования. Переводной кинодискурс – это не только «окно» в мир другой культуры, но и «культурный шок» из-за встречи с теми лакунами, которые неизбежно возникают в ходе перевода, при этом кинофильмы играют важную роль в международном общении. Переводной кинодискурс становится всё более востребованным под влиянием глобализации и необходимостью понимать собеседника на другом языке, поэтому интерпретация смысла исходного кинодискурса и создание эквивалента на другом языке является одной из главных задач лингвистики на современном этапе. Актуальность работы обусловлена тем, что русскоязычная советско-российская кинематография широко используется при обучении китайцев русскому языку за пределами России, позволяя погрузиться в специфику другой лингвокультуры, обнаруживая культурный шок вследствие встречи с чужими этносоциокультурными нормами вербального и невербального поведения.

Существует когнитивный диссонанс между русскоязычным оригиналом и китаеязычной версией перевода, поскольку реципиенты переводной версии ставят знак равенства между исходным и переводным кинодискурсами, между реалиями в кинофильме и реальной жизнью, что приводит к когнитивным искажениям [Моисеенко, 2021] и конфликту декодирования информации [Денисенко, 2008].

Вместе с тем сопоставление исходного и переводного кинодискурсов позволяет увидеть структурно-смысловые рассогласования, возникшие вследствие интерпретативно-коммуникативных приёмов перевода [Корячкина, 2017]. Этот априорный перенос переводного кинодискурса на исходный кинодискурс зачастую запускает механизм критики авторского стиля, к которому относят не столько оригинальный текст, а переводной. Эти перекосы восприятия обусловили пристальное внимание к кинодиалогической ткани со стороны лингвистов-переводчиков, лингвокультурологов, киноведов, психологов, социологов [Бахтикиреева, 2017; Завьялова, 2016; Карасик, 2009; Кемарская, 2021; Лунькова, 2016; Шаклеин, 2017; Korovina, 2020].

В связи с этим мы считаем, что необходимо знать те кинофильмы изучаемой лингвокультуры, которые могут помочь в понимании менталитета другой страны. Усиливающаяся тенденция к сотрудничеству между Китаем и другими странами стала пусковым моментом для активизации продвижения иностранных фильмов на китайский кинорынок. Так, Чанчуньская киностудия только в 90-е годы XX в. осуществила перевод свыше 700 зарубежных кинофильмов, в том числе более 200 фильмов на русском языке [Цинь, 2021], и этот процесс продолжается и в XXI в. Сегодня мы видим усиление контактов между Россией и Китаем, поэтому использование перевода кинодискурса в обучении переводчиков является одной из важных задач [Коровина, 2021; Завьялова, 2016; Матасов, 2009; Чеснокова, 2018], поскольку помогает понять сложность «русской души» [Федулов и др., 2015; Чулкина, 2021].

Кинокомедийное творчество Э. Рязанова в Китае известно по художественным фильмам «Служебный роман» и «Ирония судьбы, или с легким паром!», созданным во второй половине XX в. Кинокомедия «Служебный роман» стала культовой в Китае, демонстрируя развитие образа чиновника в современной культуре Китая [Заварзина, 2021; Ро, Sims, 2021; Прокопьев, 2005; Hartig, 2018; Шогенова, 2018]. Помимо кинофильма, выполненного в высокопрофессиональном дубляже с китайской стороны (над ним работал целый институт китайских переводчиков), 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.

Степень разработанности темы исследования Переводной кинодискурс представляет большой интерес в самых разных странах. Однако в большей степени внимание уделяется исходному китайскому кинодискурсу как инструменту «мягкой силы» в других странах средствами кинематографа [Junchen Zhang, 2021; Matusitz, 2011; Zhouxiang, 2014]. Следует отметить, что сам кинодискурс стал активно разрабатываться лишь в XXI в. [Анисимов, 2021; Зарецкая, 2012; Ruan, 2021], когда исследователи стали четко разграничивать художественный текст, кинофильм и кинодискурс [Игнатов, 2007; Зайченко, 2011; Урванцев, 2019],

выявляя параметризацию кинодискурса [Бодрова, 2009; Винникова, 2010; Лавриненко, 2010; Лукина, 2021; Назмутдинова, 2008], акцентируя внимание на отдельных аспектах переводного кинодискурса [Войткова, 2021; Горшкова, 2014; Мельниченко, 2021; Приорова, 2020; Яшкина, 2015; Ся, 2017; Huang, 2003; Ruan, 2021].

При этом диссертационные исследования и монографии по переводному кинодискурсу представлены в меньшей степени, чем разрозненные единичные статьи, однако корпус полномасштабных работ стремительно растет, обнаруживая интерес исследователей анализа семиотического генезиса кинофильмов [Винникова, 2010; Зайченко, 2013; Ефремова, 2004; Зарецкая, 2010; Орищенко, 2021], сопоставления с литературными источниками [Зыкова, 2020; Игнатов, 2007; Покидышева, 2007], рассмотрения интертекстуальных связей [Анисимов, 2021; Иванова, 2001; Кубрак, 2019; Сургай, 2008; Илюхин, 2017], перевода номинаций и ономастического пространства кинокартин [Антропова, 2008; Бочарникова, 2014; Кокунова, 2013; Милюткина, 2016; Junchen Zhang, 2021].

Вместе с тем, мониторинг научно-исследовательского пространства кинодискурса показывает, что когнитивно-прагматический анализ дискурсивных импликатур драматического конфликта в переводном русско-китайском кинодискурсе не рассматривался, хотя кинодискурс привлекает особое внимание психологов, культурологов, киноведов, критиков, психолингвистов [Ефремова, 2004; Кубрак, 2019; Орищенко, 2021].

Предметом нашего исследования стал переводной русско-китайский кинодискурс русскоязычных советских комедий Э. Рязанова «Служебный роман» и «Ирония судьбы, или с легким паром!». **Объектом** нашего анализа стали дискурсивные импликации драматического конфликта в кинокомедиях Э. Рязанова «Служебный роман» и «Ирония судьбы, или с легким паром!» на русском и китайском языках.

Материалом для исследования послужили комедийные кинодискурсы Э. Рязанова «Служебный роман», «Ирония судьбы, или с легким паром!» и их переводные версии на китайском языке. Длительность отобранных оригинальных

кинофильмов составляет 335 минут и столько же совпадает со временем звучания переводного кинодискурса (удаление сцен или перемонтаж в версиях на РЯ не зафиксированы). 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.

Цель исследования – определение потенциала применения к русско-китайскому комедийному кинодискурсу когнитивно-прагматического анализа дискурсивных импликатур развития драматического конфликта на основе интерпретативно-коммуникативного метода переводоведения. Заявленная цель поставила необходимостью решить **следующие задачи:**

1) охарактеризовать понятие «кинодискурс» с точки зрения когнитивной и прагматической лингвистики с учетом единого когнитивного киноинформационно-культурологического целого (ЕККИКЦ); описать отличительные признаки моделирования процесса декодирования в пространстве переводного русско-китайского кинодискурса;

2) охарактеризовать проблему понимания драматического конфликта в переводном кинодискурсе в разноструктурных лингвокультурах; обозначить прагматическую категорию субъекта в драматическом конфликте переводного кинодискурса; пояснить принципы перевода в современном кинодискурсе России и Китая;

3) определить основные теоретические подходы к прагматическому описанию кинодискурса; дать типологию драматических конфликтов в русско-китайском переводном комедийном кинодискурсе Э. Рязанова; уточнить ключевые точки синтетизма литературно-художественных направлений в современном переводном кинодискурсе России и Китая; выявить дифференциацию импликатуры среди смежных феноменов кинодискурса;

4) охарактеризовать привативную оппозицию ментальных репрезентаций драматического конфликта в переводном кинодискурсе России и Китая на примере «Ирония судьбы, или с легким паром!» и «Служебный роман»;

5) выделить блендовые образы в структуре драматического конфликта при переводе кинодискурсов «Ирония судьбы, или с легким паром!» и «Служебный роман» с русского на китайский язык.

Поставленные задачи решались с помощью синергетического подхода к решению фундаментальной и прикладной **методологии**. Методология нашего исследования носит дескриптивный, эмпирический, неэкспериментальный, индуктивный, когнитивно-дискурсивный, системный, контрастивный характер. **Методы** включают контрастивный семантико-синтаксический анализ (для выявления специфики нелинейного перевода), лингво-прагматический анализ (для уточнения характеристики речевых актов), композиционный анализ (с целью определения типологии риторических отношений), лингво-переводческий анализ (с целью атрибуции приёмов перевода), когнитивно-семантический анализ (в контексте выявления соответствия оригинала и перевода), контекстуальный анализ (в аспекте определения факторов текстовых преобразований), описание и интерпретация данных. В сложном многополярном пространстве переводного русско-китайского комедийного кинодискурса Э. Рязанова лингвосемиозис выстроен путем преобразования режиссерского мыслекода (как языка мысли, по С. Пинкеру [2004] – Ц. М.) одной лингвоментальной культуры в язык слов другой лингвоментальной культуры [Ruan, 2021], отражая процессы деятельностного сознания [Alefirenko, Nurtazina, 2018: 49].

Теоретико-методологическую основу работы составили труды отечественных и зарубежных учёных в таких направлениях как:

– дискурс и дискурсивные исследования (Н. Д. Арутюнова, Н. А. Ахренова, В. З. Демьянков, М. В. Иванова, В. И. Карасик, Е. Н. Малюга, Т. В. Маркелова, Ю. С. Степанов, М. Фуко, О. С. Чеснокова, Т. А. van Dijk);

– дискурс кинематографа и переводного кино (В. Е. Анисимов, З. К. Беданоква, К. В. Войцех, А. О. Гусев, А. Н. Зарецкая, С. С. Зайченко, М. А.

Ефремова, А. И. Казакова, Ю. М. Лотман, С. С. Назмутдинова, С. Н. Покидышева, Г. Г. Слышкин, Ю. Г. Цивьян, Junchen Zhang и др.);

– лингвофилософское понимание языковой игры и блендинга (Г. Г. Гадамер, Т. А. Гридина, Е. С. Кубрякова, Е. Н. Ремчукова, К. Ф. Седов, О. А. Хрущева, E. Uribe-Jongbloed и др.);

– лингвосомиотические и психолингвистические изыскания в нейроэстетике искусства, литературы и художественного творчества (В. Н. Денисенко, А. А. Залевская, Н. В. Зененко, И. С. Карабулатова, А. В. Колмогорова, А. В. Олянич, В. Рамачандран, А. Н. Севостьянов);

– исследования контекста (О. С. Ахманова, Н. А. Ахренова, М. М. Бахтин, С. Г. Коровина, О. В. Ломакина, М. Л. Новикова, Е. Н. Суханова, Н. Л. Чулкина, В. М. Шаклеин и др.);

– психолингвистические портреты и коммуникативные типы (Я. А. Волкова, К. Е. Барабошкин, Е. Б. Борисова, А. И. Домашнев, А. Б. Есин, М. Ю. Никитин, Н. Н. Панченко, Д. С. Скарнев);

– теория интертекстуальности (И. В. Арнольд, Р. Барт, М. М. Бахтин, И. Р. Гальперин, Л. Н. Лунькова и др.).

Центральное положение настоящего исследования занимает **гипотеза** о том, что декодирование любого типа дискурса направлено на извлечение имплицитных смыслов, или имплицатур с апелляцией к широкому кругу фоновых знаний (Е. С. Кубрякова). Данный постулат в полной мере применим к комедийным кинодискурсам Э. Рязанова «Ирония судьбы, или с легким паром!» / «命运的讽刺, 或轻蒸汽!» и «Служебный роман» / «办公室恋情», включая их переводные варианты на китайском языке.

В процессе декодирования переводной кинодискурса рассматривается не только и не столько как передатчик замысла его создателя, сколько как источник информации для реципиента, как пусковой триггер мыслей и чувств последнего. Комедийный эффект кинодискурса Э. Рязанова базируется на декодировании смешного в драматическом конфликте героев, оказывающихся в разных

жизненных ситуациях (Лукашин + Галя; Лукашин + мама; Лукашин + друзья; Лукашин + Надя; Надя + Ипполит; Надя + мама и т. д.). Конфликты героев легли в основу стикеров и мемов на основе комедий Э. Рязанова, выходя в пост-интерпретационное поле кинодискурсивного пространства, способствуя культивированию и мифологизации как героев кинокартин, так и самих кинофильмов (Рисунки 1, 2).



Рисунок 1 – Мемы на основе образа главной героини кинокомедии «Служебный роман»

Источник: из открытых источников интернета – URL: https://www.b17.ru/blog/sultan_moeogo_serdtza/ – Ц. М.

Исходя из этого, понимание декодирования комедийного переводного кинодискурса противопоставлено ограничительным рамкам восприятия реципиента (ср. Рисунок 1 и Рисунок 2 – Ц. М.) в контексте пассивного восприятия авторского замысла произведения и его образов.



Рисунок 2 – Мем на основе образа главной героини кинокомедии «Служебный роман»

Источник: из открытых источников Интернета – URL: <https://www.meme-arsenal.com/create/meme/1840978> – Ц. М.)

Такое стремление оценивается неоднозначно из-за противоречивых положений в психологической концепции о предопределенности процесса рецепции от личностного опыта реципиента и историческим опытом. Вместе с тем

тезаурус и фоновые знания реципиента продуцируют множественность толкования, что не является эквивалентом произвольного появления той или иной интерпретации.

Основные положения, выносимые на защиту

1. Дискурсивные импликатуры, содержащиеся в комедийных кинодискурсах Э. Рязанова «Ирония судьбы, или с легким паром!» / «命运的讽刺,或轻蒸汽!» и «Служебный роман» / «办公室恋情», однозначно вычитываются благодаря фигуре осведомленного реципиента, который погружается в конкретный кинодискурс, как в личное воспоминание. При этом процесс «перечитывания», перманентная погруженность в дискурсивное пространство кинофильмов Э. Рязанова и приводят в итоге к декодированию импликатур.

2. Когнитивно-прагматическая направленность есть конститутивный признак комедийного кинодискурса: зрители/ слушатели/читатели (реципиенты) обладают некоторым комплексом знаний о семантической организации дискурсивного кинопространства Э. Рязанова; комедийные кинодискурсы Э. Рязанова «Ирония судьбы, или с легким паром!» / «命运的讽刺,或轻蒸汽!» и «Служебный роман» / «办公室恋情» насыщены диалогами, поскольку нацелены на реципиента-интеллектуала, что позволяет развернуть драматический конфликт, решаемый позитивно благодаря использованию комедийных триггеров, воздействующих на перцепцию реципиента. Привативная когнитивно-прагматическая модель повествования в переводном кинодискурсе Э. Рязанова представлена двумя полюсами субъектности: 1 полюс атрибутирован позицией Автора/Продюцента, Рассказчика за кадром (1), и второй полюс занимает Зритель/Слушатель/Читатель/Реципиент (2). Субъект повествования раздваивается на Автора и Рассказчика за счет реализации различных субъектных форм выражения авторского сознания, либо режиссерского многоголосия.

3. Взаимосвязанность и взаимообусловленность оригинального и переводного кинодискурсов составляют вместе единое когнитивное

киноинформационно-культурологическое целое (ЕККИКЦ), в структуре которого входят константы и переменные в прагматике кинодискурса как категории, предопределенной интеракциональным и интенциональным аспектами дискурсивной реализации компонентов оригинального и переводного кинодискурсов. Цифровой аспект коммуникации и успешное сочетание экстралингвистических и сугубо лингвистических факторов в мифологизации героев 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!». Переводной комедийный кинодискурс Э. Рязанова ориентирован на восприятие текста по разным плоскостям (ментальным репрезентациям) – пласт воспоминаний, концептуально значимый и связанный с понятиями «дом», «работа», «семья», «родина»; второй пласт – собственно место, где разворачивается драматический конфликт, развивающий сюжет (научно-исследовательский институт в «Служебном романе», квартира – в «Иронии судьбы, или с легким паром!»).

4. Процесс декодирования переводного комедийного кинопространства Э. Рязанова представляет собой не столько игру в ассоциации реципиента, предполагающую его личностные переживания на основе кинодискурсивной информации, сколько манипуляцию сознанием воспринимающего субъекта в том смысле, что реципиент, основываясь на семантических маркерах кинотекста, должен быть ведомым режиссером-сценаристом по спирали текстового кинопространства Э. Рязанова, извлекая необходимую информацию из того или иного типа памяти (кратковременной, или долговременной) по следам этих произведений.

5. Синтетизм оригинального комедийного кинодискурса Э. Рязанова формируется под влиянием гетерогенных стилевых признаков сказочного (мистического) реализма, символизма, постсимволизма, постмодернизма с использованием блендовых образов, детерминированных репрезентацией героя-субъекта как микрокосма в совокупности его духовных преобразований. Дискурсообразующим принципом имплицатур драматического конфликта в

переводных кинодискурсах Э. Рязанова «Ирония судьбы, или с легким паром!» / «命运的讽刺, 或轻蒸汽!» и «Служебный роман» / «办公室恋情» является привативность оппозиции ментальных репрезентаций «семья» – «работа», «Москва – Санкт-Петербург», предопределенных экспликацией аналогично именованных глобальных тем семантического пространства в кинотворчестве Э. Рязанова.

Научная новизна определяется необходимостью моделирования переводного кинодискурсивного пространства с позиций синергетического подхода и заключается в следующем:

- переводное кинодискурсивное пространство понимается как совокупность оригинального кинодискурса и собственно переводного кинодискурса;

- дискурсивная импликатура в комедийном кинопространстве Э. Рязанова анализируется в когнитивно-прагматическом аспекте в рамках целостного исследования;

- дифференцированная систематизация терминологии кинодискурса уточняется согласно типологии имплицитной информации;

- мультимодальная методика анализа дискурсивных импликатур в переводном кинодискурсе определяется для последующего моделирования и схематичного изложения когнитивных характеристик выводного знания кинодискурса;

- впервые вводится понятие единого когнитивного киноинформационно-культурологического целого (ЕККИКЦ) 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;

- впервые выделяется мемное подпространство в постинтерпретативном осмыслении кинодискурсов Э. Рязанова «Служебный роман» и «Ирония судьбы, или с легким паром!»;

- анализируется механизм референции переводного кинодискурса, предопределенный субъективностью интерпретирующей деятельности

кинореципиента в сопоставлении с объективным характером реальности страны оригинала и страны перевода.

Теоретическая значимость определена приоритетными задачами и перспективами когнитивного понимания оценки вербально-паравербальных средств, которые актуализируют описание переводного кинодискурса с позиции синергетики и интеграции как мультимодального подхода к изучению языка. Определение семиотических категориальных параметров переводного кинодискурсивного пространства, репрезентирующих макрознаковость кинодискурса как ЕККИКЦ, идет с опорой на его феноменологическую природу. Антропоцентрическая доминанта в переводном кинодискурсе строится путем использования семиотических конститuentов ЕККИКЦ, подразумевая уточнение тех его параметров онтологической структуры, которые манифестируют переводной кинодискурс как смысловой результативный продукт лингвокогнитивной деятельности человека. Работа вносит вклад в теоретическое 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.

Обоснованность и достоверность результатов исследования подтверждаются использованием проверенного авторитетного научно-методологического инструментария, сопряженного с анализом достижений российских и зарубежных ученых, многообразием проанализированных эмпирических данных, релевантностью выборки проанализированного материала. **Апробация результатов** была поступательно представлена диссертантом лично в соответствии с ходом над диссертационным исследованием на заседаниях кафедры, научно-практических конференциях и форумах различного уровня (Воронеж, Москва, Ханты-Мансийск, Санкт-Петербург), что подтверждено индексацией в РИНЦ, WoS, Scopus, а также сертификатами участника со стороны организаторов мероприятий. Основные публикации содержат необходимое

количество публикаций. Общее количество публикаций диссертанта содержит 7 наименований, из них публикаций Scopus/WoS – 1, ВАК – 3, другие РИНЦ – 3.

Практическая значимость научной работы связана с возможностью применения результатов исследования в теории межкультурной коммуникации, лингвострановедении, лингвокультурологии, методике преподавания РКИ, русско-китайской компаративистике, когнитивной лингвистике, психолингвистике, семиотике. Результаты исследования могут быть использованы в разнообразной вузовской образовательной практике в рамках курсов «Введение в теорию языка», «Общее языкознание», «Переводоведение», «Искусствоведение», «Социолингвистика», «Семиотика», «Основы межкультурной коммуникации», «Психолингвистика», «Лингвокультурология», «Когнитивная лингвистика», «Киноведение», «Речевой этикет» и др., а также для разработки спецсеминаров и спецкурсов, связанных с русско-китайской коммуникацией и обучением языку в иностранной аудитории.

Личный вклад диссертанта заключается в непосредственном участии на каждом этапе работы, которая началась с замысла научного исследования и завершилась итоговой реализацией в виде диссертации, научно-исследовательском поиске собственной научно значимой идеи, сборе материалов, выработке собственной концепции к анализу такого сложного феномена как дискурсивная имплицатура драматического конфликта в комедийном переводном русско-китайском кинодискурсе. **Перспективы** исследования связаны с дальнейшей разработкой семиотического пространства переводного русско-китайского кинодискурса, составления мультимодальной системы когнитивно-прагматического анализа переводного кинодискурса с использованием разноуровневых компьютерных технологий.

Структура и содержание диссертации характеризуют стиль аналитического изложения видения проблемы в научном освещении, что соответствует традиции написания и представления научно-исследовательской работы кандидатского уровня, рекомендованной к публичной защите. Общий объем составляет 218 страниц, из них основной текст – 165 страниц.

Глава 1. Особенности когнитивно-прагматического описания семантического пространства кинодискурса

1.1. Когнитивный подход к изучению переводного кинодискурса

Феномен дискурса, помимо лингвистики, является предметом исследования многих наук: философии, социологии, политологии и т. д. В свете тенденции последних лет – междисциплинарное рассмотрение языка – необходимо констатировать неоднозначность дефинирования категории **дискурс**. Именно полиаспектность исследования приводит к отсутствию целесообразности выделения одного – концептуального – определения [Кубрякова, 2000, с. 9]. Само толкование термина **дискурс** связано с широким и узким подходом к исследуемому объекту. Узкий подход трактует дискурс [Степанов, 2000; Хурматуллин, 2009], исходя из определения В. З. Демьянкова, как «произвольный фрагмент текста, состоящий более чем из одного предложения или независимой части предложения <...> Исходная структура для дискурса имеет вид последовательности элементарных пропозиций, связанных между собой логическими отношениями конъюнкции, дизъюнкции и т. п.» [Демьянков, 1982, с. 239]. В то же время широкое толкование дискурса опирается на позицию Т. А. ван Дейка, согласно которой **дискурс** как «сложное коммуникативное явление, включает в себя и социальный контекст, дающий представление как об участниках коммуникации, так и о процессе производства и восприятия сообщения, и является сложным единством языковой формы, значения и действия» [ван Дейк, 1989, с. 113]. «Дискурсивный переворот» [Макаров, 2003, с. 16], наблюдаемый сегодня в общенаучном пространстве, создает принципиально новую онтологию современной гуманитаристики, ставя в приоритет такие единицы, как **дискурс** и **речевой акт**. В этом случае методологическая доминанта определяется трансляцией переноса смысла в определении коммуникативной лингвистики на прагматику, иными словами, на коммуникативные характеристики языка, реализуемые в кинодискурсе.

Когнитивно-прагматическая направленность прикладных исследований позволила ученым атрибутировать дискурс как когнитивное явление, поскольку в

нем затронут механизм передачи знания и переработка информации, как и всё разнообразие действий декодирования и интерпретации [Алпатов, 2015; Аршинова, 2019; Денисенко, 2008; Завьялова, 2016; Кибрик, 2015; Кубрякова, 2001; Войткова, 2021; Korovina et al., 2018]. В контексте семиотики кинодискурса невозможно обойти фундаментальные труды В. А. Барановской [2020], С. С. Зайченко [2013], А. Н. Зарецкой [2012], А. И. Казаковой [2014], А. В. Корячкиной [2017], И. Н. Лавриненко [2011], Ю. М. Лотмана [1973], С. С. Назмутдиновой [2008], Ю. В. Сургай [2008], Г. Г. Слышкина, М. А. Ефремовой [2004], Ю. Г. Цивьян [1984], А. А. Туаевой [2020], Н. А. Шамовой [2022] и др.

Анализ дискурсивного пространства кино представляет особый интерес в силу мультимодальности черт кинодискурса и поливариативности интерпретации, что обеспечивает разновекторный характер его изучения, или мультидисциплинарным подходом [Лотман, 1973; Духовная, 2015; Шамова, 2022]. В связи с этим исследователи уточняют сам термин **кинодискурс**, трактуя его как «семиотически осложненный динамичный процесс взаимодействия автора и кинореципиента, протекающий в межкультурном и межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка, обладающего свойствами синтаксичности, вербально-визуальной сцепленности элементов, интертекстуальности, множественности адресанта, контекстуальности значения, иконической точности, синтетичности» [Назмутдинова, 2008, с. 7]. При этом особый акцент ставится на **полифоничной структуре коллективного автора**, вбирающей в себя сценарно-режиссерскую группу, продюсеров, весь актерский состав, редакторов, операторов и вспомогательный персонал [Назмутдинова, 2007].

Сегодня разрабатываются различные подходы к анализу как дискурса вообще, так и кинодискурса в частности. В аспекте общей теории дискурса исследователи чаще всего отталкиваются от определения, которое было предложено Н. Д. Арутюновой: «Дискурс – это связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социальными, культурными и психологическими факторами, текст, взятый в событийном аспекте, речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент,

участвующий во взаимодействии людей и механизмов их сознания, речь, погруженная в жизнь» [Арутюнова, 1990, с. 136]. Это определение стало каноническим, благодаря поливариативности возможных аспектов анализа и учету пограничных полей самого термина **дискурс** в других гуманитарных сферах. В связи с прагматической стороной дискурса исследователи акцентируют внимание на созависимости языкового употребления с экстралингвистическим фоновым знанием, в котором находится весь саккумулированный опыт человеческой цивилизации о мире и индивидуальный опыт коммуникантов [Бахтикиреева, 2022; Ван Дейк, 1989; Карасик, 2009; Пинкер, 2004].

Кинодискурс обусловлен своей прагматикой, поскольку является, прежде всего, мощным сконцентрированным коммуникативным событием, в пространстве которого происходит интеракция, или взаимодействие субъектов общения, выражающих основные тренды в социуме. Исходя из этого, кинодискурс выступает не просто как некая коммуникативная ситуация, но, прежде всего, как моделируемые и прогнозируемые лингвоментальные процессы, которые возникают как в креативном ходе созидания дискурса, так и в поливариативном процессе декодирования кинодискурса. Переводной кинодискурс выступает как прагматическая интерпретация процесса гибридизации различных цивилизаций [Junchen Zhang, 2019, с. 32]. Переводной кинодискурс унифицирует параметры организации общечеловеческой цивилизации, благодаря чему «мир становится более однородным и стандартизированным вследствие технологической, коммерческой и культурной синхронизации, исходящей от Запада» [Pieterse, 1994, с. 161]. В связи с этим 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.

Как правило, китайский переводной кинодискурс (с китайского на другой язык) связан либо с историческими событиями, либо с боевыми искусствами [Klein,

2004: Wang, Yeh, 2005; Lee, 2006; Shao, Pan, 2006; Huang, 2003; Zhu, 2013]. Переводной кинодискурс на китайский язык (с других иностранных языков) не так строго регламентирован, однако оба направления неизбежно вовлечены в процессы культурных изменений и культурной гибридизации, влияя как на Запад, так и на Восток, поскольку переводные киноверсии обладают чертами декультурализации, аккультурализации, рекультурализации [Wang, Yeh, 2005, с. 177–182].

Известный теоретик языка Ю. С. Степанов [1998], анализируя разнообразные версии определения дискурса, считает, что наиболее полным и адекватным современным вызовам науки является определение дискурса, предложенное В. З. Демьянковым: «...Дискурс часто, но не всегда, концентрируется вокруг некоторого опорного концепта; создает общий контекст, описывающий действующие лица, объекты, обстоятельства, времена, поступки и т.п., определяясь не столько последовательностью предложений, сколько тем общим для создающего дискурс и его интерпретатора миром, который «строится» по ходу развертывания дискурса, — эта точка зрения «этнографии речи»...Элементы дискурса: излагаемые события, их участники, перформативная информация и «несобытия», т.е. а) обстоятельства, сопровождающие события; б) фон, поясняющий события; в) оценка участников события; г) информация, соотносящая дискурс с событиями» [Демьянков, 1982, с. 7]. Такое толкование дискурса отграничивает термин от дефиниции «текст», определяя гораздо больший объем категории «дискурс», акцентируя внимание на этнолингвоментальной характеристике дискурса. Однако, не умаляя фундаментальной значимости определения В. З. Демьянкова, мы опираемся на логико-философское толкование дискурса в контексте парадигмы теории языка, принадлежащее Ю. С. Степанову: «Дискурс — это «язык в языке», но представленный в виде особой социальной данности. Дискурс реально существует не в виде своей «грамматики» и своего «лексикона», просто как язык. Дискурс существует, прежде всего, и главным образом в текстах, но таких, за которыми встает особая грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика, — в конечном счете, особый мир. В мире всякого дискурса действуют свои правила синонимических замен, свои правила

истинности, свой этикет. Это – «возможный (альтернативный) мир» в полном смысле этого логико-философского термина. Каждый дискурс – один из «возможных миров». Само явление дискурса, его возможность, и есть доказательство тезиса «язык – дом духа» и в известной мере тезиса «язык – дом бытия» [Степанов, 1998, с. 37]. Воздействие кинодискурса на реципиента основывается на киносценарии, который является «произведением художественной литературы со специфическими признаками, связанными с воплощением словесного текста в звукозрительном виде на экране», что по сути и представляет собой процесс экранизации» [Слышкин, 2004, с. 29]. При этом ставить знак равенства между кинодискурсом и киносценарием нельзя, поскольку, может присутствовать вариативность киносценариев в зависимости от авторского видения сценаристов, от форм представления сценария (предварительный, литературный, режиссерский, пообъектный и т. п.), и дискурсивных импликатур, которые реализуются в кинодискурсе в той или иной степени (иллюстративный видеоряд к размышлениям киногероев, музыкальный аудиоряд и т.д.) и составляют подтекст кинодискурса. Как отмечают исследователи, не вся вербальная информация киносценария входит в кинодискурс [Духовная, 2014; Зарецкая, 2008], что актуализирует проблему когнитивного подхода к анализу кинодискурса как такового.

Переводной киносценарий, на наш взгляд, выступает как прецедентный дискурс для переводного кинодискурса, формирующий его вертикальный контекст, содержащий в себе смысловую версию перевода киносценария, кинотворчество одного и того же режиссера (в нашем случае, Э. Рязанова), жанр кинотворчества (в нашем исследовании – кинокомедии), художественные книги и другие литературные произведения, которые упоминаются в кинофильме, альтернативные варианты перевода отдельных киносцен, альтернативные варианты самих киносцен, рецензии кинокритиков и т. д. [Барановская, 2020; Духовная, 2015; Зарецкая, 2008; Сургай, 2008; Цинь, 2021; Ruan, 2021; Zhouxiang, 2014]. Так, например, кинокритики проводят параллели между рязановской кинокомедией «Ирония судьбы...» и фильмом реж. Б. Ниренбурга «Семья как семья, или как Коробовы встречают Новый

год» (1970), подчеркивая прецедентность основной идеи кинофильма – встреча Нового года взрослых детей отдельно от родителей [Котов, 2022]. Однако мы полагаем, что такое проведение параллелей не релевантно, поскольку нельзя отнести «Иронию судьбы...» к ремейку «Семьи как семьи...», так как тема встречи Нового года в семейном кругу достаточно широко представлена в устном народном творчестве (сказках) и художественной литературе. При этом сама кинокомедия «Ирония судьбы...» послужила основой для создания ремейков в Индии, США, Китае и т. д. Кроме того, появились версии/ фанфики [Сененко, 2017; Солина, 2020] этой кинокомедии. К таковым мы относим украинскую версию «Ирония судьбы – 3, или 4», казахстанскую версию «Ирония судьбы по-казахски», американскую «About Fate» и т.д.

Отдельного аналитического рассмотрения заслуживает **мемное пространство** на основе «Служебного романа» и «Иронии судьбы». Многие сцены «Служебного романа» были переосмыслены в современных условиях и стали мемами. Существует отдельный сайт, содержащий 94 стикера и мема на основе «Служебного романа» [Стикер телеграм Служебный роман (chpic.su)], которые активно используются современной молодежью. В то же время стикеры-мемы на основе кинокомедии «Ирония судьбы, или с легким паром» насчитывают 156 обозначений.

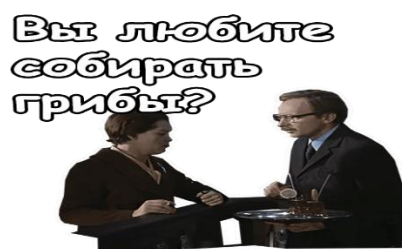


Рисунок 3 – Пример стикера на основе «Служебного романа»

Источник: стикеры телеграм Служебный роман (chpic.su) – Ц. М.

Тематика мемов на основе «Служебного романа» касается этики корпоративной культуры в России, межгендерных отношений, типичных реплик, использованных героями, а также переосмысления фраз, демонстрируя взаимосвязь между реальной языковой личностью и виртуальной языковой личностью [Ахренова, Милякова, 2022].

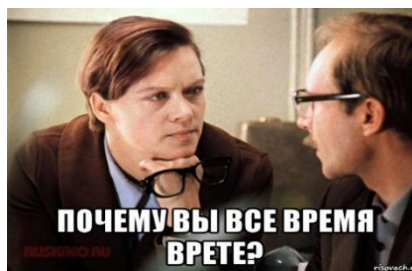


Рисунок 4 – Мем «Почему Вы все время врете?»

Источник: из открытых источников Интернета – URL: <http://risovach.ru/kartinka/8860061> – Ц. М.



Рисунок 5 – Мем «Как скучно мы живем. В нас пропал дух авантюризма...»

Источник: из открытых источников Интернета – URL: <https://www.meme-arsenal.com/create/meme/1722304> – Ц. М.

В новых условиях появился новый мем, который вместил в себя и фразу «Какая гадость – эта ваша заливная рыба», и киносцену с Ипполитом, в которой он говорит о скуке (см. Рисунки 5, 6). Для понимания переводного кинодискурса мы опираемся на ключевое понятие пирсовской теории – интерпретанту, под которой понимается та ментальная операция, которая эксплицирует значение знака, связывая его с кодом, т. е. системой виртуальных знаков и контекстом как совокупностью знаков, актуализируемых в дискурсе. В итоге интерпретанты появился мем в связи с коронавирусом (Рисунок 6).



Рисунок 6 – Мем «Какая шляпа этот ваш коронавирус»

Источник: из открытых источников Интернета – URL: <https://www.meme-arsenal.com/create/meme/2372649> – Ц. М.

Как ни странно, но «Служебный роман» стал источником для мемов в ковидное время в связи с повсеместным объявлением локдаунов и дистанционной работы (Рисунок 7).



Рисунок 7 – Мемы-интерпретанты про коронавирус на основе кинодискурса «Служебный роман»

Источник: из открытых источников – URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5e8f84c34a281b0cb1a41f9d/memy-iz-filma-sluzhebnyi-roman-o-koronaviruse-5ea18dfe6766da1f3c9c44dd> – Ц. М.

Фанфики, мемы, ремейки, на наш взгляд, способствуют мифологизации героев и самого произведения. Казалось бы, перед нами рассказ о некоем ничем непримечательном локусе, в котором разворачивается типичная сказочно-мифологическая история о любви: управление статистики, типовая новостройка. Такие мифологизации, по мнению исследователей, являются отличительной чертой современной коммуникации [Береснева, 2018]. Однако явный сказочный компонент способствует тому, что эти кинофильмы чаще всего демонстрируются в праздники, особенно в Новый год. При этом соблюдается некое подобие жизненной правды. Как справедливо отмечал обладатель двух ТЭФФИ А. В. Зотов, «киноправда также отличается от самой действительности, как и в других ТВ-программах» [Зотов, 2006, с. 96].

Так, А. И. Денисова подчеркивает **феномен фанфикшна** как черты, характеризующей современное общество [Денисова, 2012]. Мы считаем, что как

отражение масскультуры сегодняшнего дня в 2007 г. вышла кинокартина «Ирония судьбы. Продолжение» реж. Т. Бекмамбетова, получившая многочисленные отклики и рецензии [Альперина, 2007]. Также вышел ремейк и на «Служебный роман» в 2011 г. реж. С. Андреасяна «Служебный роман. Наше время». Ремейки также стали обрести мемами (Рисунок 8).



Рисунок 8 – Мем «Служебный роман. Наше время»

Источник: из открытых источников сети Интернет – URL: https://pikabu.ru/story/mne_zhal_yetu_molodezh_1672654?cid=17865814 – Ц. М.

Однако следует отметить, что сам по себе фанфик появился благодаря кино, поскольку впервые «массовый всплеск фанфиков зафиксирован в конце 1960-х годов, когда на экраны вышел сериал Стар Трек/ Star Trek: The Original Series. За время показа поклонники сериала подготовили печатный вариант сборника, написанных ими фанфиков» [Денисова, 2012, с. 141].

В индийском кинематографе в 2013 г. был снят неавторизованный ремейк под названием «Я люблю Новый год» (хинди आई लव न्यू ईयर, англ. «I love NY») по мотивам «Иронии судьбы» [Лупал, 2013]. В Северной Корее в 2001 г. вышла своя киноверсия *우리는 당신에게 행복을 기원합니다* / «Желаем счастья», при этом в северокорейском ремейке «Иронии судьбы» музыкальное сопровождение отсылает к другому кинофильму Э. Рязанова «Служебный роман» [Габрусенко, 2018], что подчеркивает мутуальность восприятия кинодискурсивного пространства Э. Рязанова в сознании кинореципиентов, иностранных в том числе. В 2021 была начата работа над американским вариантом «Иронии судьбы» под названием «About Fate» [Лесик, 2021].

В Китае кинокомедия «Служебный роман» известна также и как спектакль, в котором сохранены имена русских персонажей, несмотря на всю сложность русского произношения. Например: Toliya – Толя [Цинь Мэн, 2021a]. В Израиле «Служебный роман» также активно ставится на театральных подмостках, при этом антропонимическое пространство отражает лингвострановедческие особенности. Например: Лариса Прокофьевна Калугина («Мымра») – Илана Арбель («Жаба»), Анатолий Новосельцев – новый репатриант Анатолий Новосельцев, Голос за кадром в кинофильме – Фантом (Призрак) Статистического управления, Бубликов – Дуби Бубликов, Верочка – Мика, Самохвалов – Галья [Edik_m chipper, 2009].

В результате пост-интерпретационный переводной кинодискурс по кинокомедийному творчеству Э. Рязанова (на примере фильмов «Ирония судьбы» и «Служебный роман») демонстрирует возможность развития третьего варианта интерпретаций, который становится все более реальным в условиях другой лингвокультуры (с акцентом на время, место, или другой этнос). Такой тип предполагает вариант интерактивности двух логик из не менее двух сфер культуры, выступающий как тип диалога с разносмысловой структурой, где есть цель объединения их в третьей, дополнительной логике, которая определяется как металогики интерпретаций в рамках диалогии [Болотнова, 2019]. Однако стоит заметить, что металогики интерпретаций носит маргинальный характер, которому присуща креативность и неожиданная переключаемость смыслов [Бахтикиреева, 2022]. Например, в качестве стикера в молодежной коммуникации используется фраза Самохвалова, обращенная к Верочке в приемной: «Что за дрянь Вы курите?» (Стикеры телеграм Служебный роман [chpic.su]), отсылая нас к переинтерпретации слова «дрянь», которая в молодежном жаргоне обозначает «наркотики» [Сленг наркоманов, электронный ресурс]. Сама переинтерпретация [Баранов, 2008], или пост-интерпретация, является основой для коммуникации в обществе Постправды, где идет целенаправленная стимуляция конкретных психоэмоциональных реакций в определенном направлении у реципиента во время подачи любой информации, поэтому само осмысление любого текста искажается за счет трансформации фоновых знаний, поэтому вектор киновосприятия согласуется с современными

точками информационной напряженности: дрянь «некачественный продукт, плохой товар» → дрянь «наркотик, дешевый наркотик». Как указывает А. Н. Баранов, конфликт всегда сопряжен с разноуровневостью интеллектуального развития, что может спровоцировать конфликт как на физическом, так и на интеллектуальном уровне из-за «интенциональной переинтерпретации» под влиянием интроспекции [Баранов, 2018, с. 642]. Следовательно, разнообразие интерпретативных трактовок кинотекста характеризуется ассоциативным веером поливариативных реальностей, которые становятся маркерами другого мифологизируемого мира, что обеспечивает постоянное воспроизводство этой истории уже как некоего мифа.



Рисунок 9 – Мем из китайского интернета: – Почему ты ешь грязь? – Я съел ее с белым сахаром 😊

Источник: из открытых источников – URL: <https://twitter.com/rhharisov/status/732857073885646851?lang=uk> – Ц. М.

Когда-то М. Бахтин определил «вненаходимость» как мощный рычаг понимания, поскольку только позиция Наблюдателя дает возможность раскрыть «в глазах *другой* культуры себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше)» [Бахтин, 1979: 334]. Само отношение к кинотексту как объекту истолкования актуализирует осознание интерпретативных стратегий, поскольку сам кинотекст выступает в качестве одного из компонентов принимающего контекста или фрейма. В этой связи кинотекст выполняет функцию субъекта с репутационным капиталом, поэтому акцентируется аспект понимания. Например: «Значит, хорошие сапоги, надо брать»; «Это маленькая лошадь – пони»; «Где Вы набрались такой пошлости?»; «Мы с ней сроднились»; «Да идите вы... в бухгалтерию»; «У тебя мировая мама»;

«Вы считаете меня легкомысленной?»; «Какая гадость – эта ваша заливная рыба» и т. д. Кроме того, иногда идет использование обоих языков, поскольку герои узнаваемы и любимы как в России, так и в Китае.

При этом сама динамика идет в соответствии с шагами (ступенями) понимания, а три уровня смысла предопределены семиотической композицией того или иного текста. В переводном варианте и стикерах мы видим, что кинотекст выходит за пределы привычной среды функционирования и при вхождении в другую среду подвергается последующей интерпретации и/или переинтерпретированию согласно логике акцептирующей сферы, тогда судьба такого кинотекста отражает конечность бытия, поскольку одна логика поглощает другую под влиянием процессов гармонизации ситуации с подстройкой под привычную логику собственного мира. Логика реализации жизни сурова, но предопределена мифологической традицией [Азбелев, 1965]: любой текст выступает как пища, а потому кинотекст становится неким «хлебом», который брошен страждущей толпе. Пост-интерпретационный кинодискурс по Рязанову показывает возможность развития третьего варианта интерпретаций, который становится все более реальным в цифровом обществе.

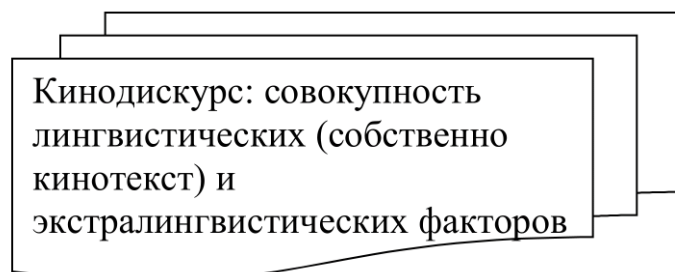


Рисунок 10 – Матрешечный принцип структуры кинодискурса
(авторская разработка – Ц. М.)

Матрешечный принцип структуры кинодискурса (Рисунок 10) включают в себя «фигуры» минисцен, причем вербальный и паравербальный рисунок этих «фигур» перекликается, образуя **единое когнитивное киноинформационно-культурологическое целое** (далее **ЕККИКЦ** – Ц. М.). Следует отметить, что «Служебный роман» опирается на пьесу Э. Брагинского и Э. Рязанова «Сослуживцы» [«Сослуживцы», история спектакля, из которого вырос «Служебный роман», 2021], которая в киноверсии стала называться «Служебным

романом». Однако после ошеломительного успеха на театральных подмостках пьеса идет уже под кинематографическим, узнаваемым названием «Служебный роман» [Шопену здесь не место: рецензия на спектакль «Служебный роман» в Театре драмы, 2021]. В 2021 на севастопольской сцене вышел мюзикл по мотивам кинокомедии «Служебный роман», спектакля «Сослуживцы» и автобиографических отсылок Э. Рязанова о ходе работы над кинофильмом, причем в театре ставится отдельно и сам спектакль «Сослуживцы» («Служебный роман». Постановка Владимира Крючкова // Афиша Севастопольский академический русский драматический театр им. А. В. Луначарского, 04 февраля 2021). Следует отметить, что на китайской сцене также идет спектакль, но не с названием «Сослуживцы», а «Служебный роман». Кроме того, в спектакле звучат песни из кинофильмов Э. Рязанова («Служебный роман» и «Ирония судьбы». К кинодискурсивному пространству рязановской кинокомедии «Ирония судьбы...» мы также относим и российско-китайскую кинокомедию «Как я стал русским» (2019, реж. Акаки Сахелашвили и Ся Хао), поскольку многие сцены из этого кинофильма имеют отсылки к легендарной «Иронии судьбы»: испытание жениха спаиванием водкой до потери сознания, морозная зима, русская баня, локация – Москва. Однако вместо Жени Лукашина мы видим незадачливого китайского жениха, который летит в Москву, чтобы сделать предложение русской девушке, и попадает в различные комичные, а порой гротескные ситуации в новогодние дни. Конечно, мы обнаруживаем здесь нагромождение стереотипных представлений о русских и китайцах, как и в любой кинокомедии. Кроме того, доминирование цифровой коммуникации и использование стикеров и мемов также расширили возможности интерпретативного использования киносцен рязановского наследия. Поэтому можно сказать, что кинодискурсивное пространство комедий «Ирония судьбы» и «Служебный роман» Э. Рязанова достаточно вариативно и разнообразно.

Мы исходим из того, что когнитивная природа является конститутивным признаком кинодискурса, поскольку реципиенты, обращаясь к фоновым знаниям и собственному жизненному опыту, стремятся декодировать кинодискурс в интерпретации концептуальной информации, которая локализована в структурах

коллективной и индивидуальной памяти. Так, в индийском киноварианте врач Женя Лукашин становится банковским сотрудником Рандхиром, а в северокорейском ремейке он представлен скромным инженером по имени Чун Хак, голливудской версии – Гриффином. При этом в американском ремейке образ отвергнутого советского Ипполита превращается в образ американского бизнесмена китайского происхождения Кипа Прескотта [Шилов, 2021], символизируя не просто обширную китайскую диаспору в Америке, а подчеркивая сегодняшнее геополитическое противостояние между США и КНР, которое охватывает все сферы взаимодействия и общения. Другим не менее важным признаком кинодискурса является его прагматическая направленность, позволяющая определить роли героев как коммуникантов, их межличностные отношения, выявить прагматические намерения коллективного автора, изучить место и время создания кинофильма, а также соотнесенность этих параметров с киноминисценами.

Итак, отталкиваясь от киносценария, кинодискурс конструируется с помощью инструментов киноязыка, к которым, по мысли Ю. М. Лотмана, относятся: кадр, монтаж, музыкальный и другой шумовой аудиоряд, крупный и близкий план, далекий и панорамный план, кинесика (включающая в себя мимику, жесты и язык тела), темп, речь киногероев, закадровый голос и т. д. [Лотман, 1973]. В израильской версии «Служебного романа» возникает новый герой – Фантом, или призрак Статистического управления, что хорошо вписывается в эзотерическую культуру евреев.

Однако в кинодискурсе **кадр** считается основной «единицей кинозначения», а «осмысленная последовательность цепочки различных кадров» определяет **кинотекст** [Лотман, 1973]. Исследователи подчеркивают, что **кинотекст** создается коллективным автором на материальном носителе, сочетая в себе вербально-невербальные средства в целостном и завершенном виде аудиовизуального представления [Слышкин, 2004: 29–37]. При этом М. С. Самкова, вслед за Ю. В. Сургай [2008], определяет кинодискурс через кинотекст, причем последний является составной частью кинодискурса. По мнению М. С. Самковой,

параметрами кинотекста могут быть специализированные экстралингвистические факторы, определяющие специфику коммуникативной ситуации, в то время как глобальные экстралингвистические факторы (как, например, культурно-идеологический и исторический контекст эпохи) включены в состав кинодискурса [Самкова, 2008]. Сам процесс достижения определенного эмоционального состояния реципиентом во время восприятия и осмысления любого кинодискурса стимулируется дополнительными факторами воздействия цивилизационного пласта фоновых знаний, что способствует вектору дискурсовосприятия в той или иной интерпретативной трактовке. В этой ситуации оригинальный кинодискурс «прирастает» ассоциативным «шлейфом» поливариантных реальностей переводного кинодискурса, «попадая в локусы иного мира и хронотоп вечности» [Dergacheva, 2019, с. 1145]. Так, кинокомедия Э. Рязанова «Ирония судьбы» в китайском кинопрокате стала идти под названием 命运的转折 / «Поворот судьбы», что близко по значению к оригинальному названию кинофильма.

Исходя из рассмотренных интерпретаций термина **кинодискурс**, мы обращаем свое внимание к анализу процессуальных векторов развития речевой деятельности в функциональном аспекте изучения языка, выделяя несколько типов дискурса в устной и письменной реализации [ван Дейк, 1989]. При этом сама взаимосвязь между кинодискурсом и кинотекстом (см. Рисунок 1) обусловлена когнитивным подходом к репрезентации как самого процесса, так и его результата, поэтому мы не можем не согласиться с мнением о том, что «под дискурсом следует иметь в виду именно когнитивный процесс, связанный с реальным речепроизводством, созданием речевого произведения, текст же является конечным результатом процесса речевой деятельности, выливающимся в определенную законченную (и зафиксированную) форму. Такое противопоставление реального говорения его результату помогает понять и то, в каком смысле текст может трактоваться как дискурс: только тогда, когда он реально воспринимается и попадает в текущее сознание воспринимающего его

человека. Точно также верно и обратное, когда мы наблюдаем за созданием текста, состоящего из последовательности предложений, связанных по смыслу, обладающих внутренней грамматикой, имеющих свою прагматическую установку и содержащих элементы, выполняющие функцию воздействия» [Кубрякова, Александрова, 1997. с. 19]. Когнитивный аспект анализа кинодискурса определяется нами как направление исследований, в русле которого подвергаются осмыслению и интерпретации связи дискурса с процессами познания окружающей действительности средствами кинематографа, «со всеми способами получения, обработки, фиксации, хранения и т.п. информации о мире в их корреляции с языковыми формами» [Краткий словарь когнитивных терминов, 1996, с. 12].

В связи с вышеизложенным мы полагаем, что когнитивное изучение кинодискурса носит исключительно важный характер, 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.

Когнитивный подход к анализу переводного кинодискурса демонстрирует экстраполяцию этносоциокультурных стереотипов одной лингвокультуры на ментальные процессы и состояния другой лингвокультуры. Между тем, поворот к интенсификации обработки информации с привлечением нейросети актуализирует понимание ментальной репрезентации, по Джерри Фодору [Fodor, 1998], в когнитивной науке [Суховой, 2018], интерпретируя классическую модель психики Тьюринга с аналоговой позицией человеческой психики по отношению к программам нейросети, машинного обучения и искусственного интеллекта [McLaughlin, 2014], исходя из алгоритмов поведения человека, которые производятся в его психике, и понимания символической природы ментальных состояний [Thornton, 2019; Engström et al., 2021]. Гетерогенность когнитивной обработки отталкивается от следующего постулата: разум есть мультимодульная структура, которая может быть охарактеризована наличием общего механизма — когниции, а посему не может быть изучена в рамках одной науки [Краткий словарь когнитивных терминов, 1996, с. 47].

Когнитивный аспект впервые был апробирован в теории психологии в конце 60-х – начале 70-х годов XX века, когда бурно стали изучаться когнитивные процессы. Однако апогея когнитивистика достигает в наши дни, в связи с активным продвижением нейронных сетей и необходимости изучения феномена мышления **digital natives** / «цифровых аборигенов» [Федорова, 2020; Руденкин, 2021; Karabulatova et al., 2021]. При этом сама дефиниция когнитивная психология вошла в научный оборот благодаря работе «Cognitive Psychology» психолога Найссера, опубликованной в 1967 г. [Аллахвердов, 2012], положив начало новой научной отрасли [Лобанов, 2015; Фаликман, 2012], сфокусировавшись на проблемном поле «социальных и эмоциональных аспектов познания и их мозгового субстрата, выходя тем самым за пределы когнитивной науки как таковой и превращая ее в несравненно более широкую по сравнению с исходными заявками «когнитивно-аффективно-социальную нейронауку»» [Фаликман, 2014: 2] .

В самом своем начале когнитивистика исходила из того, что моделирование прохождения информационного потока через мозговые структуры даст возможность понять когнитивные процессы на различных ментальных стадиях [Лакофф, 1996; Белозерова, 2004; Демьянков, 1994; Кубрякова, 1994].

Современная когнитивная наука синтезирует теории и методологию из основных исследовательских полей: внимание, восприятие, распознавание образов, воображение, память, языковые функции, психология развития, мышление и решение задач, человеческий интеллект, нейросети и искусственный интеллект [Белых, 2015; Каменская, 2021; Солсо, 1996], что актуально для исследования дискурсивных импликатур [Белошапкина, 2007; Василишина, 2015; Васюков, 2014] в комедийном кинодискурсе Э. Рязанова.

Иными словами, переводчик, используя внутренние представления об одной и другой лингвокультуре (в нашем случае – русской и китайской – Ц. М.), проводит некие умозрительные «вычисления» над языком при осуществлении перевода кинотекста, при этом когнитивное пространство кинодискурса (в нашем случае – кинодискурса Э. Рязанова – Ц. М.) актуализируется с помощью языка перевода,

который «не просто «вплетен» в тот или иной тип деятельности» [Кубрякова, 1994, с. 37], но инициирует замысел кинодискурса и продвигает его установки.

Несомненно, что суть когнитивного подхода при анализе переводного кинодискурса заключается в выборе конкретного фокуса анализа языковых форм переводной лингвокультуры, predetermined познавательными процессами оригинальной лингвокультуры, иллюстрируя собой «убеждение, что языковая форма в конечном счете является отражением когнитивных структур, то есть структур человеческого сознания, мышления и познания» [Кибрик, 1994, с. 126]. Благодаря этому мы можем иначе оценивать роль языка в дискурсивной деятельности человека, проявляемой в киноискусстве, в том числе переводном, поскольку язык переводного кинодискурса открывает доступ к фоновым знаниям собственной и иностранной лингвокультур, а также к разнообразным процессам концептуализации и категоризации, обеспечивающих познание ментального мира других народов. «Вместе с тем выход на картину мира и личностно значимые «ключи» к семантической вселенной индивидуума через анализ индивидуальных ассоциаций и вербального творчества человека имеет самостоятельную ценность для психоанализа, этнолингвистики, социоллингвистики, психоллингвистики, маркетинга» [Карабулатова, 2007, с. 46].

Сравнивая оригинальную и переводную версии кинодискурса, мы акцентируем внимание на характерном для каждой лингвокультуры способе восприятия и концептуализации объективного мира. В связи с тем, что русский и китайский языки относятся к разноструктурным языкам, то логично, что и концептуализация реальной действительности также сильно разнятся, что вполне объяснимо особенностями русской и китайской лингвокультур [Апресян, 1995].

При этом восприятие информации в переводном кинодискурсе идет через формирование неких поликомпонентных структур, в составе которых обязательно содержатся поляризованные концепты, находящиеся на оси «анализаторы vs интерпретаторы» конкретного понятия [Алимурадов, 2003; Еремин, 2008; Кубрякова, 2012; Маслова, 2011; Павиленис, 1996; Попова, 2003].

Однако мы должны помнить, что процесс декодирования информации в переводном кинодискурсе детерминирован также **коллективным соавтором перевода** (по отношению к **коллективному автору оригинального кинодискурса**), чья фигура состоит из группы переводчиков, актеров дубляжа, группы монтажа и т. д. (Рисунок 11).

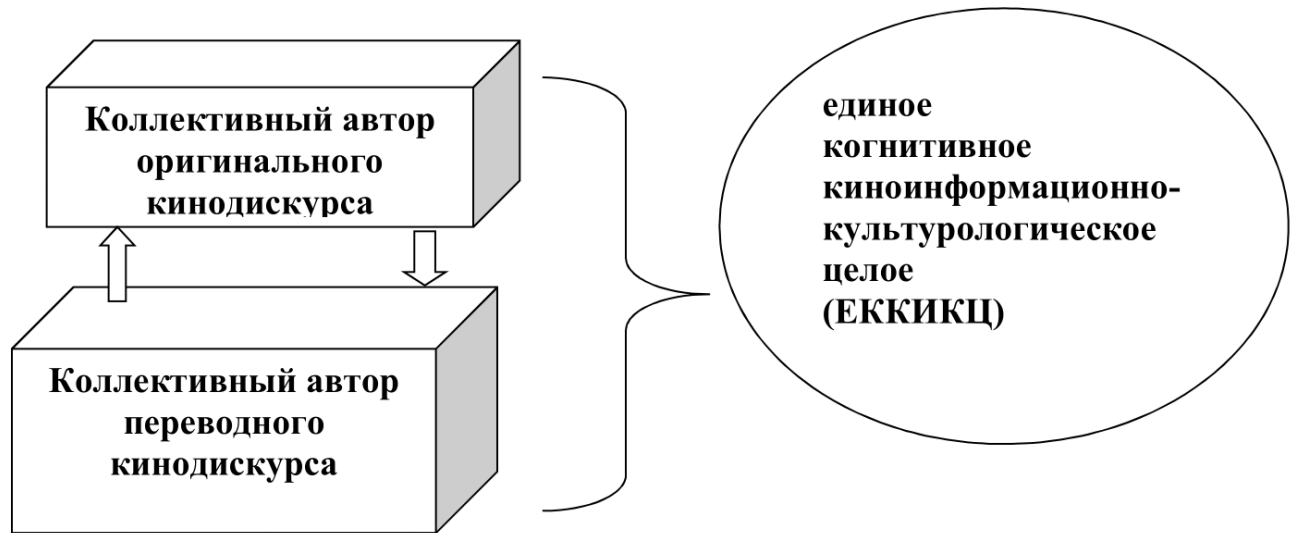


Рисунок 11 – Процесс взаимодействия между основными акторами кинодискурса

ЕККИКЦ включает в себя не только коллективных авторов оригинального и переводного кинодискурсов, но и потенциальную киноаудиторию реципиентов, поскольку при декодировании переводного кинодискурса мы сталкиваемся с переинтерпретацией оригинального кинодискурса, успешность которой зависит от интеллектуальных способностей кинопереводчика, ориентированного на коммуникативный успех у кинореципиента, поскольку апеллирует к «способности раскрывать значения слов, выстраивать пространственную фигуру из заданных элементов... предлагать множество вариантов использования объекта, находить противоречие в проблемной ситуации...» [Холодная, 2002, с. 138]. В этой связи разрабатывается ряд направлений когнитивного анализа кинодискурса: 1) моделирование когнитивного процесса порождения, восприятия и декодирования кинодискурса; 2) изучение структур репрезентации знания; 3) изучение различных видов знания.

Следовательно, дискурсивно-когнитивный подход позволяет комплексно подойти к необходимости междисциплинарного изучения переводного

кинодискурса, поскольку переводной кинодискурс позволяет продемонстрировать специфику коммуникативных практик другой лингвокультуры, которые выступают как intersubjective и социокультурные факторы [Телия, 1996]. При этом надо четко осознавать, что коммуникативные практики регулируются стереотипно закрепленным репертуаром поведенческих вербально-паравербальных этнокультурных норм и правил. Адекватное описание переводного кинодискурса опирается на те когнитивные процессы, которые имеют место быть в сознании реципиентов при восприятии и декодировании киноминисцен и аудиовизуального ряда. При этом очевидна необходимость изучения, помимо собственно лингвистических и релевантных внешних параметров коммуникации, их ментальных репрезентаций [Бахтикиреева, 2022].

Интерпретация и обусловленное ею воздействие с когнитивной точки зрения идет через обработку информации (в ее структуре реплики, входящий видеоряд, киноминисцены, кадры, кинодиалоги, закадровое аудиосопровождение), в итоге языковая информация подвергается трансформации в зависимости от кумулятивного эффекта воздействия.

Сам процесс когнитивной обработки информации может быть описан в виде модели, включающей следующие этапы: приобретение, репрезентирование, хранение информации [Баксанский, 2005, с. 88–89]. Сегодня наследие формалистов [Tomashevsky, 1965] получает новое прочтение вследствие использования цифровых технологий [Хализеев, 2015; Fuller, 2020; Барковская, 2009], которые трактуются неоднозначно в мировом научном сообществе [Liu, 2013; Reese, 2012; Можеева, 2015; Степанчук, 2020; Сташис, 2020].

Когнитивная природа кинодискурса обусловлена как самим феноменом человеческой цивилизационной культуры, так и спецификой моделирования взаимодействия между коллективным киноавтором и кинореципиентом, особенностями кодирования, передачи информации с последующим прогнозируемым декодированием в кинодискурсе, соотношением вербальной и невербальной составляющих в кинодискурсе, коммуникацией в кинопроизводстве и т. д. Процесс дифференциации признаков в кинодискурсе соответствует тому

механизму, который был описан Е. Я. Режабек: «Любая рецепируемая информация преломляется через структуру индивидуального сознания, взятого в целом, и потому наполняется домысливаемым содержанием» [Режабек, 2003, с. 15]. В связи с этим 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. Деятельность индивида с когнитивной точки зрения, так или иначе, реализуется посредством обработки информации, под которой понимают сообщения, репрезентированные трансляцией от передающего к принимающему, в результате чего информация в процессе передачи трансформируется.

1.2. Специфика моделирования процесса декодирования в пространстве переводного кинодискурса

Проблема интерпретации и моделирования процесса декодирования переводного дискурса обусловлена спецификой культурного кода и необходимостью разработки механизмов переключения с одного культурного кода на другой. Известно, что код трактуется как «произвольная система заранее установленных условных знаков или символов» [Бектурова, 2001, с. 7]. Использование культурного кода в кинодискурсе и переводном кинодискурсе базируется на принципах нейропсихологии [Чурило, 2019], лингвистической психофизиологии [Тютюнник, 2016], нейролингвистики [Ахутина, 2014; Савостьянов, 2013], нейропсихоллингвистики [Седов, 2009], представляя цивилизационное многообразие информации Востока и Запада [Barabash et al., 2019] по универсальным законам работы мозга. Сегодня к кинодискурсу предъявляется много требований, поэтому сама интерпретация кинодискурса вызывает обоснованный интерес со стороны современной когнитивной науки и гуманитарного научного знания в целом. Например, в Китае большинство вопросов, связанных с формированием позитивного отношения к стране, патриотизма (в том числе и примеры зарубежного патриотизма, как в кинофильме «А зори здесь

тихие...»), решаются с помощью кинематографа на государственном уровне [Lin, 2021; Мэн, 2021]. В последнее время аналогичную задачу поставил перед правительством России и В. В. Путин [Лазарева, 2022], актуализируя ленинское высказывание о том, что «важнейшим из искусств является кино» [Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений, электронный ресурс], подчеркивая суггестивный компонент воздействия кинематографа и аудиовизуальных средств на психику реципиента [Иванов, 2016; Черепанова, 1996].

При этом активная разработка кинодискурса не привела даже к единому толкованию самого термина кинодискурс и его параметров, на что указывает Н. А. Шамова в своем диссертационном исследовании, аккумулируя трактовки самой дефиниции «кинодискурс» [Шамова, 2022]. Однако нельзя забывать, что существует также острая проблема определения соотношения между кинодискурсом и кинотекстом, базирующая на более глобальной проблеме «дискурс и текст» [Белянин, 1999; Быкова, 2005; Гальперин, 1981; Касавин, 2008; Шевченко, 1997; Шустова, 2021].

Не углубляясь в дискуссию о дискурсе и тексте, мы в своем исследовании отталкиваемся 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» [Сахарный, 1989: 3] с целью прогнозирования «поведения» лингвоинформемы [Lagutkina, 2021; Карабулатова, 2021; Лагуткина, 2022] в оригинальном и переводном кинодискурсах. Мы полагаем, что переводной кинодискурс опирается на субъязык ЕККИКЦ, который «состоит из трёх классов языковых единиц: 1) абсолютно специфические единицы, т. е. единицы, свойственные лишь данному субъязыку, индивидуально характеризующие его, отличающие его от других субъязыков; 2) относительно специфические единицы, принадлежащие более чем одному субъязыку, характеризующие группу смежных субъязыков; 3) неспецифические (нейтральные) единицы, общие для всех потенциально выделяемых субъязыков, составляющие основу каждого субъязыка» [Пузырев, 2019: 41].

Однако ЕККИКЦ включает в себя и оригинальный кинодискурс, и переводной кинодискурс, поэтому мы наблюдаем отсылки к концептам языка перевода, обогащая межкультурный диалог. Например, всем известна киносцена, в которой проницательный Самохвалов советует своему бывшему-однорукнику, а ныне коллеге-подчиненному, Новосельцеву влюбить в себя директора-мымру и «брать быка за рога», чтобы добиться должности начальника отдела. Этот экспрессивный фразеологизм «брать быка за рога», который обозначает решительное и/или немедленное действие, созвучен с китайскими фразеологизмами: 抓住要害 «ближе к делу» и 擒贼先擒王 «сначала поймай воров», т. е. «в любом деле начинай с главного». Однако для этой киносцены переводчики взяли более нейтральный фразеологизм 抓住要害 «ближе к делу». Кинопереводчик использовал китайский фразеологизм 抓住要害 «ближе к делу», как более нейтральный по окраске, менее экспрессивный, считая его более уместным с позиции китайского менталитета в деловой коммуникации. Такая замена, на наш взгляд, обусловлена тем, что в китайской картине мира понятие «бык» имеет неоднозначные интерпретации, что активно используется в китайских масс-медиа [Karabulatova, Lagutkina, Borodina, Streltsova, Bakhus, 2021].

Китайцы с осторожностью используют образ быка, поскольку считают его олицетворением настырности, упрямства. Это особенно ярко видно в китайской пословице 初生牛犊不怕虎 дословно «новорожденные бычки/телята не боятся тигров» в значении «Молодость не знает страха». Поэтому фразеологизм «брать быка за рога», который использует Самохвалов, подбадривая Новосельцева на более интимное общение с Калугиной, означает «смело и энергично начинать с самого важного», подчеркивая важность предпринимаемого дела [Ломакина, 2018]. Однако в силу того, что в китайской культуре образ быка не так позитивно окрашен, то перед переводчиками стояла задача смыслового перевода. Второе устойчивое китайское выражение имеет более широкий ассоциативный спектр значений, поэтому во избежание когнитивных искажений в ходе киноперевода был использован китайский

фразеологизм 抓住要害 «ближе к делу», который более приемлем в корпоративном общении. Таким образом достигается прогнозируемая эмоция, которая подготавливает аудиторию к вполне объяснимым реакциям на те или иные сцены кинофильмы, также перенося их на подобного рода ситуации в реальной жизни, формируя экосистему кинодискурса, что вызывает интерес реципиентов кинофильма как к самому кинодискурсу, так и к России в целом. Перевод данной киносцены отталкивался от лингвопереводческого анализа, который помог понять ситуацию за счет сопоставления с аналогичной ситуацией в китайской культуре, что оказывает влияние на восприятие социостереотипов иноязычной культуры в китайском обществе [Xiaomeng Hu et al., 2018; Junchen Zhang, 2019; Алефиренко, 2020].

При осуществлении киноперевода коллективный автор русско-китайского переводного кинодискурса находится в затруднительной ситуации: китайская лингвокультура не настроена на решительное действие, скорее на поступательное движение в духе политики «мягкой силы» и конфуцианских стратагем, однако имеет в своем арсенале некоторые приближенные аналогии [Shogenova, 2018].

Отправной точкой в создании кинодискурса является текст киносценария, выступая физическим сигналом между коллективным киноавтором оригинального кинодискурса, коллективным киноавтором переводного кинодискурса и кинореципиентом. При этом психоэмоциональный отклик у аудитории способствует продвижению оригинального кинодискурса в общецивилизационное пространство, обеспечивая предпосылки вхождения в лингвоментальную базу другой этнокультуры.

Таким образом, переводной кинодискурс становится посредником между двумя коллективными авторами и инокультурным реципиентом в аспекте лингвокогнитологии, или когнитивной лингвистики как «одного из самых современных и перспективных направлений лингвистических исследований, которое изучает язык в его взаимодействии с различными мыслительными структурами и процессами: вниманием, восприятием, памятью и т.д.» [Болдырев, 2018: 4].

ЕККИКЦ манифестируется как семиотическое пространство, в котором происходит взаимонаправленный процесс с аккумулярованием кодирования, декодирования, интерпретации и переинтерпретации киноинформации. Не секрет, что любой дискурс информативен, однако ключевой посыл (цель) транслирования той или иной информации в определенный временной отрезок зависит от конкретной коммуникативной ситуации. В связи с этим мы говорим об иерархической структуре смыслового восприятия ЕККИКЦ, вобравшей внутрь себя значения различных кинореplik-предложений, образуя те или иные смысловые звенья (Рисунок 12).

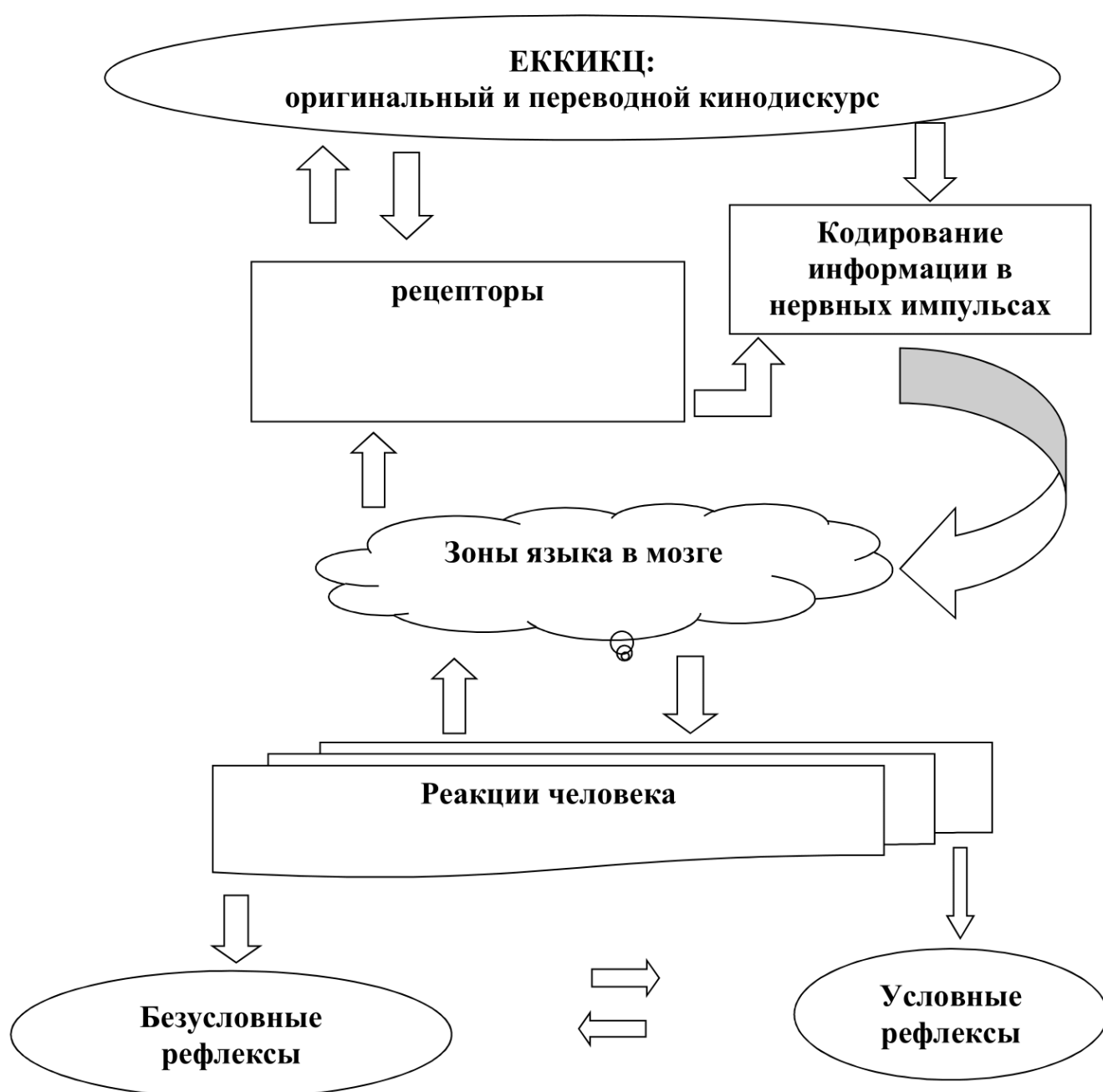


Рисунок 12 – Авторская схема декодирования переводного кинодискурса

Таким образом, мы можем определить смысловое пространство кинодискурса как вариант сложного информационного целого (отличного от СИЦ массмедиа – Ц. М.), определяемого нами как ЕККИКЦ, которое построено с помощью пропозициональных компонентов, что позволило говорить о «сквозных мотивах» в дискурсивном наследии Э. Рязанова в историко-этнокультурной перспективе.

Переинтерпретация в ходе создания переводного кинодискурса идет по пути калибровки и вербализации отобранных единиц с использованием ресурсов этнокультурных кодов языка перевода. Например, китайская корпоративная этика базируется на канонах китайской цивилизации, для которой характерна внешняя эмоциональная отстраненность и даже интактность, особенно в условиях работы, а любое проявление эмоциональности оценивается как неумение владеть собой и «держат свое лицо», а следовательно, несдержанный человек недостойн продвижения вверх по социальной лестнице. Исходя из этого, Женя Лукашин вряд ли смог бы продвинуться по служебной лестнице в Китае, поскольку он чрезмерно экспрессивен для китайского зрителя. В то же время выдержка Нади, Самохвалова, Анатолия Новосельцева, Людмилы Прокопьевны Калугиной, обеих мам из «Иронии судьбы» более понятны и одобряемы в китайской аудитории, поскольку демонстрируют сдержанность в публичном проявлении чувств. Тот же Ипполит характеризуется отрицательно в русской культуре, как нацеленный на карьеру, хотя его образ отображает принятое позиционирование себя, принятое в управленческой субкультуре Китая, поэтому герой Ипполита положительно воспринимается в китайской аудитории. Вместе с тем другие герои вызывают положительный отклик у китайской аудитории, демонстрируя посыл, что не нужно бояться своего сердца и следует идти за ним (образы Людмилы Калугиной, Наденьки).

Для китайской культуры характерна высокая оценка профессиональных знаний, умений и навыков, которые демонстрируют стремление к совершенствованию себя как специалиста, как мастера в своем деле. В научной литературе подчеркивается, что «китайцы, обладая отличающей их способностью переносить трудности и лишения, зачастую выполняют те виды работ, от которых отказываются другие. Они непритязательны и быстро приспосабливаются к новым

условиям работы и проживания» [Собольников, 2001, с. 32]. В связи с этим образ Анатолия Новосельцева находит горячий отклик в китайской аудитории.

Поведение Самохвалова не имеет такого резко негативного отношения у китайского кинореципиента, поскольку в китайской культуре понимание выгоды и пользы является одним из ключевых. «Если действие партнера по коммуникации непонятно и необъяснимо, то это вызывает у китайца чувство беспокойства. Для него существование бескорыстных мотивов не представляется возможным» [Собольников, 2001, с. 48]. Четкость поведенческих стратегий Самохвалова ясна и видна, поэтому для китайской киноаудитории его образ близок и понятен.

Восточная культура «*держатъ лицо*» / *мяньцзы* является доминирующей в китайском социально-корпоративном этикете [Владимирова, 2006]. Сама культура Китая построена на соблюдении ритуальных правил коммуникации, при этом понятие «*держатъ лицо*» понимание общественных правил человеком в соответствии с социальными нормами. Согласно правил Конфуция, существует пять основных видов взаимодействия в человеческом коллективе: 1) между руководством и подчиненными; 2) между супругами; 3) между членами одной семьи по вертикали «родители и дети»; 4) между старшими и младшими братьями; 5) между друзьями [Маслов, 2005, с. 220].



Рисунок 13 – Кадр из кинофильма «Служебный роман»

Источник: из открытых источников Интернета – URL: https://musthaveforyou.mediasole.ru/25_lyubimyh_citat_iz_filma_sluzhebnyy_roman3 – Ц. М.

Для китайского кинореципиента многие ситуации в «Служебном романе» и в «Иронии судьбы, или с легким паром» являются неприемлемыми, поскольку противоречат политике общения «*держатъ лицо*». Такими, например, ситуациями

являются сцены, где Новосельцев хватает и поднимает на руки Верочку, которая отбрыкивается от него.

Декодирование противопоставлено кодированию, поэтому благодаря декодированию кинореципиент производит субъективную внутреннюю номинацию с учетом процесса осознания полученной киноинформации [Кемарская, 2021]. При этом наблюдается асимметричное соотношение этих двух процессов, что связано со спецификой ментальных миров, определяющих организацию индивидуальных концептосфер и тех когнитивных структур, которые репрезентируют субъективный план отражения мира. Информация, выводимая реципиентами на базе синтагматического сцепления кинореplik, образует линейную модель «горизонтального контекста» с формированием поуровневой структуры эксплицитной информации, которая складывается из совокупности текстовых пропозиций. В связи с этим, нельзя не согласиться с мнением Г. М. Ниязовой, которая пишет, что «фреймы, охватывающие область структурированного текстового знания, репрезентируют уровень «фоновых» знаний, уникальных для определенной национальной общности и «фондовых», общекультурных знаний и формируют уровень текстовых экспликаций, подтверждаемых сценариями реальной действительности» [Ниязова, 2007, с. 319].

Итак, прогресс в понимании нейрогенных механизмов социальной и межкультурной коммуникации [Шпуров, 2015; Baess, 2012] в кинодискурсивном пространстве опирается на анализ взаимодействия языка и мозга в аспекте переводного кинодискурса, исследуя синхронизацию мозговой активности в процессе кодирования и декодирования [Baess, 2012], что позволяет смоделировать схему обработки киноинформации (Рисунок 11).

Построение вероятностных моделей декодирования переводного кинодискурса отображает существенные для интерпретатора характеристики воспринимаемой киноинформации, что становится возможным за счет отвлечения от ее несущественных характеристик [Булыгина, 2000, с. 304].

По Г. П. Мельникову, моделирование есть «прием исследования объекта данной науки, который основан на подмене какого-либо из компонентов научной

деятельности как оригинала особым его заместителем – моделью» [Мельников, 2003, с. 148], при этом ученый подчеркивает, что модель «лишь потому способна более эффективно отразить *определенные* свойства оригинала, что *другие* его свойства она отражает хуже или совсем не может их отразить» [Там же, с. 155]. Исходя из этого надо понимать, что когда мы ищем научную значимость моделирования, то, прежде всего, сосредотачиваемся на его вероятностном абстрагирующем потенциале, позволяющем классифицировать многообразие описываемого материала и делать обобщения.

Дискурсивные импликатуры обусловлены видеорядом и фоновыми знаниями кинореципиентов, раскрываясь через семиотические знаки. Экспансия семиотики, обнаруживающей «свои объекты повсюду – в языке, математике, художественной литературе ..., в архитектуре, в процессах подсознательного ...», обусловлена необходимостью анализа «информационных систем», формирующих безграничный континуум знаков и образующих «язык мира» и «язык человека» [Степанов, 1998, с. 5]. Например, если мы посмотрим на дискурсивное пространство анализируемых кинокомедий Э. Рязанова, то обнаружим скрытые знаки, которые сценарист-режиссер отправил реципиенту. Так, имя и фамилия главного героя в «Служебном романе» уже содержат указание на ролевую позицию в кинодискурсе: Анатолий (имя греческого происхождения со значением «рассвет», «восход») + Новосельцев (по-итальянски новый дом, новое поселение – это *casa nova*, а *Casanova* – это всемирно известный персонаж, обольститель женщин). По роли Анатолий Ефремович Новосельцев должен обольстить свою начальницу Людмилу Прокопьевну Калугину. Отчество Ефремович отсылает к имени Ефрем со значением «плодовитый», а мы знаем, что у Новосельцева двое сыновей-близнецов, да и в эпилоге указывается, что после выхода замуж за Новосельцева Калугина родила еще одного мальчика.

Каков скрытый смысл имени главной героини Людмилы Прокопьевны Калугиной? Итак, мы знаем, что главная героиня – трудоголик, этакий «синий чулок», «старая дева». Эта характеристика ее личности содержится в этимологии ее фамилии, что подкрепляется также значением прозвища Мымра. Фамилия Калугина образована от онима Калуга доминирующей версией трактовки «болото,

топь», при этом мымра – это угрюмый и некрасивый человек, домосед. Однако, само имя Людмила отсылает нас к понятной семантике: «милая людям», – а отчество Прокопьевна – к имени Прокопий/Прокофий «успех». Таким образом, в имени героини зашифрована ее ролевая позиция в кинодискурсе: истинная женщина, милая людям, которая из-за житейских неурядиц стала замкнутой и угрюмой. Задача Новосельцева: раскрепостить, раскрыть женское начало в Калугиной. Поэтому сама киносцена (Рисунок 13), где Новосельцев прикрывается Верой имеет еще и скрытый смысл: Казанова выставляет вперед Веру/веру против нападков Калугиной. Следует отметить, что для интерпретации имплицатур особенно важно анализировать кадр в целом, поскольку в кинодискурсе всегда присутствует связь между словом и изображением.

Семиотический характер языковой номинации был зафиксирован еще античными философами. Установленное Гераклитом «всеобщее, универсальное, объективное значение вещи» [Античные теории языка и стиля (антология текстов), 1996: 5] определяет, по мнению философа, ее сущность, раскрывает божественную природу Логоса. Анализируя кинодискурс, мы сталкиваемся с проблемой адекватности имени героев, которая сама по себе восходит к закону номоса, который решался Платоном в диалоге «Кратил». Сторонник теории «thesei» Гермоген придерживается мнения о том, что «никакое имя никому не врождено от природы, но принадлежит на основании закона и обычая тем, которые этот обычай установили» [Античные теории языка и стиля (антология текстов), 1996: 36]. Приверженцы теории «thesei» исходили из идеи Платона о номосе – законе, принципе, упорядочивающем логос. Кратил придерживается гераклитовского мнения, утверждая природную сущность имени, раскрывающую эйдос – идею вещи.

В структуре переводного кинодискурсивного пространства присутствуют, на наш взгляд, бинарные отношения между коллективным автором оригинального кинодискурса и коллективным автором переводного кинодискурса, причем бинарность распространяется на создателей кинодискурса и кинореципиента, на сам кинодискурс и его исследователей. Все эти бинарные связи соединяются в одну общую систему деконструкции с позиций постмодернистского подхода [Руднев,

2001]. С позиций семиотики кинодискурс познается через его сопряженность со знаком [Кемарская, 2021; Лотман, 1973], поскольку кинодискурс выступает, как «произведение, понятое, воспринятое и принятое во всей полноте своей символической природы» [Барт, 1989, с. 417].

Таким образом, мы считаем, 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. Так, в кинопроизведении Э. Рязанова «Служебный роман» мы можем выделить: собственно комедийный сценический дискурс, любовный дискурс, административный, художественный, социальный, идеологический, музыкальный – по В. И. Карасику [2004], мысленный дискурс (так называемый «голос за кадром») – по Л. С. Выготскому [Яценко, 2014] и т. д. Сложность атрибуции кинодискурса в целом позволила Ю. Г. Сороке говорить о кинодискурсе как характерной черте магии постмодерна [Сорока, 2002]. Кинодискурс как таковой характеризуется цельностью, завершенностью, модальностью и четко ориентирован прагматически [Шевченко, 2003], при этом ему присущи эмотивность, креолизованность, прецедентность, скважность кинотекста [Белянин, 1999].

При декодировании кинодискурса мы подходим к интерпретации иконичности, которая обнаруживает сходство знака с объектом визуализации, поскольку «знаки создаваемы и интерпретированы субъектами и потому не отражают мир действительности, а лишь фиксируют его интериоризацию в человеческом сознании» [Селиванова, 2000, с. 76]. При осуществлении перевода кинодискурса и анализе переводного кинодискурса с различных позиций (социологии, психологии, логики, когнитивной лингвистики, психолингвистики, истории) исследователи всегда имеют проблему продуцирования и понимания кинодискурса, поскольку вербальные и невербальные коммуникативные знаки, которые были созданы в рамках одной лингвокультуры, отправляются на декодирование в координаты другой лингвокультуры. Например, современная китайская этикетная модель делового

общения апеллирует к конфуцианской модели межличностного общения, для которой характерны выдержка и интактность, а проявление эмоций считается нарушением этикетных форм социально-делового ритуала общения. Для китайского кинореципиента является неприемлемым общение между сотрудниками с употреблением уменьшительно-ласкательных имен или прозвищ (типа: Юрочка, Юрка, Наденька, Верочка, Шура/Шурочка, Оля/Оленька), либо сокращенных форм имени (Юра, Надя, Вера), либо смещения форматов уменьшительно-ласкательного имени и фамилии (типа: «Верочка, пригласите ко мне Новосельцева»), поэтому такие словоупотребления воспринимаются как нонсенс, или особенности русского официально-делового этикета. Использование таких форм в качестве образца для подражания в реальной деловой межкультурной коммуникации приводит к появлению грубых ошибок из-за незнания стилистических норм речевого этикета. Китайская антропонимическая модель двучленна в отличие от русской трехчленной модели [Ратникова, 2014]. Для китайской культуры в соответствии с доминантой конфуцианства регламент обращения включает в себя обозначение по фамилии, или рода, в связи с тем, что традиционное китайское самосознание ориентировано на семью, а не на индивидуальность, поэтому рабочий коллектив и даже вся страна рассматривается в китайской лингвокультуре как семья. Отдельную проблему представляют русские отчества, поскольку в китайской лингвокультуре формула «имя + отчество» отсутствует, что вызывает сложности понимания у китайских реципиентов.

Китайская корпоративная этика предпочитает соблюдение уважительной многоуровневой формулы именования человека: господин/ госпожа + официальная должность (либо титул) + фамилия (но не имя), – при которой возможно лишь обращение на «Вы», без сокращения социальной дистанции. Традиционно в китайском социальном этикете невозможно обращение на «Ты» к учителям, врачам, военным, чиновникам, к пожилым и/ или незнакомым людям. Приветствуется использование обращения на «Вы» между руководителем и подчиненными с обеих сторон. В этом смысле кинофильм «Служебный роман» рвет шаблоны возможного общения на работе в китайской аудитории. Для

передачи иноязычных имен китайский язык имеет специальный реестр слогов, рекомендованных для передачи звучания в заимствованных именах собственных. Например: **Вера – 维拉**. Также при встрече Самохвалова и Новосельцева первый радостно вскрикивает: «Толя! Толя!». Данная сокращенная форма от имени Анатолий передается фонетически **Tóliya**, а фамилия Новосельцев в китайской огласовке звучит как **Novocelyetseve**. В то же время Верочка звучит, как **Velóchika**. Само имя главной героини, как **Lyudímila Prokopíyevina**.

Вместе с тем проникновение западных черт в китайскую жизнь способствует смешению западной и восточной систем корпоративного общения [Чен, 2009]. Первоначально аналоговый перенос использования сокращенных форм имени по отношению к русским коллегам старшего возраста, уменьшительно-ласкательных форм, встречающихся в русском деловом общении, провоцирует когнитивные обобщающие деструкции на всю систему русского официально-делового этикета. Например, кинокомедия «Служебный роман» показывает, что в русском деловом общении возможны разнообразные коммуникативные ситуации, изобилующие с применением обращения на «Ты», подталкивая китайского реципиента к мысли о том, что такой стиль коммуникации является не только рекомендуемым, но и желательным при выстраивании межкультурного русско-китайского делового общения. Так, Самохвалов может обращаться на «Ты» к коллегам Новосельцеву, Рыжовой и т. д.

Попытки распространить такой стиль общения в русско-китайскую коммуникацию вызывают недопонимание у русских компаньонов, что обусловило создание в Китае специальных справочников по регламентации бизнес-коммуникации [案例份折, 2007] во избежание этнокультурного шока у иностранных партнеров в переговорной практике с китайцами [Чен, 2009].

Исходя из этого, предпочтительными будут такие формы обращения, как товарищ директор/господин (жа) директор, товарищ Калугина, господин Самохвалов, профессор Чжан, доктор Лу и т. п. Поэтому использование просто имени в корпоративной культуре считается грубым нарушением социальных норм,

не говоря уже о том, что уменьшительные имена в китайской культуре отсутствуют. При этом ситуация, когда подчиненный Новосельцев спорит с директором Калугиной и с ее заместителем Самохваловым, абсолютно недопустима в рамках китайской корпоративной этики, равно, как и открытый конфликт с начальником, или открытый обмен мнениями с руководством. Поэтому несмотря на популярность кинокомедии «Служебный роман» на китайском кинорынке, мы обнаруживаем, что сам кинодискурс воспринимается китайским реципиентом как образец допустимых моделей официально-делового общения в русской лингвокультуре, что зачастую наблюдается в ситуации международного бизнес-диалога. Китайский кинореципиент сразу обращает внимание на противоположность стилей общения в русской и китайской лингвокультурах. В китайской этикетной системе координат престиж и авторитет демонстрируют общественное мнение о человеке, поэтому чем выше позиция в обществе, тем медленнее, лаконичнее и весомее речь. Поэтому речь директора Калугиной четко вписывается в китайскую модель бизнес-коммуникации. Кинодискурс «Ирония судьбы» также насыщен именами и их вариантами, демонстрируя повседневное, обыденное речевое поведение. Русские собственные имена и китайские собственные имена кардинальным образом отличаются. Русские имена имеют следующие характерные черты: во-первых, существует различие имен женщин и мужчин, например, антропонимические феминные формы обычно заканчиваются финалиями «-на», «-ва», «-я», а мужская антропонимическая модель заканчивается финалиями «-ов», «-ин», «-ич» и т.д.; во-вторых, для китайского кинореципиента является открытием, что в русской культуре присутствует большое количество ласкательных имен к одному и тому же имени (например, «Надя» и есть «Надюша», «Надежда»); в-третьих, русский народ предпочитает использовать одинаковые имена и названия, поэтому в русских фильмах встречаются одноименные реалии (3-я улица Строителей в Москве и Ленинграде); в-четвертых, русское имя состоит из трех частей: имя, отчество и фамилия; в-пятых, многие русские собственные имена обладают религиозными значениями. Исходя из этого, при переводе русских имен на китайский язык придерживаются следующего правила: используют одну

форму имени для киноперсонажа. Иначе зрители заблудились бы в лабиринте имен, поскольку русская антропонимическая система с ее особенностями не является понятной для китайских зрителей. Поэтому чтобы обеспечить понимание зрителей, переводчики должны дать каждому лицу только одно имя в дубляже. Например, в кинофильме «Ирония судьбы, или с легким паром!» главными героями являются Женя, Надя, Ипполит и Галя. Имена героев (Женя, Надя, Ипполит и Галя), разные виды ласкательных имен (Женечка, Наденька, Надюша) и фамилии (Лукашин, Шевелева), отчества (Васильевна) сплетаются вместе во всем кинофильме. Чтобы четко отличать героев друг от друга, переводчикам приходится переводить каждое антропонимическую форму имени героев путем транслитерации. Например, у Жени и Гали следующие диалоги по телефону:

Оригинальный текст:

(Галя) – А я волнуюсь. Все, больницы обзвонила, все морги...

(Женя) – Галя! Галюша! Галь, послушай.

(Галя) – А ты просто удрал от меня!

(Женя) – Галя! Послушай, Галюша! Милая, а тебя очень люблю. Галя! (Галя) – Теперь я понимаю, почему ты заранее рассказал мне про Ленинград. (Женя) – Нет, Галюша! Это совсем другая история, ну честное слово. Ну что ты! Это никакого не имеет... Понимаешь, мы с ребятами... Ну, с друзьями... ходим в баню. Мы моемся... Труди... У нас традиция...

(Галя) – Мне не о чем с тобой разговаривать.

(Женя) – Нет, Галечка! Ну, честно. Ну, ты же можешь проверить. Мой ленинградский телефон –14-50-30. Галюша, я вылетаю первым рейсом.

Китайский перевод этой киносцены выглядит следующим образом: (

戈雅) -我很担心。我给所有的医院和太平间都打过电话了...

(热尼亚) – 戈雅！戈莉莎！戈莉，听着！

(戈雅) –你抛下了我，你自己一个人跑了！

(戈雅) –我很担心。我给所有的医院和太平间都打过电话了... (热尼亚) –戈雅！戈莉莎！戈莉，听着！

(戈雅) –你抛下了我，你自己一个人跑了！

(热尼亚) –戈莉！听着，戈莉莎！亲爱的，我非常爱你。戈雅！ (戈雅) –现在，我明白了您为什么提前告诉了我关于列宁格勒的事情了。 (热尼亚) –不，戈莉莎！老实说，这是一个完全不同的故事。你在干嘛 它什么都没有。。。你们看。。。好吧，和朋友一起。。。我们去澡堂。我们洗 自己...传统...我们有传统...

(戈雅) –我没什么好和你谈论的。

(热尼亚) –不，戈列奇卡！好吧，老实说。好吧，你可以检查。我的列宁格勒电话是–14-50-30。戈莉莎，我将乘坐最早的航班。

Таблица 1 – Передача вариантов имени Галина в китайском переводном кинодискурсе

<i>Оригинальный кинодискурс</i>	<i>Переводной китайский кинодискурс</i>
Галя	戈雅
Галь	戈莉
Галюша	戈莉莎
Галечка	戈列奇卡

Как мы можем видеть, формы имени несут в себе развитие конфликта. В диалогах Женя хотел объяснить Гале причину своего отсутствия. Он звал имя Галю в форме разных ласкательных форм. Ласкательные имена не должны быть переведены буквально на следующие: «戈雅», «戈莉», «戈莉莎», «戈列奇卡». Во время просмотра фильма зрители не могут отразить, что Галя, Галь, Галюша, Галечка – это слюформы одного имени, а не разные имена, как это принято в китайской культуре. В соответствии с особенностью временности языка кинофильма, имена героев должны быть сразу понимаемы зрителям чтобы четко

различать разных героев и передать ласкательное чувство оригинала, лучше так переводить эти имена «戈雅», «戈莉», «戈莉莎», «戈列奇卡».

Обе кинокартины насыщены тонким юмором, который также необходимо перевести. Согласно классификации М. Берди, выделяют пять основных видов киноперевода [Берди, 2005: 57]:

1. Озвучивание – это непосредственная звучная форма перевода кинофильмов. Озвучивание требует согласования формы рта с произношением. Но его достоинство находится в том, что зритель сможет понять кинофильм прямо по слуху, по чтению субтитров. Чтобы сделать дубляж с озвучкой, переводчикам нужно решить следующие вопросы:

1а) согласование произношения перевода озвучивания с движением губ героев на экране: чтобы добиться согласования формы рта с произношением, часто допускают сокращение или расширение значений оригинальных слов. Особенно это касается киноперевода, когда есть необходимость отбора слов для начала и конца кинореplik на языке перевода, совпадающих с движением губ в кадре. Порой для достижения согласования и гармоничности киносцены в дубляж привносятся некоторые содержательные изменения;

1б) вследствие этнокультурных различий Китая и России сложно передать значение каламбуров, юмора и других культурных реалий в течение коротких реплик. Исходя из этого такие языковые факты зачастую не переводятся буквально, а передаются по смыслу. Кроме того, иногда переводчики отказываются от перевода таких слов и предложений. Существует и более простой способ дубляжа, когда синхронизируются только начало и конец фразы, так называемый **липсинг** (от англ. lip sync) [Сазонов, 2010, с. 51].

2. Дубляж является наиболее дорогим способом адаптации фильма для просмотра иностранной аудиторией, но в наименьшей степени препятствует естественности восприятия кинофильма. Кинофильмы, переведенные при помощи дубляжа, как правило, выходят в кинопрокат и на телеканалы.

3. Закадровый перевод – это способ киноперевода, при котором речь актёров озвучивания слышна вместе с оригинальной звуковой дорожкой. Теперь этот

способ перевода кинофильмов очень популярен. Закадровое озвучивание часто используют в нелегальных копиях фильмов, когда голосом одного переводчика озвучиваются реплики всех персонажей фильма. Поэтому данный вид перевода значительно дешевле дубляжа. Для выполнения закадрового перевода требуется значительно меньше времени, чем для дубляжа.

4. Субтитры – перевод с помощью субтитров имеет в виду то, что внизу экрана добавляются переводные тексты дублирования на родном языке, которые смогут синхронно сопровождать диалогами и монологами оригиналов. Такой вид перевода использует ровно один способ: переводить сценарий. Этот метод является простым способом перевода кинофильмов. Перевод с помощью субтитров позволяет переводчикам более гибко и свободно переводить. Потому что в субтитрах можно добавить комментариев к сложным местам, сохраняя целостность подлинника, и не внося никакого изменения в оригинальный кинофильм. Особенно культурные и национальные элементы могут быть переведены комментарием. По сравнению с озвучиванием субтитры допускают ряд приблизительных переводов, позволяет в соответствии конкретным содержаниям кинофильмов выбрать подходящий метод перевода: буквальный перевод или перевод по смыслу. Но субтитры все-таки имеют следующие нехватки: с одной стороны, субтитры заставляют зрителей одновременно читать слова и смотреть динамичные картины на экране, а это не очень удобно; с другой стороны, при переводе письменной фирмой производит потери динамических красот языка. [顾铁军, 2006 年: 78]

5. Синхронный перевод. Переводчик озвучивает фразы персонажей фильма в реальном времени. Такой вид перевода зачастую использовался на международных кинофестивалях, кинонеделях и прочих мероприятиях [Подлегаева, 2020].

Итак, декодирование переводного кинодискурса кинореципиентом предопределено помимо обращения к этнокультурной языковой картине мира «наличием общей памяти» [Бочкарев, 2003: 173]. Гетерогенная организация категории понимания кинодискурса связана с многоаспектностью трактовки рассматриваемого феномена. Например, Л. Г. Васильев считает необходимым

провести «разделение видов понимания в зависимости от «участков когнитивной сферы, которую расшифровывает Получатель: понимание, узнавание, постижение, осмысление, интерпретация, декодирование» [Васильев, 1991, с. 36–38].

Если с позиции русского кинореципиента «Ирония судьбы, или с легким паром» является комедией, то для китайского кинореципиента фильм воспринимается как страшная трагедия [Зимакова, электронный ресурс]. В связи с этим ожидания от аудитории в разных лингвокультурных средах на один и тот же психоэмоциональный раздражитель может быть различен.

Моделирование декодирования переводного кинодискурса в рамках когнитивного направления связано с психолингвистической категорией проекции. Так, исследователи указывают, что при восприятии информация проходит через наши внутренние фильтры – проекции, которые есть результат восприятия реципиента [Рубакин, 1977, с. 55–59]. Каждый реципиент имеет собственную систему координат выбранных сценарных стратегий вербально-невербального поведения. В связи с этим для кинодискурса более приемлема трактовка проекции, описанная А. А. Залевской: «ментальное образование (концепт текста, смысл текста как цельность (целостность), продукт процесса смыслового восприятия текста реципиентом, в той или иной мере приближающийся к авторскому варианту проекции текста» [Залевская, 2000, с. 252]. Нам представляется возможным рассмотрение смыслового поля переводного кинодискурса как некоей ядерно-периферийной ячеистой конструкции, где между указанными элементами находится «серая зона», которую можно обозначить как зону потенциальной информационной напряженности.

Ядерные компоненты в проекции кинодискурса выполняют роль триггера, запускающего вектор поиска необходимой информации, или иными словами, создающего направление декодирования значимости периферийных точек потенциальной информационной напряженности. «Серая зона», или зона потенциальной информационной напряженности выполняет роль «черного ящика», поскольку она представляет собой вместилище для хранения вариативных характерологических параметров проекции кинодискурса. Когда схема

декодирования начинает разворачиваться, то те периферийные компоненты кинодискурса, которые приобретают ситуативную значимость при дешифровке, выдвигаются на передний план, обнаруживая тренды в укреплении, или трансформации фоновых знаний. В этот момент периферийные элементы постепенно продвигаются к центру, переходя в ядерные структуры.

А. А. Залевская, анализируя текст, предложила спиралевидную модель в форме двунаправленной спирали, которая раскручивается «от «тела текста» (например, графически представленной формы слова), во-первых, вглубь многостороннего предшествующего опыта индивида (языкового и неязыкового; осознаваемого и неосознаваемого; перцептивного, когнитивного, эмоционально-оценочного), а, во-вторых, в проекцию текста, которая формируется, трансформируется, пересматривается при взаимодействии множества факторов» [Залевская, 2001: 116] (Приложение В).

Модель А. А. Залевской графически напоминает песочные часы, в которых присутствуют двунаправленные стрелки, обозначающие проекции и по горизонтали, и по вертикали, демонстрируя связи с различными сферами и подпространствами. По мнению исследовательницы, центрообразующую роль играет слово, которое фиксирует в своей номинации конкретный фрагмент этнокультурной картины мира. При этом, адаптируя модель А. А. Залевской, к интерпретации переводного кинодискурса, мы можем предположить, что существуют внешний и внутренний контексты функционирования слова, причем оба контекста в своем взаимодействии определяют эффективность коммуникации между коллективным киноавтором перевода и кинореципиентом. Однако при отборе языковых средств для киноперевода переводчик нацелен на вариативность значений слова, что дает отсылку к отдельным фрагментам этнокультурной картины мира переводчика, как транслятора ценностей, заложенных в кинокартине. Исходя из этого, можно предположить, что контекстуальное окружение слова в кинорепликах точно направлено к эвристическому узнаванию слова в сознании индивида, обеспечивая понимание кинодраматургии сцен и всего кинопроизведения в целом. Переводной кинодискурс актуализирует бинарность

функции слова, выражающейся, с одной стороны, во взаимосвязи с общим языковым механизмом, а, с другой стороны, отражающей включенность в индивидуальную картину мира.

Сложность процесса декодирования позволила Н. Ф. Алефиренко разработать инвариантную модель коммуникативно-прагматической ситуации [Алефиренко, 2005], в рамках которой рассматривается коммуникативно-прагматическая ситуация с акцентуацией реализации языкового знака, гарантирующего соответствующую норме интерпретацию реципиентами языкового значения того или иного высказывания (Приложение Г). Согласно модели Н. Ф. Алефиренко, центр занят субъектом речи (СР) и адресатом (А), которые используют такие элементы, как:

- 1) денотат;
- 2) ассоциативно-образное представление о нем;
- 3) знак в сочетании с другими знаками высказывания;
- 4) совокупность знаков, или совокупность элементов языкового сознания [Алефиренко, 2005].

По Н. Ф. Алефиренко, структура коммуникативно-прагматической модели демонстрирует репрезентацию доминантных типов речемыслительной деятельности:

- 1) номинативная (человек – денотат);
- 2) отражательно-интерпретирующая (человек – представление);
- 3) условно-рефлекторная (человек – знак, языковое сознание) [Алефиренко, 2005].

Модель Н. Ф. Алефиренко может быть использована и при трактовке кинодискурса, поскольку направлена на передачу прагматических качеств самих языковых единиц в область аспектов, которые взаимообусловлены с субъектом речи, реципиентом и самой ситуацией коммуникации.

Не вызывает сомнений, что память имеет важное значение для декодирования кинодискурса, в связи с тем, что детализация семантически осмысленных элементов, использованная в кодировке кинособытий/кинокадров, содействует высокому проценту запоминания миникиноцен, а, следовательно, и декодирования кинодискурса. Именно учет этого параметра позволил Э. Рязанову

сотворить шедевр, успех которого пытаются воспроизвести в других странах. Когнитивный механизм объяснения успешности кинодискурсов Э. Рязанова вполне объясним с точки зрения модели Шифрина – Аткинсона (Приложение Д), которая демонстрирует синхронизированную мультимодальную работу разных типов памяти: операционной, кратковременной и долговременной памяти [Когнитивная психология, 2002, с. 96]. В рамках этой модели стимулы на входе направляются в сенсорный регистр, который выступает как ситуативное хранилище, откуда информация в некотором декодированном виде поступает в кратковременную память. После первичной обработки информация либо обнуляется, исчезает, либо, если ее значимость важна для реципиента, идет резервуар долговременной памяти.

Доминантой в теории Аткинсона – Шифрина приписана мобильности работы памяти с поддержкой самого субъекта. Когда информация дублируется, то она не просто попадает в кратковременную память, но перемещается в долговременную память. Этот эффект мы обнаруживаем, когда сталкиваемся с мемами, стикерами на тему кинофильмов «Служебный роман», и «Ирония судьбы, или с легким паром», смотрим ремейки, фанфики на эти кинопроизведения, тогда информация снова актуализируется.

Таким образом, 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 взаимообусловленном воздействии нескольких семиотических систем.

1.3. Проблема понимания драматического конфликта в кинодискурсе разноструктурных лингвокультур

Драматический конфликт как очень важная часть кинофильма, играет важную роль для носителя темы и отражения характера героев и развития сюжета [Акопов, 2011; Люльчева, 2021; Трофимов, 2017; Цинь Мэн, 2021], при этом для

кинодискурса использование драматического конфликта является необходимой движущей силой [Гусев, 2017; Индербаев, 2007], поскольку «драматизм, как поэтический элемент жизни заключается в столкновении и сшибке противоположных, враждебно настроенных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос» [Белинский, 1985, с. 425].

Успех перевода кинофильмов зависит от успеха перевода драматических конфликтов, отношение к которым может разниться в стране оригинального кинодискурса и в стране переводного кинодискурса в значительной степени. Оба фильма демонстрируются в новогодние праздники, как некая аналогия рождественским историям, или современным сказкам. Так, сам просмотр в Новый год кинофильма «Ирония судьбы, или с легким паром!» является одной из устоявшихся телевизионных традиций не только в России, но и на всем постсоветском пространстве. Об этом говорит и то, что ремейк «Иронии судьбы...» был снят совместно российско-казахстанской командой. А ремейк «Служебный роман. Наше время» был снят российско-украинской командой. Отдельного внимания заслуживает последний кинофильм «СамоИрония судьбы» (2023), построенный на пост-интерпретации советского прошлого и постсоветской действительности.

Песня «Я спросил у ясеня», мокрый от слёз Ипполит и 3-я улица Строителей, дом 13, стали таким же неотъемлемым атрибутом Нового года, как салат оливье, мандарины, шампанское, бенгальские огни и бой курантов. Конфликт в «Иронии судьбы...» намечается сразу, создавая общее игровое пространство с кинореципиентом. Так, в оригинальном кинодискурсе подчеркивается, что герои проживают на 3-й улице Строителей, д. 13. Для русского человека, да и русскоязычного в том числе, понятно, что именно здесь будет развиваться интрига, поскольку число 13 является несчастливым. Однако для китайского зрителя эта цифра не имеет никакого отрицательного коннотата. В китайской культуре такой негативной аурой окружена цифра 4. Поэтому китайские кинопереводчики сделали специальное закадровое пояснение по этому поводу.

Драматический конфликт в рассматриваемых кинодискурсах Э. Рязанова отражает дихотомию комического и трагического в жизни советских людей того времени, реализуясь во внешних и внутренних конфликтах. Внешний конфликт всегда персонифицирован. Например, Лукашин – Ипполит, Надя – Галя, Москва – Санкт-Петербург, мама Нади – Лукашин, мама Лукашина – Надя, Лукашин – мама, Надя – мама, Лукашин – Надины подруги. По сути, четыре основных героя «Иронии судьбы» делятся на две архетипические группы – это двойники (Женя и Надя, Ипполит и Галя) и антагонисты (Женя и Ипполит, Надя и Галя). Первых объединяет – в случае Лукашина и Шевелевой – схожесть социального статуса. У них типичные интеллигентские профессии – учителя и врача, и, как следствие, совпадение увлечений и мировоззрений. Герои, выступающие своеобразным отражением друг друга (отсюда обилие зеркал в их квартирах), любят бардовскую песню, поэзию и гитару, отличаются мечтательностью, доверчивостью, порывистостью, а также склонностью к эскапизму и немалой долей инфантильности. Неудавшиеся вторые половины Нади и Жени – люди совсем другого склада. Ипполит и Галя привыкли во всем сомневаться и действовать согласно продуманному плану. Они столь же надежны, сколь и предсказуемы, столь же деятельны, сколь и скучны. При этом внутренний конфликт – это внутренние переживания героя, которые передаются через его монологи, песни, аудиосопровождение, голос за кадром, невербальное поведение и т.п.

Позиция «смех сквозь слезы» отражает всю горечь ситуации через открывающую фильм анимационную короткометражку Виталия Пескова, в которой в гротескно-сатирическом ключе изображен советский утилитарный подход к архитектуре: истории об одинаковых домах, одинаково названных улицах и кинотеатрах в каждом из советских городов, как бы подчеркивают общность единого пространства, в котором каждый советский житель мог чувствовать себя как дома в любом городе. Советская сатира развивалась по своему пути [Покотыло, 2014], и эта анимационная вставка делала отсылку к киножурналу «Фитиль» [Спутницкая, 2018], что давало возможность аудитории смотреть кинокартину в предвкушении трагикомических событий с обязательным счастливым концом,

поскольку в эпиграфе сообщается, что зрителя ждет «совершенно нетипичная история, которая могла произойти только и исключительно в новогоднюю ночь», обещающий некую сказку и еще раз обыгрывающий заявленную тему тотальной стандартизации.

Внутренние конфликты намечаются песней лирико-философского наполнения о тотальном внутреннем одиночестве «Со мною вот, что происходит», на которой открываются титры. Музыкальный аудиоряд вообще несет на себе дополнительную смысловую нагрузку [Новоселова, 2017]. В финале звучит в прологе закадровый текст, который закрепляет сатирическую «архитектурную» линию. Таким образом, еще до старта основного действия можно составить представление о синтетической жанровой специфике картины, в которой есть место сатире, сказке и лирике.

В рассматриваемом комедийном кинодискурсе Э. Рязанова ярко прослеживается диалогичность и насыщенная полифония структуры (М. М. Бахтин), выполняющая роль игры смыслов и положений благодаря использованию различных систем кодов, образующих подвижность киносюжета и привлекая потенциальных реципиентов к просмотру и запоминанию отдельных слов, фраз и даже текстов.

Изначально драматический конфликт заложен уже в самом кинозаголовке «Ирония судьбы, или с легким паром!». Как подчеркивает В. Е. Анисимов, кинозаголовки обладают функционально-прагматической спецификой, отличаясь от содержания кинофильмов, поэтому названия кинофильмов занимают особое ведущее место в переводном дискурсе [Анисимов, 2020], на эту же особенность указывают и китайские исследователи [Тан Цзячжэн, 2021]. Поскольку названия кинофильмов не только включают в себя главные идеи и содержания фильмов, но и показывают эстетические воззрения режиссеров, постольку кинозаголовки и привлекают потенциального зрителя в первое время. Когда зрители находятся в состоянии выбора, что посмотреть, они, в первую очередь, читают их названия. Тем не менее, хорошие названия фильмов всегда стимулируют любопытство зрителей, и производят на них глубокое впечатление. Кинофильм «Ирония судьбы, или с

легким паром!» (на китайском – 命运的捉弄) использует вольный перевод в значении «Поворот судьбы» по смыслу оригинального названия. Следует отметить, что такой перевод осуществляется не всегда, поскольку, чаще всего, буквальный перевод оригинальных названий носит скучный и заурядный характер, отсюда возникает проблема перевода кинозаголовков [Петрова, 2016]. При переводе названий иностранных кинофильмов на китайский язык зачастую используется витиеватость формулировок, чтобы привлечь внимание китайской аудитории. В аспекте обозначения драматического конфликта как фактора привлечения внимания китайские переводчики идут двумя путями уже в самом названии кинокартины, исходя из традиций китайской культуры и китайского кинематографа.

Первый путь связан с буквальным переводом имен героев, или 50 географических названий, разрешенных к подаче через справочник транскрипции имен собственных [Цинь Мэн, 2021 (6)]. Однако буквальный перевод имен героев и географических названий не выражает главную идею кинофильма, поскольку относится к традиции другой лингвокультуры. Исходя из этого, китайские кинопереводчики используют метод транслитерации с дополнительным применением перевода по смыслу, чтобы обострить содержащийся в кинофильме драматический конфликт и, соответственно, вызвать интерес у потенциального китайского кинореципиента.

Драматические конфликты имеют свои особые характеристики, что делает перевод драматических конфликтов особой частью перевода фильмов в соответствии с принципами перевода. В общем, перевод драматических конфликтов – это искусство, а не механическое копирование языка, поэтому перевод не может быть ни формальным, ни свободным, ни произвольным.

Второй путь четко связан с разворачиваемым драматическим конфликтом в кинокартине и ориентирован на краткое изложение событий в кинофильме. Благодаря такой подаче потенциальный кинореципиент может предположить на основе собственных фоновых знаний о мире, в чем заключается главная сюжетная линия кинофильма. С этой целью китайские кинопереводчики ставят перед собой задачу –

точно и верно обобщить основное содержание и идеи фильмов. Большинство названий русских кинофильмов являются короткими, поэтому дословный перевод названий зарубежного кино на китайский язык не делал иностранную кинокартину привлекательной в глазах китайской аудитории. Хотя буквальный перевод «命运的捉弄, 还是祝洗个轻松的蒸气浴» / «Уловка судьбы, или желаю Вам парной расслабляющей» и «命运的捉弄, 还是洗个痛快的澡» / «Уловка судьбы, или прими ванну» был нацелен на передачу общего смысла оригинального названия. Однако для китайского зрителя такой перевод оказался не слишком понятным, а потому малопривлекательным. Последний перевод «命运的捉弄» / «Уловка судьбы» сохраняет только первую часть названия оригинала, но создает интригу для зрителя, поэтому считается более приемлемым для подачи кинофильма в китайской аудитории.

Если раньше этот фильм позиционировали, как мелодраму о любви и кинокомедию, то сейчас всё больше раздается голосов, что эта кинокартина описывает на самом деле харассмент, а также содержит пропаганду деструктивного поведения. Современное поколение все больше склоняется к мысли о том, что кинокомедии Э. Рязанова – это на самом деле настоящая драма изломанных судеб.



Рисунок 14 – Скриншот из Тик-Ток «Ирония судьбы»

Источник: из открытых источников Интернета – URL: <https://vm.tiktok.com/ZSeV9o2Vx/> – Ц. М.

Следует отметить, что в Китае с удивлением смотрят на русское чувство юмора: «После кино я её спросила:

– Тебе какой фильм понравился больше?

– «Служебный роман» забавный, а «Ирония судьбы» – грустный и страшный фильм. Человек напился так, что даже квартиры перепутал, и влюбился в случайную знакомую, не успев протрезветь. «Служебный роман» мне понравился больше! Там судьба людей меняется.

«Эх, не так ты все поняла», – подумала я про себя. А вслух сказала, что фильмы – вещь очень субъективная» [Зимакова, электронный ресурс].

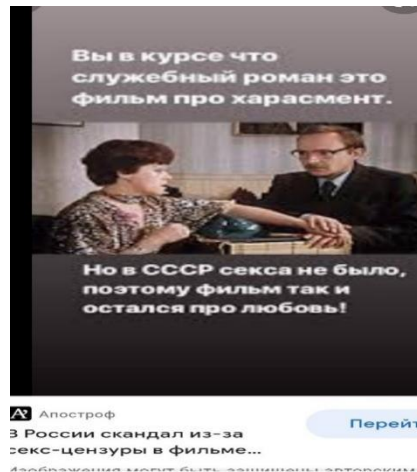


Рисунок 15 – Скриншот из русскоязычного украинского сегмента Интернета
 Источник: из открытых источников – URL: <https://apostrophe.ua/news/society/2019-06-01/v-rossii-skandal-iz-za-seks-tsenzuryi-v-filme-pro-eltona-djona-v-seti-delyatsya-fotojabami-i-memami-/164519> – Ц. М.

Как известно, русский и китайский языки относятся к разноструктурным языкам, поэтому при переводе интонационная окраска речи героев в оригинальном кинодискурсе не только передает психоэмоциональную оценку происходящего на экране, но и оказывает свое влияние на отбор языковых средств при переводе.

Интонация – это различное соотношение изменений высоты тона и других акустических компонентов, служащих для выражения смысловых и эмоционально – стилистических различий высказываний лиц. В китайском языке интонация главным образом состоит из восходящего голоса и падающим голоса. Однако в русском языке интонация выражается путём ударения, изменения тембра, продления звука. В кинофильме актеры используют интонационные средства для выражения многих значений передачи эмоционального состояния. Через интонацию можно понять специфику изменений, которые происходят во внутреннем мире героев, увидеть динамику развития внутреннего конфликта. Поэтому переводчики должны выяснять значения оригинальной интонации в

перевод. Оригинальная интонация определяет эмоциональные и семантические значения слов или выражений в дублированных кинофильмах. По сопоставлению китайской и русской речи наблюдается, в двух языках используется восходящего тон для выражения спроса, сомнения и отрицания, а падающий тон для подтверждения, признания. В качестве примера приведем импликатуры в кинодиалоге (фильм «Ирония судьбы...»; более подробно см. в третьей главе – Ц.М.). Например:

<i>Русский оригинал</i>	<i>Китайский перевод</i>
(Дед Мороз) – Мороз у аппарата. Как какой?! Дед! Да, у нас и так уже 10 адресов. Вы что?! Ладно. Диктуйте. Запоминай. 3-я улица Строителей, да, дом 25. Какая квартира? 13 квартира. (Снегурочка) – 13?	(圣诞老人)– 圣诞老人热线。什么哪个？圣诞老人！我们已经去了 10 个 地方了。你疯了吗？好吧。地址是什么？记着，第三建设街二十五栋。楼 号是多少？13 楼？雪姑娘) – 13？晦气！

(«Ирония судьбы»)

В кинофильме Снегурочка делает акцент на числительном тринадцать, повторим цифру 13 еще раз восходящим тоном. В самом деле, «13» является ключевым словом в русском языке, так как это несчастливая цифра, или цифра, приносящая неудачу, в этом плане она очень похожа на китайскую цифру «4». В китайском языке нет никакого особенного толкования цифры «13». Внутреннее значение цифры «13» обнаруживает и подчеркивает тон говорящего, именно интонация отражает настроение Снегурочки, подчеркивает неприятность восприятия цифры «13». Поэтому если бы кинопереводчик не объяснил дискомфортность для русского человека цифры «13» для иностранного зрителя, то китайская аудитория не смогла бы чётко понять идею оригинального замысла, что повлекло бы за собой дополнительные размышления на тему интонации Снегурочки при произнесении и повторении цифры «13» с недовольным тоном. Для того чтобы разъяснить китайской аудитории эту игру смыслов с числом «13», в переводном кинодискурсе к числительному «13» было добавлено китайское выражение с цифрой «4», чтобы подчеркнуть для китайского зрителя фатальность используемого числа. И это тоже соответствует требованию передачи ценностных

констант одной культуры для реципиентов с другой этнокультурной доминантой. Аналогичные отсылки есть и в «Служебном романе».

Таким образом, драматический конфликт в кинодискурсе Э. Рязанова проявляется, как: 1) конфронтация персонажных групп (друзья Лукашина, коллеги Нади); 2) противостояние героя с враждебным окружением (Оля Рыжова и коллектив управления статистики); 3) противоборство героя с природными силами и метафизическими стихиями (достаточно вспомнить, как Лукашин прыгал на морозе, пытаясь согреться, а Ипполит на машине выехал на лед Невы); 4) диссонанс между идеалом и действительностью (внутренние размышления героев, голос за кадром); 5) противоречия между самооценкой героя и его желаниями, возможностями (Оля Рыжова и ее «любовь» к Самохвалову).

Мы обнаруживаем богатую палитру конфликтов, которая устанавливается под влиянием свойств и характеров их участников. Для китайского кинореципиента понятны межличностные, социально-политические конфликты, благодаря общему социалистическому прошлому. Однако сейчас уже выросло новое поколение молодежи, для которой русский язык и русская культура не столь близки. Между тем культурные и внутриличностные конфликты в кинодискурсе не всегда понятны китайскому зрителю, требуя дополнительных пояснений и разъяснений. Например, поведение Оленьки Рыжовой вызывает сочувствие в русской среде, но явное неприятие в китайской среде, а тому же Самохвалову сочувствует из-за преследований со стороны его бывшей сокурсницы. Конфуцианская мораль, которой пронизана вся китайская культура, оберегает семью. Поэтому возникает вопрос: является ли Ольга Рыжова жертвой, или злодейкой? Э. Рязанов постоянно создает все новые и новые коллизии, усиливая конфликтную составляющую и развивая сюжет. Каждый конфликт персонифицирован, каждый герой отыгрывает ролевую модель: Шурочка – Вечное Зло для большинства простых сотрудников Управления с ее бесконечными сборами денег; Верочка – шопоголик и модница; Мымра, сама Калугина – трудоголик, который стремится спрятаться за делами и уйти от внутренней пустоты; Самохвалов – карьерист; Новосельцев – недотепа, пытающийся стать

альфа-самцом; Бубликов – трус, постоянно сдерживающий свои порывы и желания. Э. Рязанов изобразил почти все грехи человеческие, персонифицировав их, а это позволяет выйти картине на новый уровень восприятия – на общечеловеческий уровень понимания Добра и Зла.

Выводы по главе 1

На современном этапе развития теоретической и прикладной лингвистики мы наблюдаем доминирование когнитивно-дискурсивного направления в науке. Необходимость применения когнитивного подхода к переводному кинодискурсу вызвана сложноорганизованным характером ментальных процессов, поскольку осознание оригинального и переводного кинодискурса ярко демонстрирует постоянный интерпретационный процесс и переработку эмпирического материала в поступающей киноинформации.

Ментальные репрезентации переводного русско-китайского кинодискурса не просто отражают заданные сценарные значения в рамках кинотекстовой композиции, но и выступают как итог лингвокогнитивного моделирования кинодискурса с акцентуацией на значимых для страны перевода смыслах. Русско-китайский киноперевод ориентирован на содержание и идеи фильма. В переводе собственных имен и названий эпохи соблюдается следующее правило: одна форма имени для каждого героя и эпохи.

Мы позиционируем переводной кинодискурс как мультимодальную когнитивно-прагматическую систему, которая объединяет в себе следующие векторы: 1) использование языка оригинала и языка перевода, передача интенций коллективного киноавтора и коллективного автора перевода – в чем заключается сугубо когнитивный аспект; 2) взаимодействие коллективного автора перевода и кинореципиента в определенных социально-культурных координатах – собственно прагматический аспект.

Кинодискурсивное пространство комедий Э. Рязанова «Служебный роман» и «Ирония судьбы...» расширено за счет использования мемного и стикерного подпространств в условиях цифровой коммуникации, расширяя сам кинодискурс

этих произведений до уровня фанфикшна. Переводной кинодискурс выступает как репрезентация всей совокупности вербально-паравербальных знаков оригинала и перевода с указанием на черты сходства, что предполагает сближение ментальных пространств языков оригинала и перевода, не допуская слияния фигур коллективного автора и кинореципиента в ЕККИКЦ. Коллективный киноавтор перевода создает не просто некий кинодискурс, но целые потенциальные метареальности киномира, реализующиеся в восприятии кинореципиента как адресата со спрогнозированными психоэмоциональными реакциями.

Прагматическая компонента кинодискурса отталкивается от основного закона прагмалингвистики: язык всегда имеет целеполагание, направленное на адресата и/или условного образа «Другого», поэтому язык всегда коммуникативен. Эта устремленность на «Другого» конструирует принцип диалогичности в кинодискурсе как в коммуникативной реальности. Отличительной характеристикой прагматического подхода к изучению переводного кинодискурса становится введение в область исследования интересов «Другого» (кинореципиента/адресата), который латентно присутствует в кинопереводе.

Переводной кинодискурс выступает как некая общность эксплицитной и имплицитной киноинформации. Импликатура носит характер прагматической универсалии, поэтому она принадлежит скрытной информации и воспринимается кинореципиентом как нечто подразумевающееся, не высказанное прямо, но относящееся как к культуре оригинального кинодискурса, так и переводного кинодискурса.

Обязательный процесс декодирования переводного кинодискурса разноструктурных языков манифестируется как сложноорганизованный механизм когниции специфических познавательных структур коллективного киноавтора перевода как обобщенного субъекта порождения кинодискурса. Данный процесс маркирован триединством элементов: продуцент — кинодискурс — реципиент, причем кинодискурс связывает воедино продуцента и реципиента, являясь точкой сборки и декодирования переводного кинодискурса. Декодирование переводного кинодискурса является ментальным процессом, разворачивающимся в

динамическом движении, когда новые знания накладываются на уже имеющиеся знания о реальности.

Сама способность кинореципиента к совершению мыслительно-аналитических операций над базовыми семантическими структурами переводного и оригинального кинодискурсов является необходимой и концептуальной способностью человека.

Глава 2. Фоновые знания в структуре драматического конфликта в современном переводном кинодискурсе

Мы рассматриваем драматический конфликт как основную движущую силу развития сюжета в кинодискурсе [Цинь Мэн, 2021б], в котором находят свое отражение фоновые знания страны оригинального кинодискурса и фоновые константы переводного кинодискурса.

Получение всесторонней информации о культурно-историческом опыте формирования российского и китайского менталитета в условиях политического противостояния с западными странами позволит частично ликвидировать проблемные диспропорции в изучении скрытых и порой противоречивых процессов в психолого-информационных войнах в области культуры, социальной политики и практики, оценить итоги социальных трансформаций по критериям воздействия на различных уровнях личности и общества, вариативности форм для целевых групп, углубить понимание социальных проблем истории России и Китая.

2.1. Киноперевод кинофильмов в общей теории перевода и синтетизм литературно-художественных направлений в современном переводном кинодискурсе России и Китая

Как только появился кинематограф, так сразу возникла необходимость перевода кинофильмов на иностранные языки. Появление киноперевода неразрывно связано с развитием искусства, историей мирового кинематографа. При этом русско-китайский перевод возник и стал развиваться практически сразу, чему способствовал сам характер развития российско-китайских отношений. Вопросы строительства КВЖД, русско-китайского, русско-японского военно-политического, социально-экономического взаимодействия стали объектом пристального внимания лишь в последнее время [Аблова, 2005; Shkvarya, 2019; Мяо Хуэй, 2015; Смирнов, 1995; Рыкунов, 2013; Цинь, 2021; Чуприна, 2012] благодаря доступу к архивам русского зарубежья в Китае. При этом, несмотря на признание роли кинематографа и СМИ как основных средств манипуляции общественным сознанием [Рейфман, 2003; Karabulatova, 2020], значение русского

эмигрантского кинематографа в социокультурной жизни Китая игнорировалось и замалчивалось.

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. В XXI в. цифровой реальности воплотился афоризм английского философа, основоположника эмпиризма Ф. Бэкона «Знание – сила» с уточнением теоретика культуры М. Фуко: сила – это власть, поскольку знание равно власти над людьми. В Китае это реализуется через систему контроля, которая лежит в основе «большой стратегии» преобразования Китая к 2050 г. в сверхдержаву № 1 под названием 话语权 (Huàyǔ Quán/ хуаюцюань, «сила дискурса» и «право говорить») [Лагуткина, 2022].

Китайский кинодискурс активно использует хуаюцюань как лингвистический ракурс политики «мягкой силы» Китая для пропаганды и цензуры: «хорошо рассказывать историю Китая» (讲好中国故事), с опорой на труды Лу Вэя, крупного деятеля онлайн-пропаганды и цензуры, экс-главой Управления киберпространства Китая. Он ввел термин «сила дискурса», который широко используется Си Цзиньпином, отметившим важность перевода контекста в пространство китайских идей [Лагуткина, 2022].

Использование сказочно-мифологического пласта фоновых знаний ослабляет критическое мышление реципиента, благодаря чему происходит успешное внедрение трансформированных мифологем и стереотипов в общественное сознание (как можно видеть, в советских кинофильмах Э. Рязанова «Служебный роман», «Ирония судьбы, или с легким паром!», в современных российских кинофильмах серии «Последний богатырь», «Мулан»). Продвижение кинодискурса в зарубежной аудитории позволяет транслировать автостереотипы и гетеростереотипы за пределы собственной этнолингвоментальной культуры. Однако отсутствие контроля в этой области позволяет закреплять в общественном

сознании носителей другого языка трансформированный образ страны и ее населения, зачастую в негативном аспекте, усиливая отрицательное отношение к стране как внутри нее, так и за ее пределами, как например в кинофильме американского киносценариста китайского происхождения Дэвида Генри Хвана «М. Батерфляй» (1993), или в российско-китайской кинокомедии «Как я стал русским» (2019, реж. Акаки Сахелашвили и Ся Хао), или комедийном ситком-сериале «Как я стал русским: приключения американца в России» (2015, реж. К.Статский).

В этой связи кинодискурс России разительно отличается от кинодискурса Китая, поскольку последний продвигает только лишь позитивные установки как вовне, так и извне, причем такое позиционирование закреплено на государственном уровне: гордиться прошлым, жить в настоящем и строить успешное будущее. Формирование позитивной китайской идентичности идет через сказочно-мифологический, фэнтезийный кинодискурс, усиливающий идеологему «Китай – центр мира», что в свою очередь архетипически положено в основу «большой стратегии» по признанию Китая к 2050 г. как мировой сверхдержавы № 1.

Идеологема «Россия (СССР) – центр мира» реализовывалась в первые десятилетия после победы во Второй мировой войне, демонстрируя дух советского народа, но с приходом перестройки такие фильмы стали редкими на советско-российском кинорынке, что отразилось на культуре русского народа, которому прививали негативную этноидентичность.

Следует отметить, что прошлое при этом пост-интерпретируется в аспекте героизации, романтизации. К одному из ключевых факторов, оказывающих влияние на формирование менталитета и духовной культуры китайцев, относится смешение мистико-мифологического восприятия в обществе традиций конфуцианства, даосизма и буддизма («Циановый маг», 2019; «Ассасин: битва миров», 2020; «Охота на монстра», 2015; «Легенда меча Сюаньюань: Облака Хань», 2017; «Рыцарь теней: между Инь и Ян», 2019; «Большой герой», 2017; «Тень», 2018; «Король обезьян», 2016; «Путешествие на Запад: покорение демонов», 2013 и др.). Учения, затрагивая этическую, социальную, философскую,

политическую и другие важные составляющие жизни китайского общества, являются богатыми источниками культурных смыслов и до сих пор служат основой морально-этических норм всей китайской нации [Korovina et al., 2020].

Параллельно с этим наблюдаемое отсутствие какой-либо внятной информации в сфере российского кинематографа относительно процентного соотношения продвижения позитивных и негативных образов России ставит вопрос о необходимости подобного ранжирования в целях преодоления деструктивных настроений в российском обществе, поскольку акцентуация на заведомо негативных сторонах жизни оказывает мощное деструктивное воздействие, формируя негативную самоидентификацию личности и негативное восприятие этноса глазами других, усиливая оппозицию «свой – чужой».

На наш взгляд, понимание исторических взаимосвязей между Россией и Китаем в сфере кино дает нам возможность осмыслить степень влияния современного российско-советского кинематографа на китайский социум, поскольку общественно-политический дискурс кинематографа является коммуникативным событием, которое происходит между съёмочной группой и кинозрителями, благодаря чему идет процесс осмысления реальности на экране, так и за его пределами. При анализе ситуации того времени игнорируется факт синкретизма традиционного китайского искусства и русского сценического искусства при формировании русского кинодискурса Китая [Кизюн, Кемерова, 2017; Рыкунов, 2013].

Российско-китайский переводной кинодискурс демонстрирует нам вариативность интерпретации смысла исходного кинодискурса на другом языке. Иными словами, интерпретативно-коммуникативный метод перевода задает некий общий алгоритм передачи смысла, с отказом от семантико-синтаксической структуры оригинала, что доминирует в переводном кинодискурсе на базе разносистемных и разноструктурных языков, к каковым относятся русский и китайский. При этом используемые имена собственные (и их аналоги) выполняют роль маркеров социокультурного фронта в дихотомии «свой – чужой», поскольку обозначает этнолингвокогнитивные приоритеты в том или ином

обществе, обеспечивая витальность самого общества как цивилизационной структуры. Современный кинодискурс эксплуатирует архетипические страхи и стереотипы, сложившиеся в обществе, девиации и деструкции, имеющиеся в человеческом сообществе на разных ступенях его развития. Например, в китайской интерпретации кинокомедии Э. Рязанова «Служебный роман» новое прочтение получает история начальницы Людмилы Прокопьевны Калугиной в контексте борьбы с «женщинами-объедками» в КНР.

В 1909 г. русский эмигрант Б. Бродский основал первую кинокомпанию в Китае «Азия Фильм» (China Cinema Company, aka Asia Film, 亚细亚影戏公司) [Farquhar, Yingjin Zhang, Silbergeld, Berry, 2006]. Именно с этого момента начинается свое развитие китайский кинематограф и русско-китайский переводной кинематограф. Исходя из этого, связи между русским и китайским кинематографом имеют глубинные связи. Перед китайским кинематографом стояла дилемма: ориентироваться на местное китайское население и культуру или на русскую харбинскую и шанхайскую элиту? Опыт кино создавал эффект личного присутствия как некий эксперимент художественного поиска новых форм [Крючечников, 1949; Коньков, 2016], погружения в «западный театр теней» [Ян Сянь, 2020; Ruan, 2021].

Кинематограф открывал новые направления в фиксации событий, поэтому кинозрители ощущали фактор собственного присутствия с теми событиями, которые они видели на экране, что способствовало расширению фоновых знаний. В связи с этим позже кинофильмы Э. Рязанова стали восприниматься как отражение реальной действительности в советской России. Вместе с тем, с одной стороны, кинематограф вступал в известный дуализм с газетным дискурсом по предоставлению информации как хроники, так и важных новостей. С другой стороны, кинематограф противопоставлялся индустрии развлечений: театру, цирку, опере.

В связи с этим кинопоказы совмещались с перформансами певцов, цирковых артистов, мастеров слова и т. д. Так, «Модерн» работал в сотрудничестве с

драматической студией В. И. Томского, а иллюзион «Азия» ангажировал известного жонглёра-эквилибриста П. Говоркова, так кинотеатры предоставляли свои площадки перед киносеансами для артистов эстрады, оперы и балета. Иными словами, показ кино совмещался с шоу, что позже создаст новые жанры: реалити-шоу и ситком [Беданокова, Гаврилова, 2019; Кемарская, 2021]. Поэтому подача в рязановских кинофильмах «вставных» музыкальных номеров рассматривается китайским кинорецепиентом как отсылка к первым показам кино, совмещавшим в себе и сам показ кинокартины и концертные номера.

Местные китайские иллюзионы показывали и европейские, и американские, и азиатские (японские), и российские картины с мультиязычными субтитрами (на китайском, русском и других языках). Если «Модерн» показывает немецкую оперетту «Сорванец-девчонка» (с Мэг Пемонье), то «Азия» в этот момент анонсировала немецкую комедию «Баркарола» [Летопись российского кино: 1863–1929, 2004], при этом использование субтитров продвигало киноперевод в массовое сознание кинорецепиентов. Для китайской культуры становится нормой использование субтитров в кинолентах на китайском языке. Большой популярностью пользовались такие американские киноленты на английском языке, как «Наваха» (в оригинале «Невеста навахо»), «Гибель американского броненосца Техас», «Журналисты и кража картины Джоконда», «Знаменитая американская свадьба среди океана», «Оргии китайцев в Сан-Франциско».

В 1909 г. русские кинопредприниматели впервые осуществили первую киносъемку, которая сразу сделала Китай и Харбин всемирно известными. Это был опыт съемки документальной хроники, которая должна была осветить прибытие на поезде в Харбин 13 октября 1909 г. японского маркиза Ито Хиробуми, которого корейский патриот Ан Чун Гын застрелил на перроне. Это событие было широко освещено в прессе: «Прибывшие с Дальнего Востока лица передали интересные подробности кровавой сцены убийства маркиза Ито, при которой так же, как и при убийстве Столыпина, присутствовал теперешний премьер В. Н. Коковцев. В. Н. Коковцев выказал много мужества и выдержанности характера и не только не смутился близкой опасностью, но подхватил падавшего маркиза, который почти у

него на руках и скончался. Известно, что убийство произошло в момент торжественной встречи В. Н. Коковцева в Харбине, и вездесущий кинооператор, стремясь зафиксировать исторический момент на киноленте, постоянно вертел своим аппаратом, как до выстрела, так и во время него, поэтому кинолента зафиксировала всё, что произошло в эту минуту. Счастливым обладателем этого киношедевра документалистики стал Пантелеймон Кобцов, который находился в тот момент с киноаппаратом на перроне и производил киносъемку.

Иными словами, зафиксированный драматический конфликт стал родоначальником кинопроизводства в Китае. Киносъемка убийства позволила в мельчайших деталях увидеть событие, создав инфоповод мирового значения, в дальнейшем эта стратегия воздействия на аудиторию получила активное развитие в Первой и Второй мировых войнах. Однако после обладатель этого киношедевра получил запрет на демонстрацию этого острого сюжета в своем кинотеатре, поскольку зафиксировала поступки и эмоции людей, находившихся вблизи от сцены убийства: В. Н. Коковцев, самоотверженно поддерживающий падающего маркиза, а далее перепуганные официальные лица. Одни растерялись и замерли, другие бросились в бегство, некоторые упали на четвереньки и стали отползать от места происшествия. Узнав о запрете демонстрации этой хроники, к ее владельцу обратился один французский предприниматель, находившийся тогда в Харбине. Он дал автору киноленты 15000 франков за этот фильм и увёз кино во Францию, где оно демонстрировалось достаточно долго (Убийство Ито и Н. В. Коковцев в кинематографе. «Петербургская газета» 24 (11) октября 1911 г. – Ц. М.) [Ruan, 2021].

Профессиональная камера и режиссерско-операторская интуиция П. В. Кобцова легли в основу сибирского, дальневосточного и китайского кинематографа. В 1911 г. Пантелеймон Васильевич Кобцов (в некоторых источниках – Кобцев – Ц. М.) снял документальный фильм «Город черной смерти Харбин», в котором отразил самоотверженный героизм русских врачей в борьбе с чумой в Харбине и близлежащих районах [Гинзбург, 2007, с. 76]. При этом подача проблем легочной эпидемии 1911 г. обнаруживает схожие манипулятивные приемы, что и пандемия COVID-19 с актуализацией мифов «свой – чужой»,

«опасность – безопасность», «жизнь – смерть» для усиления восприятия драматического конфликта реципиентом [Karabulatova, Lagutkina, Amiridou, 2021].

Первые эксперименты китайского кинематографа в определенной степени отражали формат китайского сценического искусства с устоявшимся репертуаром ролей, в котором было четыре амплуа героев с распределением по конкретным признакам: возраст, профессия, пол, социальное положение, – совмещая символику и условность изображаемого действия [Жуань, 2012]. Амплуа героев отражают коммуникативные типы, принятые в этнокультуре [Волкова, 2022]. Так, одна из первых картин «Чжуанцзы испытывает жену» (1913, реж. Б. Поласки, Ли Миньвэй) была ориентирована на привычное распределение ролей в традиционном китайском театре, поскольку главную женскую роль в фильме исполнял мужчина, как было принято в китайской сценической традиции [Медетбекова, 2017; Жуань, 2012]. Вместе с тем К. К. Медетбекова указывает на прорывной характер этого фильма в связи с тем, что впервые в эпизодической роли служанки появилась женщина в исполнении Янь Шаньшань, жены режиссера [Медетбекова, 2017: 7].

Историю переводного кинодискурса можно разделить на следующие периоды:

1) «Немой» период (1895–1927) – межсемиотический перевод (трактровка мимики и кинесики в аспекте межкультурной коммуникации), интертитры. Этот период стал важен не только для истории кино, но и для современной отработки соответствия движений губ в оригинале и в переводной озвучке [Aaron Han Joop Magnan-Park, 2022];

2) 1927–1976 г. глобальное распространение получили субтитры и дубляж. Кинофильм со звуковыми рядами отличался интернациональностью: язык жестов понятен представителям разных культур, а сами звуковыми рядами легко переводятся с одного языка на другой. Вместе с тем этнокультурные и лингвокультурные особенности при переводе разноструктурных языков занимают отдельную позицию в кинематографическом переводоведении [Akiyama Tamako, 2022; Weijia Du, 2022; Marie-Claire Kuo, 2022];

3) В 1976 г. началась эпоха домашнего видео. В середине 1980-х и начале 1990-х гг. СССР, большой популярностью пользовался одnogолосый синхронный закадровый перевод;

4) 1995 г. DVD подарило каждому зрителю свободу выбора наиболее предпочтительного для него вида КВП и возможность произвольной комбинации нескольких видов при просмотре кино- и видеофильмов [Матасов, 2008: 3–27]. С развитием технологии DVD, широко используются вид акустического произношения и субтитры. DVD дает нам возможность за кратчайшее время узнать новейшие иностранные кинофильмы, и позволяет зрителям любоваться иностранными кинофильмами через добавленные в них субтитры или озвучение. В России необходимость перевода кинофильмов появилась после Великой Отечественной Войны. В кинозалах СССР в то время в широком прокате начали появляться иностранные художественные фильмы, которые сначала переводились на русский язык при помощи субтитров, а затем распространение получило и дублирование [Кузьмичев, 2012, с. 140–149]. Стало ясно, что перевод кинофильмов имеет существенные отличия от прочих видов перевода ввиду своей специфики, продиктованной заказчиком. Сложность дубляжа с иностранных языков на китайский язык приводила к тому, что до 1949 г. многие китайские кинотеатры держали штатных переводчиков-синхронистов, которые осуществляли перевод во время кинопоказа, при этом зрители смотрели на кинофильм, но слушали синхронный перевод в наушниках, которые входили в обязательное оснащение кинозалов. Это приводило к инвариативности перевода, однако данная традиция послужила толчком для осуществления множества непрофессиональных и некачественных переводов кинофильмов в современное время [Reynaud, 2022]. Так, например, на сегодняшний день большую популярность получают китайские дорамы: «Легенда о Чжэнь Хуань» (2012), «Да будет ночь!» (2018), «Принцесса Вэй Ян» (2016), «Прощай, моя наложница!» (1993) и др. Такого рода кинодискурс представляет собой особую разновидность, совмещающую в себе реальную историю и фантазийно-мистический вымысел, усиливая мифологическое мышление реципиентов таких картин. Однако фильмы Э. Рязанова обнаруживают ряд

параллелей с этими китайскими дорамами, что позволило их поставить в один ряд с так называемыми «рождественскими сказками» в китайском восприятии, когда случается новогоднее чудо, меняющее судьбы героев.

Примечательно, что в Китае на протяжении довольно длительного времени наблюдалось существование феномена философского синкретизма, заключающегося в соединении и взаимовлиянии положений различных идеологических форм, что ярко прослеживается в китайском кинодискурсе. Главным образом, речь идет трёх восточных философских учениях (конфуцианство, даосизм, буддизм), которые признаются ведущими для Китая идеологическими системами и обозначаются как три «великих учения»

Современный кинодискурс эксплуатирует архетипические страхи и стереотипы, сложившиеся в обществе, девиации и деструкции, имеющиеся в человеческом сообществе на разных ступенях его развития. Однако при переводе необходимо давать дополнительные пояснения, поскольку эноультурные реалии могут разительно отличаться. Например, в китайской культуре недопустимо открыть зону декольте для женщин, поэтому сцена, в которой Людмила Прокопьевна Калугина надевает платье с глубоким вырезом, трактуется в китайской аудитории как однозначный провокативный сексуальный жест в сторону мужчины (в данном случае, Новосельцева – Ц. М.). При этом в китайском киноспектакле «Служебный роман» костюмы героев претерпели значительные трансформации под влиянием традиций китайской этнокультуры, став более закрытыми. Иными словами, мы наблюдаем трансформацию образов любви в драматических конфликтах, реализующихся в дискурсах художественной литературы и кино [Челюканова, 2018; Федоров, 2010]. В связи с этим возникает необходимость проведения семантической дифференциации маркеров в кинодискурсе. Например, представители современной молодежи трактуют поведение героев в «Служебном романе», как проявление харрасмента, а не любовь. Поступки героев подвергаются переинтерпретации под влиянием новых стандартов поведения в современном обществе, базируясь на внутриличностном или межличностном конфликте, акцентируя личностную «деформацию».

С точки зрения многих исследователей перевода для классификации видов перевода является форма речи исходного и переводящего языков [Бархударов, 1975, с. 240]. Выделяют: 1) письменно-письменный или зрительно-письменный перевод; 2) устно-устный перевод или устный перевод; 3) письменно-устный или зрительно-устный перевод; 4) устно-письменный перевод (диктант-перевод) или письменный перевод на слух. Что же касается перевода кинофильмов, то приведённые выше классификации не дают однозначного ответа на вопрос об отнесении его к тому или иному виду перевода. В связи с этим исследователи говорят о вольном переводе и буквальном переводе, поэтому эпитеты, сравнения и другие средства выражения часто используются для образного изображения в переводе сценария. Эквивалентность структурной формы: структурное отождествление является другим требованием и переводе. Переводчик должен точно передать структуру и порядок изложения содержания в оригинале, не позволяет себе что-либо изменить, исключить или добавить от себя. Количество и содержания диалогов и других подразделений в оригинале и переводе должно совпадать. Если в оригинале какая-то мысль высказана в начале диалога, то и в переводе она должна быть обнаружена на том же месте и т.д. Если переводчик и позволяет себе какие-то отступления в отношении частных деталей структуры текста, то лишь для того, чтобы точнее передать содержание оригинала [Комиссаров, 1990, с. 91]

При переводе необходимо учитывать, что кинопродукция способна оказывать чрезвычайно высокое эмоциональное воздействие. С ее помощью в воображении реципиента активно генерируется иллюзорная картина мира в очень идеализированном виде. Если воспользоваться классификацией видов перевода В. Н. Комиссарова [2001], то в рамках его психолингвистической классификации перевод кинофильмов не может быть отнесён в категорию устного. Действительно, в идеальном случае он выполняется письменно с использованием монтажных листов, то есть также письменного текста и, следовательно, на этом этапе должен рассматриваться как письменный перевод. В случае, когда такой предварительный перевод невозможен, переводчик работает с опорой на текст в реальном времени,

что приближает такой метод перевода к переводу с листа. Проблемы с классификацией перевода кинофильмов связаны с тем, что озвучивание текста на переводящем языке может выполняться как после, так и одновременно с процессом перевода, а также тем, что при переводе необходимо учитывать кинематографическую реальность, опираясь на визуальный ряд кинофильма.

Многоликость киноперевода отражена и в «Толковом переводоведческом словаре» Л. Л. Нелюбина: «Перевод кино/видео 10 материалов сочетает черты синхронного, последовательного и письменного перевода в зависимости от цели и характера работы (перевод на аудиторию, для дубляжа, озвучивание)» [Нелюбин, 2003, с. 141].

На «комбинированном» характере указанного вида перевода настаивает также А. П. Чужакин, выделивший перевод кино/видео материалов (КВП) как особую разновидность устного перевода, отличающуюся крайней сложностью, но дающую переводчику большие возможности для творчества: «Кино – это искусство, и лучшие образцы жанра являются шедеврами мировой культуры XX века» [Чужакин, 2002, с. 49–51].

На основе приведённых данных мы относим перевод кинофильмов к отдельному виду перевода, сочетающему черты других видов. Функционально-стилистическая классификация тоже является условной. Несмотря на то, что существует множество способов классификаций переводов с точки зрения жанровой принадлежности, в каждой из них в качестве отдельного вида рассматривается художественный перевод. [Алексеев, 1971, с. 2].

Одной из наиболее общепризнанных является классификация В. Н. Комиссарова, с точки зрения которого существует два функциональных вида перевода: художественный перевод и информативный перевод, то есть летательный перевод и не летательный перевод. При выполнении художественного перевода главной задачей переводчика становится сохранение художественных и эстетических качеств оригинального текста. Переводчик стремится к созданию целостного художественного произведения на языке перевода. Основная задача информативного перевода состоит в точной передаче сведений, при этом

художественно-эстетическое воздействие на реципиентов не учитывается [Комиссаров, 2001, с. 115].

Кино может произвольно создавать у зрителя ощущение «справедливости» и «моральной правоты» того или иного персонажа, независимо от его действительной роли в истории. Так, «Служебный роман» представляет собой не просто историю любви между Калугиной и Новосельцева, но и новый инвариант развития взаимоотношений между женщиной-начальницей и мужчиной-подчиненным, выступая, как окно дискурса, история разрыва шаблонного восприятия окружающих людей. Э. Рязанов срывает со своих героев ярлыки, которыми наделяет каждого из нас общество в соответствии с особенностями внешности, статусом, гендером и стереотипами. Режиссер-сценарист заставляет зрителя задуматься о том, что при более близком знакомстве герой может оказаться совсем не таким, каким его преподносили окружающими. При этом переводчик, выбирая тактику доведения смысла происходящего на киноэкране до потенциального реципиента, вольно или невольно берет на себя ответственность за степень влияния кинодискурса на человека, понимая, что воздействие происходит скрытно, на эмоциональном уровне, вне его сознательного контроля, а рациональные контраргументы в этом случае малоэффективны.

В ходе развития кинематографии стандартной стала ситуация, при которой вместе с лицензионной копией фильма, предназначенного для проката за рубежом, предоставляется так называемый скрипт, то есть сценарий, содержащий хронометраж кинофильма. Таким образом, переводчику в большинстве случаев приходится работать только с письменным текстом. Помимо трудностей лингвистического характера, перевод кинофильма сопряжён с трудностями технического характера, а это, в свою очередь, напрямую влияет на степень эквивалентности и адекватности перевода текста, в дополнении ко всему и его техническому воплощению на экране.

Для понимания специфики переводного российско-китайского кинодискурса считаем необходимым выделить наиболее значимые подходы к изучению кинодискурса, акцентирующие внимание на разные аспекты функционирования:

рассмотрение кино только как средства массовой коммуникации позволяет наиболее глубоко исследовать вопросы психологического воздействия и его когнитивных и поведенческих последствий [Брайант, Томпсон, 2004; Харрис, 2001; Кубрак, 2019].

Анализ кино в искусствоведческом аспекте раскрывает специфику кинодискурса (сопереживание и идентификация с героями, включенность в действие, иллюзия реальности и пр.) и выявляет важные особенности восприятия и воздействия, связанные, прежде всего, с возможностями киноязыка [Лаврова, 2017; Жинкин, 1998; Познин, 2009; Meyrovitz, 1998]. Разрабатываемый кинодискурсивный подход, перекрываясь первыми двумя, также имеет свои лингвистические характеристики [Зарецкая, 2010].

Востребованность исследований языка современного переводного кинодискурса объясняется изменениями, происходящими в системе мирового порядка, глобализационными процессами в межкультурной коммуникации, увеличением роли виртуальных источников информации, мультимедиа и короткометражного и полнометражного кино в формировании представлений об этнонациональной картине мира в целом и системе этностереотипов в частности.

Кинодискурс играет ключевую роль в пролонгации политики «мягкой силы», становясь ведущим средством в раскрытии принципов работы механизмов стратегий и тактик манипулирования общественным сознанием путем использования различных лингвистических средств. Таким образом, наше исследование обнаруживает междисциплинарные связи между лингвистикой, психологией, мифологией, историей, педагогикой, политологией, литературоведением, культурологией, киноведением, переводоведением и другими науками.

2.2. Типология драматических конфликтов в русском и китайском кинодискурсе

Конфликт признается существеннейшей категорией драматического произведения. Сам механизм создания драмы очень точно определен В. Б. Блоком:

«...еще до того, как началось собственно действие, драматический поэт закладывает в его основу специфично драматическую ситуацию, чреватую конфликтом» [Блок, 1983, с. 15].

Текстобразующая роль конфликта в художественном произведении подчеркнута В. М. Волькенштейном: «Драма есть изображение конфликта в виде диалога действующих лиц и ремарок автора» [Волькенштейн, 1969, с. 9], – который развил идеи В. Г. Белинского о драматургии в художественном произведении [Белинский, 1985].

Одним из признанных факторов зрительского успеха современных кинопроектов считается хорошо прописанный конфликт в самом сценарии. Если в российском кинодискурсе может быть представлен один конфликт, иногда два конфликта при незначительном количестве участников, то для китайского кинодискурса характерна полифония разнообразных конфликтов среди многочисленных персонажей с целью обеспечения игровому кино большой интерес среди зрителей.

Итак, конфликт есть столкновение чего-либо или кого-либо: действий, поступков, точек зрения речи персонажей, обстоятельств и т. д. В кинодискурсе может быть несколько конфликтов, которые разрешаются либо примирением, либо катарсисом (катастрофой) [Zhang, Yingjin, 2016].

Схематически типологию драматического конфликта в кинодискурсе можно представить с опорой на развитие действия вокруг личности персонажа.

Драматический конфликт выступает значимым кластером в едином когнитивном киноинформационно-культурологическом целом (ЕККИКЦ), представляя витальность констант и переменных в структуре кинофильма. Драматический конфликт как доминирующий компонент кинофильма, играет важную роль для передачи основной мысли произведения, замысла коллективного киноавтора, интерпретации и пост-интерпретации характеров героев и развития сюжета. Главное – все конфликты, а особенно в кинопроизведении, носят персонифицированный характер. Для усиления конфликта создаются – это

создание новых коллизий (столкновений). Как правило, многообразие конфликтов предопределяется свойствами и характерами их участников.

В случае с переводной версией успех кинофильма напрямую связан с успешностью перевода драматических конфликтов [Шарилов, 2020]. Коллизия определяется как форма существования конфликта во времени [Delabastita, 1989; Massalskaya et al., 2020], которая придает динамику и создает новые столкновения в кинодискурсе.

Драматический конфликт при этом реализуется как в плане интерпретации, подтекста, затекста, интертекста [Зарецкая, 2008; Федотова, 2015; Chaplin 2019], позволяя зрителю осознать действия героев, подготовиться к сопереживанию поворотов киносюжета, провести параллели с реальной действительностью.

При дешифровке драматического конфликта в кинодискурсе большой интерес интересной представляет позиция Н. В. Рафиковой [Рафикова, 1992], согласно которой смысловое поле информации есть некая ядерно-периферийная конструкция, где в зонах соприкосновения находится маргинальная зона.

Роль ядерных элементов выполняют, на наш взгляд, устойчивые конфликты, внутренние, внешние (см. Рисунок 13), а сама проекция драматического конфликта указывает на вектор поиска смысла, или на декодирование значимости периферийных семантических узлов.

В этой связи сама «серая зона» инвариативных смыслов выступает как некий «черный ящик», место хранения возможных альтернативных характеристик проекции кинодискурса. В процессе составления классификаций драматического киноконфликта значимыми могут стать периферийные элементы, которые помогают понять замысел киносюжета и характеры персонажей, обуславливая перемещение периферийных элементов в ядерные структуры.

Подлинный драматический конфликт является средством познания главных движущих противоречий жизни в их конкретно-историческом выражении и художественной интерпретации [Давыдова, 2015], что мы видим при сравнении ассоциативных полей слов, составляющих смысловое наполнение драматического конфликта.

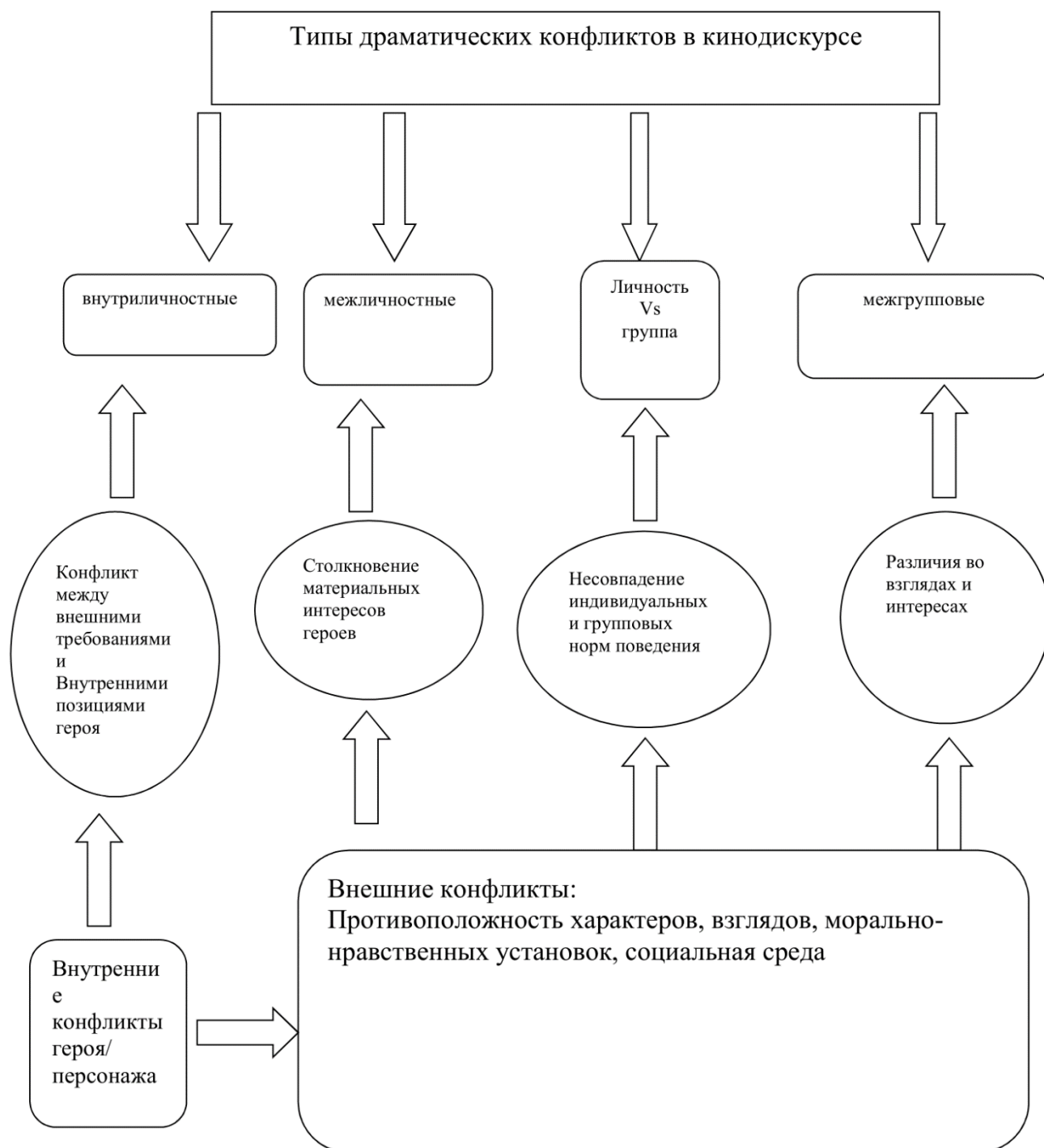


Рисунок 13 – Схема типологизации драматического конфликта в кинодискурсе

Ассоциаты слов «конфликт» и «драма» демонстрируют понимание этого термина в русской культуре. При этом ассоциации лексем «драматизм» и «драма» обнаруживают смысловые параллели с лексемой «конфликт», что видно при сравнении (Рисунок 14), поскольку драма как реализация конфликтной коммуникации является системно организованной: последовательные интерактивные проявления говорящего и слушающего в виде совокупности

дискурсивных практик основываются на определенных правилах. Базой этих правил является сумма языковых, энциклопедических и иллокутивных знаний (последние занимают центральную позицию в системе конфликтного дискурса и находятся в определенной взаимосвязи с другими разновидностями знаний), что подтверждается схемой представления драматического конфликта в кинодискурсе на Рисунке 14.



Рисунок 14 – Ассоциативные поля лексем «конфликт», «драма» и «драматизм»

Следует отметить, что оба фильма Э. Рязанова создавались в эпоху «холодной войны» между СССР и США, а потому придирчиво оценивались западными кинокритиками и идеологами с позиций поиска скрытых смыслов [Раскатова, 2016]. Так, «Ирония судьбы, или с легким паром!» была определена сообществом кинокритиков США, как советская альтернатива американского рождественского фильма «Эта замечательная жизнь» (1946, реж. Фрэнк Капра) по рассказу Филипа Ван Дорен Стерна «Величайший подарок», который определен как жанр фэнтези, но никак не комедия и мелодрама.

Сюжетная линия американского кинофильма связана с темой спасения от самоубийства главного героя ангелом-хранителем, что никак не состыкуется с идеей рязановской комедии. Однако для идеологических противников было важно обозначить вторичность советского кинематографа и сделать акцент на уничтожении советской культуры и кинематографа [Федоров, 2010]. Позже

уникальность комедии «Ирония Судьбы, или с легким паром!» была подтверждена созданием ремейков в разных странах Востока и Запада, в том числе и в США. Однако каждая версия использовала собственные этносоциокультурные моменты для выстраивания драматического конфликта в кинофильме. Так, для американской версии это было использование образа китайца для реализации «Ипполита», как человека честолобивого и заточенного на достижение социального успеха, для индийской версии – разгульный индийский мажор, попавший из Дели в Нью-Йорк. Для корейской версии – инженер, максимально похожий на советского Ипполита по своему характеру. В казахстанской версии Ерполит становится представителем полиции.

Исследователи признают, что кинодискурс является наиболее сложным для анализа вследствие сочетания в нем разных семиотических систем [Федотова, 2015; Ямпольский, 1993; Svelch J., Svelch J., 2022; Haikuo Yu, 2015]. Так, Yu Haikuo [2015] подчеркивает, что Китая остается актуальным традиционный способ перевода с помощью субтитров и закадрового комментирования в субтитрах, что обусловлено сложностью восприятия китайского языка даже самими носителями.

Символизм кино и его разновекторная реализация становятся источником интертекстуальности при интерпретации и постинтерпретации переводного кинодискурса, демонстрируя интертекстуальные связи кинематографа с миром искусства и окружающей действительностью.

«Песочные часы» смыслов, по представлению А. А. Залевской [2001], актуализируют значимость слова, которое закреплено за конкретным фрагментом картины мира. При переводе необходимо учитывать дифференциацию внешнего и внутреннего контекстов, которые закреплены за полем функционирования слова. Именно контекст задает вектор дешифровки слова в процессе восприятия кинодискурса, в особенности переводного кинодискурса, поскольку слово включается замыслом кинорежиссера в драматическую ситуацию конфликта (внешнего или внутреннего), который сцеплен с определенным фрагментом индивидуальной картины мира как каждого участника коллективного киноавтора, так и реципиента кинодискурса.

Исходя из этого, сама контекстуальная аура слова одномоментно инициирует вспышку осознания индивидом как самого слова, так и скрывающейся за ним реальности. Таким образом, мы можем говорить, что моделирование драматического конфликта выступает как результат взаимодействия внутреннего и внешнего контекстов, с учетом главной роли в ней слова.

Базой для реализации драматического конфликта в кинодискурсе, предполагающей создание/ разрушение, использование/игнорирование, а также совершенствование регулятивных правил и воплощающих их норм, стандартов и навыков в виде комплекса дискурсивных практик, является лингвориторическая парадигма, разрабатываемая А. А. Ворожбитовой [2018]. Это теоретическая модель, которая объясняет практическую технологию вербальной конфликтной коммуникации, т.е. набор конкретных приемов и алгоритм их действия в конфликтном дискурсе. Такая методологическая база позволяет выявить закономерности возникновения маркеров конфликтной интеракции и представить их в типовых моделях.

При этом эмоционально-экспрессивная лексика, используемая в драматическом киноконflikте, обычно не отличается разнообразием: наблюдается тенденция к ограниченности и устойчивости круга слов, употребляемых в этой роли, что способствует стиранию их конкретного значения и развитию лишь самого общего отрицательного эмоционального содержания. В конкретной речевой ситуации конфликта в кинодискурсе эмоциональное содержание слов, используемых в киноповествовании, а также в кинодиалогах, может приобретать новые оттенки вплоть до противоположной эмоциональной окраски.

Драматический конфликт в русско-китайском переводном кинодискурсе начинается уже с самого названия кинофильма в китайской аудитории. Для русской традиции характерно краткие названия кинофильмов, как правило, номинативного плана, которые не акцентируют внимание на характере конфликта. Иная подача в китайской культуре. Буквальный перевод названия кинофильма мало вызвал у зрителей интерес. Хотя буквальный вид перевода «命运的捉弄, 还是祝洗个轻松

的蒸气浴» и «命运的捉弄， 还是洗个痛快的澡» смогли выразить общий смысл оригинала. Такой перевод оказался слишком пространным и утратил привлекательность. Последний перевод «命运的捉弄» сохраняет только первую часть названия оригинала, но может привлекать зрителей к ассоциации о сюжете всего кинофильма: какая ирония? Что случилось? Иными словами, перед нами встает проблема присутствия лакун при переводе [Ольмезова, 2020], которая может быть использована для моделирования драматического конфликта в сознании иноязычных реципиентов кинодискурса.

Другой особенностью передачи драматического конфликта в кинодискурсе является использование внутренних различий форм собственных имен по контексту, которые демонстрируют развитие драматического конфликта, выполняя роль конфликтогемы [Никитин, Карабулатова, Пахоменкова, 2022].

Например. Оригинальный текст:

(Надя) – Женя!

(Женя) – Проси прощения!

(Ипполит) – Он уже и Женя?

Китайский перевод: – 热尼亚 !

– 求她原谅 !

– 都亲到叫她热尼亚了 ?

Диалог происходит, когда Женя и Ипполит дерутся. Драматизм ситуации подчеркивается тем, что форма Жен является уменьшительно-ласкательным именем от полного имени Евгений. В русском общении, когда люди выражают уважение к незнакомым людям, обычно зовут друг друга по имени-отчеству, или более строго по имени и фамилии. Только среди близких людей используются ласкательные имена. Здесь Надя звала Женю уменьшительно-ласкательным именем Женя, а не по его фамилии Лукашин, демонстрируя зрителям и, прежде всего, Ипполиту, что Надя и Женя уже не являются посторонними друг для друга.

Перевод – «*都亲到叫热尼亚了?*» может выразить, что отношения между Надей и Женей улучшаются. Именно это и вызывает бурю чувств у Ипполита, который чувствует оскорбленным и обманутым.

На драматический конфликт работает и перевод интонации героев в кинофильме «Ирония судьбы, или с легким паром!». Так, интонации героев в оригинальных кинофильмах оказывают большое влияние на дублирование [Назмутдинова, 2007]. Интонация относится к паравербальным языковым средствам воздействия [Крейдлин, 2004; Никитина, 2019; Сейранян, 2012; Сковородников, Копнина, 2017]. Без учета психологического контура коммуникации возникает проблема понимания авторской интенции в ситуации невладения информацией по разворачиванию драматического киноконфликта. По мнению психолингвистов, современные массмедиа активно используют устойчивые мифологемы и архетипы человеческой цивилизации, что позволяет переводить конфликт в зону мифологической части восприятия действительности, обеспечивая конфликту устойчивую воспроизводимость в кинодискурсе как части жизнедеятельности человеческого сообщества [Крючечников, 1949].

Интонации – это различное соотношение изменений высоты тона и других акустических компонентов, служащие для выражения смысловых и эмоционально – стилистических различий высказываний лиц, повышая степень прочтения подтекстовой информации в кинодиалоге [Муха, 2010]. Так, о властном и жестком характере Гали, невесты Лукашина, мы узнаем буквально с первой сцены, в которой Галя и Женя наряжают елку к новому году, и Галя назидательно-менторским безапелляционным тоном обращается к своему жениху: «Женечка...» При этом в ее интонации нет нежности, мягкости, как это может быть в общении между женихом и невестой. Наоборот, тон ее обращения похож на тон требовательной мамочки или учительницы к ребенку. В китайском языке интонация главным образом состоит из восходящего голоса и падающего голоса. Но в русском языке интонация выражается путём ударения, изменения тембра, продления звука.

В кинофильме актеры используют интонационные средства для выражения многих значений. Через интонацию можно узнать изменения внутреннего мира героев, поэтому перед переводчиками стоит задача атрибуции значения оригинальной интонации в переводе. Оригинальная интонация определяет эмоциональные и семантические значения слов или выражений в дублированных кинофильмах. При сопоставлении китайской и русской речи наблюдается следующее явление: в двух языках используется восходящий тон для выражения вопроса, сомнения и отрицания, а падающий тон – для подтверждения, признания. Например, в фильме «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» эту специфику хорошо иллюстрирует следующий диалог.

Оригинальный текст:

Надя (Женя) – По какому праву вы здесь хозяйничаете?

Таня (Женя) – Да!

Женя – Потому что я Инполит!

Китайский перевод:

娜佳 – 你有什么权利在这儿发号施令？

丹尼娅 – 放肆！

热尼亚-因为我是伊波利特。

Этот диалог насыщен экспрессивными эмоциями гнева у героев в мизансцене, при этом при переводе было обращено внимание на смысловую составляющую этой киносцены, что позволило переводчик выбрать более адекватный перевод согласно эмоциональному состоянию героини. Интонация гнева выступает триггером разворачивания драматического конфликта между героями. В связи с этим при переводе оригинального кинодискурса необходимо учитывать этнолингвокультурологические особенности «коммуникативного кодекса речевого общения» [Гринева, 2018].

Дополнительные краски к переживанию драматического конфликта в кинодискурсе придает музыкальное сопровождение [Новоселова, 2017]. Известно,

что китайский язык является музыкально-тоническим, обращая особое внимание на музыкальность речи, песни, голоса, музыкального произведения в целом. В связи с этим перевод текстов песен в кинофильме «Ирония судьбы, или с легким паром!» также несет дополнительную драматическую нагрузку, которая нацелена на выполнение основной задачи – прояснение драматического конфликта сюжета, героев.

Особая роль в развитии драматического конфликта в кинодискурсе принадлежит песням и киномузыке. С одной стороны, песни выражают главные идеи кинофильмов. С другой стороны, они в определенной степени являются отдельными от целого кинофильма. Многие песни в русских кинофильмах стали любимыми песнями китайцев. Это потому, что переводе этих песен руководится именно стандартами. В качестве примера возьмем философско-любовную лирическую песню «Я спросил у ясеня...» из кинофильма «Ирония судьбы, или с легким паром!». При этом данная песня сама по себе является имплицатурой, раскрывающей подоплеку внутреннего конфликта героев кинодискурса.

Для этого сравним две версии ее перевода: версия стихотворения Владимира Киршона и версия песни

<i>Оригинальный текст</i>	<i>1-й вариант перевода, Первая киноверсия</i>	<i>2-й вариант перевода, Вторая киноверсия</i>
Я спросил у ясеня: «Где моя любимая?» Ясень не ответил мне, качая головой. Я спросил у тополя: «Где моя любимая?» Тополь забросал меня осеннею листвою. Я спросил у осени: «Где моя любимая?» Осень мне ответила проливным дождем. У дождя я спрашивал: «Где моя любимая?» Долго дождик слезы лил за моим окном. Я спросил у месяца: «Где моя любимая?»	我问白蜡树，我心爱的姑娘在哪？ 白蜡树摇头不回答。 我问杨树，我心爱的姑娘在哪？ 杨树将秋叶向我飘洒。 我问秋天，我心爱的姑娘 1 在哪。 秋天用瓢泼大雨作答。 我问雨，我心爱的姑娘在哪。 小雨在我的窗外久久地淌着泪花。 我问月，我心爱的姑娘在哪。 月躲进云中不回答。	我问岑树，我的爱人在哪儿？ 岑树没有回答我，只是摇了摇头。 我问白杨树，我的爱人在哪儿？ 白杨树把它的褐色落叶，撒了我一身。 我问秋日，我的爱人在哪儿？ 秋天用一阵雨回答了我。 我问阵雨，我的爱人在哪儿？ 雨流下了眼泪在我的窗外。 我问新月，我的爱人在哪儿？ 月亮没有回答躲进了云层里。 我走过去问云，我的爱人在哪儿？ 云却消散了，在忧郁的天空。

Месяц скрылся в облаке, не ответил мне. Я спросил у облака: «Где моя любимая?». Облако растаяло в небесной синеве. Друг ответил преданный, друг ответил искренний: «Была тебе любимая, была тебе любимая. Была тебе любимая, а стала мне жена». Я спросил у ясеня. Я спросил у тополя. Я спросил у осени...	我问云，我心爱的姑娘在哪。 云在蓝天中融化。 你- 我唯一的朋友，我心爱的姑娘 在哪。 你告诉我，她躲在哪？ 你知道那双明眸在哪？ 忠诚的朋友回答，真挚的朋友回 答：曾经是你的心爱，先已成了 我的她。 我曾问过白蜡树... 我曾问过杨 树... 我曾问过秋天...	哦，我唯一的朋友，我的爱人在哪 儿？ 你知道她去哪儿了？ 告诉我她在何方。 他说，我忠实的朋友， 他说，我诚实的朋友， 她曾经是你的所爱， 她曾经是你的挚爱， 她曾经是你的最爱。 但现在，她是我的妻子。 我问岑树... 我问白杨树... 我问秋日...
---	--	--

(«Ирония судьбы»)

Китайский перевод существует в двух основных версиях. Различия в этих вариациях киноперевода связаны с выбором переводческой стратегии: 1) в пользу буквального перевода; 2) в пользу смыслового перевода.

Это стихотворение, ставшее особо популярным, благодаря музыке М. Таривердиева и кинофильму Э. Рязанова, было ранее уже положено Т. Хренниковым и прозвучало в пьесе В. Киршона «Большой день» (1936). Однако сатирически-задорный характер, который придал этому произведению Т. Хренников, не пришелся по душе зрителям. Изначально эта песня звучала в этой жизнеутверждающей пьесе, посвященной жизни летчиков, где тоже нашлось место драматическому конфликту. Классический любовный треугольник: лётчик-ас Пётр Кожин испытывает чувства любви к юной парашютистке Валентине Голубевой, жене своего подчинённого Володи. Не выдержав внутренней борьбы, он находит в себе силы признаться сразу им обоим в чувстве к Вале, но при этом заверяет, что считает мужа Вали своим другом. И в этой отсылке Э. Рязанов тоже видит иронию судьбы молодых строителей Советской России. И фраза Петра Кожина: «А если мы с другом ради одного дела живем, если идеи у нас одни, - свята такая дружба, Любовь для меня ваша священна и неприкосновенна. А в общем, дурак я и уши холодные», [Киршон, 1958] - становится связанной с поведением Ипполита и Жени Лукашина, а также с идеей строительства одинаковых домов, одинакового

менталитета, одинаковой жизни, одинаковой судьбы, от которой не уйти. Эта мысль красной линией идет через все киноповествование.

Э. Рязанов ставит перед собой и зрителем вопрос: «Насколько человек способен управлять собственной судьбой?». Мы можем лишь предполагать, почему Э. Рязанов выбрал это стихотворение не самого известного поэта со сломанной системой судьбой для своего кинофильма. Возможно, это было сделано для понимания скрытого внутреннего драматического конфликта главного героя Лукашина, поскольку некоторые современные исследователи проводят параллели между фамилией героя и обозначением черта (в традиционной народной картине мира, сравни «Луканька хвостом накрыл» – русская народная поговорка), а фигура В. Киришона в писательских кругах Москвы была скандально известна своей близостью к И. В. Сталину, относясь к наиболее ярким политлитфункционерам. При этом В. М. Киришон обладал трепетным прочувствованием бытия и глубинной нежностью [Корн, 1982]. Жадность, страсть к плотским удовольствиям и жизненным благам, эпикурейство, беспринципность, расчетливость, карьеризм, которыми характеризовали В. Киришона члены писательского сообщества, послужили основой для описания черт характера и внешности Иуды в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова [Ковалевская, 2015]. Нестандартность героев «Иронии судьбы...» (фигляр Женя Лукашин, функционер Ипполит) перекликается с отсылками к биографии В. Киришона, чья жизнь также реализуется в драматическом конфликте нравственного выбора. При этом музыкальный строй произведения в трактовке М. Таривердиева только лишь подчеркивает драматизм ситуации, безвыходность и светлое чувство грусти, проводя переоценку ценностей, трансформируя устоявшиеся стереотипы, поскольку кинодискурс делает акцент не только на слове и тексте, но и на интонации, тембре голоса и музыкального инструмента, ритме и скорости воспроизведения, характере инструментов и аранжировке.

В переводе песен специалист руководствовался стандартом семантической эстетичности, стихотворного строения по синтаксису и фонетической рифмы. По критерию семантической эстетичности оба варианта перевода этой песни

понимаемы зрителем. При этом вторая версия перевода представляет собой буквальный перевод, а вот в первой версии перевода переводчик сделаны семантические расширения и сокращения, поддерживающие внутренний драматический конфликт героев. Именно первая версия насыщена эпитетами, олицетворениями. Вот, например, в следующих строфах на Рисунке 15.

<i>Оригинальный текст</i>	<i>Китайский перевод</i>
Тополь забросал меня осеннею листвою	杨树将秋叶向我飘洒。 / Тополя дуют на меня осенними листьями.
Осень мне ответила проливным дождем	秋天用瓢泼大雨作答。 / Осень отвечает проливным дождем
Долго дождик слезы лил за моим окном.	小雨在我的窗外久久地淌着泪花。 / Легкий дождь долго лил слезы за моим окном

Рисунок 15 – Пример перевода стихотворного текста песни «Я спросил у ясеня»

По синтаксическому критерию стихотворного строения обе версии перевода подобны друг другу по конструктивной форме, но первая версия перевода соответствует синтаксическому строению поэмы. Кроме того, в переводе была удачно изменена синтаксическая структура строфы «Друг ты мой единственный, где моя любимая? Ты скажи, где скрылася? Знаешь, где она?». Чтобы выразить глубокое чувство, в начале переводного текста этой строфы переводчик употреблял одно риторическое обращение «你» в место двух одинаковых обращений в песни. В то же время синтаксическое строение второй версии перевода сложнее, но при этом сама сложность предложения становится существенным препятствием для понимания реципиентом.

По критерию фонетической рифмы в первой версии перевода используется ритмизация языка. Например, в конце каждой строфы слова рифмуются как «在哪», «不回答», «飘洒», «作答», «泪花».

Как мы можем видеть из анализа песни «Я спросил у ясеня» и интеркстуальности разворачивающегося драматического конфликта в киномелодраме «Ирония судьбы, или с легким паром!», сама типология драматических конфликтов завязана с отражением реальных объективных

противоречий, игры жизненных обстоятельств, благодаря которым раскрываются характеры героев, позволяя реципиенту погрузиться в саморефлексию и осознать собственные противоречия.

Следует подчеркнуть, что предложенные 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.

2.3. Прагматическая категория субъекта в драматическом конфликте кинодискурса

Для нас важно, что прагматика изучает «семантику языка в действии» [Руднев, 1997: 231], иными словами, анализирует язык в плане условий его употребления, а также в контексте отношения к говорящему и слушающему, с объединением речевых ситуаций и фоновых знаний. В этом аспекте кинодискурсивное пространство Э. Рязанова представляет собой мультимодальное кластерное сложное образование. Рассмотрение основных ролевых моделей персонажей/ основных и второстепенных действующих лиц в русском и китайском кинодискурсах позволяет выявить скрытые психолингвистические маркеры манипулятивной коммуникации. Прагматика перевода социокультурно обусловленных элементов кинодискурса представляет собой достаточно сложную задачу для переводчиков. Во момент осуществления перевода приходится учитывать многочисленные факторы, которые влияют на итоговый результат, а именно на декодирование и восприятие кинофильма в иноязычной аудитории.

Для усиления роли субъекта в драматическом конфликте Э. Рязанов, вслед за Б. Брехтом [2019], использует в своих кинодискурсах такие эпические элементы, как нарушение иллюзии, появление рассказчика, лиро-эпические ремарки и другие. Режиссер-сценарист соединил комедию положений, драму, любовную историю с эпической повествовательностью, демонстрируя многоцветную палитру передачу замысла автора [Рязанов, 2010]. Также отсылкой к Б. Брехту мы считаем включение

в ткань кинодискурса самого Э. Рязанова в качестве персонажа в эпизодах «Иронии судьбы, или с легким паром!» образа автора-рассказчика (Дух Института), этот же акустический незримый образ рассказчика присутствует в израильской и китайской версиях спектакля «Служебный роман».

К этим же интертекстуальным ремаркам относится также использование «эффекта отчуждения», противопоставленного «эффекту реальности», как способ представить явление с неожиданной стороны. Так, рассказчик за кадром дает пояснение, почему стала возможной ситуация, когда герои путают свои квартиры. За комичностью положений проступает ненавязчивая критика стандартной застройки советских городов и унификации топонимов в урбанистике городов, единообразия ассортимента товаров в магазинах, что не дает возможности герою понять, где он находится. Лирико-эпические ремарки в виде закадрового чтения стихов («Баллада о прокуренном вагоне» А. Кочеткова) включают принцип «дистанцирования», позволяющие киноавтору выразить своё отношение к герою. Прагматика драматического конфликта в кинодискурсивном пространстве Э. Рязанова проводит разделительную черту между реальностью и кинодействием, заинтересовывая зрителя за ходом событий. Эта многоплановость воздействия и скрытая инвариативность способствовали появлению как ремейков на тему кинофильмов Э. Рязанова, так и мемов, фанфиков, пародий, способствуя новому прочтению творчества кинодраматурга. Например, такова украинская версия (Рисунок 16), в которой действие происходит в Ленинграде и в Лос-Анжелесе, а вместо персонажа Лукашина появляется Бред Пит, попавший якобы вместо Депардье в Россию. При этом все диалоги узнаваемы, но изменены (типа: «– А Вы Ипполит? – Нет, я Бэд Пит. – Вы сказали, Бред Пит? – Нет, что вы, подруги... Ипполит сказал: «Какой бред что-то там, когда надо пить»). При этом интертекстуальные отсылки отправляют нас не только к оригиналу фильма, но и к фильму «Мистер и миссис Смит» (сцена, где Анжелина Джоли прицельно метает кухонный нож в фотографию Бреда Пита), а также к другим расхожим американским стереотипам американского кино (все дети семьи Джоли-Пита сидят

за столом в молитве в ожидании отца и разрешения поест в рождественский вечер под украинскую колядку).



Рисунок 16 – Заставка пародийной версии «Ирония судьбы» (Украина, 2015)

Разнообразные версии «Иронии Судьбы...» устанавливают некую ассоциативную сеть между исходным кинодискурсом и его инвариантами, с учетом динамики воздействия на восприятие общего замысла аудиторией в разные отрезки времени. Так, Э. Рязанов высмеивает одинаковость и стандартизированность жизни в СССР, предвосхищая появление в XXI в. шведского гипермаркета IKEA, попутно отмечая, что замки в квартиры могут быть открыты типовыми ключами. Именно эта деталь помогает догадаться зрителю, почему Женя Лукашин никак не мог понять, где он находится. Вместе с тем эта ситуация стала по-новому интерпретироваться, когда в СМИ появились публикации о том, что «женщина-полицейский ошиблась и застрелила хозяина квартиры» (Женщина-полицейский ошиблась дверью и застрелила хозяина квартиры (point.md) // NBC News. 08.09.20180).

В условиях кинокомедии «Ирония судьбы, или С легким паром» эта ситуация описывается голосом закадрового рассказчика следующим образом: «В былые времена, когда человек попадал в какой-нибудь в незнакомый город, он чувствовал себя одиноким и потерянным. Вокруг все было чужое: иные дома, иные улицы, иная жизнь. Зато теперь совсем другое дело.

Человек попадает в любой в незнакомый город, но чувствует себя в нем, как дома» [Брагинский, Рязанов, электронный ресурс].

Каждая драматическая ситуация в кинофильме выявляет внутренний мир «человеческой личности, которая представляет в драме наибольший интерес как для автора, так и для читателя (зрителя)» [Бояринова, 2011, с. 214]. Так, для мамы

Жени Лукашина важно устроить счастье своего сына, а потому его друзья, регулярно пьющие с ним в бане, символизируют опасность для потенциального семейного счастья.

Как мы уже говорили ранее, для кинодискурса характерна следующая классификация конфликтов: 1) столкновение групп персонажей; 2) столкновение героя с враждебным обществом; 3) столкновение героя с природными и метафизическими силами; 4) несоответствие между идеалом и действительностью; 5) несовпадение самооценки, желаний и возможностей. Также конфликты могут быть как внутриличностными, так и межличностными, групповыми и социальными, культурными и политическими, что может находить свое отражение в художественной «ткани» кинопроизведения.

Э. Рязанов обозначает свою «Иронию судьбы...», как лирическую мелодраму, к этому же жанру он относит и «Служебный роман». Для этих кинодискурсов Э. Рязанова можно выделить следующую прагматику участия субъекта в драматическом конфликте:

1) скрытый и явный антагонизм между характерами и обстоятельствами (Людмила Прокофьевна Калугина и одиночество; Лукашин и боязнь женитьбы; Надя, Галя и боязнь женского одиночества; Ипполит и боязнь истинных чувств; Лукашин и тяга к алкоголю и т. п.)

2) оппозиция характеров (Галя и Надя; Ипполит и Женя Лукашин; Надя и ее коллеги по работе; Лукашин и его друзья);

3) внутриличностный конфликт (метания Нади Шевелевой между Ипполитом и Лукашиным; внутренние метания мамы Нади относительно судьбы дочери и переживания мамы Жени Лукашина относительно будущего своего сына)

В то же время, если более детально классифицировать внешние конфликты с акцентом на тематику кинодискурса, то тогда прагматика драматических конфликтов может быть сгруппирована по следующим пунктам:

1) производственный конфликт (Калугина и сотрудники института; Оленька и дамы отдела статистики; Надя Шевелева и ее завистливые коллеги по школе);

2) бытовой (Надя и пьяный Лукашин у нее в доме; Ипполит и Лукашин в квартире Нади; дети Новосельцева в отсутствии папы и краска);

3) социальный («случайные похороны» Бубликова; любовные письма Оленьки; женская детерминированность педагогических коллективов в советской школе и одиночество Нади; реальный конфликт В. Киршона с обществом и киноконфликт Ипполита с реальностью) и т. д.

Современные зрители не считают Женю Лукашина положительным героем, расценивая его инфантильность и злоупотребление алкоголем с позиций настоящего времени, однако не учитывают отношения к мужчинам в поствоенный период советского времени в социокультурном контексте 70-х годов XX в. [Мельникова, электронный ресурс]. Это было время, когда мужчине прощались все шероховатости в общении, когда женщина брала на себя ведущую роль во всем, когда повсеместное распитие алкогольных напитков в мужских кампаниях было обыденным и не осуждаемым явлением, поэтому и поведение Лукашина было весьма распространенным. Культивирование сверхценности мужчины в послевоенное время было стратегией выживания в условиях маскулинной диспропорции в советском обществе [Кучева, Мордвинцева, 2019].

Именно поэтому Э. Рязанов сделал его одним из главных своих героев, ставя вопрос перед аудиторией о нравственных ценностях послевоенного поколения, поскольку проживание психотравмы потери мужского населения вытеснило эти переживания в зону социальной стигмы, антипамяти, продуцируя травматогенность для психики [Штомпка, 2005]. Одномоментно стало формироваться снисходительная вседозволенность к сыновьям, появившимся в семьях после войны [Кринко, 2005; Любомирова, 2016]. Следует заметить, что семьи Лукашина и Шевелевой неполные, оба героя живут вместе с мамами, такая ситуация была очень распространенной после Великой Отечественной войны. Как указывает Е. С. Любомирова, тема воспитания сыновей, отношения к мужчинам в советском обществе в послевоенное время замалчивалась в научной литературе и обществе [Любомирова, 2016], что становилось основой для формирования девиантного поведения у мальчиков поствоенного времени. Как подчеркивает

исследовательница, перед нами «очерчивается профиль конфликта поколений. С одной стороны – эмоционально холодные, недоступные отцы, похоронившие в себе груз воспоминаний о войне (...). С другой – глубоко неуверенные в себе, депрессивные и ощущающие себя никчёмными дети, которым очень не хватало доверительных отношений, поддержки, положительного примера и ориентиров со стороны отца [Любомирова, 2016: 154]. Неприступность отцов может быть объяснена их фактическим отсутствием. Отсюда такая настороженность к посторонним со стороны мамы Нади Шевелевой и со стороны мамы Жени Лукашина.

Эту мысль о том, что перед нами дети военных лет, подчеркивает маленькая деталь из «Служебного романа», когда Новосельцев сидит в приемной и читает газету «Красная звезда», газету, которую обычно читали в семьях военных. Иными словами, перед нами драма «повседневности» в воспитании послевоенного поколения в опосредованном историко-художественном преломлении [Коренюк, 2017]. 70-е годы XX в., время создания фильмов Э. Рязанова, ознаменовались интересом к нравственному выбору человека, что отразилось как в научных публикациях того времени, так и в художественной литературе и искусстве [Козин, 2019].

В ситуации нравственного выбора находятся и Галя (невеста Лукашина), и Наденька, и Ипполит, и сам Лукашин, и Оленька Рыжова, и Новосельцев, и Самохвалов, и Людмила Прокофьевна Калугина. И каждый определяет по-своему границы допустимого, границы возможного. Так, Оля Рыжова рисует себе идеализированный образ Самохвалова и пишет ему любовные письма, пытаясь пробудить в нем чувства студенческой любви с возможностью адюльтера. При этом Э. Рязанов описывает ее, как добропорядочную мать семейства, которую вряд ли возможно заподозрить в чем-то аморальном. Например, ее коллеги по отделу статистики шепчутся в недоверии и недоумении: *«Кто, Рыжова? Это та, в жутких розочках?»*. И тут же образ хамоватого заместителя директора Самохвалова, который, тем не менее, не идет ни на какое сближение с подругой своей юности, становится более мягким, поскольку режиссер оставляет за ним

право на некоторую степень порядочности. Политика Советского государства была нацелена на преодоление внебрачных связей [Ростова, 2012], поэтому для послевоенного поколения ситуация семейной измены звучала остро и злободневно.

Если мы посмотрим на начало «Иронии судьбы, или с легким паром!», то знаменателен диалог, который состоялся между мамой Жени Лукашина, и его другом Павликом:

«Павел (жизнерадостно). *С наступающим, Мария Дмитриевна. Женя дома?*

Мария Дмитриевна. *Тише! Что ты кричишь?*

Павел (понижая голос до шепота). *А что случилось?*

(...)

Мария Дмитриевна. *Это Анна Васильевна пришла за луком...*

Павел. *Что у вас происходит?*

Мария Дмитриевна. *Павлик, зайди, пожалуйста, завтра!»* [Брагинский, Рязанов, электронный ресурс].

Стоит отметить, что в самом фильме маму Лукашина зовут Марья Дмитриевна, а в сценарии она указана, как Марина Дмитриевна. Эта трансформация обусловлена также тем, что имя Марья/Мария метафорически обозначает русскую женщину, Россию-мать.

Мама Лукашина, на первый взгляд, представляет собой идеальный образ матери: мудрая, понимающая, сопереживающая, жертвенная, при этом прекрасная хозяйка и кулинар. Это тот образ, который активно продвигался советской пропагандой. Однако мы видим, что отношения между матерью и ее взрослым сыном не так уж и просты и безоблачны, как они нам представляются. Современный зритель, особенно за пределами России, не понимает, почему 36-летний взрослый мужчина не просто продолжает жить со своей мамой в одной квартире, но и обсуждает со своей мамой все нюансы своих взаимоотношений с женщинами. Мы можем предположить, что Женечка Лукашин – единственный сын своей еврейской мамы. На эту мысль нас наталкивает фраза Марии Дмитриевны с характерной певучей одесской интонацией: *«И потом, если ты сейчас не*

женишься, ты не женишься никогдаАаа». Общение Марии Дмитриевны с сыном напоминает нам о культуре еврейского анекдота. Например:

«Женя Лукашин. Мне тридцать шесть лет, между прочим.

Мария Дмитриевна. Это бестактно с твоей стороны напоминать мне о моём возрасте» [Брагинский, Рязанов, электронный ресурс].

Мы видим, что Женя беспрекословно слушается свою маму, она обладает огромным влиянием над сыном, поэтому, скорее всего, именно эта «энергетическая пуповина» и отсутствие сегрегации сына от матери стали причиной инфантилизма Лукашина и бегства от брака уже в достаточно зрелом возрасте: зачем ему жена, если все социальные функции поддержки выполняет мама, а встречи с женщинами можно вполне совершать на стороне. Для состарившейся матери Лукашина это бремя уже становится избыточным, и поэтому она настроена на то, чтобы женить сына, и в этом плане цепкая Галя видится той женщиной, которая сможет удержать Женю на плаву. Мама Жени Лукашина старательно пытается уберечь своего сына от «плохого влияния» друзей, устроить его личное счастье. Такой разговор вполне возможен в коммунальной квартире, но никак в современных условиях ХХI в. с его закрытостью, вызывая недоумение у современного зрителя.

Галя, невеста Жени, изображена, как настоящая роковая женщина в королевском фиолетовом цвете (Рисунок 17). Новогодняя ночь видится ей ночью ее триумфа. У Гали все уже распланировано, девушка методично подталкивает Женю к моменту признания и предложения руки. В сцене с оформлением елки примечателен диалог Гали Жени, в котором мы видим общение двух манипуляторов:

«— Женечка, у меня есть к тебе предложение самое неожиданное.

— Правда? Не пугай.

— Жень, давай встречать Новый Год вместе?

— Конечно, вместе. Мы и собираемся вместе.

— Нет. Ты не понял. Давай совсем вместе, а?

— Это как “совсем”? Я не понимаю.

— Не пойдём к Катаньянам.

– Нет, Галя, это неудобно. Нет, ну что ты, мы же договорились. Это мои друзья. И потом ты же салат уже приготовила из крабов. А я так люблю крабы!

– Ну тем более! Съедем их вместе.

– Где ж мы их съедем?

– Ну Женька, какой ты непонятливый! Мы же будем встречать здесь, у тебя.

– Вот тут вот тут?» [Брагинский, Рязанов, электронный ресурс].

Галя пытается подвести Женю к интимной встрече вдвоем Нового года. А Женя пытается сделать вид, что не понимает Галю. Такая игра «кошки-мышки» злит Галю, но она сдерживается, потому что хочет выйти за него замуж, поскольку в советское время замужество считалось одной из самых важных жизненных успехов женщины.



Рисунок 17 – Галя, невеста Лукашина, кадр из кинофильма «Ирония судьбы, или с легким паром!» (из открытых источников – Ц. М.).

Галя настойчива в своем желании встретить этот Новый год с Лукашиным:

« – Женя, я хочу встречать Новый Год с тобой, только с тобой

– Глупый какой!

– А кого мы еще позовем?

– В том-то весь и фокус, что никого .

– Подожди, как “никого”? А мама? С нами будет встречать?

– А мама уйдет. Все приготовит, накроет на стол, я ей помогу. У тебя мировая мама!

– Замечательная идея! Как я сам-то не догадался?!

– Но кто-то же должен быть сообразительным?» [Брагинский, Рязанов, электронный ресурс].

В ход идет даже вызывание к потенциальной ревности Лукашина:

« – *Олег предлагает мне* встречать Новый Год в Суздале в монастыре!

– *К черту Олега!* К черту монастырь!

– *Женька, я не хочу в монастырь. Я хочу быть с тобой.*

– Со мной?» [Брагинский, Рязанов, электронный ресурс].

Лукашин прекрасно понимает, что конец холостой жизни неизбежен, но продолжает дурачиться, он боится ответственности, в то время как Галя полагает, что им уже пора поменять свой статус. Галя, зная мягкотелость Лукашина, думает дожать его и вынудить сделать предложение:

«– *Мы будем встречать Новый Год вдвоем. Ты и я. Я выпью... Разбуянюсь, расхрабрюсь... И наконец, скажу тебе все, что я должен сказать.*

– *Женька! Неужели ты сделаешь мне предложение?* После двухлетнего знакомства... (здесь Галя лукавит, поскольку она сама подталкивает Лукашина к предложению руки и сердца – Ц. М.)

– *Давай подождем до Нового Года, должны пробить куранты... Подождем давай, давай подождем...* (Женя старается оттянуть до последнего момент предложения, в надежде на чудо, что этого не придется делать. Отсюда отсылка к сакральному моменту, когда «должны пробить куранты». – Ц.М.).

– Да нет, просто, я боюсь, что у тебя никогда не хватит смелости. (Галя озвучивает опасения, что Женя может отказаться от женитьбы в последний момент. – Ц. М.)

– *Это трусость... старого холостяка (...).* Но потом когда я представил себе, что она будет жить в моей комнате (...), я не выдержал и сбежал в Ленинград. (Женя озвучивает вариант ухода от предложения. – Ц. М.)

– *А от меня ты тоже убежишь?* (Галя прямо задает вопрос, чтобы прояснить ситуацию. – Ц. М.)

– *Нет, от тебя не убежишь. Все решено окончательно и бесповоротно...*» (Женя признает свое поражение. – Ц. М.). [Брагинский, Рязанов, электронный ресурс]. В этом незамысловатом диалоге мы видим страхи обоих героев. Галя готовится к знаменательной сцене торжественного объяснения в любви и вручения кольца. В одиночестве черты ее лица становятся более жесткими, взгляд

сосредоточенным, она уже не та якобы восторженная девушка, которая смеялась вместе с Женей. Перед ней стоит задача, как сделать так, чтобы Лукашин все-таки сделал предложение и не сорвался в конце. Галя нервничает, ходит по комнате, выпивает вино из горла бутылки, закуривает сигарету. Лукашина нет.

Красный телефон выступает как знак несбывшихся надежд, символ опасности, становясь невербальным маркером краха мечты молодой женщины на собственное счастье. При этом Галя – достаточно жесткая и прагматичная молодая особа, использующая в общении с соперниками (в данном случае, с соперницей – Надей) хлесткие фразы: *«Вы – хищница!»*. От ее интеллигентности не остается и следа, только голый расчет:

«– Вчера Женя пошёл в баню... (Обыгрывание фразеологизма, популярного в русском языке в советское время «да пошел ты в баню»/ «отстань». «Пошел в баню» – отстал, отказался. – Ц. М.)

– В баню. Девушка, в какую баню?! У него в квартире есть ванная» [Брагинский, Рязанов, электронный ресурс].

Неуверенность Нади Шевелевой, молодой женщины с романтическим взглядом на жизнь, так свойственным учителям литературы, на наш взгляд, имеет свои истоки в тех же принципах поствоенного воспитания советской эпохи. По свидетельству самого Э. Рязанова, на роль Нади он искал актрису, которая совместить в себе, с одной стороны, простоту с внутренней аристократичной интеллигентностью, а с другой – бесхитростную нежность и достаточную раскованность [Рязанов, 2010].

Надежда Васильевна мечтает, словно тургеневская барышня, о надежной семье, муже, счастье. Для большинства современных молодых зрителей образ Нади Шевелевой вызывает сопереживание, поскольку героиня подвергается массированному эйджизму как яркому проявлению эмотивной парадигмы возраста в советском-российском обществе [Скорик, 2013; Qin et al., 2022]. То Лукашин говорит ей, что *«Тридцать четыре? А семьи все нет. Ну, не получилось. Не повезло. Это бывает»*, то несостоявшаяся невеста Лукашина Галя продолжает: *«Сколько Вам лет? Последний шанс?»*, то мама Жени Лукашина говорит, глядя на

приехавшую Надю: «*Поживем – увидим*» [Брагинский, Рязанов, электронный ресурс]. Именно эта неприспособленность Нади к жизни привлекла к ней Ипполита, который считает, что наивная Надя будет буквально молиться на него, поскольку привыкла жить с жесткой и авторитарной мамой. Все попытки оправданий со стороны Нади Ипполит резко обрывает:

«– *Ну не мелочись, Наденька...*» [Брагинский, Рязанов, электронный ресурс].

Неуверенность, застенчивость Нади Шевелевой в кинодискурсе не видится нам случайным сценарным ходом, поскольку по логике Э. Рязанова героиня находится в остром экзистенциальном кризисе из-за однообразия правильной жизни с Ипполитом, положительном во всех отношениях перспективным женихом. Она умна, воспитана, богата духовно. Романс в ее исполнении «*Мне нравится, что Вы больны не мною*» переворачивает мир Лукашина, который перестает наконец ерничать, поскольку Надя обрисовывает ему ситуацию пропасти между ними и случайности встречи. После этого у нашего героя словно открываются глаза, и он начинает видеть глубину натуры Нади, влюбляясь в нее, как в недостижимую мечту. Надя, и Женя являются единственными детьми у своих мам, поэтому тема изнеженного ребенка понятна в китайской аудитории. Этот романс стал особенно популярен в Китае, поскольку соотносится с китайской культурой самосозерцания. Для китайского кинореципиента оба кинофильма представляют одно пространство, поэтому в китайском спектакле «Служебный роман» звучат песни из обеих кинокомедий.

В отличие от романтического недотепы Лукашина Ипполит собран, рационален, приземлен, он привык действовать четко, в рамках модели. Это Лукашин привык работать в ситуации аврала, хаоса (знаковым является указание на профессию Лукашина – хирург), а Ипполит как ответственный работник, строго придерживается плана. В отличие от Лукашина и Шевелевой он понимает цену словам и поступкам. Кстати, в фильме Ипполит выступает в роли вестника, озвучивая справедливые, но жестокие вещи. Он воспринимает Лукашина, как разрушительную энергию хаоса, которая ломает устойчивость жизни. Нет, он понимает, что романтика должна быть в жизни, он не бесчувственный сухарь,

каким пытались обозначить критики. Сама фраза Ипполита: *«Господи, как скучно мы живем! В нас пропал дух авантюризма...»*, – стала мемом. Нет, Ипполит не черствый функционер, он структурированный, организованный человек, что отмечают современные зрители, отзываясь более тепло об образе Ипполита, чем о Лукашине, и это тоже влияние реалий времени.

Есть определенные параллели между друзьями Жени Лукашина и подругами Нади Шевелевой: и те, и другие довольно легко относятся к жизни, ставя интересы своих друзей зачастую выше собственных. Неугомонный и активный Павлик, инициативная и харизматичная Таня, философствующие героини В. Талызиной и Г. Буркова – они всегда готовы помочь своим друзьям, Наде и Жене. Посиделки в бане с Женей, как и смотрины в новогоднюю ночь Надиного жениха – все это отражает, с одной стороны, коммуникабельность, артистичность, но с другой – настырное любопытство, властность и отсутствие понимания границ. Друзья Жени и Нади – это тот мир, огромный и пугающий, который недоступен для главных героев, главные героини позволяют лишь немного заглянуть во вселенные своих друзей, продолжая жить в мир собственных представлений о жизни.

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, что позволяет говорить о частных и общих смысловых компонентах в образах героев кинодискурсивного пространства Э. Рязанова.

Выводы по главе 2

Драматический конфликт четко отражает фоновые знания страны оригинального кинодискурса и страны киноперевода. Важность правильной передачи смыслов в переводном китайско-иноязычном кинодискурсе подчеркнута идеологической политикой КНР, в результате которой Китай должен стать страной №1 в мире в соответствии с большой стратегией «силы дискурса» и «права говорить». Для достижения этой цели объявлено использовать историко-

культурный потенциал в контексте усиления позитивной социокультурной этноидентичности китайцев. Русско-китайский киноперевод возник с самого первого этапа появления китайского кинематографа. Первая китайская кинокомпания была зарегистрирована в 1909 г. благодаря русскому эмигранту Б. Бродскому. Это способствовало русскому влиянию на формирование принципов китайского кинематографа. Историко-культурные связи между российским и китайским кинематографом всегда оставались сильными и прочными.

Русско-китайский переводной кинодискурс отражает восприятие кинотворчества Э. Рязанова в разноязычной аудитории по разным плоскостям, выступающим в виде ментальных репрезентаций фоновых знаний, включающих в себя ключевые моменты воспоминаний, общих для всего советского народа, концептуально связанных с понятиями «дом», «работа», «семья», «родина». Эти концепты, рассмотренные в кинодискурсах Э. Рязанова, являются базовыми и для русской, и для китайской лингвокультур.

Кинодискурсивное пространство Э. Рязанова понимается как процесс, который приводит к постоянной переинтерпретации информации, заключенной в кинопроизведениях Э. Рязанова. Исходя из этого, ментальные репрезентации кинодискурса являются результатами процесса смыслового конструирования элементов (текст, музыка, звук, окружающая обстановка в кинофильме, объективная реальность за пределами кино и т.п.), а не схематичной реминисценцией первоначальных текстовых значений. Интертекстуально в кинодраматургии Э. Рязанова обнаруживается пласт, связанный со становлением личности в переломные моменты истории общества и проблемой нравственно-морального выбора, что связано с описанием образов главных и второстепенных героев.

Приоритет когнитивно-дискурсивного направления обусловлен диалектической логикой эволюции лингвистического знания. Необходимость когнитивного подхода к кинодискурсу вызвана конструктивным базисом ментальных процессов у кинореципиентов и киноавтора. Стихотворные и музыкальные ремарки в кинокомедиях «Служебный роман» и «Ирония судьбы, или

с легким паром!» выполняют роль имплицатурных отсылок, помогающих понять развитие драматического конфликта, характер и поступки героев.

Прагматический подход к анализу драматического конфликта в кинодискурсе предполагает исследование обстоятельств коммуникации героев вследствие реализации замысла коллективного киноавтора. В процессе декодирования кинодискурс выступает не только как передатчик замысла его коллективного киноавтора, но и как источник информации для реципиента, задавая вектор для мыслей и чувств.

Интерпретация декодирования драматического конфликта в кинодискурсе расширяет восприятие реципиента кинодискурса активно-деятельностным пониманием замысла киноавтора. При осуществлении перевода с русского на китайский кинофильмов Э. Рязанова используют, как дословный перевод, так и смысловой. Типология драматического конфликта обусловлена внешними и внутренними факторами.

Когнитивно-прагматическая направленность является конститутивным признаком кинодискурса Э. Рязанова, поскольку реципиенты оперируют теми же знаниями о реальности, что и киноавтор. Прагматическая интерпретация кинодискурса исходит из того, что дискурс представляет собой, по Т. А. ван Дейку, «коммуникативное событие», или интеракцию. Внешний драматический конфликт опирается на тематику кинодискурса, в связи с чем кинодраматические конфликты в творчестве Э. Рязанова представляют: 1) производственный конфликт (Калугина и ее подчиненные в Статистическом управлении; Оленька и дамы отдела статистики; Надя Шевелева и ее коллеги по школе); 2) бытовой (Надя и пьяный Лукашин у нее в доме; Ипполит и Лукашин в квартире Нади; дети Новосельцева в отсутствии папы и краска; Лукашин и Надины сослуживицы); 3) социальный («случайные похороны» Бубликова и бюрократическая советская система; стремление к любви Оленьки Рыжовой и отказ от ее притязаний Юрия Самохвалова; женская детерминированность педагогических коллективов в советской школе и одиночество Нади; неполные родительские семьи Наденьки и

Жени и желание обрести полноценную семью героями; реальный конфликт В. Киршона с обществом и киноконфликт Ипполита с реальностью) и т. д.

Понимание внутренних драматических конфликтов сопряжено с моделированием процесса декодирования вербально-невербального поведения персонажей в кинодискурсе, позволяя мысленно репрезентировать образ героя и составить мультимодальную систему оценки о герое, его действиях, окружающей действительности, обнаруживая четкие переходы от объекта экспликации к его модели. Модель как средство получения новых знаний о реальности в кинодискурсе выступает как итог мыслительного эксперимента и как средство формирования новых знаний об объективной реальности, и как способ толкования ее структуры и функций.

Кинодраматический конфликт выступает в виде мультимодальной когнитивно-прагматической системы, аккумулирующей следующие кластеры: 1) когнитивный, в который входит использование языка с передачей интенций субъекта кинодискурса (киноавтора, киногероя); 2) прагматический, — определяющие взаимодействие акторов кинодискурса (коллективного киноавтора и реципиента) в конкретном социально-культурном контексте.

Драматический конфликт в кинодискурсе Э. Рязанова маркирован не только определенной совокупностью языковых знаков, но и спецификой конвергентной природы, нацеленной на сближение коллективного киноавтора и потенциального реципиента. Коллективный киноавтор порождает не просто кинодискурс, но виртуальную метареальность мира, которая впоследствии воспринимается адресатом кинопроизведения.

Прагматический компонент кинодискурса предопределен незыблемым тезисом прагмалингвистики: язык всегда нацелен на реципиента (некоего «другого»), поэтому язык всегда коммуникативен. Этот постулат берется за основу при конструировании кинодискурса, для которого важен диалог. Исходя из этого, прагматический подход к анализу драматического конфликта в кинодискурсе включает в сферу исследования интересы реципиента, который опосредованно присутствует в кинопроизведении.

Глава 3. Дискурсивная импликатура в переводном кинодискурсе России и Китая

Анализ подтекстовой информации в различных типах дискурса приобрел особую актуальность в современных условиях социокультурного противостояния, в связи с чем подтекст кинодискурса выдвинулся на передний план исследований современной лингвистики, поскольку принципы работы кинематографа стали востребованы в современных психолого-информационных войнах.

Актуальность исследования подтекста детерминирована малой степенью изученности данного феномена и необходимостью более глубокого его осмысления, поскольку в семантической структуре кинодискурса скрытый смысл играет первостепенную роль. В этой связи актуальным становится обращение ученых-лингвистов к декодированию скрытых структур, детерминирующих семантическую многослойность кинодискурса и множественность его интерпретаций.

3.1. Дифференциация имплицатуры среди смежных феноменов кинодискурса

Проблема смысла является объектом рассмотрения не только лингвистики, но и логики, философии, психологии, искусствоведения [Апресян, 1995; Аллахвердов, 2012; Барт, 1989; Витгенштейн, 2008; Гак 1998; Лосев, 2014; Лотман, 1973; Павиленис, 1996; Фреге, 2020].

В свое время язык искусства рассматривался Ю. М. Лотманом как художественный код с необходимостью проведения декодирования реципиентом: «Текст предстает перед нами как дважды (как минимум) зашифрованный. Первая зашифровка – система естественного языка (предположим, русского) (...). Однако, этот же текст – получатель информации знает это – зашифрован еще каким-то другим образом. В условиях эстетического функционирования текста входит предварительное знание об этой двойной шифровке и незнание (вернее, неполное знание) о принятом при этом “вторичном коде”» [Воробьева, 1993: 21–22]. Нельзя не согласиться с мнением Ю. М. Лотманом о том, что экспликация смысла, не

выраженного вербально, лежит в основе дешифровки вторичного кода [Лотман, 1973].

На наш взгляд, феномен глубинного смысла кинодискурса Э. Рязанова концептуально опирается на теорию Р. Барта, утверждавшего, что дополнительные смыслы в том или ином дискурсе предопределены в целом самой структурой конкретного произведения [Барт, 1989, с. 50]. Полиинтерпретационный характер имплицатур в кинодискурсе обусловлен конечной целью, заданной коллективным автором кинодискурса. В связи с этим процесс понимания кинодискурса Э. Рязанова ставит перед реципиентом задачу установить смысл происходящего на киноэкране, поскольку само знание содержания текста сценария еще не означает понимания содержания кинофильма, это относится не только к иноязычным реципиентам, но и к нативам. По Ю. М. Лотману, само содержание кинодискурса является нижней, первичной ступенью понимания, обозначенной исследователем, как «предусловие смысла» [Лотман 1970: 61]. Однако концептуальный базис кинодискурса составляют смыслы, «не содержащиеся в высказывании, и требуют дополнительных интерпретативных усилий со стороны адресата» [Дементьев, 2006, с. 3].

<i>Пресуппозиция</i>	<i>Импликация</i>	<i>Подтекст</i>	<i>Импликатура</i>
Первоначальный смысл, заданный коллективным киноавтором для выражения имплицитного	Особый тип логической операции, актуализирующий тот или иной смысл	Общее обозначение скрытого смысла, базирующегося на интенциональности	Информация, дешифрованная из высказывания на основе языковых и энциклопедических знаний автора и реципиента

Рисунок 18 – Взаимосвязь имплицатуры с другими смысловыми феноменами в кинодискурсе

Как видно из таблицы (Рисунок 18), у феномена подтекста ядром анализа является акцентированность на семантических, синтаксических и прагма-ориентированных аспектах семиотики, что позволяет определять доминантные возможности интерпретации неких константных признаков в поиске имплицитного смысла [Моррис, 1983. с. 42–43]. Лингвистическая семантика рассматривает несколько типов имплицитной информации в высказывании с акцентом на пресуппозиции, подтексте, импликации, имплицатуре и др.

В связи с этим анализ кинодискурса репрезентирован как процесс подвижной структуризации с формированием пост-интерпретативного механизма новых смыслов. К таким трансформациям мы относим пост-интерпретации кинокомедийного дискурса Э. Рязанова: «*Какая шляпа – этот ваш коронавирус!*», «*Любите ли Вы грибы?*» и т.п.

В современных условиях психолого-информационной войны возрастает интерес к проблемам вторичных, поливариативных множественных смыслов кинодискурса с попыткой определить скрытые глубины, интерпретативные вариативные смыслы. Такого рода анализ возможен с позиций конструктивного направления интерпретации кинодискурса с учетом подтекста как основы интерпретативной доминанты в семантической структуре, по Э. Бенвенисту [Богин, 1986, с. 87–89], с концентрацией внимания на возможностях вероятностного семантического означивания фактов на уровне вторичной номинации.

Информация, закодированная в кинодискурсе, как правило, выражается эксплицитно (с помощью специально отобранных языковых средств), поэтому осознается реципиентом как прямо, так и косвенно, т.е. имплицитно, поскольку информация закодирована с помощью невербальных средств коммуникации (колористика, музыкальное сопровождение, видеоряд). Такое представление информации получило особое распространение в Китае [Stevenson, Zusho, 2002], поскольку способно трансформировать негативные деструкции в позитивные социальные стереотипы [Moyano, Sierra, 2014].

Подтекстовая информация направлена на трансформирующее воздействие на реципиента, что обусловлено следующими постулатами: 1) присутствие неосознаваемого адресатом подтекста, поэтому имплицитная информация работает без учета аналитической обработки информации; 2) необходимость самостоятельного вывода реципиентом скрытой информации в процессе интерпретации/ пост-интерпретации кинодискурса.

Имплицитность мы рассматриваем сквозь призму теории А. В. Бондарко, согласно которой имплицитность разделяется на системно-языковую и речевую

[Бондарко, 2011]. При этом системно-языковая имплицитность есть такой тип имплицитной информации, который предопределен спецификой системы значений данного языка, которые актуализируют интеллектуальный и психоэмоциональный компоненты жизни субъекта, что демонстрирует взаимообусловленность эксплицитной и имплицитной составляющих знания как такового. По мнению А. В. Бондарко, такой тип имплицитности представлен такими категориями грамматической семантики, как аспектуальность, темпоральность, модальность, персональность, локативность и т.д. Далее А. В. Бондарко определяет значение, как «содержание единиц, классов и категорий данного языка. Это содержание включено в языковую систему и отражает ее особенности» [Бондарко, 2011: 23].

В то же время ситуативная (речевая) имплицитность «предполагает, что передается смысл, вытекающий из речевой ситуации и соответствующий ситуативной информации в ее связях со значениями, выраженными в данном высказывании языковыми средствами» [Бондарко, 2011, с. 24]. Справедливо, что речевая имплицитность тесно связана с понятием скрытого (имплицитного) смысла. Исходя из этого, А. В. Бондарко считает «компонентами речевого смысла, передаваемого говорящим (пишущим) и воспринимаемого адресатом (...): 1) языковое содержание высказывания (целостного текста), 2) контекстуальная информация, 3) ситуативная информация, 4) энциклопедическая информация («фоновые знания»), 5) прагматические элементы дискурса. Эти компоненты передаваемого/воспринимаемого смысла существенны для анализа соотношения ЭКС/ИМП» [Бондарко, 2011, с. 24].

Следует отметить, что скрытое значение усваивается автоматически реципиентом, при этом имплицитный смысл нацелен на контекстные знания целевой аудитории, что подвергается осознанному контролю. При этом кинодискурс богат на намеки со стороны коллективного киноавтора, благодаря чему на первый план выдвигаются такие имплицитные речевые явления, как импликатуры (в теории Г. П. Грайса – Ц.М.), которые согласуются с теорией А. В. Бондарко об имплицитном значении и имплицитном смысле. В связи с этим мы, вслед за Г. Грайсом, различаем конвенциональные импликатуры и

коммуникативные импликатуры [Грайс, 1985], которые широко представлены в кинодискурсе.

Термин **импликация** был заимствован из логики, где стал обозначением логической операции, которая представляет собой высказывания, использующие логическую связку с союзом «если (...), то (...)» в виде формулы $A \rightarrow B$. Текстовая интерпретация может содержать как значения обеих частей, так и только одной части. При этом во втором случае явно имеет место быть в тексте импликатура.

Активно понятие «импликация» стало продвигаться в лингвистике, благодаря трудам И. В. Арнольд [Арнольд, 2009]. В результате импликация стала интерпретироваться как некий дополнительный смысл, который подразумевается и возникает на базе динамически соположенных единиц текста при отсутствии вербального выражения [Жабина, 2007; Иванкова, 2007; Кашичкин, 2003; Лелис, 2013; Моисеенко, 2021; Чиняева, 2015; Шалудько, 2017; Шатилова, 2011]. Текстовая импликация, по мнению исследователей, реализуется в микроконтексте, границы которого определяются его референтом – изображенной в тексте ситуацией. Она требует подключения экстралингвистического контекста, фоновых знаний адресата [Цинь, 2022]. Этот аспект особенно важен при переводе кинофильмов с таких неблизкородственных языков, как русский и китайский, обладающими различиями и в специфике воззрений на мир [Тан Цзячжэн, 2021]. Исследователями подчеркивается и ситуативный характер импликации, наличие которого отличает импликацию от подтекста, реализующегося в макроконтексте всего произведения [Кашичкин, 2003; Сергеева, Гринева, 2021; Таймур, 2022].

Таким образом, текстовая импликация, казалось бы, соотносится с репрезентацией имплицитности или смысла, что, на наш взгляд, не является правильным. Вопрос состоит в том, что в этом случае из-за различных внутренних установок мы выбираем путь интерпретации по отношению друг к другу, что поддерживает когнитивные искажения [Lin et al., 2021], способствуя демонстрации конфронтационных речевых тактик в рамках словесной реализации конфликтного взаимодействия в языке другой лингвокультуры [Сергеева, Гринева, 2021].

При осуществлении перевода необходимо учитывать отсутствие тождественности феномена импликации смыслу [Аршинова, 2019; Мельниченко, 2021; Тажибаева, Баимбетова, 2020], поскольку смысл оригинального кинодискурса, выступающий как некая динамически организованная система взаимосвязей и взаимоотношений, представляет собой итог интерпретативных процессов над содержательной формой, стилистикой кинодискурса [Гусев, 2017; Милютин, 2016; Lee, 2006]. В то же время имплицитность характеризуется как языковая универсалия, благодаря которой осуществляется передача замалчиваемой, скрытой информации, либо всем понятной, но не представленной вербально [Горшкова, 2014; Ермакова, 2010; Кулиджанян, 2019].

Для переводного кинодискурса важно и понимание явления **пресуппозиции** как смежного понятия имплицитной информации [Брутян, 2013] в контексте философской логики [Суханова, 2008]. По П. Стросону, пресуппозиция является набором определенных пропозициональных установок инициатора речи, возникающих и существующих до момента вербализации мысли [Стросон, 2009]. Пропозиция тогда является пресуппозицией, когда истинность подразумевается продуцентом как нечто существующее априори, с учетом договоренности между другими участниками коммуникации относительно этой точки зрения.

Реестр пресуппозиций обусловлен репертуаром фраз, формулируемых продуцентом, при этом дифференцирующим признаком имплицатуры и пресуппозиции выступает ситуация, предшествующая включению пресуппозиций в конкретный речевой акт, а сам речевой акт является порождающим фактором для появления имплицатуры. Иными словами, имплицатуры не включены в пропозициональный фон, который представлен во внутренней картине мира продуцента и реципиента, при этом пресуппозиции составляют единую систему фоновых знаний [Брутян, 2013; Го Лицзюнь, 2017; Лунькова, 2011; Макеева, 2011].

Переводной кинодискурс актуализирует сложность отсылки к общему фоновому фонду, поскольку, как правило, появление пресуппозиции в сознании автоматизировано и не осознаваемо реципиентом, что создает сложности для интерпретации и пост-интерпретации в связи со сложностью детекции

пресуппозиции. Феномен пресуппозиции, на наш взгляд, связан с явлением вербальной и паравербально-невербальной эвфемизации, поскольку помогает донести негативную, сомнительную, неконструктивную или деструктивную для реципиента информацию, минуя оценочные барьеры сознания, снижая степень остроты. Например, в кинофильме «Ирония судьбы, или с легким паром!» пресуппозиция бюрократической волокиты и стандартных решений выражена в самом начале фильма, когда рассказчик повествует о типовой застройке советских городов, о единообразной системе номинации городских пространств и т.п. Именно это создает общекультурный фон, неосознаваемо воспринимаемый, как нечто само собой разумеющееся (например, см. Рисунок 19).

<i>Оригинальный кинодискурс</i>	<i>Переводной китайский кинодискурс</i>
Человек попадает в любой в незнакомый город, но чувствует себя в нем, как дома	一个人进入任何陌生的城市, 但在这里有宾至如归的感觉 yī gè rén jìn rù rèn hé mò shēng de chéng shì, dàn zài zhè lǐ yǒu bīn zhì rú guī de gǎn jué
А теперь во всех городах возводят типовой кинотеатр “Ракета”	现在一个典型的电影院“火箭”正在所有城市建造 xiànzài yī gè diǎnxíng de diànyǐngyuàn “huǒjiàn” zhèng zài suǒ yǒu chéng shì jiàn zào
где можно посмотреть типовой художественный фильм	我在哪里可以看一部典型的故事片 wǒ zài nǎ lǐ kě yǐ kàn yī bù diǎnxíng de gù shì piàn
Название улиц тоже не отличается разнообразием . В каком городе нет 1-й Садовой, 2-й Загородной, 3-й Фабричной, 1-й Парковая, 2-й Индустриальная, 3-й улицы Строителей!..	它在多样性上也没有差异。在哪个城市没有第一花园, 第二郊区, 第三工厂, 第一公园, 第二工业, 第三街建设者!.. tā zài duō yàng xìng shàng yě méi yǒu chā yì. zài nǎ gè chéng shì méi yǒu dì yī huā yuán, dì èr jiāo qū, dì sān gōng chǎng, dì yī gōng yuán, dì èr gōng yè, dì sān jiē jiàn shè zhě !..
Одинаковые лестничные клетки окрашены в типовой приятный цвет. Типовые квартиры обставлены стандартной мебелью, а в безликие двери врезаны типовые замки	相同的楼梯间涂有典型的宜人颜色。典型的公寓配有标准家具, 无面门内嵌有标准锁 xiāng tóng de lóu tī jiān tú yǒu diǎnxíng de yí rén yán sè. diǎnxíng de gōng yù pèi yǒu biāo zhǔn jiā jù, wú miàn mén nèi qiàn yǒu biāo zhǔn suǒ
<i>Примечание – Рязанов, Ирония судьбы, или с легким паром! Вступление. Голос за кадром</i>	

Рисунок 19 – Пресуппозиция в кинодискурсе «Ирония судьбы, или с легким паром!»

В связи с этим динамическое развитие пресуппозиции кинодискурса, возникающее в сознании реципиента, предполагает общую базу фоновых экстралингвистических знаний, с которыми соотносится эксплицитное значение

высказывания: «*типовой*» (кинотеатр/фильм/цвет/замок и т.п.), «*одинаковые квартиры*», «*стандартная мебель*» и т.п. Так, развитие пресуппозиции идет на протяжении всего кинодискурса. Так, Женя Лукашин, находясь в квартире Нади Шевелевой, вступает с девушкой в диалог, обращая внимание на общие детали обустройства квартиры и некоторые различия:

«Почему вы переставили мой шкаф?»

– Как его внесли, так он и стоит.

– Это мой гарнитур, польский. 830 рублей.

– И 20 сверху.

– Нет, я дал 25.

– Это ваше дело.

– Кошмар какой-то! Наваждение! И ширму нашу семейную умыкнули! А почему мама поставила чужие тарелки?

– Наконец-то, вы начинаете прозревать. Слава Богу...

– А чего тут прозревать-то? Значит, вы вошли, переставили мебель...

Поменяли тарелки» («Ирония судьбы...»).

Кинореципиент соотносит происходящее на киноэкране с собственным жизненным опытом, внутренне соглашаясь, что и в его жизни события развиваются по аналогичному сценарию. Нагнетание драматизма в комедийном кинодискурсе Э. Рязанова идет за счет столкновения типовых ситуаций, поскольку демонстрируемая «пресуппозиция – это пропозициональная установка, а не семантическое отношение. Пресуппозиции в таком понимании имеются скорее у людей, чем у пропозиций или предложений» [Столнейкер, 1983, с. 427]. Иначе говоря, семантическая пресуппозиция становится общим этнолингвокультурным фоном для киногероев как субъектов коммуникации, реконструируясь из значений того или иного высказывания:

«– Почему вы переставили мой шкаф?»

– Как его внесли, так он и стоит.

– Это мой гарнитур, польский. 830 рублей.

– И 20 сверху.

– *Нет, я дал 25.*» («Ирония судьбы...»).

Смеховой элемент в драматическом конфликте комедийного кинодискурса выступает как один типов семантического следствия, главным свойством которого является **конвенциональность**, или некая закреплённость за единицами языка вне их актуализации: хочешь приобрести что-то стоящее/дефицитное, переплати сверху. При этом такая ситуация для китайского кинозрителя не является приемлемой в силу того, что дача взятки в китайском обществе очень жестко карается (смертная казнь) [Просеков, Головлев, 2021], поэтому такая ситуация вызывает когнитивный диссонанс в китайской аудитории, являясь яркой иллюстрацией к антикоррупционной политике Китая в сравнении с другими странами [Смирнова, 2014]. Следует отметить, что, западные исследователи указывают на отсутствие регламентации пресуппозиционных параметров при переводе и крайне низкую мотивацию переводчиков: всего для 3% западноевропейских переводчиков важно понимание назначение переводимого текста [Jensen, 2009, с. 2]. Совершенно иная ситуация в Китае, где все, что связано с публичной информацией проходит строгий контроль со стороны государства [Цинь Мэн, 2021 (б); Шао Дэвань, 2017].

В результате сама **подтекстовая информация** в кинодискурсе представляет собой поликодовый, мультимодальный феномен, который может быть проранжирован по своим признаковым свойствам, как особая дефиниция. Смысл подтекста определяется лингвистической составляющей контекста киноситуации, которую можно охарактеризовать как некое сложноорганизованное единство средств и условий, заданных коллективным киноавтором. Так, к сфере языковых условий исследователи справедливо относят: 1) вербальный стимул, который моделирует заданную киноавтором четкую семантическую гипотезу (или подтекст) для создания определенного вектора поведения кинореципиента; 2) концептуальную систему адресата как иерархически обусловленную информацию в отражении совокупности всего познавательного опыта в различных сферах освоения реальности на вербальном и паравербально-невербальном уровнях [Никитина, 2019; Хоанг Фэ 1985; Чиняева, 2015].

Мы полагаем, что с феноменом подтекста в современном кинодискурсе тесно связано такое явление, как **пасхалка**, которое исследователи относят к культурологическим инструментам привлечения и удержания внимания целевой аудитории [Луговцова, 2022]. Понятие «пасхалка» опирается на британскую традицию пасхальных торжеств и гуляний, среди которых значимое место в англосаксонской культуре занимает игра под названием **Easter Egg Hunt** / «Охота за пасхальным яйцом». Смысл ее заключается в том, в дни празднования Пасхи взрослые прячут в доме раскрашенные пасхальные яйца, а дети должны найти их с помощью подсказок. Однако современный мир внес свои коррективы, когда пасхалки стали прятать и искать в видеоиграх, кинофильмах, мультфильмах и т.п. [Uribe-Jongbloed et al., 2015]. Считается, что пасхалку якобы впервые применили американские разработчики компьютерных игр, поскольку игроки должны были найти скрытые «послания» разработчиков [Uribe-Jongbloed et al., 2015].

Мы полагаем, что первым применил этот инструмент Э.Рязанов в кинокомедии «Ирония судьбы...». Так, в самом начале кинофильме, в сцене, где Женя Лукашин наряжает елку со своей невестой Галей, в диалоге киногероев всплывает имя неких Катанянов, причем больше они никак не связаны в развитии сюжетной линии, предлагая кинозрителю самому найти информацию об этой семье и понять, почему их семья являлась такой знаковой для советской культурной элиты. В кинотворчестве Э.Рязанова эта фамилия упоминается не только в «Иронии судьбы...», но и в других кинофильмах («Забытая мелодия для флейты», «Привет, дуралеи!», «Вокзал для двоих»), что невольно вызывало вопрос, решить который возможно только за пределами событийной линии кинодискурса. И первые пасхалки, и отсылки в кинотворчестве Э.Рязанова работали по единому принципу, подчиненные авторскому замыслу, который не был четко и полностью прописан в «вербальной ткани» кинодискурса, но которые становятся понятными «при обращении к конкретному анализу и ко всей ситуации общения, структуре общения» [Мыркин, 1976, с. 63].

Режиссер не просто столь оригинально вписал своего друга, коллегу-кинодокументалиста Василия Катаняна, но и показал его значимость для советско-

русской культуры. Благодаря супругам Катаньян, мы можем видеть и слышать великих и выдающихся деятелей культуры: Луи Арагона, Эльзу Триоле (младшей сестры Лили Брик), Давида Бурлюка, Сергея Параджанова, Константина Райкина и др. [Культурология, электронный ресурс]. Поскольку В. В. Катаньян скрупулезно вел дневники, это помогло воссоздать более объемно эпизоды жизни многих знаковых фигур советской культуры. Так, из его дневниковых записей читатель может узнать о некоторых параллелях и связи между советской кинозвездой Любовью Орловой и всемирно известным писателем Львом Толстым, о подробном содержании встречи Майи Плисецкой с тобольскими школьницами в середине шестидесятых годов XX в., о воспоминаниях Лили Брик, ставшей впоследствии матерью В. В. Катаньяна, о литературном бомонде первых советских лет [Катаньян, 2016; Ne_zabudka, 02.01.2014].

Таким образом, подтекстовая реальность кинодискурса Э. Рязанова предлагала возможность взаимодействовать с разнообразной информацией (явная отсылка – Катаньяны, скрытая отсылка – песня «Я спросил у ясеня», судьба ее автора и жизнь современных советских людей в условиях жесткого стандарта): от простого выбора и физического приложения действий (найти информацию о Катаянах) до сложных построений мировоззренческой картины мира (Ипполит, Лукашин и автор стихотворения «Я просил у ясеня»). Тем самым Э. Рязанов в своем кинодискурсивном пространстве создает совершенно новую среду драматического конфликта советской действительности: трагические судьбы реальных Виктора Киршона, Микаэла Таривердиева, Катаянов перекликаются в какой-то мере с жизненными трагедиями киногероев Ипполита, Жени Лукашина и его мамы, Нади Шевелевой и ее мамы, Гали, подруг Нади и друзей Павлика. Иными словами, мы наблюдаем гетерогенную организацию феномена кинодискурсивного подтекста как лингвистического понятия с позиций семиотики.

Исследователи анализируют подтекст с нескольких позиций: 1) как факт формальной организации текста; 2) как некое семантическое явление, задающее вектор восприятия; 3) как прагматическое явление, направленное на улучшение качественных характеристик понимания и коммуникации; 4) как некое

«семиологическое явление, включающее как соседние части данной части текста, так и ситуацию, благодаря которым возникает новое значение» [Павиленис, 1986, с. 87]. Этот этап формирования самого определения пространства термина подтекст имел отпечаток первичного синкретизма [Василишина, 2015; Лелис, 2011]. Позже в лингвистике было принято следующее определение: «Это второе значение текста, которое важнее, чем первое, называется подтекстом» [Павиленис, 1996], – которое относит подтекст к сфере семантических феноменов [Тлехатук, 2011].

Кроме того, подтекст стал четко позиционироваться, как «имплицитное содержание высказывания – содержание, которое прямо не воплощено в узуальных лексических и грамматических значениях языковых единиц, составляющих высказывание, но извлекается или может быть извлечено при его восприятии» [Федосюк, 1988, с. 40]. Такое определение подтекста хорошо ложится в анализ кинодискурса как такового. Вместе с тем разнообразные трактовки подтекста как имплицитной информации в общей семантике предъявляемого кинодискурса в контексте интеллектуальной пост-интерпретации, которая, по мнению исследователей, «приобретает специфическую двуслойность, когда к непосредственно воспринимаемой информации, заключенной в непосредственно воспринимаемой структуре объекта, приплюсовывается и иная, скрытая, исходящая из модели данного объекта информация» [Кожина, 1979, с. 298].

В случае с кино мы имеем идеальную ситуацию, обусловленную многослойностью кинодискурса, для которой характерна игра образами, игра смыслами, создавая благоприятную основу для моделирования подтекста [Ерохина, 2020]. Прагматическая направленность дискурсивной имплицатуры подтверждается тем определением, которое принято российскими лингвистами: имплицатура есть особый тип информации, выводимый интерпретаторами того или иного дискурса, исходя из законов логики, а также языковых и фоновых энциклопедических знаний интерпретаторов сообщения [Арутюнова, Падучева, 1985, с. 29].

При этом дополнительные аудиальная и визуальная составляющие, равно как и преимущественно диалогическое представление речи способствуют усилению

имплицитности кинодискурса с уменьшением вербального компонента. Как мы можем видеть, кинодискурс Э. Рязанова конструирует новые реальности с применением смехового компонента кинокомедии в ситуации, условно приближенной к той, в которой пребывает условный потенциальный реципиент, что позволяет кинорежиссеру маркировать для кинозрителя подтексты в отдельных сценах в качестве конкретных микроподтекстов, составляющих макроподтекст всего кинопроизведения. Например, Э. Рязанов передает трансформацию мироощущения главной героини Людмилы Прокопьевны Калугиной в кинокомедии «Служебный роман» путем использования невербальных средств коммуникации. Влюбившись и начав отношения с Новосельцевым, директор Калугина изменила стиль одежды, прически, отказавшись от бесформенных, асексуальных костюмов коричневого цвета в сторону приталенного женственного платья, пусть и классического стиля, но в бело-голубых тонах. Такая резкая смена привычного образа главной героини демонстрирует отказ от прежней жизни асексуального функционера и принятие своей женской сути. Асексуальность Людмилы Прокофьевны подчеркивается кратким пересказом ее личной трагедии из-за измены и ухода возлюбленного: *«Я ликвидировала всех подруг. Я их... я их уничтожила»* («Служебный роман»).

Смысл, образующий макроподтекст в кинодискурсе, как правило, не обнаруживает каких-либо существенных отличий от эксплицитного смысла кинопроизведения, поскольку дифференцированность имеет отношение лишь к способу выражения замысла режиссера, что соответственно детерминирует и способ восприятия у целевой аудитории. В связи с этим мы не можем не согласиться с мнением М. В. Никитина об интенциональном характере подтекста в аспекте когнитивной семантики: «Всякий намеренный имплицитный смысл, будь то на уровне высказывания или текста, простой или сложный (развернутый) по содержанию и структуре, дополняющий или вытесняющий эксплицитное значение высказываний (текстов), может быть назван – в соответствии с обыденным употреблением этого термина - подтекстом» [Никитин, 2003, с. 165].

И когда директор Калугина расцветает снова как женщина, она меняет и подачу собственного голоса: от заниженных падающих интонаций к произнесению фраз более «высветленным» голосом «на улыбке». Она понимает все переживания и борьбу душевных переживаний Ольги Петровны. И обращение к осмеянной коллективом разлучнице со словами поддержки демонстрирует зрителю, что Людмила Прокопьевна простила и отпустила свою старую боль: *«Ольга Петровна, доброе утро. Выглядите сегодня отлично. Мне нравится, как Вы работаете, я давно за Вами наблюдаю. Заходите ко мне, поболтаем. Посплетничаем»* («Служебный роман»). В связи с чем мы можем говорить о прагма-игровой семантике микроподтекста киносцены.

Эта фраза Калугиной *«Заходите ко мне, поболтаем»* заставляет нас обратиться к такому компоненту семантики, как **импликатура**. Как подчеркивал М. Л. Макаров, импликатура «включает» смысл дискурса наряду с пропозицией и референцией [Макаров, 2003: 119-137]. Термин «импликатура» вошел в прагматику благодаря работам Г. П. Грайса [Грайс, 1985; Маслова, 2010; Сюй Ин, 2008].

В микросценах кинодискурса происходит четкая градация информации: 1) то, что озвучено в кадре; 2) то, что не сказано прямо, а подразумевается. Например, в диалоге Жени Лукашина и Нади Шевелевой:

– *Это мой гарнитур, польский. 830 рублей.*

– *И 20 сверху.*

– *Нет, я дал 25.*

– *Это ваше дело.*

(«Ирония судьбы...»)

Сначала озвучивается реальная цена по чеку в магазине, а далее герои говорят о том, сколько они были вынуждены заплатить еще в качестве взятки, чтобы купить польский (а значит импортный, т.е. более высокого качества) гарнитур. Это с одной стороны. А с другой стороны, это демонстрация того, что у героев есть некоторые связи в сфере торговли, позволяющие приобрести знаковые вещи, символизирующие достаток и комфорт в советском обществе. Когда Надя говорит Лукашину, что она переплатила двадцать рублей, а Лукашин поправляет

ее и говорит, что переплата составила двадцать пять рублей, то здесь на поверхности лежит указание на то, что суммы приблизительно равны. Однако в советское время пять рублей были весьма значительной суммой денег, достаточной чтобы прожить сытно семье из трех человек в течение нескольких дней. Поэтому ответная реплика Нади, что переплата Лукашина в пять рублей – это его проблемы, подчеркивает, что у Шевелевой лучше связи, поскольку она переплатила меньше.

Так, французский режиссер Роже Планшон определяет глубину конфликта пьесы полным непониманием «противников», которые в ходе действия ведут поединок. И это непонимание должно быть настолько заострено, столь велико, чтобы в поведении героев наблюдалось постоянное отчаяние и страдание. Подобный конфликт (как «противоборство») наполняет собой не только каждую реплику персонажей или их жесты, но даже каждую паузу, делая ее такой же значимой, как и само слово [Планшон, 1989, с. 155]. Перевод реализуется как деятельность по интерпретации смысла текста на одном языке и созданию нового, эквивалентного текста на другом языке

Процесс детекции импликатур в свое время был хорошо описан Е. В. Падучевой: «Не все, что слушатель извлекает для себя в том или ином высказывании в контексте речевого акта, входит в собственно смысл предложения, то есть в смысл какого-то слова или конструкции: некоторые компоненты содержания не заложены в структуре предложения, а вычитываются слушателем в высказывании, притом достаточно однозначно, исходя из контекста и коммуникативных постулатов» [Падучева, 1996: 239]. Именно это вычленение смысла из контекста определяется Г. П. Грайсом как импликатура [Грайс, 1985], поскольку обнаруживает тесную взаимосвязь с неконвенциональным, ситуативно обусловленным компонентом в микрокиноscene как ситуации речевого общения, выступая, как компонент коммуникации, объектом которого становится пропозициональное содержание, невозможное для выделения из конвенционального значения киновысказывания в микросcene.

Например, сцена, когда к Наде приходят ее коллеги по школе и знакомятся с Женей, которого представили как Ипполита.

Оригинальный текст:

Надя (Женя): – По какому праву вы здесь хозяйничаете?

Таня (Женя): – Да!

Женя: – Потому что я Ипполит!

Китайский перевод:

娜佳-你有什么权利在这儿发号施令?

丹尼娅-放肆!

热尼亚-因为我是伊波利特。

(«Ирония судьбы...»)

Этот диалог происходит тогда, когда Женя хозяйничал в доме Нади, и его поведение вызвало у Нади большой гнев. В это время Таня, как лучшая подруга Нади, помогала ей словами поддержки. Здесь Таня говорит: «Да!» с падающей интонацией. Восклицание «Да» буквально значит «*是的!*», это значит соглашение с мнением Нади. Но здесь переводчик сделал перевод по намерению и настроению говорящей девушки, которая разгневана, и переводил на китайский язык «*放肆!*».

Мы полагаем, хотя по прямому значению слова перевод «*是的*» точнее совпадает с оригиналом, но слово «*放肆!*» может выразить и гневное настроение и намерение Тани помочь Наде. Поэтому перевод «*放肆!*» мы считаем более подходящим контексту.

Таким образом, благодаря имплицатуре держится динамика драматического конфликта в кинодискурсе, поскольку инструмент имплицатуры выступает неким «над-пропозициональным мостом» между высказываниями киногероев, обеспечивая логику киноповествования, последовательно связывая между собой микрокиносцены. В результате имплицатура облегчает вербально-семантическую нагрузку киносцен, что позволяет скомпрессировать наполненность каждой микрокиносцены за счет персуазивной насыщенности [Рыбка, 2020] смысла каждого кинокадра.

Например, использование такого невербального персуазивного инструмента, как музыка в кинодискурсе, давно вышло в отдельное направление в музыкальном творчестве. Этот аспект обусловлен тем, что музыкальная подача информации, по свидетельству исследователей, является предпочтительным средством массовой информации для подростков, так 66% респондентов сообщили, что слушают музыку ежедневно [Rideout, 2017]. Достижения в области современных технологий делают музыку все более доступной, причем географическое расстояние перестает довлеть распространения музыки [Sen, 2010; Warburton, Roberts, Christensen, 2014; Whelan, 2010].

Зачастую музыкальная «подложка» или музыкальный подтекст в кинодискурсе Э.Рязанова носит сексуализированный характер: «*В моей душе покоя нет, и все из-за кого-то...*», или «*Мне нравится, что Вы больны не мною...*». Несмотря на трепетность высокопоэтических образов («*Я спросил у ясеня, где моя любимая...*», «*Трясаясь в прокуренном вагоне...*»), мы видим пронзительную жажду обладания любимым объектом («*С любимыми не расставайтесь, Всей кровью прорастайте в них...*»), что позволяет констатировать, что перед нами неосознаваемое культивирование невротического переживания сексуально-любовной одержимостью, которая современной медициной относится к параноидальному типу психических заболеваний в рубрике «Расстройство привычек и влечений» (МКБ-10, код F63.9) [Ишимова, 2015]. Однако в период создания кинофильма воспринималось, как трогательное переживание искренней любви. Вместе с тем в настоящее время психологи утверждают, что Э. Рязанов изобразил деструктивных героев, характеризуя Женю Лукашина как перверзного нарциссизма и психопата (Деструктивные женихи Нади Шевелевой. Женя - Перверзные нарциссисты, психопаты // LiveJournal).

Как правило, влияние имплицатур рассматривается в отношении трансформации гендерно-ролевых стереотипов и отношения к женщинам [Ремчукова, 2016; Carpentier, 2014], свиданий и любовного поведения [Wright, Qureshi, 2015], восприятия потенциальных партнеров для свиданий и строительства семейных отношений [Carpentier, Knobloch-Westerwick, Blumhoff,

2007; St. Lawrence, Joyner, 1991], сексуально-матримониальных и дружеско-любовных сценариев [Stephens, Few, 2007], убеждений и стереотипов в сфере интимного межгендерного поведения [Aguilera, 2014; Aubrey, Hopper, Mbure, 2011], а также в интроспекции в виде самообъективации, анализе настроения и собственной эмотивной карты [Bogost, 2007; Prichard, Tiggemann, 2012; Qin et al., 2022; Мартынова, 2016; Цинь, 2022]. Эти исследования доказывают, что персуазивные импликатуры в популярной музыке зачастую несут негативный посыл, что трансформирует реальное восприятие женщин аудиальными реципиентами, предопределяя вербально-невербальный стереотип коммуникации с женщинами в конкретном социуме. Например: *«Если у Вас нету тети...»*, *«Мне нравится, что Вы больны не мною...»*.

Использование импликатур в кинодискурсе определено социальными факторами и/или индивидуальными факторами коллективного киноавтора: 1) вежливостью (когда инициатор конфликтогенной информации пытается «смягчить» собственные коммуникативные намерения и обойти прямые формулировки, неприемлемые для реципиента); 2) экспрессивностью языковых средств выразительности (когда инициатор конфликтогенной ситуации целенаправленно использует определенные стилистические приемы, которые управляют процессами декодирования, типа: гиперболы, сарказма, иронии, обесценивания и т. д.). В итоге эмотивность импликатуры становится становится триггером направленного эмоционального восприятия информации [Анумян, Цинь, 2022].

Импликатуры, по П. Грайсу, распределяются на две большие группы: 1) конвенциональные; 2) коммуникативные. Причем краеугольным понятием в теории коммуникативной «максимы» П. Грайса стал именно феномен коммуникативной (дискурсивной) импликатуры, которая имеет важное значение в развитии драматического киноконфликта. Как правило, кинодиалоги опираются на импликатуру. Ср.:

– *Это мой гарнитур, польский. 830 рублей (1а).*

– *И 20 сверху (2а).*

– *Нет, я дал 25 (16).*

– *Это Ваше дело (26)*

Однако прагматически сочинение частей (1а) и (1б), как и частей (1а) и 2(а) в кинодиалоге Нади и Жени подразумевает, что они дали взятку, т.е. незаконным образом приобрели польский гарнитур. Это становится известно из озвучивания цены на польский гарнитур мебели, а также из поступательного алгоритма действий, который имел распространение в реальной жизни советских людей: приобретение дефицитного товара через знакомых продавцов/товароведов с оплатой их услуг.

Если посмотрим на предпринятые репликовые шаги киногероев, то обнаружим, что они выступают как некие совместные действия, а не последовательный обмен отдельных замечаний. В связи с этим на передний план выдвигается не только конкретная эксплицитная информация, но и то, что остается «за кадром» (имплицитная информация), поэтому конвенциональное значение миникиносцены определяется совокупностью явной и скрытой информации. Например, осенний дождь в самом начале кинофильма «Служебный роман» передает унылость атмосферы в управлении статистики, которым руководит директор Калугина. Однако наложение слов песни «*У природы нет плохой погоды...*» подсказывает, что чудо может произойти в любом месте. Сама песня становится ядром значимого фона, составляя контекст ситуации драматического конфликта в «Служебном романе». Многослойное начало кинодискурса «Служебный роман» погружает нас в мир повседневности в русской языковой картине мира [Чулкина, 2021], демонстрируя так называемую «сложность действия» [Ремчукова, 1984].

Импликатуры речевого общения, разворачивающиеся далее в кинодискурсе Э. Рязанова, реализуются в области прагматики, отражая «коммуникативные установки говорящего, который и является носителем импликатур: говорящий, создавая сообщение, подразумевает (implicates) нечто» [Василишина, 2015, с. 14]. Олечка Рыжова бежит за арбузом, разговаривая с профоргом Шурочкой. Эти

реплики позволяют нам сразу погрузиться в мир жизни киногероев, которая ничем особенным не отличается от жизни кинореципиентов:

(Шура): - *Я перед вами возьму. Я за деньгами бегала, я стояла! Я стояла! Слушайте, меня старуха сослала в бухгалтерию, но я оттуда вырвалась на свободу. (1а)*

(Рыжова): – *Это мужественный поступок. (2а)*

(Шура): – *Я, конечно, вам сочувствую, как женщина женщине, ...но ведете вы себя просто аморально! Я не верила сплетням, меня Самохвалов посвятил. Я читала ваши сочинения. Что ж это вы? Вы замужняя женщина, больше того – вы мать ... а пишете какие-то неприличные письма! Мой вам добрый совет, как добрый товарищ - бросьте это всё, выкиньте из головы... ..и вернитесь – в семью, в коллектив, в работу! Так надо! (1б)*

(Рыжова):– *А зачем он вам давал читать эти письма? Она что, хотел посмеяться надо мной? (2б)*

(Шура): – *Ну что вы! Ему не до смеха! Он просто консультировался со мной, как вам помочь. (1в)*

(Рыжова): – *Я не сомневаюсь, Шура, что вы ему дали хороший совет. (2в)*

(«Служебный роман»)

В этой мизансцене мы видим несколько действий. В реплике (1а) четыре действия: 1) обращение к Рыжовой («я перед Вами возьму» *арбуз/我就拿在你面前 (西瓜)*) – установление чувства единой команды; 2) обращение к очереди («я стояла тут раньше»/ *我以前一直站在这里*); 3) доверительное сообщение информации о состоявшемся разговоре с директором (импликатура «У меня есть постоянный доступ к директору») и якобы поиске сочувствия («Старуха меня сослала» / *老妇人流放了我*). Поскольку Рыжова находится в некоторой психологической конфронтации с коллективом из-за обнародования ее любовных писем к Самохвалову, то Рыжова относится с сочувствием к Шуре (реплика 2а).

Интерпретация ответной реплики связана с общей экстралингвистической сферой адресата и адресанта (Шуры и Оли Рыжовой), поскольку директор

Калугина известна своей железной волей, несгибаемостью и душевной черствостью. Именно поэтому коллектив и прозвал ее Мымрой. Отсюда Оля Рыжова восполняет необходимые логические связи, которые позволяют установить причинно-следственную связь, что могло произойти в ходе разговора между директором и профоргом. Выводы, или инференции (inferences) в этом случае легко реконструируемы [Падучева, 1996, с. 78].

Представленный диалог между Шурочкой и Оленькой Рыжовой содержит несколько коммуникативных, или дискурсивных импликатур, т.е. такого знания, которое логически выводимо из данной ситуации. В реплике Шуры (16) скрытно присутствует следующая информация: 1) поведение Рыжовой «за спиной» обсуждает коллектив; 2) Самохвалов отдал личные письма Рыжовой к нему профоргу Шуру; 3) Самохвалов просил вмешаться профком и коллектив, т.е. дал добро на травлю Рыжовой; 4) Шура посвятила весь коллектив в перипетии их взаимоотношений; 5) Шура считает Рыжову падшей, а себя правой, чтобы давать советы Рыжовой, когда ее даже никто не просил; 6) о чувствах и душе Рыжовой никто не задумывается; 7) Рыжовой очень одиноко в коллективе. И неслучайно женщины покупают арбуз. Здесь Э. Рязанов играет со смыслами [Алексеев, 1999] в их вербально-невербальном семиотическом комплексе [Никитина, 2019]. На юге России «получить гарбуза» (гарбуз – тыква) – означает получить отказ в своих любовно-матримониальных притязаниях [Алексеев 2006, с. 212]. Рыжова тоже получает свой арбуз в ответ на признания в любви.

Следовательно, импликатуры находятся за пределами смысла предложения, они появляются в результате возникновения дополнительных интерпретативных смыслов, исходя из контекста коммуникации в киносцене. Шура и Рыжова, являясь активными коммуникантами, в этой киносцене демонстрируют работу так называемого **принципа кооперации**, предложенного П. Грайсом: «Твой коммуникативный вклад на данном шаге диалога должен быть таким, какого требует совместно принятая цель (направление) этого диалога» [Звегинцев, 1976: 222]. Концептуальным основанием является то, что подразумеваемые импликатуры дают возможность акцентировать внимание на неэксплицитных

компонентах смысла миникиносцены, выступая эффективным инструментарием для анализа киноречи. Считается, что коммуникативные импликатуры связаны с лингвистическим содержанием высказывания косвенным образом, однако они выводятся на основе фоновых знаний, контекста, поэтому являются результатом того факта, что участники коммуникации должны соблюдать **принцип кооперации**, основной тезис которого Г. П. Грайс сформулировал следующим образом: «Твой коммуникативный вклад на данном шаге диалога должен быть таким, какого требует совместно принятая цель (направление) этого диалога» [Звегинцев, 1976: 222]. Исходя из этого, детекция дискурсивных импликатур базируется на соблюдении грайсовского принципа кооперации, благодаря взаимодействию семантики кинотекста, элементов киносцен, как неких прагматических компонентов речевой киноситуации, куда входят также характеристики ее участников.

Таким образом, импликация манифестируется как особый прием, операция и может быть репрезентирована как один из способов образования смысла [Погожева, 2009]. Импликация призвана интегрировать два высказывания при помощи логической связки «если (...) то» и представляет собой особого рода логическую операцию. Импликатуры представляют собой такие единицы имплицитной информации, которые не зависят от конвенциональной структуры языковых выражений и ориентированы на описание небуквальных смыслов. Даже имена в кинодискурсе Э. Рязанова наполнены имплицитностью, что подтверждает идею исследователей о скрытой семантической нагруженности онимов в художественном тексте [Яковенко, 2013].

Импликатуры, в отличие от пресуппозиций, требуют обязательного вывода на основании фоновых знаний и общего контекста коммуникативной ситуации. Именно поэтому «в текстах тема, задаваемая тем или иным стимулом (импликатурой – Ц. М.), может получать бесконечное развертывание в самых разных направлениях и аспектах, в том числе не только в общих, но и в частных, применительно не только к типичным ситуациям, но и к редким, случайным, даже исключительным» [Гольдин, 2010, с. 99].

Пресуппозиция интерпретируется исследователями как некий комплекс общих, заведомо известных знаний, извлекаемых из прошлого опыта коммуникантов [Никифорова, 2003; Сорокина, 2016]. Таким образом, она представляет собой некую совокупность фоновых знаний коммуникантов, участвующих в процессе порождения, выражения и восприятия смысла и эксплицирующих имплицитное содержание высказывания [Плунгян, 1983]. При этом несмотря на схожесть со скрытыми смыслами в интерпретативном восприятии, пресуппозиции объективированы не смыслом, который требует понимания, а представляют собой знания о предмете речи и не характеризуются «рематичностью» (отсутствием новой информации) [Гак, 1998, с. 87], что является необходимым условием скрытых смыслов. Иными словами, пресуппозиции – это то, что уже задано изначально, они «не имеют статуса сообщаемой информации» [Шахнарович, Голод, 1986, с. 400] и должны быть отнесены скорее к теме кинодискурса, т.е. к плану его содержания.

Однако нельзя не признать, 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.

3.2. Блендовые образы в кинодискурсивном пространстве Э. Рязанова «Ирония судьбы, или с легким паром!» и «Служебный роман»

Кинодискурс Э. Рязанова построен на концепции множественности совмещенных миров (смешанных или блендовых) [Якоба, 2020; Fauconnier, Turner 1998, 2002], выводя на первый план киногероя не просто как некоего идеального социального существа, а с позиции философской антропологии.

Такой подход показывает киногероев во всей их многомерности и масштабности, т.е. как некий совершенно уникальный мир, погрузиться в который позволяет коллективный киноавтор. В этом заключается «фантастический реализм» киногероя [Ермакова, 2010], выступающего как некий блендовый образ

[Василишина, 2015; Ермакова, 2010], или микрокосм со всей его причудливой взаимосвязью духовных исканий и терзаний.

3.2.1. Понятие «блендовый образ»

Кинодискурсивное пространство Э. Рязанова характеризуется имплицитностью **блендовых образов** киногероев (например, Надежда Шевелева как символ надежды на любовь в «Иронии судьбы...»). Как указывает Е. В. Ермакова, блендовый образ предполагает проведение лингвоментальной операции «создания особого отношения к волнующим художника проблемам, и выведения философских и исторических обобщений» [Ермакова, 2010: 29]. Вымышленный мир кинодискурса демонстрирует киногероя как субъекта, находящегося между реальным миром и ирреальностью (внутреннее одиночество Наденьки, Жени, Гали и Ипполита и аналогичное состояние у Калугиной, Новосельцева, Шурочки, Веры, Оленьки Рыжовой). Кинореципиент имеет возможность заглянуть в оба мира киногероя (внешний, реализуемый в его поступках, и внутренний, представленный в размышлениях) с позиции пограничного сознания, что позволяет кинореципиенту разобраться не только в коллизиях фильма, но и в собственных проблемах, созвучных тем, что решаются в кинофильме.

Анализируя саморефлексию киногероя как реального субъекта, кинореципиент погружается в собственные миры фоновых знаний, при этом возникающие интерпретативные мысленные образы в силу невозможности наблюдения «порождают дискуссии по поводу устройства знака» [Серебренникова, 2015, с .9] в кинодискурсе. Исходя из этого, мы можем предположить, что блендовые образы кинокомедийного дискурсивного пространства Э. Рязанова конструируются на базе «опыта современного человека и архаичных представлений древнего человека» [Ермакова, 2010, 30]. При рассмотрении блендовых образов исследователи, как правило, апеллируют к работам западных ученых, поскольку G. Fauconnier и M. Turner первыми ввели термин блендового пространства и блендового образа [Fauconnier, Turner, 1998, 2002]. Однако мы полагаем, что было бы справедливым в этой связи упомянуть о

фольклорно-мифологическом импликационале [Третьякова, 2006], рассмотренном в работах В. Я. Проппа [2020; 2021; 2022], М. М. Бахтина [1979; 2000; 2000a]. Киногерой Э. Рязанова, подобно сказочному герою В. Я Проппа, погружается в самоуглубленную рефлексию, что позволяет составить маршрут внутреннего «взросления» героя. Успешность кинолент Э. Рязанова, на наш взгляд, связана с тем, что режиссер и сценарист Э. Рязанов активно использовал формулу пути героя, предложенную В. Я. Проппом [2022], согласно которой каждый герой должен пройти 31 пункт своего становления. Позже эти пункты были скорректированы Дж. Кэмпбеллом в контексте реализации мономифа героя [2016], что позволило ученому объединить отдельные пункты, признав их вариативными (типа: отъезд = смерть, либо вредительство соизмеримо с недостатками):

1) отъезд, смерть кого-либо из членов семьи и т.п. (ср.: муж Оленьки Рыжовой уехал в отпуск, когда начинают разворачиваться события во второй сюжетной линии; мама Нади Шевелевой уходит накануне Нового года, чтобы дать возможность дочери встретить праздник с Ипполитом; возлюбленный Людмилы Прокопьевны Калугиной бросил ее, уйдя к ее подруге; Женя Лукашин улетает в Ленинград и т.п.);

2) запрет, направленный на героя (местком Шурочка прямо обращается к Оленьке Рыжовой, чтобы она оставила Самохвалова; мама Жени Лукашина закрывает дверь перед носом Павлика и не дает ему пообщаться с сыном и т.п.);

3) нарушение запрета (Оленька Рыжова все равно идет к Самохвалову; Женя Лукашин идет с Павликом в баню и в результате теряет невесту Галю);

4) выводывание (Надя пытается вывести, насколько серьезны отношения у Жени с Галей; аналогично и Галя выводывает причины «бегства» Лукашина в Ленинград; месткомовский лидер Шурочка расспрашивает Рыжову о ее любви к Самохвалову, директор Калугина просит дело Новосельцева у секретарши Верочки и т.п.);

5) демонстрация «слабых мест» (Надя невольно выдает свои секреты Гале; Калугина признается в своих слабостях Новосельцеву; Самохвалов отдает письма Оленьки Шурочке и т.п.);

6) подвох (Самохвалов подставляет Новосельцева в глазах Калугиной; Шурочка случайно извещает весь коллектив о «смерти» Бубликова; ключ от квартиры Лукашина случайно совпадает с замком квартиры Нади Шевелевой и т.д.);

7) невольное пособничество (Самохвалов рекомендует Новосельцеву «приударить» за Калугиной; друзья Лукашина спаивают его и случайно отправляют в Ленинград вместо Павлика и др.);

8) вредительство, или недостача (у Лукашина недостаточно денег для приобретения билета до Москвы; Новосельцев случайно роняет на себя бронзовую лошадь; Лукашин выбрасывает фотографию Ипполита в окно и т.п.);

9) посредничество (Надя покупает билет для Лукашина; Верочка учит Калугину правильно ходить и ухаживать за собой и т.п.);

10) начинающееся противодействие (у Новосельцева все время что-то падает из рук, и он не может завязать разговор с Калугиной; Рыжова не может добиться взаимности от Самохвалова; Ипполит вступает в открытое противостояние с Лукашиным и т.п.);

11) герой покидает дом (Лукашин летит в Ленинград; Надя едет в Москву; Новосельцев идет в гости к Калугиной и т.п.);

12) даритель испытывает героя (Самохвалов пытается контролировать Новосельцева; Самохвалов отдаляется от Рыжовой; Надя объясняет Ипполиту, что у нее в доме незнакомец и т.д.);

13) герой реагирует на действия будущего дарителя (Ипполит возмущен и пытается вышвырнуть Лукашина; Наденька привозит Лукашину забытый им портфель с баннным веником; Калугина мечтательно нюхает цветы, подаренные Новосельцевым и т.д.);

14) получение некоего «волшебного средства» (Калугина преображается и становится красавицей и т.п.);

15) герой переносится, доставляется или приводится к месту нахождения предмета поисков (Надя приходит в квартиру к Лукашину; Калугина и Новосельцев вместе уезжают в такси и т.д.);

16) герой и антагонист вступают в борьбу (Новосельцев возмущен поступком Самохвалова, вступает с ним в полемику; секретарша Верочка «воспитывает» свою начальницу в плане модных тенденций; Галя «нападает» на Надю в телефонном разговоре и т.д.);

17) герой ранен (бронзовая лошадь упала на Новосельцева);

18) антагонист побежден (Лукашин побеждает Ипполита в борьбе за сердце Нади; Галя исчезает из жизни Лукашина и т.п.). Эти и другие «шаги» позволяют смоделировать кинодискурс захватывающим и интересным для реципиента. «Сказочный» маршрут героя, по В. Я. Проппу, заканчивается хэппиэндом, а именно: п.3;

18) герой вступает в брак (ср.: финал «Служебного романа» о свадьбе Новосельцева и Калугиной; в финале «Иронии судьбы...» Женя и Надя также воссоединяются).

В ходе прохождения «испытаний» мы наблюдаем борьбу внутреннего «Я», чистого и непостижимо божественного Света, с той внешней демонстрацией «Я», которая личность киногероя. Следует отметить, что путь героя носит универсальный характер. В итоге концепция сказочного героя легла в основу мономифа Дж. Кэмпбелла, ставшего схемой для написания киносценариев в Голливуде [Кэмпбелл, 2016; 2020; Седых, 2019]. Как указывают исследователи, концепция мономифа Дж. Кэмпбелла [2022] была взята для основы разработок киносценариев, видеоклипов, сторителлинга с «этапами индивидуации», под которыми подразумевается «проживание индивидом путеводительных встреч с тем или иным архетипом коллективного бессознательного, который предстает сознанию в мифологическом образе и является отражением процессов внутренней жизни, метафорой психических состояний» [Седых, 2019, с. 78].

Киногерои Э. Рязанова несколько оторваны от внешнего мира, отсюда нелепость Новосельцева и угрюмость Калугиной, задумчивость Рыжовой и пустозвонство Шурочки, интровертированность Наденьки и взбалмошность Лукашина, которые говорят нам о дезорганизованности внутреннего мира. Эти два мира сосуществуют, являя собой смешанную ментальную реальность, которая

понимается, как **блендовое пространство** [Осори́на, 2017], выступающая как разновидность ментального пространства в рамках теории ментального пространства/ Mental Space Theory – MST [Fauconnier, Turner, 2002].

Согласно теории блендинга (Blending Theory – BT), люди не просто только понимают то, что им говорят, но и одновременно с декодированием поступающей информации создают в своем воображении некие ментальные пространства. По гипотезе Ж. Фоконье, эти пространства выполняют роль неких «индивидуальных «контейнеров» для временного размещения обрабатываемой им информации, полученной от партнера. Эти ментальные пространства представляют собой постоянно модифицируемые когнитивные конструкторы, которые строятся в режиме реального времени в ходе дискурсивной деятельности и хранятся в оперативной памяти участников диалога» [Осори́на, 2017, с. 7].

При этом блендинг, являясь средством, обеспечивающим функционирование интрапсихического процесса создания того или иного значения, моделирует само ментальное пространство как таковое. В связи с этим Ж. Фоконье метафорически обозначил ментальные пространства, как сферы «закулисного познания» [Fauconnier, 1994], являющихся универсальными психическими конструкторами, которые, как правило, конструируются и реализуются, отталкиваясь от базы более общих сценариев. Блендовость, как характерная черта кинодискурса, может быть проявлена только при наличии организующей силы креативной составляющей человеческой личности [Коробкина, 2020].

Сложность выделения блендовых пространств заключается в их почти мгновенном возникновении по ходу восприятия кинодискурса с одномоментной трансформацией умозаключений о потенциальных реальностях, которые возникают в мозгу кинореципиента, воспринимающего кинодискурс. С точки зрения когнитивной лингвистики, сама теория ментальных пространств нацелена на раскрытие процесса создания кинореципиентом определенных референциальных структур, благодаря которым кинореципиент может осмыслить происходящее на киноэкране. При конструировании переводного кинодискурса повышается значимость способности человека четко выделить и сконструировать

пространство референций для выбора содержания того значения, которое будет создано переводчиком в этих рамках для обеспечения процесса конструирования смысла в иноязычной культуре киноперевода.

Таким образом, для конструирования блендового образа (или бленда) необходим гармоничный баланс творческого начала и объективного мира, в котором будет жить киногерой. В связи с этим киногерой Э. Рязанова может быть определен, как «человек-капсула» [Хегай, 2013], который «заточен» на преодоление жизненных кризисов с помощью интраспекции и саморефлексии. «Капсульность» образов Э. Рязанова органично встраивается в постулаты теории концептуальной интеграции М. Тернера и Ж. Факонье [Fauconnier, Turner, 1998, 2002], описывающей **феномен бленда**, который совмещает в одном объекте несколько разнородных пространств.

Отталкиваясь от методики анализа блендовых образов, созданной Е. В. Ермаковой [Ермакова 2010], мы сделали попытку проанализировать кинодискурсивное пространство Э. Рязанова «Ирония судьбы...» и «Служебный роман».

Итак, в качестве исходных принципов были взяты следующие постулаты Ж. Факонье:

- 1) ментальные пространства представляют собой универсальные когнитивные структуры, чье возникновение в нашем сознании обусловлено восприятием входящей информации;
- 2) под исходными пространствами понимаются источниковые, исходные структуры, которые обеспечивают интеграцию в новом пространстве;
- 3) общее пространство предполагает процесс синтеза общих для исходных пространств элементов;
- 4) ментальное пространство-бленд есть новый конструкт, который не является равноценным ни одному из исходных пространств [Fauconnier, Turner, 2002, с. 4–42].

В итоге проведенного анализа кинодискурсивного пространства Э. Рязанова были атрибутированы следующие типы блендовых образов:

- 1) киноперсонаж – спящая красавица – принцесса/принц (рыцарь) – кукла (модель) – марионетка;
- 2) киноперсонаж – космогонист – творец;
- 3) киноперсонаж – паноптикум – наблюдатель – «голос “за кадром”».

Рассмотрим более подробно каждый из выделенных блендовых образов, представленных в кинодискурсивном пространстве Э. Рязанова.

3.2.2. Блендовый образ «киноперсонаж – спящая красавица – принцесса/принц (рыцарь) – кукла (модель) – марионетка»

Данный тип блендового образа особенно ярко прорисован в кинодискурсе «Ирония судьбы...», названного советской «рождественской сказкой», что подчеркивает нереальность, «лубочность» этой киноленты. Здесь мы наблюдаем изображение персонажей в качестве героев-марионеток в импликатурах кинодискурса, когда мир представляется некоей сказкой, новогодним маскарадом, где исчезает индивидуальность человека, а на передний план выдвигается маска, которая ставит человека в ролевою модель марионетки уличного театра (рождественского представления), что созвучно поэтике постмодернизма. При этом современные версии-фанфики на тему первого оригинального кинодискурса апеллируют к другим мифологемам (украинская версия-пародия «Ирония судьбы – 3, или 4») представляет собой пост-интерпретационный дискурс метамодерна [Аккер ван, Вермюлен, МакДауэлл, Хрущева, 2022]: отсылки к образу А. Македонского и Елены Прекрасной, распаду СССР и уход Украины из сферы влияния России, к ключевым образам американского кинофильма «Мистер и миссис Смит», украинскому рождественскому фольклору и вертепам. При этом эти образы переплетаются с основной сюжетной линией «Иронии судьбы – 3, или 4».

«Рождественская сказочность» истории подчеркивается включением в диалог мамы и Жени Лукашина цитаты из романса «Средь шумного бала, случайно... В тревоге мирской суеты...». Женя внезапно говорит, что он решил жениться:

<i>Русский оригинал</i>	<i>Перевод на китайский</i>
«– Ты знаешь мама, мне кажется, я женюсь. – Мне тоже так кажется. – Ну и как тебе Галя, нравится? – Ты же на ней женишься, а не я. – Но ведь ты же моя мама! – Главное, чтобы ты это помнил после женитьбы...»	"你知道，妈妈，我想我要结婚了。 – 我也这么认为 – 你觉得 Galya 怎么样？ "你要嫁给她，不是我。" – 但你是我妈妈！ – 最主要的是你结婚后还记得这一点。.."

(«Ирония судьбы...»)

Нереальность события подчеркивается использованием глагола «казаться»: «мне кажется, что я женюсь...». Использование глагола «казаться» в китайском варианте передается с помощью наречия 看来 «похоже». На эту реплику мама отвечает, что ей это тоже кажется, т.е. она не воспринимает слова сына серьезно. Иными словами, реальность свадьбы весьма сомнительна. Для китайской аудитории такая постановка тоже необычна, поскольку молодые люди чаще всего вступают в договорной брак [Ма Минзя, 2011], и эта традиция существует до сих пор, незначительно модифицируясь [Кузнецова, Скворцова, Терешкова, 2015]. Но в китайской культуре ирреальность, выражаемая иллюзорностью, сомнением в реальности происходящего, является одной из существенных свойств китайского мироощущения.

Блендовый образ киноперсонажа-куклы входит в импликатуру в соответствии с задачами кинодискурса Э. Рязанова. Поскольку «Ирония судьбы...» создана в жанре «рождественской истории/ рождественской сказки», поэтому герои нарочито шаблонны. Такова Галя – хищная красотка/ злодейка; Надя – «спящая красавица», ждущая принца; Ипполит – «злой герой, удерживающий “спящую красавицу”»; Женя – киногерой-«рыцарь», спасающий «спящую красавицу»; мама Нади Шевелевой и мама Жени Лукашина – ролевая позиция «берегиня, хранительница традиций»; подружки Нади, друзья Жени – ролевая позиция «ложные друзья киногероя». Кукольное высокомерие Гали, невесты Жени, подчеркивается ее модной одеждой в королевских цветах: фиолетовое платье (цвет королей и аристократов), белая шубка. Характер ролевой модели «хранительницы

традиций» невербально подчеркнут соответствующим отбором одежды. Так, мама Жени Лукашина появляется в кадре в домашнем платье и в фартуке «на страже» двери в квартиру Лукашиных. Позже она появляется в интерьере кухни. То, что она не хочет запускать в дом друга Павлика, говорит о том, что она считает его влияние разрушительным для главного героя. Марионеточность киноперсонажей подчеркивается стереотипностью и шаблонностью кинообразов, отсылая к архетипам ролевых поведенческих моделей. На управляемость Жени указывает его диалог с мамой:

<i>Русский оригинал</i>	<i>Китайский перевод</i>
«– И все-таки, что она во мне нашла? Она ведь намного младше меня. И потом, она такая красавица! – Я тоже удивляюсь, что она выбрала такого болвана»	– 而，她在我身上看到了什么？ 她比我小很多 然后，她真是个美人！ – 也很惊讶她选择了这样的块头

(«Ирония судьбы...»)

В русской культуре слово «болван» несет в себе ярко выраженный негативный коннотат. Блендовый образ «киноперсонаж – кукла» является центральным в произведениях новогодне-рождественского цикла и хорошо может быть проиллюстрирован в следующей имплицатуре:

«Налей полней бокалы, кто врёт, что мы, брат, пьяны...» - поет Женя Лукашин «Шотландскую застольную» Л. ван Бетховена **с бокалом шампанского в руке, поместив себя в пустую раму из-под картины**. При этом кинесический язык в этот момент отсылает к другому музыкальному кинодискурсу «Летучая мышь» с новогодней составляющей (реж. Я.Фрид, по мотивам оперетты И. Штрауса). Данная имплицатура может быть интерпретирована в данной имплицатуре может быть следующей: главный киногерой – Женя Лукашин – помещает себя в буквальном смысле в «рамки» нарочито театрализованного перформанса (с отсылкой к таким классическому жанра развлечения прошлого, как академическое пение, например, рождественский бал графа Орлова в оперетте И. Штрауса «Летучая мышь». Дурашливость и театральная искусственность акцентируется отношением мамы Нади Шевелевой, которая воспринимает его, как вора:

Оригинал	Перевод на китайский
«(Лукашин): – Налей, налей бокалы. Кто врет, что мы...бродяги... (мама Нади): – Вы кто? (Лукашин): – А вы кто? Я догадываюсь... Простите... (мама Нади): – Не приближайся, а то закричу. (Лукашин): – Я сейчас все вам объясню. (мама Нади): – Только не двигайтесь! (Лукашин): – Я не двигаюсь. Я сейчас только оденусь. Вы не должны меня бояться. (мама Нади): – Скажите, а зачем вы к нам влезли? (Лукашин): – Как вам объяснить? У нас с друзьями традиция. В Москве каждый год 31 декабря мы ходим в баню. (мама Нади): – Ну-ка, выворачивайте карманы. (Лукашин): – В общем я украл-то всего 15 рублей. (мама Нади): – Негусто. Положите на стол. (Лукашин): – Где же Вы? Куда Вы исчезли? (мама Нади): – Попался.	" (卢卡辛) : -倒, 倒眼镜。谁在撒谎我们是。.. 流浪汉... (纳迪亚的妈妈) : -你是谁? (卢卡辛) : -你是谁? 我猜。.. 不好意思。。。... (纳迪亚的妈妈) : -不要再靠近, 否则我会尖叫。 (卢卡辛) : -我现在向你解释一切。 (纳迪亚的妈妈) : -只是不要动! (卢卡辛) : -我不动。我只是在穿衣服。你不用怕我 (纳迪亚的妈妈) : -告诉我, 你为什么来找我们? (卢卡辛) : -我怎么能向你解释呢? 我和我的朋友有一个传统。在莫斯科, 每年 12 月 31 日, 我们去澡堂。 (纳迪亚的妈妈) : -好吧, 把你的口袋翻出来。 (卢卡辛) : -一般来说, 我只偷了 15 卢布。 (纳迪亚的妈妈) : -不多。把它放在桌子上。 (卢卡辛) : -你在哪里? 你到哪儿去了? (纳迪亚的妈妈) : -明白了。

(«Ирония судьбы...»)

Однако ее поведение также не является естественным вместо того, чтобы вызвать милицию, она закрывает его и уходит из квартиры. Когда Надя возвращается домой, то ее мама говорит, что она поймала вора:

«(Надя): – *Мама! Почему ты сидишь в коридоре?*

(мама Нади): – *Сторожу преступника, а он меня песнями развлекает.*

(Лукашин): – *Преступник – это я.»*

(«Ирония судьбы...»)

Кинореципиент понимает нереальность, «сказочность» подаваемой информации, которая не вписывается в стереотипный алгоритм задержания вора. Данная импликатура позволяет сделать вывод, что Лукашин, «втиснувшись» в театрализованные «рамки», раскрывает свои истинные цели, обретая свою истинную любовь и желая соединить с ней свою судьбу, становится самим собой, свободным и раскрепощенным. Гитара, которую Лукашин пытается «встроить» в

импровизированную «сцену», также отсылает нас к образу мультипликационного образа влюбленного в Принцессу Трубадура из популярного в 70-е годы XX в. мультфильма «Бременские музыканты» (1969, реж. И. Ковалевская). Данная сцена также отсылает к принципу «встроенного номера» опер-пастиччо, популярных в средневековой Европе и России, а также в сценариях рождественских вертепов, поскольку «пастиччо обозначает картины одного художника, использующего мотивы другого и выдающего их за творчество последнего» [Дайер, 2021, с. 21]. Радость выступления подчеркнута завершенностью номера. Постановочность подчеркивается позицией зрителя: мама Нади Шевелевой сидит под дверью и слушает песни в исполнении Лукашина, как обычный зритель. Переключение в сферу обыденной реальности идет через появление Нади, вернувшейся с билетом для Лукашина.

Шаблонность и наигранность других киноперсонажей однотипна, без какого-либо разнообразия передачи эмоциональных состояний. Так, подружки Нади демонстрируют восторженность и детскую радость, которая перекликается с радостью в измененного состояния сознания в алкогольном опьянении. Эти моменты также имеют отсылку к пьесе В. Шекспира «Сон в летнюю ночь» [2001], где герои также подпадают в сказочную реальность под влиянием вина и пыльцы фей, где также главным мотивом является мотив сна и свадьбы, что вызвало много споров в среде шекспироведов [Ловчев, 2017; Оден, 2008; Харитонов, 1995; Юзовский, 1947], включая «Иронию судьбы...» в «шекспировский контекст» сказочной реальности [Горбунов, 2006]. Этот аспект хорошо понятен китайскому зрителю. Марионеточность рождественского спектакля заранее предопределена амплуа киноперсонажей, которые реализуются через стереотипные репликовые шаги коммуникативных типажей [Волкова, 2022]. Запрограммированность обеих кинокомедий подчеркивается присутствием «закулисного рассказчика», или автора-повествователя, так называемый голос «за кадром», который поясняет киноситуацию, или состояние киноперсонажей, словно дергая за «ментальные веревочки» киноперсонажей-марионеток.

В американском инварианте-фанфике на тему «Иронии судьбы...» под названием «About Fate» портрет киногероини Марго (американский аналог Нади Шевелевой) размещен на скамейке, на которую садится киногерой Гриффин (американский Лукашин). И портрет героини, размещенный на боку автобуса, выполняет роль театральной афиши, подчеркивая ситуацию «рождественской сказки», которая разворачивается перед кинореципиентом.

Блендовый образ киноперсонажа-марионетки Жени Лукашина, смоделированный и управляемый его матерью, актуализируется за счет сцены, в которой Женя наряжает елку вместе с Галей. Галя вешает игрушки, так имплицитно Э. Рязанов показывает, что «центр управления» Женей будет передан от мамы к Гале. Образ спящего Лукашина тоже не случаен: спящий киноперсонаж в самолете не просто перемещает героя из Москвы в Ленинград, но перемещает из одной объективной реальности в сказочно-рождественскую; сон в квартире Нади выступает знаком более глубокого погружения в контекст театрализованного действия. Тем самый коллективный киноавтор подчеркивает фантастичность ситуации. В универсалиях культуры человеческой цивилизации сон приравнивается смерти, перемещению в другой мир. Исходя из этого, непритязательный Женя Лукашин получает характеристики героя-принца-спасателя в мире Нади Шевелевой, этот мир выступает как альтернативная реальность, в которой рядовой, ничем не выделяющийся из общей массы человек приобретает героические черты благородного героя. Кроме того, «неживое», «иномирное» подчеркивается в нелогичных поступках Лукашина по отношению к Наде, как будто сломался привычный поведенческий стереотип. Блендовый образ «киноперсонаж-марионетка» подчеркивается с помощью возгласов Лукашина: «Мама! Мама!», – так подчеркивается чувство потери контроля над собой со стороны матери-манипулятора, управляющего жизнью героя.

То, что в имплицатуре Э. Рязанова Лукашин причмокивает во сне губами, как маленький ребенок, укрывается пледом с головой, отгораживаясь от окружающей действительности, дает возможность кинореципиенту интерпретировать заданный сценарий жизни Жени, как шаблонный, смоделированный кем-то заранее,

инфантильный, без каких-либо собственных усилий со стороны героя для реализации собственного видения жизни. Все решено за него заранее, равно, как все решено за каждого советского гражданина, и киноперсонажам остается всего лишь плыть по течению. Современная параллель заранее запрограммированной жизни передается в американском инварианте, который отсылает нас к стереотипизации западной жизни с помощью использования цифровых инструментов стандартизации.

Комическая героизация Новосельцева в «Служебном романе» идет через представление киноперсонажа, как самоотверженного родителя: «— *В их семье матерью был Новосельцев! Он вообще такой тихий, безобидный, голоса никогда не повысит!*» («Служебный роман»). Одной из главных черт Новосельцева является его неуклюжесть, неловкость и застенчивость, поэтому даже когда он пытается быть серьезным, то это вызывает улыбку у кинореципиента: «— *Но почему вы обо мне такого плохого мнения, Людмила Прокофьевна? — своим обычным голосом спросил Новосельцев, снова становясь робким и застенчивым чиновником.*».

Традиционно считается, что Юрий Григорьевич Самохвалов является отрицательным героем. Однако современное «прочтение» этого киногероя обнаруживает положительные качества в китайской аудитории, как и герой Ипполит в «Иронии судьбы...». Это обусловлено тем, что оба киногероя нацелены на карьеру, на поступательное покорение вершин. Так, Самохвалов стремится установить теплые взаимоотношения в коллективе, куда он пришел работать. Он не скупится на комплименты:

«— *Оля, ты несколько не изменилась! Мне так приятно тебя увидеть*»; «— *Вы всегда были очень тактичны, Ольга Петровна!*»; «— *Я действительно хотел бы, чтоб на этой должности был мой друг, которому я смогу довериться в трудную минуту!*»; «— *Надеюсь, ты мой человек!*»; «— *Я знаю, Шура, что у вас трезвый взгляд на жизнь*» и т.п. Он дарит сувениры: «*Самохвалов достал из кармана нераспечатанную пачку американских сигарет и положил ее на стол. — Что за дрянь вы курите? Между прочим, меня зовут Юрий Григорьевич*»; «—

Разрешите вам вручить сувенир из Швейцарии. – И Самохвалов протянул Калугиной толстенькую авторучку. – В этой ручке восемь цветов. Очень удобна для резолюций: черным цветом – отказать, зеленый – цвет надежды, синий – товарищу такому-то, рассмотреть, красный – в бухгалтерию, оплатить...» и др.

Приглашает к себе коллектив домой на вечеринку, не без смеха, но с удовольствием оплачивает всевозможные взносы Шуре, с легкостью занимает деньги Новосельцеву. Все эти коммуникативные стратегии Самохвалова нацелены на установление доброжелательных отношений с коллективом, что стало впоследствии предметом разборов коучей карьерного роста [Сердюк, 23 марта 2021].

3.2.3. Блендовый образ «киноперсонаж – космогонист – творец»

Этот тип блендового образа включен в такие импликатуры поведенческих черт киногероя, как стремление понять смысл мироустройства («В моей душе покоя нет...», «Утро туманное», «Мне нравится, что Вы больны не мною...», «Я спросил у ясеня...», «Хочу у зеркала, где муть и сон...», «Со мною вот что происходит...», «Никого не будет в доме», «Баллада о прокуренном вагоне» и т.п.), характеризуя креативную способность к созиданию других миров, других реальностей.

В израильской и китайской версиях «Служебного романа» этот блендовый образ передан неким Духом управления, в том смысле, что герой стремится корректировать реальность в соответствии с той системой ценностей, которая ему представляется верной и допустимой. При этом сферы, существующие в сознании героя, настолько плотно налагаются друг на друга, что порой происходит подмена реальностей – герой видит реальность там, где ее не может быть. Находясь в сильно подпитии, Лукашин цитирует С. Есенина: *«Дай, Джим, на счастье, лапу мне...»*, импликатура, в которой указывается на необходимость какого-то благословения в новой ситуации. Такого рода трансформации приводят к тому, что в кинодискурсе Э. Рязанова блендовый образ по-особому реализуется в импликатурах.

Блендовый образ «киноперсонаж – космогонист – творец», находясь в «ином» мире, забывает о своем привычном поведении. Из послушного маменькиного сынка и пай-мальчика в Москве вдруг Лукашин становится хамоватым, дерзким плохишом в Ленинграде; киногерой Новосельцев связывает свои жизненные невзгоды с карьерным ростом, что вступает в рассогласование с принципами здоровой психики у нормального человека. Так, когда Калугина, отдыхая в гостях у Самохваловых, категорично отклоняет ухаживания Новосельцева, тот впадает в нарциссический психоз и агрессию, обзываясь в ответ. Исходя из этого, в «Служебном романе» блендовый образ «киноперсонажа – творца» реализован в следующей имплицатуре в самом начале: «(...) *Нас мотаает одна маета. (...) В смутных улицах, в белом порханье, люди, ходим мы рядом с людьми. Перемешаны наши дыханья, перепутаны наши следы. (...). Мы несем наши папки, пакеты, но подумайте – это ведь мы в небеса запускаем ракеты, потрясая сердца и умы!*» («Служебный роман»).

Произошла подмена созидания: бюрократические папки и создание ракет. Бюрократия становится смыслом жизни, обыденность победила творчество. Директор Калугина приезжает пораньше на работу, погрузившись в нее целиком, считая личную жизнь анахронизмом. Людмила Прокопьевна потому и стала директором, потому что научилась просчитывать ходы и покорять вершины управленческого менеджмента. Киноперсонаж живет в своем иллюзорном мире, где собственные правила проецируются так на события жизни и окружающие предметы, что остальной мир становится не важным:

«...Вестибюль. Калугина, не раздеваясь, прошептвала мимо гардероба, подошла к лифту и всплыла в кабину. Людмила Прокопьевна возраста неопределенного. Одета она строго и бесцветно, разговаривает сухо... Приходит на работу раньше всех и уходит позже всех, из чего понятно, что она не замужем. Людмила Прокопьевна, увы, некрасива, и сотрудники называют ее «наша мымра». Выйдя из лифта, Калугина пересекла огромную пустую залу, уставленную доброй сотней письменных столов, кивком поздоровалась с

уборщицей, которая протирала мокрой тряпкой пол, пересекла приемную и проследовала в свой кабинет...» («Служебный роман»).

Эта импликатура говорит о том, что героиня и бюрократ соединены в киноперсонаже, более того, они спаяны. Она мнит себя демиургом управления статистики, поэтому даже прозвище «наша мымра» несет вроде и негативную окраску, но вместе с тем и некоторую степень благоговейного трепета. На эту особенность указывает и другое прозвище – «старуха». Как правило, так называли женщин с большим жизненным опытом и обладавших недюжинной мудростью. После того, как Калугина прошла в свой кабинет, она стала разговаривать с пришедшим к ней Юрием Григорьевичем Самохваловым. Причем эту встречу трудно назвать диалогом, поскольку Калугина не обращает на своего нового зама, а лишь ставит того перед фактами и его кругом задач:

«Знакомя Самохвалова с положением дел, Калугина расхаживала по кабинету:

– *Затем, Юрий Григорьевич, вы ознакомитесь с отделом химической промышленности. Это у нас образцовый отдел.*

– *В Швейцарии я как раз интересовался статистикой по химической... – начал было рассказывать Самохвалов, но Калугина не дала договорить.*

– *Очень хорошо. Затем проследите за установкой компьютеров в строительном секторе.*

Самохвалов сделал очередную попытку:

– *В Швейцарии компьютеры...*

Но Калугина не слушала собеседника.

– *Но с чем у нас скверно, это с отделом легкой промышленности. Начальника там нет. Петрунин ушел в министерство. Не могу подобрать подходящую кандидатуру!...» («Служебный роман»).*

Из этого отрывка ясно одно, что Калугина не ждет помощи от своего заместителя, не ждет от него ответы на свои вопросы, связанные с отделом легкой промышленности. Ее первое общение больше похоже на разговор с собой вслух, она не замечает реплик Самохвалова. Вернее, она сразу же включает их в свое

видение ситуации, что подчеркивается использованием такой оценочной фразы, как «очень хорошо». Э. Рязанов подчеркивает: «Но Калугина не слушала собеседника». Однако дальше, став свидетелем дружеской встречи Самохвалова и Новосельцева, она была крайне удивлена – настолько ее удивила способность Новосельцева неожиданно стать заметным в глазах своей начальницы, равно как и запанибратское общение Самохвалова со своим другом студенческой юности.

«– Добрый день, Людмила Прокопьевна! – сказал Новосельцев на пороге.

Самохвалов резко вскочил со стула:

– Толя?!

– Юра?! – воскликнул Новосельцев, не ожидавший здесь увидеть своего институтского приятеля.

Самохвалов подошел к Новосельцеву, обнял его:

– Извините, Людмила Прокопьевна, не могу не обнять старого товарища.

– Я рад тебя видеть, – искренне сказал Новосельцев. – Какими судьбами?

Они хлопали друг друга по плечу, смеялись. Калугиной надоела эта сцена».

(«Служебный роман»).

Такое поведение Самохвалова можно трактовать, как своеобразную «мсть» Калугиной за то, что она игнорировала его замечания, поэтому появление его одноклассника Новосельцева было весьма кстати, чтобы «щелкнуть по носу» начальницу. Это «отзеркаливание», когда институтские друзья не замечают ее, игнорируют, поставила Калугину в ситуацию дискомфорта. Самохвалов, как человек, заточенный на быстрое продвижение по карьере, не простил Калугиной игнорирование, поэтому стал размышлять о слабых сторонах своего директора:

«И все-таки нужно найти к Калугиной подход. В чем ее слабое место?»
(Самохвалов)

– У нее нет слабых мест! – грустно сказал Новосельцев».

(«Служебный роман»)

Однако Самохвалов думает иначе, быстро перечисляя уязвимости своей начальницы:

«— Она немолодая, некрасивая, одинокая женщина, — задумчиво продолжал Самохвалов», — тем самым киноавтор подчеркивает («задумчиво продолжал»), что Самохвалов перебирает варианты устранения Калугиной на своем профессиональном пути. И даже ответная реплика Новосельцева, что «она не женщина, она директор!», у которой «вместо сердца — цифры и отчеты», — позволяет быстро придумать план по нейтрализации Калугиной руками того же Новосельцева. В связи с этим Самохвалов предлагает своему студенческому другу «приударить» за Калугиной, при этом киноавтор характеризует замысел Юрия Григорьевича с помощью таких фраз, как «увлекся своим планом», «это хорошая мысль», «что ты артачишься!», «в его голове созрела какая-то идея» и т.п. На попытки отказа Новосельцева от участия в этой аванюре Самохвалов теряет терпение, поэтому предлагает, как бы поухаживать, без далеко идущих последствий:

«Я же не предлагаю тебе ухаживать за ней всерьез, с далеко идущими намерениями, — уговаривал Самохвалов. — Так, слегка приударить!» («Служебный роман»)

Бленд имеет и другое прочтение — творец сегодняшнего дня с отсылкой на опыт прошлого. Вот Калугина рассуждает, что, где и как нужно сделать Самохвалову, при этом его реплики только лишь вписываются в канву собственных рассуждений Калугиной, она демиург своего мира «*цифр и отчетов*». Блендовый образ, на котором базируется импликатура, «обрастает» информацией следующим способом: внимание кинореципиента обращается на особенность директора Калугиной, что он погружена в работу, при этом Людмила Прокопьевна знает «непопулярных поэтов», которых может сама декламировать при удобном случае. Новосельцеву удалось удивить Калугину, когда он прочитал ей стихи Б. Пастернака, в то время «запрещенного» поэта. Сам образ директора Калугиной характеризуется цепкостью, после этого Калугина решает узнать больше о Новосельцеве. Приведенная выше импликатура декодируется, исходя из вероятностного реконструирования может быть декодирована, как обозначение Калугиной и Новосельцева в качестве людей, представителей одного круга

интеллигенции. Следовательно, ключевым моментом при декодировании данной киноминисцены становится отрывок из стихотворения Б. Пастернака и упоминание имени самого поэта.

3.2.4. Блендовый образ «киноперсонаж – наблюдатель – «голос за кадром»»

Этот бленд связан с детализированным наблюдением, когда окружающая действительность внезапно превращается в некие ожившие полуфантастические образы. Например, таков «голос за кадром» в кинодискурсах Э. Рязанова, а в условиях китайских и израильских спектаклей некий «Дух Управления статистики», который наделен личностными характеристиками живого существа.

Эту роль играет и невидимый автор-рассказчик в «Иронии судьбы». Бленд реализуется в импликатурах, где материальные, неодушевленные объекты вдруг оживают, обладая всеми чертами живого существа. Коллективный киноавтор передает настроение киноперсонажа путем синхронизации с речевым поведением «Духа Института статистики» в «Служебном романе», или «духом времени» в «Иронии судьбы» (размышления рассказчика по поводу Нового года, стихотворение «Баллада о прокуренном вагоне» и погруженное в раздумья лицо Лукашина в поезде). Так, киноавтор создает иллюзию беседы неодушевленных субъектов (дух времени) и/или объектов (институт статистики) с киногероем, привнося элемент психологизма в сюжет: Киноперсонаж-наблюдатель только усиливает описание за счет наделения окружающего Новосельцева мира аналогичными чертами: *«А ночью в Москве выпал снег. Стояла середина сентября, деревья оставались еще зелеными, но были погребены под сугробами. На осенних цветочных клумбах, на каждом листке, каждом цветке лежал снег. Сочные красивые ягоды рябины были как бы накрыты снеговой шапкой. Снег застал город врасплох. Белая пелена покрыла крыши домов и автобусов, зеленые газоны и серые тротуары. Сочетание лета и зимы, зелени и белизны, нарядных зонтиков уличной толпы и студеной снежных завалов было необычным, странным, фантастическим».* («Служебный роман»).

Иными словами, создается некий «фестиваль» неодушевленных объектов, которые наравне с человеком выполняют функцию реально действующих киноперсонажей. Психозэмоциональные состояния передаются образными, насыщенными эмоциями. Например: *«Возникла живописная цветная очередь из зонтиков»* («Служебный роман»); *«Тогда Новосельцев проник в кабинет, озорно усмехнулся, уселся в кресло Калугиной и принял начальственную позу»* («Служебный роман»); *«Со мною вот что происходит, ко мне мой старый друг не ходит,*

А ходят в праздной суете разнообразные не те» («Ирония судьбы»).

Опосредованное описание окружающего мира, киношной реальности зачастую идет через монологичные вставки от имени рассказчика-наблюдателя, что помогает понять внутренний мир бледного персонажа через вербализацию черт его характера:

«В былые времена, когда человек попадал в какой-нибудь в незнакомый город, он чувствовал себя одиноким и потерянным.

Вокруг все было чужое: иные дома, иные улицы, иная жизнь.

Зато теперь совсем другое дело. Человек попадает в любой в незнакомый город, но чувствует себя в нем, как дома» («Ирония судьбы...»); *«В учреждении не было никого, кроме Калугиной и Новосельцева. Лишь по монорельсовой дороге, которую забыли выключить, бессмысленно двигались пустые люльки, предназначенные для транспортировки бумаг. Калугина и Новосельцев стояли в большом пустом полутемном зале, и каждое слово Калугиной отдавалось эхом»* («Служебный роман»).

Так, голос «за кадром», рассказчик, в самом начале «Иронии судьбы...» говорит о стандартной застройке, одинаковых подъездах, одинаковых замках, одинаковой мебели и т.п. Тем самым наблюдатель подчеркивает типичность ситуаций и типичность реакций на них.

Сложный мир и тонкая душевная организация Новосельцева переданы словами песни *«У природы нет плохой погоды! Каждая погода – благодать»*, в которой поется о принятии любых испытаний: *«Любое время года надо благодарно*

принимать. Отзвуки душевной непогоды, В сердце одиночества печать И бессонниц горестные восходы надо благодарно принимать. Смерть желаний, годы и невзгоды – С каждым днем все непосильней кладь. Что тебе назначено природой, надо благодарно принимать...» («Служебный роман»). Эта песня играет концептуальную роль в осмыслении кинодискурса «Служебного романа», а также в целом творческих приемов Э. Рязанова.

Также примером такого якобы «неслучайного» включения предмета в миникиносцену может служить репродукция картины Амадео Модельяни «Девушка в матроске», изображавшая А.Ахматову. Такая тонкая деталь служит отсылкой к теме тоски по верной любви. Калугина признается Новосельцеву, что когда-то в ее жизни была любовь, но после того, как любимый мужчина ушел к подруге, Людмила Прокопьевна закрыла свое сердце для отношений. Такими имплицитными штрихами Э.Рязанов делает образ Калугиной более емким и многогранным. Суховатая «мымра» не только хорошо знает «мир цифр и отчетов», но и прекрасно разбирается в поэзии (*«не думала, что в молодости вы писали под псевдонимом Пастернак»*, - говорит она Новосельцеву), а также знает толк в живописи.

Э. Рязанов был мастером имплицатуры и блендового образа. Не секрет, что Анна Ахматова была одним из самых любимых поэтов режиссера, поэтому Э. Рязанов часто включал в свои кинофильмы стихи и/или песни на стихи Ахматовой. Портрет А. Ахматовой в квартире Л. Калугиной служит символом любви, о которой мечтает любая женщина, в том числе и «черствая» директриса. Позже, влюбившись в Новосельцева, Людмила Прокопьевна вдруг стала замечать детали мира чувственного. То, что сотрудники ее института сделали с помощью ЭВМ вариант репродукции знаменитой Джоконды, демонстрирует нам, что иссохшая «пустыня» в душе Калугиной наполнилась живительной влагой любви:

«– Какая занятная репродукция “Джоконды”.

– Да что вы, Людмила Прокопьевна. Это же не репродукция... это наша вычислительная машина. Баровских... запрограммировал.

– Да?

– Да! Уже месяц висит.

Да что вы? Не замечала. Вы подумайте, ничего не замечала...»

(«Служебный роман»)

Мотив картины является характерным для поэтики кинодискурса Э. Рязанова, поскольку имплицитно репрезентирует трансцендентную связь реального мира с духовным. В этой связи также достаточно вспомнить и рамку от картины, которую использует Лукашин в «Иронии судьбы...», тем самым в киноповествование включаются скрытые образы из фоновых знаний, позволяя извлечь «законсервированные» связи между явными и скрытыми объектами, событиями, феноменами, субъектами, являя собой коммуникативные стратегии импликации [Кустова, 2016]. Концепция соединения миров является основной для фантастического реализма и символизма [Клюева, 2012; Татаринов, 1996], становясь базисом для конструирования поликодовых метафор в кинодискурсе. В кинопроизведениях Э. Рязанова киногерои погружаются в воспоминания и размышления, из-за которых киноперсонаж «выпадает» из контекста окружающей действительности и начинает воспринимать мир другими глазами.

Выводы по главе 3

Драматический конфликт кинодискурса Э. Рязанова определяется нами как синтетический, что обусловлено на использовании блендовых стилевых черт, в рамках которых центральное место занимают следующие:

1. Сюрреализм, воплощенный коллективным киноавтором в ЕККИКЦ через изображение реальной действительности с имплицитными элементами сказки и столкновения компонентов разных «миров», что выдвигает на передний план драматический конфликт как парадокс современного мира постмодерна и метамодерна. Киногерой Э. Рязанова живет на границе нескольких миров: когда он находится в реальном мире, он психологически стремится оказаться в мире собственных размышлений, фантазий, желаний.

2. Лингвосемиотика кинодискурса Э. Рязанова с акцентуацией на символизме, в основе которого лежит концепция двоимирия. Психологическое

погружение во внутренний мир киноперсонажа идете через призму символа, который реализует представления коллективного киноавтора о жизни в целом. Коллективный киноавтор не просто создает новый мир, он реконструирует черты реального или художественного прошлого, чтобы почувствовать прикосновение к счастью (символ картины в кинодискурсе «Служебный роман»). При этом приоритетной формой при описании жизни является использование блендового образа «“голос за кадром”/ рассказчик» – от 3-го лица.

3. Постсимволизм, подразумевающий, как правило, не побег из действительности в другой мир, а отражение душевных переживаний и состояний киноперсонажей с помощью «лирической интенции» Э. Рязанова. Специфика восприятия кинодискурса с позиции постсимволизма выступает как коммуникативное событие, в котором кинореципиент становится сотворцом при просмотре кинокартины.

4. Постмодернизм и метамодернизм. Оба направления базируются на интертекстуальности, в которой возникает мир-симулякр (по Ж. Бодрийяру), а сам кинодискурс выступает, как поликодовый мультимодальный лабиринт с бутафорской театрализованностью бытия.

Поликодовость мультимодального кинодискурса рассматривается сквозь призму лингвистической семантики с детекцией таких видов имплицитной информации, как импликации, пресуппозиции, подтекст, импликатура. Импликация трактуется нами, как некая логическая операция, представленная в виде алгоритма $A \rightarrow B$, в котором один из компонентов четко атрибутирован, а второй выступает в качестве импликатуры.

Киноимпликатура как разновидность импликатуры (по П. Грайсу), предопределена пропозициональным содержанием миникиносцены, которое декодируется, исходя из контекста и коммуникативных принципов, а не из конвенционального значения высказывания киноперсонажа. Выделение киноимпликатуры обусловлено поликодовостью репрезентации имплицитного контекста в кинодискурсе, в котором помимо вербальных средств ведущее место занимают паравербальный и невербальный язык. У П. Грайса деление импликатур

шло на конвенциональные и коммуникативные (дискурсивные) с опорой только на вербальные средства, текст. Конвенциональные импликатуры находятся в прямой зависимости от лексем и их значений в каждом конкретном высказывании. Данный тип импликатур особенно важен при осуществлении перевода с одного языка на другой. Дискурсивные импликатуры имеют большое значение для кинодискурса и переводного кинодискурса, поскольку отсылают к пространству единых фоновых знаний в рамках лингвокультуры. Пресуппозиция понимается как совокупность пропозициональных стереотипов, существующие в сознании продуцента речи в момент осмысления предстоящего высказывания, т.е. до начала вербализации мысли. При этом достоверность пресуппозиции воспринимается всеми участниками коммуникации как нечто само собой разумеющееся, как безусловное знание. Вследствие этого определяющими чертами пресуппозиции выступают априорность и конвенциональность. Подтекст кинодискурса предопределен вербализованным контекстом, который обладает стимулирующим функционалом, актуализируя семантическую гипотезу выбора стратегии коммуникативного поведения киногероя в соответствии с условиями, в которые он погружен. При этом интенциональность выступает главной концептуальной характеристикой подтекста. Киноперсонаж в кинодискурсе Э. Рязанова реализуется как некий символ, как своеобразный микрокосм со всей его совокупностью духовных трансформаций и поисков. Нестабильность и разобщенность внутреннего состояния киноперсонажа предаются монологичными вставками как иллюстрациями непрерывной саморефлексии, что обосновывает вывод о «капсульной» природе образов в кинодискурсе Э. Рязанова. Феномен «киногероя-капсулы» вписывается в теорию концептуальной интеграции, центральным понятием которой является категория бленда. Бленд связывает различные характеристики разнородных образов, формируя новые ассоциативные связи за счет актуализации импликатуры. Для кинодискурсивного пространства Э. Рязанова «Ирония судьбы, или с легким паром!» и «Служебный роман» центральными являются такие блендовые образы, как: 1) «киноперсонаж – «спящая красавица» – принцесса/принц (рыцарь) – кукла (модель) – марионетка»; 2) «киноперсонаж –

космогонист – творец»; «киноперсонаж – наблюдатель “голос за кадром”». Кинодискурс Э. Рязанова характеризуется оппозицией основных тем лингвосемиотического семантического пространства: «жизнь - смерть», «любовь – одиночество» и т.п.

Заключение

Современный мир поставил киноиндустрию на ведущее место управления общественным сознанием, обозначая ее как приоритетную форму культуры. Кинодискурс, выйдя за рамки искусства, становится частью жизни людей, влияя на формирование их образа языка, мышления и системы ценностей, при этом кинофильм как объект лингвистического исследования достаточно сложен, а переводное кино вызывает определённые трудности и имеет свои особенности. Каждый жанр кинофильма обладает своими особенностями. Русско-китайский киноперевод возник с самого первого этапа возникновения китайского кинематографа, поскольку первая китайская кинокомпания появилась в 1909 г. благодаря русскому эмигранту Б. Бродскому. Это способствовало русскому влиянию на формирование принципов китайского кинематографа. Историко-культурные связи между российским и китайским кинематографом всегда оставались сильными и прочными. Важность правильной передачи смыслов в переводном китайско-иноязычном кинодискурсе подчеркнута идеологической политикой КНР, в результате которой Китай должен стать страной №1 в мире в соответствии с большой стратегией «силы дискурса» и «права говорить».

Лингвосемиотическое пространство оригинального комедийного кинодискурса 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. Драматический конфликт отражает фоновые знания страны оригинального кинодискурса и страны киноперевода. Применение когнитивного подхода к переводному кинодискурсу обусловлено сложной организацией лингвоментальных процессов. При этом осознанное восприятие оригинального и переводного кинодискурса служит яркой иллюстрацией непрерывного процесса интерпретации и пост-интерпретации киноинформации в новых реалиях.

Русско-китайский переводной кинодискурс Э. Рязанова отражает восприятие кинотворчества по разным плоскостям, выступающим в виде ментальных

репрезентаций фоновых знаний, включающих в себя ключевые моменты воспоминаний, общих для всего советского народа, концептуально связанных с понятиями «дом», «работа», «семья», «родина». Эти концепты, рассмотренные в кинодискурсах Э. Рязанова, являются базовыми и для русской, и для китайской лингвокультур. Особую сложность представляет перевод русских имен собственных на китайский язык из-за разницы функционирования и особенностей ономастических систем России и Китая.

Кинодискурсивное пространство Э. Рязанова понимается как процесс, который приводит к постоянной переинтерпретации информации, заключенной в кинопроизведениях Э. Рязанова. Исходя из этого, ментальные репрезентации кинодискурса являются результатами процесса смыслового конструирования элементов (текст, музыка, звук, окружающая обстановка в кинофильме, объективная реальность за пределами кино и т.п.), а не схематичной реминисценцией первоначальных текстовых значений.

Моделируемые коллективным киноавтором ментальные репрезентации переводного русско-китайского кинодискурса соотносятся со сценарными значениями вербальной и паравербально-невербальной информации в условиях кинотекстовой композиции. Кроме того, они обозначают результативный вывод об успешности реализации лингвокогнитивного моделирования кинодискурса с фокусом внимания на смыслах, которые представляются значимыми для кинореципиентов страны перевода. В связи с тем, что русский и китайский принадлежат к разноструктурным языкам, осуществление русско-китайского киноперевода направлено на передачу основного содержания фильма. Коллективный киноавтор порождает не просто кинодискурс, но виртуальную метареальность мира.

Переводной русско-китайский кинодискурс Э. Рязанова представляется нам в виде мультимодальной когнитивно-прагматической системы, нацеленной на: 1) использование языка оригинала и языка перевода, передачу интенций коллективного киноавтора и коллективного автора перевода – в чем собственно заключается сугубо когнитивный аспект; 2) взаимодействие коллективного автора

перевода и кинореципиента в определенных социально-культурных координатах – собственно прагматический аспект. Переводной кинодискурс выступает как репрезентация всей совокупности вербально-паравербальных знаков оригинала и перевода с указанием на черты сходства, что предполагает сближение ментальных пространств языков оригинала и перевода, не допуская слияния фигур коллективного автора и кинореципиента в едином когнитивном киноинформационно-культурологическом целом (ЕККИКЦ).

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!».

Кинодискурсивное пространство комедий Э. Рязанова «Служебный роман» и «Ирония судьбы...» увеличивается за счет включения элементов мемного и стикерного подпространств в условиях цифровой коммуникации, расширяя сам кинодискурс этих произведений до уровня фанфикшна. В связи с этим коллективный киноавтор перевода создает целостную инвариативную потенциальную метареальность киномира Э. Рязанова, реализующиеся в восприятии кинореципиента как адресата со спрогнозированными психоэмоциональными реакциями. Прагматическая ориентация кинодискурса отталкивается от целеполагания, направленного на кинореципиента, поэтому язык кино всегда коммуникативен. Эта устремленность на гипотетического «другого» формирует диалогичность в кинодискурсе, выступающем подвидом коммуникативной реальности.

Отличительной характеристикой прагматического подхода к изучению переводного кинодискурса становится введение в область исследования интересов

«другого» (кинореципиента/адресата), который латентно присутствует в кинопереводе.

Переводной кинодискурс выступает как некая общность эксплицитной и имплицитной киноинформации. Импликатура носит характер прагматической универсалии, поэтому она принадлежит скрытной информации и воспринимается кинореципиентом как нечто подразумевающееся, не высказанное прямо, но относящееся как к культуре оригинального кинодискурса, так и переводного кинодискурса.

Обязательный процесс декодирования переводного кинодискурса в разноструктурных языках понимается, как сложноорганизованный механизм когниции специфических познавательных структур коллективного киноавтора перевода как обобщенного субъекта порождения кинодискурса. Данный процесс маркирован триединством элементов: продюцент – кинодискурс – реципиент, причем кинодискурс связывает воедино продюцента и реципиента, являясь точкой сборки и декодирования переводного кинодискурса. Декодирование переводного кинодискурса является ментальным процессом, разворачивающимся в динамическом движении, когда новые знания накладываются на уже имеющиеся знания о реальности. Осуществление перевода кинодискурса базируется на априорной способности кинореципиента к совершению мыслительно-аналитических операций над базовыми семантическими структурами переводного и оригинального кинодискурсов.

Интертекстуально в кинодраматургии Э. Рязанова обнаруживается пласт, связанный со становлением личности в переломные моменты истории общества и проблемой нравственно-морального выбора, что связано с описанием образов киноперсонажей. Киноперсонаж в кинодискурсе Э. Рязанова есть символ, содержащий в себе уникальный микрокосм во всей совокупности нравственно-духовных преобразований. Несбалансированность внутреннего мира киноперсонажа отражена монологичными вставками, иллюстрирующими непрерывную саморефлексию, подчеркивая «капсульную» основу образов в кинодискурсе Э. Рязанова. Феномен «киногероя-капсулы» связан с категорией

бленда в рамках теории концептуальной интеграции. Бленд консолидирует различные связи внутри разнородного образа, формируя новые ассоциативные связи за счет актуализации имплицатуры. Для кинодискурсивного пространства Э. Рязанова «Ирония судьбы, или с легким паром!» и «Служебный роман» центральными являются такие ролевые блендовые образы, как: 1) «киноперсонаж – «спящая красавица» – принцесса/принц (рыцарь) – кукла (модель) – марионетка»; 2) «киноперсонаж – космогонист – творец»; «киноперсонаж – наблюдатель “Голос за кадром”».

Приоритет когнитивно-дискурсивного направления обусловлен диалектической логикой эволюции лингвистического знания. Необходимость когнитивного подхода к кинодискурсу вызвана конструктивным базисом ментальных процессов у кинореципиентов и киноавтора. Стихотворные и музыкальные ремарки в кинокомедиях «Служебный роман» и «Ирония судьбы, или с легким паром!» выполняют роль имплицатурных отсылок, помогающих понять развитие драматического конфликта, характер и поступки героев.

Прагматический подход к анализу драматического конфликта в кинодискурсе предполагает исследование обстоятельств коммуникации героев вследствие реализации замысла коллективного киноавтора.

В процессе декодирования кинодискурс выступает не только как передатчик замысла его коллективного киноавтора, но и как источник информации для реципиента, задавая вектор для мыслей и чувств. Интерпретация декодирования драматического конфликта в кинодискурсе расширяет восприятие реципиента кинодискурса активно-деятельностным пониманием замысла киноавтора. При осуществлении перевода с русского на китайский кинофильмов Э. Рязанова используют, как дословный перевод, так и смысловой. Типология драматического конфликта обусловлена внешними и внутренними факторами.

Когнитивно-прагматическая направленность является конститутивным признаком кинодискурса Э. Рязанова, поскольку реципиенты оперируют теми же знаниями о реальности, что и киноавтор. Прагматическая интерпретация

кинодискурса исходит из того, что дискурс представляет собой, по Т. А. ван Дейку, «коммуникативное событие», или интеракцию.

Внешний драматический конфликт опирается на тематику кинодискурса, в связи с чем кинодраматические конфликты в творчестве Э. Рязанова представляют: 1) производственный конфликт (Оленька и дамы отдела статистики; Надя Шевелева и ее коллеги по школе); 2) бытовой (Надя и пьяный Лукашин у нее в доме; дети Новосельцева в отсутствии папы и краска); 3) социальный («случайные похороны» Бубликова и бюрократическая советская система; неполные родительские семьи Наденьки и Жени и желание обрести полноценную семью героями) и т. д.

Понимание внутренних драматических конфликтов сопряжено с моделированием процесса декодирования вербально-невербального поведения персонажей в кинодискурсе, позволяя мысленно репрезентировать образ героя и составить мультимодальную систему оценки о герое, его действиях, окружающей действительности, обнаруживая четкие переходы от объекта экспликации к его модели. Модель как средство получения новых знаний о реальности в кинодискурсе выступает как итог мыслительного эксперимента и как средство формирования новых знаний об объективной реальности, и как способ толкования ее структуры и функций.

Кинодраматический конфликт выступает в виде мультимодальной когнитивно-прагматической системы, аккумулирующей следующие кластеры: 1) когнитивный, в который входит использование языка с передачей интенций субъекта кинодискурса (киноавтора, киногероя); 2) прагматический, определяющие взаимодействие акторов кинодискурса (коллективного киноавтора и реципиента) в конкретном социально-культурном контексте.

Драматический конфликт в кинодискурсе Э. Рязанова маркирован не только определенной совокупностью языковых знаков, но и спецификой конвергентной природы, нацеленной на сближение коллективного киноавтора, коллективного кинопереводчика и потенциального кинореципиента.

Словарь терминов

Декодирование текста – процесс, направленный на раскрытие заложенных автором значений слов.

Дискурс – когнитивный процесс кодирования и декодирования семиотических результатов лингвокогнитивной деятельности человека, осуществляемый в ракурсе экстралингвистических переменных: социолингвистических, психолингвистических, этнолингвистических и т.д.

Дискурсивные импликатуры – импликатуры, значение которых непосредственно не представлено в значениях слов, а зависит от контекста ситуации речевого общения.

Глубинная структура – основополагающий уровень организации макрознака, опосредующий характер его структурно-семантической организации.

Импликатура – та информация текста, которая не представлена эксплицитно, а вычитывается с опорой на фоновые знания, индивидуальные представления субъекта речи на предмет изложения.

Импликация - единица выводного знания, сформированная в сознании адресата в процессе декодирования текста в зависимости от ряда переменных: коммуникативного контекста, социокультурных и психолингвистических факторов; особый прием, операция, действие; определяется как один из способов или одна из форм образования смысла.

Интенция – мотивация общения, непосредственные содержательные цели сообщения, замысел, идею, целеполагание, коммуникативное намерение, сверхзадачу.

Интерпретация – когнитивный процесс и одновременно результат в установлении смысла речевых и неречевых действий.

Инференция – формирование системы выводного знания в процессе обработки информации; когнитивная операция получения знаний, выходящих за рамки непосредственно содержащихся в тексте сведений.

Интериоризация – процесс перехода внешних объектов во внутренний план человеческого сознания, то есть процедура формирования когнитивных аналогов объектов окружающего мира.

Когнитивные науки – совокупность наук, ориентированных на процесс познания, исследующих человеческий разум и человеческие способности.

Когнитивный подход к дискурсу – подход, связанный с обработкой информации, под которой понимают сообщения, репрезентированные трансляцией от передающего к принимающему, в результате чего информация в процессе передачи трансформируется.

Коммуникативная компетентность – система внутренних ресурсов, предопределяющих построение эффективной коммуникации в определенном круге ситуаций личностного взаимодействия, и детерминирована обычно овладением не какой-либо одной позицией, а с приобщением коммуниканта к их спектру.

Коммуникативная ситуация – ситуация речевого общения двух и более людей, включающая следующий структурный ряд: адресант, адресат и отношения между ними, место общения и способ коммуникации (письменный/устный, дистантный/контактный).

Коммуникативная стратегия – общий план, или линия коммуникативного поведения, ориентированная на поэтапное осуществление системы вербализованных действий, поведения, принятого на основе осознания коммуникативной ситуации в целом.

Конвенциональные импликатуры – импликатуры, значение которых зависит от значения слов.

Конвергентные способности – совокупность работ субъекта речи, которые ориентированы на нахождение среди бесчисленного множества значений того единственно правильного с точки зрения интенции продуцента и коммуникативной ситуации в целом.

Контекст – то окружение, в которое помещена данная лексема, необходимое для успешного декодирования заложенной в тексте информации.

Концепт – содержательные оперативные единицы знания; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, репрезентирующая «квант» знания об определенном фрагменте действительности.

Концептуальная система – система знаний и представлений индивида о мире, отражающая его познавательный опыт.

Ментальная репрезентация – целостный образ отраженной части воспринятого объективного мира, имеющий оперативно-динамический характер.

Моделирование – процесс, связанный с построением модели текста, систематизирующий полученные из текста знания.

Образ текста – сложный многомерный феномен, носитель инвариантных и вариантных признаков, представленных как в материальном образе конкретного текста, так и его идеальном психическом образе.

Полифоничная структура киноавтора – собирательный субъект с правом авторства, включающий в себя сценарно-режиссерскую группу, продюсеров, весь актерский коллектив, редакторов, операторов и вспомогательный персонал; то же, что и **коллективный киноавтор**.

Прагматика – область лингвистики, акцентирующая внимание на деятельности компонентов в форме их взаимодействия в конкретных экстралингвистических и лингвистических условиях, т.е. в условиях ситуативного и речевого контекстов.

Прагматический анализ дискурса – подход к рассмотрению дискурса с точки зрения следующего положения: каждого продуцента (отправителя текста) характеризует наличие определенной коммуникативной интенции, в соответствии с которой субъект речи мобилизует свои

лингвистические и экстралингвистические ресурсы, активно взаимодействующие на уровне дискурса.

Подтекст – это скрытый смысл текста, не имеющий непосредственного вербального выражения, актуализирующийся на разных уровнях сознания реципиента благодаря процессу воздействия определенным образом организованного автором лингвистического контекста на концептуальную систему воспринимающего.

Пресуппозиция – пропозиция, неявно подразумеваемая еще до начала передачи информации; уровень предпосылочного знания, используемый в процессе декодирования текстов.

Пропозиция – ментальная структура сознания человека, отражающая взаимосвязи, взаимоотношения объектов окружающей действительности.

Референция – отнесенность актуализированных в речи языковых знаков к объектам действительности, устанавливаемая говорящим.

Текст – речевое произведение, внешняя оболочка дискурса, представляющая собой две формы реализации – письменную и устную и нацеленная на адресата / воспринимающего субъекта.

Фрейм – ментальная структура, отражающая представление о стереотипной ситуации; единица знаний, организованной вокруг некоторого понятия.

Художественный дискурс – вид дискурса, проецированный на создание «возможного мира» - или такого дискурсивного пространства, в котором в силу условностей художественного мира можно наблюдать «отступления» от традиционных логических систем порядка и смыслопорождения; язык и образы в художественном дискурсе, нарушая обычные правила языкового употребления, создают возможность наделения «голосом» всего того, что в обычной жизни лишено «голоса», благодаря чему происходит сближение Я и Другого, снимаются пространственно-временные барьеры.

Список литературы

1. Аблова, Н. Е. КВЖД и российская эмиграция в Китае: международные и политические аспекты истории (первая половина XX в). М. : Русская панорама, 2005. – 430 с.
2. Азбелев, С. Н. Отношение предания, легенды и сказки к действительности (с точки зрения разграничения жанров) // Славянский фольклор и историческая действительность. М.: Наука, 1965. – С. 5–25.
3. Аккер, Р. Ван. Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма: [16+] / Р. ван ден Аккер, Т. Вермюлен, Д. МакДауэлл [и др.] ; под ред. Р. ван ден Аккера [и др.] ; пер. с англ. В. М. Липки. – М. : Группа компаний РИПОЛ классик : Панглосс, 2019. – 493 с.
4. Акопов, А. З. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.03 / Акопов Александр Завенович; [Место защиты: Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания]. – Москва, 2011. – 29 с.
5. Алексеенко, М. А. Славянские языки в свете культуры / Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова Российской акад. наук; отв. ред. М. А. Алексеенко. – Москва [и др.]: А Темп, 2006. – 348 с.
6. Алексеенко, М. Еще раз о неразрешенных проблемах фразеологии / М. Алексеенко // Slavica stetinensia. – Szczecin, 1999. – № 8. – S. 83–103.
7. Алефиренко, Н.Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка. 6-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2020. – 288 с.
8. Алимуратов, О. А. Смысл. Концепт. Интенциональность; М-во образования Рос. Федерации, Пятиг. гос. лингв. ун-т. – Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2003. – 305 с.
9. Аллахвердов, В. М. Когнитивная психология сознания // Вестник СПбГУ. Серия 16: Психология. Педагогика. 2012. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kognitivnaya-psihologiya-soznaniya> (дата обращения: 13.01.2022).
10. Алпатов, В. М. Предшественники когнитивной лингвистики// // Язык и мысль: современная когнитивная лингвистика. [под ред. Кибрика А., Кошелева А.]. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – С.185–198.
11. Анисимов, В. Е. Интертестуальные параметры малоформатных текстов французского кинодискурса: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.05 / Анисимов Владислав Евгеньевич; [Место защиты: Российский университет дружбы народов (РУДН)]. – Москва, 2021. – 24 с.
12. Анисимов, В. Е. Кинозаголовок, синопсис и слоган кинофильма как функционально-прагматические единицы кинотекста (на материале современного французского кинодискурса) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinozagolovok-sinopsis-i-slogan-kinofilma-kak-funksionalno-pragmaticheskie-editsy-kinoteksta-na-materiale-sovremennogo> (дата обращения: 24.01.2022).
13. Античные теории языка и стиля (антология текстов). – СПб.: Алетейя, 1996. – 201 с.
14. Антропова, А. В. Названия американских, английских и российских кинофильмов: сопоставительная характеристика и проблемы перевода: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Антропова Анастасия Викторовна. – Екатеринбург, 2008. – 217 с.
15. Анумян, К. С. Эмотикема как триггер в формировании деструктивного текста / К. С. Анумян, М. Цинь // Медиалингвистика. Материалы VI международной научной конференции. Науч. редактор Л.Р. Дускаева, отв. редактор А.А. Малышев. Санкт-Петербург: ООО "Медиапапир", 2022. – С.351 – 355.
16. Апресян, Ю. Д. Избранные труды. – Т. I. – М.: Языки русской культуры, 1995. – 472 с.
17. Арутюнова, Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 136–137.
18. Арутюнова, Н. Д. Истоки, проблемы и категории прагматики. Вступит. статья) / Н. Д. Арутюнова, Е.В. Падучева // НЗЛ. Вып. 16 Лингвистическая прагматика. – М.: Прогресс, 1985 – С.3–42.

19. Аршинова, Е. О. Способы выражения английскости в кинодискурсе на примере телесериала «Аббатства Даунтон» // Вестник Курганского государственного университета, 2019, 1 (52). – С. 38–41.
20. Ахренова, Н. А. Языковая личность vs виртуальная языковая личность / Н. А. Ахренова, В. В. Милякова // Иностранные языки в высшей школе. – 2022. – №1 (60). – С. 10–20.
21. Ахутина, Т. В. Нейролингвистический анализ лексики, семантики и прагматики [Электронный ресурс] / Т. В. Ахутина. – Москва: Языки славянской культуры, 2014. – 422 с.
22. Баксанский, О. Е. Когнитивные науки: от познания к действию/ Баксанский О.Е., Кучер Е.Н. – М.: КомКнига, 2005. – 184 с.
23. Баранов, А. Н. Аспекты теории фразеологии/ А. Н. Баранов, Д. О. Добровольский. – Москва: Знак, 2008. – 656 с.
24. Барановская, В. А. Стилистические характеристики современного кинодискурса // Восточнославянские языки и литературы в европейском контексте – VI: сборник научных статей [по материалам VI Международной научной конференции, 25 октября 2019 г., Могилев] / под ред. Е. Е. Иванова. – Могилев: МГУ имени А. А. Кулешова, 2020. – С. 263–267.
25. Барковская, Н. В. Компьютерные файлы или лирические циклы? Книга Н. Скандиаки «[12/4/2007]» // Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф. Екатеринбург, 2009, Т. 2. С. 410–416.
26. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. / Переводы с фр. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
27. Бархударов, Л. С. Язык и перевод. М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
28. Бахтикиреева, У. М. Транслингвизм и ревитализация культуры/ Бахтикиреева, У. М., Валикова, О. А. // Вестник Российского Университета Дружбы Народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика, 2017, 8 (1). – С. 57 – 63.
29. Бахтикиреева, У. М. Особенности «языкового мышления» с позиций системной лингвистики / Бахтикиреева, У.М., Валентинова, О.И. // Russian Journal of Linguistics. 2022, 26 (1). – С. 224–244.
30. Бахтин, М. М. Эпос и роман / Михаил Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000 (а). – 300 с.
31. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
32. Бахтин, М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / Михаил Бахтин. – СПб: Азбука, 2000. – 332 с.
33. Беданоква, З. К. Ситком как дискурс деградации духовных ценностей (эвокативный анализ телевизионных ситуационных комедий) / З. К. Беданоква, Б. А. Гаврилова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2019, 4 (247). – С. 24–29
34. Бектурова, Ж. Б. Об интерпретации культурного кода через призму метафорического значени я/ Бектурова, Ж. Б., Кадеева, М. И., Сеилханова, А. // Языковые образы: лингвокреативные символы этнокультурной духовности: сборник научных трудов по итогам 5-й Международной научной конференции, посвященной 75-летию Заслуженного деятеля науки Российской Федерации, доктора филологических наук, профессора Н. Ф. Алефиренко (г. Белгород, 17–19 сентября 2021 года) / В.К. Харченко, К.К. Ли, В.С. Морщинский, А.С. Титова, А.В. Медведева, П.А. Чересюк. – Белгород : Эпицентр, 2021. – С. 7–13.
35. Белинский, В. Г. Сочинения Александра Пушкина / В. Г. Белинский. – М.: Художественная литература, 1985.– 550 с.
36. Белозерова, Н. Н. Когнитивные модели дискурса/ Н. Н. Белозерова, Л. Е. Чуфистова. – Тюмень: Изд-во Тюмен. гос. ун-та, 2004. – 254 с.
37. Белошапкова, Т. В. Когнитивно-дискурсивное описание категории аспектуальности в современном русском языке / Т. В. Белошапкова. – Москва: URSS, 2007. – 328 с.
38. Белых, Т. В. Когнитивная психология личности / Т. В. Белых. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2015. – 114 с.

39. Белянин, В.П. Введение в психолингвистику. – М.: ЧеРо, 1999. – 128 с.
40. Берди, М. Киноперевод: мало что от Бога, много чего от Гоблина / М. Берди // Мосты: журнал переводчиков, 2005. – №4. – 57 с
41. Береснева, Ю. В. Тенденции мифологизации современных коммуникативных практик: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.01. Санкт-Петербург: Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2018 – 24 с.
42. Блок, В. Б. Диалектика театра: Очерки по теории драмы и ее сценического воплощения. М., 1983, 294 с.
43. Богин, Г.И. Типология понимания текста. – Калинин: КГУ, 1986. – 86 с.
44. Бодрова, А. А. Конструирование гендера в кинотексте: на материале американского варианта английского языка: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2009. 24 с.
45. Болдырев, Н. Н. Язык и система знаний. Когнитивная теория языка. – М.: Издательский Дом ЯСК, 2018. – 480 с.
46. Болотнова, Е. В. Металогика Н. А. Васильева и проблема рациональной интерпретации Божественной природы // Пивоваровские чтения. Синтетическая парадигма: наука, философия, религиоведение: сборник материалов конференции. Екатеринбург: Деловая книга, 2019. – С. 22–24.
47. Бондарко, А. В. Категоризация в системе грамматики. – Москва : Языки славянских культур, 2011. – 483 с.
48. Бочарникова, Н. В. Перевод названий текстов массовой культуры как инструмент лингвистического маркетинга: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Бочарникова Наталья Викторовна. – Волгоград, 2014. – 233 с.
49. Бочкарев, А.Е. Семантический словарь. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2003. – 200 с.
50. Бояринова, Г. Н. Типология конфликта и характера в драматургии К. Коршунова // Вестник ЧГУ. 2011. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-konflikta-i-haraktera-v-dramaturgii-k-korshunova> (дата обращения: 03.06.2022).
51. Брагинский, Э. Ирония судьбы, или С легким паром. Сценарий / Э. Брагинский, Э. Рязанов. URL: <https://sufler.ru/wp-content/uploads/2017/11/Брагинский-Э.-Рязанов-Э.-Ирония-судьбы.pdf?ysclid=l42vbtfhpf>. – Текст : электронный.
52. Брайант, Дж. Основы воздействия СМИ / Дженнингс Брайант, Сузан Томпсон; [пер. с англ. В. В. Кулебы и Я. А. Лебедева]. – М. [и др.] : Вильямс, 2004. – 425 с.
53. Брехт, Б. Теория эпического театра; перевод с немецкого: В. Ключева и др. - Москва: Гаудеамус: Академический проект, 2019. – 560 с.
54. Брутян, Л. Еще раз о пресуппозициях, следствиях и смежных с ними понятиях // Wisdom. 2013. №1 (1). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esche-raz-o-presuppozitsiyah-sledstviyah-i-smezhnyh-s-nimi-ponyatiyah> (дата обращения: 25.09.2022).
55. Булыгина, Т. В. Модель в языкознании / Булыгина Т. В., Крылов С. А. // Языкознание. Большой энциклопедический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – С. 304–305.
56. Быкова, И. А. Когнитивно-прагматические основы межкультурной коммуникации: текст, дискурс, перевод: учеб. пособие / И. А. Быкова. – Москва: изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 2005 (М.: Тип. ИПК РУДН). – 142 с.
57. Василишина, Е. Н. Когнитивно-прагматический аспект дискурсивных импликаций: на материале произведений В. В. Набокова: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Василишина Елена Николаевна; [Место защиты: Адыг. гос. ун-т]. – Майкоп, 2015. – 21 с.
58. Васильев, Л. Г. Текст и его понимание. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1991. – 67 с.
59. Васюков, В. Л. Logica Ludica: аспекты теоретико-игровой семантики и прагматики/ В. Л. Васюков, Е. Г. Драгалина-Черная, В. В. Долгоруков ; Высш. шк. экономики, нац. исслед. ун-т. – Санкт-Петербург : Алетей, 2014. – 361 с.
60. Винникова, Т. А. Моделирование механизмов понимания кинотекстов: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2010. 23 с.
61. Витгенштейн, Л. Предварительные материалы к "Философским исследованиям, повсеместно известные как Голубая и коричневая книги; пер. с англ.: В. А. Суровцев, В. В. Иткин. – Новосибирск: Сибирское ун-в. изд-во, 2008. – 253 с.

62. Владимирова, Т. Е. Этика «Лица» как доминанта китайского стиля общения // Научный вестник МГТУ ГА. 2006. №102. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etika-litsa-kak-dominanta-kitayskogo-stilya-obshcheniya> (дата обращения: 28.10.2021).

63. Войткова, А. Н. Лингвопрагматические особенности использования аутентичного иноязычного кинодискурса на занятиях по английскому языку в высшей школе/ Войткова А. Н., Гончарова Т. В. / Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2001, Том: 14, Номер: 3, с. 945–952

64. Волкова, Я. А. Деструктивное общение в когнитивно-дискурсивном аспекте: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.02.19 / Волкова Яна Александровна; [Место защиты: Волгогр. гос. соц.-пед. ун-т]. – Волгоград, 2014. – 45 с.

65. Волкова, Я. А. Коммуникативные типы: опыт системного описания: монография / Я. А. Волкова, Н. Н. Панченко; Министерство просвещения Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Волгоградский государственный социально-педагогический университет". – Волгоград: Перемена, 2022 (Волгоград). – 161 с.

66. Волькенштейн, В. М. Драматургия. Изд. 5-е, доп. М., 1969, 335 с.

67. Гак, В. Г. Языковые преобразования. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 768 с.

68. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 138 с.

69. Гинзбург, С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 2007. – 495 с.

70. Го Лицзюнь. Семантические функции логических частиц // Филологические науки: вопросы теории и практики, 2017, № 3 (69): в 3 частях. Ч.1. – С.79 – 82.

71. Гольдин, В. Е. Концептуальные переменные образа мира по данным ассоциативных словарей // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: По материалам ежегодной международной конференции «Диалог» (Бекасово, 26–30 мая 2010 г.). – Вып. 9 (16). – М.: Изд-во РГГУ, 2010. – С. 97–101.

72. Горбунов, А. Н. Шекспировские контексты / А. Н. Горбунов. – Москва: МедиаМир, 2006 (М.: 1-я Образцовая. типография). – 361с.

73. Горшкова, В. Е. Кинодиалог. Образ-смысл. Перевод: коллективная монография / под общ. ред. В. Е. Горшковой; М-во образования и науки Российской Федерации, Московский государственный лингвистический ун-т, Евразийский лингвистический ин-т. – Иркутск : МГЛУ ЕАЛИ, 2014. – 367 с.

74. Грайс, Г. П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. Лингвистическая прагматика. Пер. с англ. В. В. Туrowsкого. – М.: Прогресс, 1985. – С. 217–237

75. Гринева, М. С. Коммуникативный кодекс речевого общения [Электронный ресурс]: учебное пособие. – Саратов: Вузовское образование, 2018. – 65 с. – URL: <http://www.iprbookshop.ru/74964.html> (Дата обращения: 25.01.2021).

76. Гусев, А. О. Активные элементы композиции как фактор обновления кинодраматургии в авторском кинематографе второй половины XX века : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Гусев Алексей Олегович; [Место защиты: Рос. ин-т истории искусств]. – Санкт-Петербург, 2017. – 26 с.

77. Давыдова, Е. В. Понятие драматического конфликта в актуальном литературоведении // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2015. №5. С. 46–54.

78. Дайер, Р. Пастиш. – Москва: Высшая школа экономики, 2021. – 344 с.

79. Дейк ван, Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – 310 с.

80. Дементьев В. В. Непрямая коммуникация: Монография. – М.: Гнозис, 2006. – 376 с.

81. Демьянков, В. З. Англо-русские термины по прикладной лингвистике и автоматической переработке текста // Методы анализа текста. – Вып. 2. Тетради новых терминов, №039. – М.: ВЦП, 1982. – 290 с.

82. Демьянков, В. З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // ВЯ. – 1994. – № 4. – С. 17–33.

83. Денисенко, В. Н. Метод поля в лексической семантике: учебно-методическое пособие / В. Н. Денисенко, М. А. Рыбаков. – Москва: Российский ун-т дружбы народов, 2014. – 68 с.
84. Денисенко, В. Н. Современные психолингвистические методы анализа речевой коммуникации [Электронный ресурс] / Денисенко В. Н., Чеботарева Е. Ю.; Российский ун-т дружбы народов. – Москва: Российский ун-т дружбы народов, 2008. – 1 электрон. опт. Диск.
85. Денисова, А. И. Фанфикшн, как субкультура и феномен массовой литературы // Аналитика культурологии. 2012. №3 (24). – С. 141–143. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fanfikhshn-kak-subkultura-i-fenomen-massovoy-literatury> (дата обращения: 12.01.2022).
86. Духовная, Т. В. О подходах к изучению кинодискурса // Евразийский Союз Ученых. 2014. №8–7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-podhodah-k-izucheniyu-kinodiskursa> (дата обращения: 10.01.2022).
87. Духовная, Т. В. Структурные составляющие кинодискурса// Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2015. № 1-1. С. 64–66.
88. Еремин, Ю. В. Конструктивно-функциональные основы моделирования продуктивной иноязычной текстовой деятельности/ Ю. В. Еремин, А. В. Рубцова ; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : Кн. Дом, 2008. – 350 с.
89. Ермакова, Е. В. Имплицитность в художественном тексте: на материале русскоязычной и англоязычной прозы психологического и фантастического реализма: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.02.19 / Ермакова Елена Валентиновна; [Место защиты: Саратов. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского]. – Саратов, 2010. – 48 с.
90. Ерохина, А. М. Подтекст как способ моделирования художественного текста и как критерий его смысловой емкости: (на материале текстов Ф.М. Достоевского "Преступление и наказание" и Б. Акунина "ФМ"): диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Ерохина Анна Михайловна; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Вологодский государственный университет»]. – Великий Новгород, 2020. – 254 с.
91. Ефремова, М. А. Концепт кинотекста: структура и лингвокультурная специфика: на материале кинотекстов советской культуры: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Ефремова Марина Алексеевна. – Волгоград, 2004. – 185 с.
92. Жабина, Е. В. Эксплицитные и имплицитные средства выражения доверия / недоверия в современном немецком политическом дискурсе: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.04 / Жабина Екатерина Владимировна; [Место защиты: Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина]. – Тамбов, 2007. – 208 с.
93. Жинкин, Н. И. Язык – речь – творчество: Исслед. по семиотике, психолингвистике, поэтике : (Избр. тр.) / Н. И. Жинкин. – М. : Лабиринт, 1998, 364 с.;
94. Жуань, Ю. Символика и условность в искусстве Пекинской оперы// Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Часть 1. 2012, 9 (23). – 84 – 89 с.
95. Заварзина, Г. А. Диахроническая модель слова «чиновник» в русском языке: семантические особенности и векторы развития// Русистика, 2021, т.19, №2, с. 155–166.
96. Завьялова, Н. А. Культурно-коммуникативное взаимодействие языковых универсалий современных цивилизаций (на примере Японии, Китая, России, Великобритании и США)» / Н.А.Завьялова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2016. – 340 с.
97. Зайченко, С. С. От кинофильма к кинодискурсу: определение понятий и подходы к исследованию // Альманах современной науки и образования. 2011. № 10 (53), с. 143–145.
98. Зайченко, С. С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей организации художественного кинодискурса: на материале англоязычных художественных фильмов исторического жанра : автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.19 / Зайченко Светлана Сергеевна; [Место защиты: Челяб. гос. ун-т]. – Челябинск, 2013. – 22 с.
99. Залевская, А. А. Текст и его понимание: Монография. – Тверь: Твер. гос. у-т, 2001. – 77 с.
100. Залевская, А.А. Введение в психолингвистику. – М.: Рос. гос. гуманит.ун-т, 2000. – 382 с.

101. Зарецкая, А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2008. № 16 (117). С. 70–74.
102. Зарецкая, А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 11.11.10. / Зарецкая Анна Николаевна. – Челябинск, 2010. – 21 с.
103. Зарецкая, А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: монография, Челябинск: Абрис, 2012, 191 с.
104. Звегинцев, В. А. Предложение и его отношение к языку и речи. – М.: Изд-во МГУ, 1976.
105. Зененко, Н. В. Полевое моделирование семантического пространства. Системный анализ (на материале иберо-романских языков/ Н. В. Зененко. – Москва: ИТЦ, 2018. – 213 с.
106. Зотов, А. В. Миграция в дискурсивном пространстве спецрепортажа // Гуманитарные проблемы миграции: социально-правовые аспекты адаптации соотечественников в Тюменской области. Материалы второй международной научно-практической конференции. Часть 2. – Тюмень: Вектор-Бук, 2006. – С.94–98.
107. Зыкова, И. В. Параметризация лингвистической креативности в междискурсивном аспекте: кинодискурс vs. дискурс детской литературы/ Зыкова, И. В., Киосе, М.И.// Вопросы когнитивной лингвистики, 2020, № 2, с. 26 – 40.
108. Иванкова, И. В. Реализация категории имплицитности в современном русском художественном тексте: на фоне немецкого языка: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01. – Волгоград, 2007. – 194 с.
109. Иванов, Р. В. Патриотизм и идентичность в современных российских фильмах / Иванов, Р. В., Полюшкевич, О. А. // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Политология. Религиоведение. 2016. №. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/patriotizm-i-identichnost-v-sovremennyh-rossiyskih-filmah> (дата обращения: 21.01.2022).
110. Иванова, Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Иванова Екатерина Борисовна. – Волгоград, 2001. – 178 с
111. Игнатов, К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2007. 27 с.
112. Илюхин, Н. И. Коммуникативное поведение одаренной личности: на материале русскоязычных и англоязычных кинофильмов : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.19 / Илюхин Никита Игоревич; [Место защиты: Сарат. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского]. – Саратов, 2016. – 205 с.
113. Индербаев, Г. В. Роль художественного конфликта в становлении, развитии и современном состоянии чеченской драматургии : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.02 / Индербаев Гелани Вахаевич; [Место защиты: Адыг. гос. ун-т]. – Майкоп, 2009. – 137 с.
114. Ишимова, А. Е. К вопросу об актуальности использования нововведенного понятия F 63.9 / А. Е. Ишимова // Молодой ученый, 2015, № 14 (94). – С. 718–721. – URL: <https://moluch.ru/archive/94/20935/> (дата обращения: 27.09.2022).
115. Казакова, А. И. Особенности формирования фразеологической семантики в дискурсивном пространстве отечественного киноискусства: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2014. 26 с.
116. Каменская, В. Г. Когнитивная психология/ В. Г. Каменская. – Елец : Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина, 2021. – 76 с.
117. Карабулатова, И. С. Образ Китая в лингвоинформационной модели современного медиадискурса (на материале русских и китайских СМИ)/ Карабулатова, И. С., Лагуткина, М. Д.// Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Серия «Гуманитарные и социальные науки», 2021, 21(4), с. 40–53. – DOI 10.37482/2687-1505-V124
118. Карабулатова, И. С. Трансформации имени собственного в новых условиях постсоветского пространства и проблемы толерантного коммуникативного поведения // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал: Тверская государственная сельскохозяйственная академия. – 2007. Т. 1. № 6. – С. 42–49.

119. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И.Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
120. Карасик, В. И. Языковые ключи / В. И. Карасик. – Москва: Гнозис, 2009. – 405 с.
121. Касавин, И. Т. Текст. Дискурс. Контекст : введение в социальную эпистемологию языка / И. Т. Касавин ; Российская акад. наук, Ин-т философии. – Москва : Канон+, 2008. – 542 с.
122. Катанян, В. В. Лиля Брик. Жизнь/ В. В. Катанян. – Москва: Захаров, 2016. – 248 с.
123. Кашичкин, А. В. Имплицитность в контексте перевода: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.20 / Моск. гос. лингвист. ун-т. – Москва, 2003. – 28 с.
124. Кемарская, И. Н. Форматная драматургия телевизионного произведения в медийном пространстве цифровой эпохи: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.10 / Кемарская Ирина Николаевна; [Место защиты: Академия медиаиндустрии]. – Москва, 2021. – 59 с.
125. Кибрик, А. А. Когнитивный анализ дискурса: локальная структура// // Язык и мысль: современная когнитивная лингвистика. [под ред. Кибрика А., Кошелева А.]. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – С.595 – 634.
126. Кибрик, А. А. Когнитивные исследования по дискурсу // Вопросы языкознания. –1994. – № 5. – С. 126–139.
127. Кизюн, Е. В. Культурная миссия русских эмигрантов в Харбине / Е. В. Кизюн, Т. А. Кемерова // Человек в мире культуры, 2017, 4. – С. 40–43.
128. Киршон, В. М. Избранное / [Сост. и подготовка текста Н. П. Стальского]; [Предисл. Л. С. Шаумяна]. – Москва : Гослитиздат, 1958. – 595 с.
129. Ключева, Л. Б. Трансцендентальный дискурс в кино: способы манифестации трансцендентного в структуре фильма: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.03 / Ключева Людмила Борисовна; [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова]. – Москва, 2012. – 531 с.
130. Когнитивная психология: Учебник для вузов / Под ред. В.Н. Дружинина, Д.В. Ушакова. – М.: ПЕРСЭ, 2002. – 480 с.
131. Кожина, М. Н. Соотношение стилистики и лингвистики текста // Филологические науки, 1979, № 5. – С. 61–67.
132. Козин, С. В. Воспитание советских граждан в 70–80-х гг. XX в. // Вестник Кемеровского государственного университета. Серия: Гуманитарные и общественные науки. 2019. Т. 3. № 1. – С. 9–14. – DOI 10.21306/2542-1840-2019-3-1-9-14
133. Кокунова, Ю. В. Перевод культурнозначимых имен собственных в кино // Перевод и сопоставительная лингвистика. 2013. №9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/perevod-kulturnoznachimyyh-imen-sobstvennyh-v-kino> (дата обращения: 03.01.2022).
134. Колодина, Е. А. Взаимодействие семиотических систем при формировании смысла кинодиалога : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.19 / Колодина Евгения Анатольевна; [Место защиты: Иркут. гос. лингвистич. ун-т]. – Иркутск, 2013. – 22 с.
135. Комиссаров, В. Н. Современное переводоведение. М.: ЭТС, 2001. С.115.
136. Комиссаров, В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). Предмет, задачи и методы теории перевода. М., 1990. С.91
137. Коньков, И. Е. Эпоха творчества и кинематограф начала XX века. Kontsept. 2016, 11. [Электронный ресурс]: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/epoha-tvorchestva-i-kinematograf-nachala-hh-veka> (data obrashcheniya: 18.05.2021)
138. Коренюк, В. М. Повседневная жизнь детей военного и послевоенного времени (по материалам Молотовской области) : диссертация ... кандидата исторических наук: 07.00.02. – Омск: Омский государственный педагогический университет, 2017. – 293 с.
139. Корн, Р. Э. Воспоминания: [О В. Киршоне и А. Афиногенове]. – М. : Правда, 1982. – 47 с.
140. Коробкина, Н. И. Экологичность блендовых окказионализмов в публичной коммуникации // Экология языка и коммуникативная практика. 2020. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekologichnost-blendovyh-okkazionalizmov-v-publichnoy-kommunikatsii> (дата обращения: 11.10.2022).

141. Коровина, С. Г. Номинации и характеристика бога в пословицах: лингвоаксиологический аспект (на материале русского, русинского, китайского и португальского языков) / Коровина, С.Г., Ломакина, О. В. // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал, 2021, № 66. – С. 100–110.
142. Корячкина, А. В. Англоязычный художественный кинодискурс и потенциал его интерпретативного перевода. Автореферат дисс. канд. филол.н. Санкт_Петербург: 2017, 25 с.
143. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина; Под общ. ред. Е. С. Кубряковой. – М. : Филол. фак. МГУ, 1996. – 245 с.
144. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика: яз. тела и естеств яз. – М.: Новое лит. обозрение, 2004. – 581 с.
145. Кринко, Е. Ф. Детство военных лет (1941–1945 гг.): проблемы и перспективы изучения // Вестник Адыгейского государственного университета. 2006. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/detstvo-voennyh-let-1941-1945-gg-problemy-i-perspektivy-izucheniya> (дата обращения: 06.06.2022).
146. Крючечников, Н. Драматический конфликт и киносценарий на современную тему: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.00. – Москва, 1949. – 217 с.
147. Кубрак, Т. А. Постсобытийный кинодискурс: понятие, функционирование, анализ случая // Вестник РУДН. Серия: Психология и педагогика. 2019. №4. – С.600–617.
148. Кубрак, Т. А. Психология кинодискурса : факторы выбора, восприятие, воздействие: монография / Т. А. Кубрак, В. В. Латынов ; Российская академия наук, Институт психологии. – Москва : Ин-т психологии РАН, 2019. – 211 с.
149. Кубрякова, Е. С. В поисках сущности языка: когнитивные исследования / Е. С. Кубрякова. – Москва : Знак, 2012. – 203 с.
150. Кубрякова, Е. С. Виды пространств текста и дискурса / Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова // Категоризация мира: пространство и время: Материалы научной конференции. – М., 1997.
151. Кубрякова, Е. С. Об исследовании дискурса в современной лингвистике // Филология и культура. Материалы 3-й международной научной конференции. Тамбов, 2001. Ч.1. С. 8–11.
152. Кубрякова, Е. С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика – психология – когнитивная наука // Вопросы языкознания. – 1994. – № 4. – С. 34–47.
153. Кубрякова, Е. С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа (Обзор) // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональный и структурный аспекты : Сб. обзоров. – М.: РАН ИНИОН, 2000.
154. Кузьменко, Е. Б. Особенности взаимоотношений в китайской семье / Е. Б. Кузьменко, И. А. Скворцова, Н. С. Терешкова. // Молодой ученый. 2015. № 19 (99). – С. 99–102.
155. Кузьмичев, С. А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода // Вестник Московского Государственного Лингвистического университета. М., 2012. № 642. С. 140–149
156. Кулиджанян, С. С. Специфика воспроизводимости фразеологизмов в комедийном кинодискурсе: узуальное vs. Лингвокреативное// Когнитивные исследования языка, 2019, № 38. – С. 305 – 317.
157. Кустова, Г. И. Типы производных значений и механизмы языкового расширения. – Москва: Флинта, 2016. – 467 с.
158. Кучева, А. В. Повседневная жизнь советского человека в послевоенный период (40–50-е годы XX века): основные стратегии выживания и преодоления травмы / А. В. Кучева, В. С. Мордвинцева // Технологос. – 2019. – № 3. – С. 73–83. – DOI 10.15593/perm.kipf/2019.3.06
159. Кэмпбелл, Дж. Мифы для жизни: [16+] / Джозеф Кэмпбелл; [пер. с англ. П. Ярышева]. – Санкт-Петербург [и др.]: Питер, 2020. – 301 с.
160. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл; [пер. с англ. О. Ю. Чекчурина]. – Санкт-Петербург [и др.]: Питер, 2022. – 536 с.
161. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой: [16+] / Джозеф Кэмпбелл; [пер. с англ. О. Ю. Чекчурина]. – Москва [и др.]: Питер, 2016. – 347 с.

162. Лавриненко, И. Н. Мена коммуникативных ролей в англоязычном конфликтном кинодискурсе // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Харків, 2010. Вып. 62. № 897. С. 138–143.
163. Лавриненко, И. Н. Стратегии и тактики мены коммуникативных ролей в современном англоязычном кинодискурсе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Харьков, 2011. 20 с.
164. Лаврова, Е. В. Представление об опасности и его трансформации под влиянием телевизионной коммуникации: на примере новостных сообщений : автореферат дис. ... кандидата психологических наук: 19.00.01 / Лаврова Елена Васильевна; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова]. – Москва, 2017, 36 с.
165. Лагуткина, М. Д. Языковые способы репрезентации России и Китая в российском и китайском медиадискурсах в контексте «мягкой силы»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва: РУДН, 2022, 26 с.
166. Лакофф, Дж. Когнитивное моделирование. Язык и интеллект. – М. : Прогресс, 1996. – 416 с.
167. Лелис, Е. И. Подтекст и смежные явления // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2011. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/podtekst-i-smezhnye-yavleniya> (дата обращения: 26.09.2022).
168. Лелис, Е. И. Подтекст как лингвоэстетическая категория в прозе А.П. Чехова: диссертация ... доктора филологических наук : 10.02.01 / Лелис Елена Ивановна; [Место защиты: Сарат. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского]. – Саратов, 2013. – 444 с.
169. Летопись российского кино. 1863–1929. М., 2004, 698 с.
170. Лобанов, А. Когнитивная революция, или как психология стала наукой / Лобанов, А., Радчикова Н. // Наука и инновации. 2015. №154. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kognitivnaya-revolutsiya-ili-kak-psihologiya-stala-naukoy> (дата обращения: 13.01.2022).
171. Ловчев, В. М. Ведущий конфликтолог эпохи Возрождения (использование шекспировских текстов в преподавании конфликтологии): монография / В. М. Ловчев; под редакцией профессора С. А. Сергеева. – Казань: Изд-во КНИТУ, 2017. – 268 с.
172. Ломакина, О. В. Фразеология в тексте: функционирование и идиостиль/ О. В. Ломакина. – Москва: Российский ун-т дружбы народов, 2018. – 341 с.
173. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М. : Русский мир, 2014. – 735 с.
174. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин : Александра, 1973. 63 с.
175. Луговцова, М. Ю. Пасхалки как культурологический инструмент привлечения внимания к классическим произведениям в XXI веке через кинематограф // Интернаука: электрон. научн. журн. 2022. № 4(227). URL: <https://internauka.org/journal/science/internauka/227> (дата обращения: 26.09.2022). – DOI 10.32743/26870142.20224.227.333849
176. Лукина, А. А. Комплексный подход к исследованию экономического кинодискурса // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2021. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kompleksnyy-podhod-k-issledovaniyu-ekonomicheskogo-kinodiskursa> (дата обращения: 03.01.2022).
177. Лунькова, Л. Н. Интертекстуальность художественного текста: оригинал и перевод: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.02.20 / Лунькова Лариса Николаевна; [Место защиты: Рос. ун-т дружбы народов]. – Москва, 2011. – 38 с.
178. Любомирова, Е. С. Как развеять туман над прошлым? Послевоенные дети, их отцы-солдаты и последствия Второй мировой войны // Вестник МГИМО. 2016. №6 (51). С. 152–158.
179. Ляльчева, Е. М. Когнитивные основания выбора и функционирования фразеологизмов в англоязычном дискурсе (на материале британских детективных сериалов): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва: МГЛУ, 2021. – 23 с.
180. Ма Минзя. Традиции и обычаи национальной свадьбы в Китае // Амурский научный вестник, 2011, №2. – С. 117–122.
181. Макаров, М. Л. Основы теории дискурса. – М.: Гнозис, 2003. – 280 с.

182. Макеева, Л. Б. Язык, онтология и реализм/ Л. Б. Макеева; Высш. шк. экономики – нац. исследовательский ун-т. – Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2011. – 309 с.
183. Мартынова, Е. М. Невербальный аспект аномальной коммуникации: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.02.19 / Мартынова Елена Михайловна; [Место защиты: Белгород. гос. нац. исслед. ун-т]. – Белгород, 2016. – 38 с.
184. Маслов, А. А. Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. Москва : Алетейя, 2005. 376 с.
185. Маслова, А. Ю. Введение в прагмалингвистику/ А. Ю. Маслова. – 3-е изд. – Москва: Флинта: Наука, 2010. – 147 с.
186. Маслова, В. А. Введение в когнитивную лингвистику: учебное пособие / В. А. Маслова. – 5-е изд. – Москва : Флинта : Наука, 2011. – 293 с.
187. Матасов, Р. А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2009. – 22 с.
188. Медетбекова, К. К. История кинематографа материкового Китая. Челябинск: Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет), 2017. – 95 с.
189. Мельников, Г. П. Системная типология языков: принципы, методы, модели: / Г. П. Мельников; Рос. акад. наук. Ин-т языкознания. – Москва: Наука, 2003 (ППП Тип. Наука). – 393 с.
190. Мельниченко, А. А. Интерпретация кинодискурса в рамках китайской лингвистики / Мельниченко, А. А., Нагибина, И. Г.// Казанская наука, Казань, 2021, №1, с. 107 – 109.
191. Милюткина, Я. Е. Переводческие стратегии в выборе русских названий для англоязычных фильмов// Молодой ученый. – 2016. – № 7.5 (111.5). – С. 30–31. – URL: <https://moluch.ru/archive/111/28084/> (дата обращения: 08.06.2020).
192. Можаяева, Г. В. Digital Humanities: цифровой поворот в гуманитарных науках // Гуманитарная информатика, 2015. №9. С. 8–23. – DOI 10.17223/23046082/9/1
193. Моисеенко, Л. В. Прецедентность в лингвокогнитивном ракурсе (на примере медиатекста): монография / Л. В. Моисеенко. – Воронеж: Научная книга, 2021. – 319 с.
194. Моррис, Ч. Основания теории знаков // Семиотика / под общ. ред. Ю. С. Степанова. – М., 1983.
195. Муха, И. П. К вопросу об информативности кинодиалога // Вестник ННГУ. 2010. № 2–1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-informativnosti-kinodialoga> (дата обращения: 03.06.2022).
196. Мыркин, В. Я. Текст, подтекст, контекст // Вопросы языкознания, 1976, № 2. – С. 84–90.
197. Мяо Хуэй. Русская эмиграция в Харбине: взаимодействие двух культур// Гуманитарный вектор. Серия: Философия, культурология. 2015, 2 (42). [Электронный ресурс]: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-emigratsiya-v-harbine-vzaimodeystvie-dvuh-kultur> (дата обращения: 04.05.2021). = Miao Hui. Russian emigration in Harbin: interaction of two cultures. Humanitarian vector. Series: Philosophy, Culturology. 2015. 2, 42. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-emigratsiya-v-harbine-vzaimodeystvie-dvuh-kultur> (date of access: 05/04/2021).
198. Назмутдинова, С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2008. 18 с.
199. Назмутдинова, С. С. Пути достижения гармонического перевода в кинодискурсе // Вестн. Челяб. гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение. Вып. 17. 2007. № 22 (100). С. 86–91.
200. Никитин, М. В. Основания когнитивной семантики: Учеб. пособие для студентов вузов / М. В. Никитин; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2003. – 277 с
201. Никитин, М. Ю. Маркеры лингвоконфликтности современного массмедийного дискурса России в эпоху постправды / Никитин, М. Ю., Карабулатова, И.С., Пахоменкова, О.М. // Вестник РосНОУ, Серия «Человек в современном мире», 2022, №2. С.110–116, – DOI 10.18137/RNU.V925X.22.02.P.110

202. Никитина, Е. С. Психосемиотика: курс лекций. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Москва: URSS: Ленанд, сор. 2019. – 299 с.
203. Никитина, Э. К. Поликодовый и полимодальный текст как инструмент исследования речевого воздействия. – Уфа: Уфимский государственный авиационный технический университет, 2019. – 79 с.
204. Никифорова, А. Ю. Когнитивные и семантические основания пресуппозиции: На материале английской и американской художественной литературы: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.04. – Пятигорск, 2003. – 187 с.
205. Ниязова, Г. М. Современное информационное пространство полиэтничного региона : этнолингвофункциональный подход : диссертация ... доктора филологических наук : 10.02.19 / Ниязова Гульсина Мавлютовна; [Место защиты: Кубан. гос. ун-т]. – Тюмень, 2007. – 380 с.
206. Новикова, М. Л. Онтология искусства поэтического слова и остраннение: монография / М. Л. Новикова; Российский университет дружбы народов. – Москва: Экон-Информ, 2020. – 237 с.
207. Новоселова, М. А. Специфика музыкальной образности в кинематографе // Общество: философия, история, культура. 2017. №10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-muzykalnoy-obraznosti-v-kinematografe> (дата обращения: 24.01.2022).
208. Оден, У. Х. Лекции о Шекспире / Уистен Хью Оден ; пер. с англ. Марка Дадяна. – Москва : Изд-во Ольги Морозовой, 2008. – 574 с.
209. Ольмезова, С. Э. Лакуны китайского и русского языков в межкультурной коммуникации // Студенческий вестник: электрон. научн. журн. 2020. № 35(133). URL: <https://studvestnik.ru/journal/stud/herald/133> (дата обращения: 05.09.2022).
210. Орищенко, С. С. Современная кинокультурология. Метаязык художественной экранизации: монография / С. С. Орищенко; Самарское культурологическое общество "Артефакт-культурное разнообразие". – Самара: Порто-принт, 2021. – 368 с.
211. Осорина, М. В. Ментальные пространства как психическая реальность // Вестник СПбГУ. Серия 16: Психология. Педагогика. 2017. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mentalnye-prostranstva-kak-psihicheskaya-realnost> (дата обращения: 11.10.2022).
212. Павиленис, Р. И. Проблема смысла. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
213. Павиленис, Р. И. Понимание речи и философия языка (вместо предисловия) // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. XVII. – М., 1986.
214. Падучева, Е. В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. – М.: Языки русской литературы, 1996. – 464 с.
215. Петрова, Е. Ю. К проблеме несовпадений переводов англоязычных названий фильмов // Вестник Брянского государственного университета. 2016. С. 193–198.
216. Пинкер, С. Язык как инстинкт / С. Пинкер; пер. с англ. Е. В. Кайдаловой; общ. ред. В. Д. Мазо. – М.: УРСС, 2004. – 455 с.
217. Планшон, Р. Адская машина. Театр. – 1989, №2. – 155 с.
218. Плунгян, В. А. I. Коммуникативная информация и порядок слов II. Пресуппозиции в словообразовании прилагательных / В. А. Плунгян. – М.: Б. и., 1983. – 52 с.
219. Погожева, О. В. Способы репрезентации скрытых смыслов в структуре художественного текста: когнитивный аспект // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2009. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-reprezentatsii-skrytyh-smyslov-v-strukture-hudozhestvennogo-teksta-kognitivnyy-aspekt> (дата обращения: 10.10.2022).
220. Подлегаева, Е. П. Анимационный видеовербальный текст: проблемы перевода и интерпретации: автореф. ... канд. филол. наук. М.: МГОУ, 2020. – 23 с.
221. Познин, В. Ф. Виртуализация и мистификация как составляющие экранного постмодерна // Известия ВГПУ. 2009. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/virtualizatsiya-i-mistifikatsiya-kak-sostavlyayushchie-ekrannogo-postmoderna> (дата обращения: 26.04.2022)

222. Покидышева, С. Н. Киноадаптация литературного произведения как объект филологического исследования : на материале английского языка : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.04. – Белгород, 2007. – 173 с.

223. Покотыло, М. В. Сатира в контексте русской литературы XX В. : онтологический статус и функции // Вестник ЮУрГГПУ. 2014. №8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/satira-v-kontekste-russkoy-literatury-hh-v-ontologicheskiiy-status-i-funktsii> (дата обращения: 24.01.2022).

224. Попова, Т. Г. Национально-культурная семантика языка и когнитивно-социокоммуникативные аспекты (на материале английского, немецкого и русского языков) : монография / Попова Татьяна Георгиевна ; М-во образования Рос. Федерации, Моск. гос. обл. ун-т. – М. : Изд-во МГОУ "Нар. учитель", 2003. – 145 с.

225. Приорова, И. В. Что «не так» с князем Мышкиным в формате китайского восприятия? // Язык и мышление: Психологические и лингвистические аспекты: Язык и мышление : психологические и лингвистические аспекты : материалы XX Международной научной конференции, посвящённой 75-летию победы в Великой Отечественной войне (г. Покров, 16–18 сентября 2020 г / отв. ред. проф. А. В. Пузырёв. – Москва: МПГУ. – 2020. – С. 109–111.

226. Прокопьев, А. А. Социальный идеал и образ чиновника в литературных источниках средневекового Китая // Вестник ЧелГУ. 2005. №1 (5). – С. 116–121.

227. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки: [12+] / Владимир Пропп. – Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, сор. 2020. – 538 с.

228. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки: [12+] / Владимир Пропп. – Санкт-Петербург [и др.] : Азбука, сор. 2022. – 252 с.

229. Пропп, В. Я. Русский героический эпос: [12+] / Владимир Пропп. – Москва: Азбука: Азбука-Аттикус, сор. 2021. – 828 с.

230. Просеков, С. А. Борьба с коррупцией в современном Китае / , С. А. Просеков, Р. В. Головлёв // Манускрипт. 2021. №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/borba-s-korrupsiey-v-sovremennoy-kitae> (дата обращения: 26.09.2022).

231. Пузырёв, А. В. Идиостилевые аспекты эстетики мышления, языка, психофизиологии, речи и общения: Постановка проблемы // Язык и мышление: Психологические и лингвистические аспекты: Материалы XIX-й Международной научной конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения В. И. Кодухова (Покров, 15–17 мая 2019 г.) / отв. ред. проф. А. В. Пузырёв. – Москва: МПГУ. – 2019. – С. 40–46.

232. Рамачандран, В. С. Рождение разума: загадки нашего сознания / Вилейанур С. Рамачандран; [пер. с англ.: А. Логвинская]. – Москва: Олимп-Бизнес, 2006. – 202 с.

233. Раскатова, Е. М. «Идеологические фильтры» и позднее советское кино // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2016. №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ideologicheskie-filtry-i-pozdnee-sovetskoe-kino> (дата обращения: 03.06.2022).

234. Ратникова, И. Э. Антропонимия русского и китайского языков: типологические сходства в ономастологии собственных имен // Веснік БДУ. Сер. 4. 2014. № 1. – С. 41–46.

235. Режабек, Е. Я. Мифомышление (когнитивный анализ). – М.: Едиториал УРСС, 2003.

236. Рейфман, Б. В. Тарковский и «пограничность» (о философских аспектах «запечатленного времени») // Международный журнал исследований культуры, 2012, 2 (7). [Электронный ресурс]: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tarkovskiy-i-pogranichnost-ot-filosofskih-aspektah-zapechatlennogo-vremeni> (data obrashcheniya: 21.06.2021).

237. Ремчукова, Е. Н. Структурно-семантическая зона «сложное действие» в современном русском языке: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01. – Москва, 1984. – 229 с.

238. Ремчукова, Е. Н. Рекламное «зазеркалье» России и Франции: лингвокреативный и гендерный аспекты / Е. Н. Ремчукова, А. В. Страхова. – Москва: URSS: Ленанд, сор. 2016. – 208 с.

239. Ростова, О. С. Политика Советского государства в сфере регулирования брачно-семейных отношений (1960-1970-е годы) // Вестник СГЮА. 2012. №2 (85). URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/politika-sovetskogo-gosudarstva-v-sfere-regulirovaniya-brachno-semeynyh-otnosheniy-1960-1970-e-gody> (дата обращения: 06.06.2022).

240. Рубакин, Н. А. Психология читателя книги. Краткое введение в библиологическую психологию. – М. : Книга, 1977. – 263 с.

241. Руденкин, Д. В. Черты Интернет-поведения российских «цифровых аборигенов»: выводы для системы образования // *Sociosphere*, 2021, № 3. – С. 65–73.

242. Руднев, В. П. Энциклопедический словарь культуры XIX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2001.

243. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. М. : Аграф, 1997.

244. Рыбка, К. В. Персуазивный процесс в медиапроизводстве журналистских текстов // Труды БГТУ. Серия 4: Принт- и медиатехнологии. 2020. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/persuazivnyy-protsess-v-mediaproizvodstve-zhurnalistskih-tekstov> (дата обращения: 26.09.2022).

245. Рыкунов, Д. Е. Русский кинематограф в Харбине (1900–1945 гг.) // Известия Восточного института, 2013, 1, 21. [Электронный ресурс]: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-kinematograf-v-harbine-1900-1945-gg> (data obrashcheniya: 10.06.2021)

246. Рязанов, Э. А. Разноцветное кино. – Москва : Эксмо, 2010. – 557 с.

247. Савостьянов, А. Н. Когнитивные исследования и нейролингвистика: современное состояние и перспективы дальнейших исследований / Савостьянов, А. Н., Пальчунов, Д. Е. // Вестн. Том. гос. ун-та. 2013. №368. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kognitivnye-issledovaniya-i-neyrolingvistika-sovremennoe-sostoyanie-i-perspektivy-dalneyshih-issledovaniy> (дата обращения: 21.01.2022).

248. Сазонов, А. Дубль два (рус.) // Формула Кино Городовой. 2010. № 8. С. 51–53.

249. Самкова, М. А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики, Тамбов: Грамота, 2011. № 1 (8). С. 135–137.

250. Сахарный, Л. В. Введение в психолингвистику: курс лекций / Л. В. Сахарный; ЛГУ. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1989. – 180 с.

251. Седов, К. Ф. Нейропсихолингвистика/ К. Ф. Седов. – Изд. 2-е, доп. и перераб. – Москва : Лабиринт, 2009. – 249 с.

252. Седых, О. М. Джозеф Кэмпбелл и зигзаги неомифологизма: от феномена «Звездных войн» к алгоритмам сторителлинга // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2019. №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dzhozef-kempbell-i-zigzagi-neomifologizma-ot-fenomena-zvezdnyh-voyn-k-algoritmam-storitellinga> (дата обращения: 11.10.2022).

253. Сейранян, М. Ю. Конфликтный дискурс: социолингвистический и прагматический аспекты: монография / М. Ю. Сейранян. – Москва: Прометей, 2012. – 93 с.

254. Селиванова, Е. А. Когнитивная ономазиология (монография). – Киев: Издательство украинского фитосоциологического центра, 2000. – 248 с.

255. Сененко, О. В. "Фандом" и "фанфики" как ресурс приобщения к чтению подростков: опыт Сухопутного Шляхетного кадетского корпуса во второй половине XVIII века / О. В. Сененко // Доклады Научного совета по проблемам чтения = Reports of the scientific council on reading. – Вып. 14 Материалы Постоянного круглого стола "Приобщение к чтению: теория, история, практика" (9 ноября 2017 г.). – Москва, 2017. – С. 69–72.

256. Сергеева, Ю. Г. Инвективные речевые действия в англоязычном кинодискурсе и их перевод на русский язык / Ю. Г. Сергеева, М. С. Гринева // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. 2021. № 01 (69). – С.68–77.

257. Серебренникова, Е. Ф. Введение в семиотику / Е. Ф. Серебренникова; М-во образования и науки Российской Федерации, Московский государственный лингвистический ун-т, Евразийский лингвистический ин-т. – Иркутск: МГЛУ ЕАЛИ, 2015. – 111 с.

258. Скарнев, Д. С. Языковые средства создания образа в рекламном дискурсе: маркетинговый аспект: монография / Д. С. Скарнев. – Челябинск: ЮУрГУ, 2014. – 190 с.

259. Сковородников, А. П. Лингвотоксичные явления в речи и языке / А. П. Сковородников, Г. А. Копнина // МИРС. 2017. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvotoksichnye-yavleniya-v-rechi-i-yazyke> (дата обращения: 04.04.2022).
260. Скорик, Н. В. Языковая репрезентация эмоциональной парадигмы: на материале фразеологии английского языка: монография / Н. В. Скорик; М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования "Московский педагогический гос. ун-т". – Москва: МПГУ: Прометей, 2013 (Прометей (ИД)). – 95 с.
261. Скулимовская, Д. А. Импликатура, пресуппозиция и логическое следствие как когнитивные механизмы интерпретации речевого акта предупреждения // Вестник ИГЛУ. 2013. №3 (24). – С. 29–33.
262. Сленг наркоманов [Электронный ресурс] // Новостной портал официального сайта органов местного самоуправления г. Астрахани (astrgorod.ru).
263. Слышкин, Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.
264. Смирнов, А. А. Атаман Семенов: последний защитник империи. М.: Вече, 2005. – 368 с.
265. Смирнова, Л. Н. Об адаптации антикоррупционной системы КНР к международным вызовам // Китай в мировой и региональной политике. История и современность. 2014. № 19. – С. 291–305
266. Собольников, В. В. Этнопсихологические особенности китайцев = Etnopsychological features of chinese / В.В. Собольников; Рос. акад. гос. службы при Президенте Рос. Федерации. Сиб. акад. гос. службы. – Новосибирск, 2001. – 130 с.
267. Солина, А. В. Фанфик как отражение читательских предпочтений молодежи / А. В. Солина // Культурные инициативы: материалы 52 Всероссийской научной конференции молодых исследователей (Челябинск, 16 апреля 2020 г.). – Челябинск: ЧГИК, 2020. – С. 108–112.
268. Солсо, Р. Л. Когнитивная психология: [перевод с английского] / Роберт Солсо. – 6-е изд. – Москва [и др.] : Питер, 2011. – 588 с.
269. Сорока, Ю. Г. Кинодискурс повседневности постмодерна// Постмодерн: новая магическая эпоха / Под ред. Л. Г. Ионина. – Харьков: Харьковский национальный университет им. Н. В. Каразина, 2002. – С. 47 – 49.
270. Сорокина, Е. В. Пресуппозиция и подтекст как основные виды имплицитных смыслов текста в произведениях О. Уайльда / Е. В. Сорокина // Издательское дело в России и за рубежом: история, современное состояние, проблемы и перспективы: материалы III Международной научно-практической конференции молодых ученых (студентов, аспирантов, магистрантов) 10 февраля 2016 г. – Киров : Вятский гос. гуманитарный ун-т, 2016. – С. 214–218.
271. Спутницкая, Н. Ю. Киножурнал "Фитиль": публицистика и опыт политической сатиры в России // Телекинет. 2018. №4 (5). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinozhurnal-fitil-publitsistika-i-opyt-politicheskoy-satiry-v-rossii> (дата обращения: 24.01.2022).
272. Сташис, В. О. Мифологизация реальности в современном информационном пространстве / В. О. Сташис // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. Серыя 1. Філасофія. Паліталогія. Сацыялогія, 2020. – № 2. С. 67–72.
273. Степанов, Ю. С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века: Сб. статей. – М.: РГГУ, 1995. – 432 с.
274. Степанов, Ю. С. В мире семиотики // Семиотика. – Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 1998. – С. 5–35.
275. Степанчук, Ю. А. Гуманитарное знание между цифрой и смыслом: к вопросу о роли гуманитарных наук в цифровом сообществе// Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры, 2020. 26. 1 (195). С. 112–119. DOI 10.15826/izv1.2020.26.1.012
276. Столнейкер, Р. С. Прагматика // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. XVI. – М.: Наука, 1983. – С. 419–438.

277. Стросон, П. Ф. Индивиды. Опыт дескриптивной метафизики; [пер. с англ. В. Н. Брюшинкиным и В. А. Чалым]; РГУ им. И. Канта. – Калининград: Изд-во Российского гос. ун-та им. Иммануила Канта, 2009. – 328 с.
278. Стросон, П. Ф. Идентифицирующая референция и истинностное значение // НЗЛ. Вып. XIII. Логика и лингвистика. – М.: Н., 1982. – С. 109–133
279. Сургай, Ю. В. Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Сургай Юлия Валерьевна. – Тверь, 2008. – 178 с.
280. Суханова, Е. Н. Дескриптивная метафизика П.Ф. Стросона в контексте развития аналитической философии: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.03 / Суханова Екатерина Николаевна; [Место защиты: Том. гос. ун-т]. – Томск, 2008. – 27 с.
281. Суховой, В. И. Ментальные репрезентации, вычислимость и интенциональность: подход Дж. Фодора // Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2018. №43. – С. 19–32. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mentalnye-reprezentatsii-vychislmost-i-intentsionalnost-podhod-dzh-fodora> (дата обращения: 13.01.2022).
282. Сюй, Ин. Исследование имплицитных смыслов и их использование в преподавании русского языка / Сюй Ин [и др.]. – Москва: Компания Спутник+, 2008. – 213 с.
283. Ся, Н. В. Трудности перевода названий российских фильмов на китайский язык/ Ся, Н. В., Ся, Цзялян/ Языки. Культуры. Перевод. – №1. – 2017. – С. 182–189.
284. Тажибаева, Д. С. Источники выявления и интерпретации имплицитных смыслов / Д. С. Тажибаева, А. П. Баимбетова // Universum: филология и искусствоведение. 2020. №8 (75). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istochniki-vyyavleniya-i-interpretatsii-implitsitnyh-smyslov> (дата обращения: 23.09.2022).
285. Таймур, М. П. Анти-мем как креативный мультимодальный деструктивный элемент в виртуальном дискурсе / Таймур, М. П. // Медиалингвистика. Вып. 9. Язык в координатах массмедиа: мат-лы VI Междунар. научн. конференции (Санкт-Петербург, 30 июня – 2 июля 2022 г.) / науч. ред. Л. Р. Дускаева, отв. ред. А. А. Малышев. – СПб: Медиапепир, 2022. – С. 383–386.
286. Тан, Цзячжэн. Лингвокультурная локализация русских фильмонимов в Китае // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 56. – С. 96–103.
287. Татаринов, А. В. Формирование мифологического реализма в творчестве Леонида Андреева, 1898–1911 годы: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. – Уфа, 1996. – 233 с.
288. Телия, В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.
289. Тищенко, П. Похабщина на экране. Как появился в Харбине «Великий Немой». Построй свой дом [Electronic source]: URL: <http://www.woodsk.ru> (дата обращения: 28.03.2021).
290. Тлехатук, С. Р. Подтекст как лингвистическое явление в смысловой структуре художественного текста // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2010. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/podtekst-kak-lingvisticheskoe-yavlenie-v-smyslovoy-strukture-hudozhestvennogo-teksta> (дата обращения: 26.09.2022).
291. Третьякова, Е. А. Фольклорно-мифологический импликационал художественного текста как проблема перевода: на материале произведений Дж. Р.Р. Толкина : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.04, 10.02.20. – Санкт-Петербург, 2006. – 295 с.
292. Трофимов, Д. В. Роль конфликта в аудиовизуальном произведении // Вестник ВолГУ. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2017. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-konflikta-v-audiovizualnom-proizvedenii> (дата обращения: 24.01.2022).
293. Туаева, А. А. Кинодискурс: особенности и характеристики/ Туаева, А. А., Хоруженко, Н. А. // Цели и пути устойчивого развития: сб. материалов международной научно-практической конференции, Уфа, 28 января 2020. – Уфа: Научно-издательский центр «Вестник науки», 2020. – С. 227–230.

294. Тюпа, В. И. Культура художественного восприятия и литературное образование // Слово и образ в современном информационном обществе. – М.: РГГУ, 2001. – С. 1–18.
295. Тютюнник, В. М. Основы лингвистической психофизиологии: монография / В. М. Тютюнник, А. А. Биркин, Ю. Г. Гущин ; Международный информационный нобелевский центр. – Тамбов [и др.] : Изд-во МИНЦ «Нобелистика», 2016. – 191 с.
296. У, Лижу. Анализ перевода кинодиалога с русского на китайский язык / Лижу У. // Молодой ученый. – 2014. – № 21 (80). – С. 808–810. – URL: <https://moluch.ru/archive/80/14269/> (дата обращения: 24.01.2022).
297. Урванцев, Г. В. Топонимизированные события как компонент городского пространства в художественном тексте и кинодискурсе // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2019. № 1. – С. 34–37.
298. Фаликман, М. В. Когнитивная наука в XXI веке: организм, социум, культура // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна». 2012. № 3. – С. 31–37. URL: <http://www.psyanima.ru/journal/2012/3/2012n3a2/2012n3a2.1.pdf>.
299. Фаликман, М. Когнитивная наука: основоположения и перспективы // Философско-литературный журнал «Логос». 2014. №1 (97). – С. 2–18. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kognitivnaya-nauka-osnovopolozheniya-i-perspektivy> (дата обращения: 13.01.2022).
300. Федоров, А. В. Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946–1991) до современного этапа (1992–2010). М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2010, 202 с.
301. Федорова, Е. Е. «Цифровые аборигены» в новом коммуникативном пространстве // Гуманитарные и социальные науки. 2020. №3. – С. 30–35. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovye-aborigeny-v-novom-kommunikativnom-prostranstve> (дата обращения: 13.01.2022).
302. Федосюк, М. Ю. Неявные способы передачи информации в тексте: Учеб. пособие по спецкурсу / М. Ю. Федосюк; Науч. ред. Н. А. Крылов; Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. – М.: МГПИ, 1988. – 82 с.
303. Федотова, И. П. Проявление интертекстуальности в кинодиалоге // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2015. № 3. С. 320–324.
304. Федулов, А. М. Феномен «русской души» и традиция русского консерватизма: новые теоретико-методологические подходы и обыденное восприятие консерватизма / Федулов А.М., Карепова С.Г., Карабулатова И.С., Ахметова Б.З., Истамгалин Р.С. // Социально-экономические и гуманитарно-философские проблемы современной науки, Москва ; Уфа ; Ростов-на-Дону, 2015. Т. 2. С. 103–112.
305. Фреге, Г. Основоположения арифметики = Die Grundlagen der Aithmetik : логико-математические исследования о понятии числа; перевод с немецкого, вступительная статья и примечания В. А. Суровцева. – Изд. 2-е. – Москва : URSS, 2020. – 127 с.
306. Хализев, В. Е. Парадоксы и «Плодотворные крайности» русского формализма (методология / мировоззрение) / Хализев, В. Е., Холиков, А. А. // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология, 2015. №1. С. 7 – 33.
307. Харитонов, Е. В. Драматическая функция метафоры в пьесах У. Шекспира (трагедия "Гамлет", комедия "Сон в летнюю ночь"): автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.05 / Моск. пед. гос. ун-т им. В. И. Ленина. – Москва, 1995. – 16 с.
308. Харрис, Р. Психология массовых коммуникаций: Секреты воздействия упр. сознанием, информ. безопасности, манипулирования обществ. мнением, информ. войны и информ. насилия / Ричард Хар. – 4-е междунар. изд. – Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак ; Москва : Нева, 2001. – 445 с.
309. Хатямова, М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008. – 326 с.

310. Хегай, О. «Человек-капсула» в постсоветской литературе // Октябрь. – 2013 [Электронный ресурс]: URL: <http://magazines.russ.ru/october/2013/5/h17.html>.
311. Хоанг Фэ. Семантика высказывания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М., 1985. С. 399–405.
312. Холодная, М.А. Психология интеллекта. Парадоксы исследования. – 2-е изд. – СПб: Питер, 2002.
313. Хрущева, Н. А. Метамоdern в музыке и вокруг нее: [18+] / Настасья Хрущева ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2-е изд. – Москва : РИПОЛ классик, 2022. – 294 с.
314. Хрущева, О. А. Универсальные и лингвокультурные особенности блендинга: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.19 / Хрущева Оксана Александровна; [Место защиты: Челяб. гос. ун-т]. – Челябинск, 2011. – 227 с.
315. Хурматуллин, А. К. Понятие дискурса в современной лингвистике // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2009. №6. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-diskursa-v-sovremennoy-lingvistike> (дата обращения: 10.01.2022).
316. Цивьян, Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам. Вып. 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Тарту: Тартус. гос. ун-т, 1984. С. 109–121
317. Цинь, М. Гендер и поликодовость переводного кинодискурса «Служебный роман» (на материале разноструктурных языков/ Цинь, М., Карабулатова, И. С., Шехи, Э. // Современная языковая ситуация и совершенствование подготовки учителя-филолога. Материалы Международной научно-практической онлайн-конференции, посвященной 90-летию Воронежского государственного педагогического университета. Под редакцией Г.А. Заварзиной. Воронеж, 2022. – С. 497–501
318. Цинь, М. Драматический конфликт в контексте современного переводного кинодискурса России и Китая: лингвопрагматический аспект// Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021 (6). №11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dramaticheskiiy-konflikt-v-kontekste-sovremennogo-perevodnogo-kinodiskursa-rossii-i-kitaya-lingvopragmaticheskiiy-aspekt> (дата обращения: 03.01.2022).
319. Цинь, М. Когнитивный диссонанс при передаче правил русского официально-делового этикета в китайском переводном кинодискурсе: на примере кинофильма «Служебный роман» / Цинь, Мэн, Карабулатова, И. С. // Известия Воронежского государственного университета, 2021, Том 293, №4. – С. 209 – 214
320. Цинь, М. Этнокультурные особенности перевода русского кинодискурса на китайский язык: на примере комедии “Служебный роман”// Вестник Российского Нового университета. Серия "Человек в современном мире". – 2021. – Вып. 4. – С. 124–129. – DOI 10.25586/RNU.V925X.21.04.
321. Челюканова, О. Н. Образы любви и способы воплощения драматического конфликта в романе В. Медведева "Свадебный марш" / О. Н. Челюканова // Книга в культуре детства : монография / [Боголюбова В. П., Гришенкова Д. В., Гущина Д. А. и др.] ; научная редакция: Минералова И. Г., Жукова Н. Д. Т. 2. – Москва : Литера; Симферополь, 2018. – С. 76–99.
322. Чен, М.-Дж. Китайский бизнес изнутри: практическое пособие по выстраиванию деловых отношений с китайскими партнерами / [пер. с англ. Н.Г. Печерицы]. Москва: Эксмо, 2009. 282 с.
323. Чепурина, В. В. Культурная обусловленность драматического конфликта: на материале русской драматургии советского периода: автореферат дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Кемер. гос. ун-т культуры искусств. – Кемерово, 2006. – 24 с.
324. Черепанова, И. Ю. Вербальная суггестия: Теория, методика, соц.-лингвист. эксперимент: диссертация ... доктора филологических наук: 10.02.19. – Пермь, 1996. – 505 с.
325. Чеснокова, О. С. Интерпретация художественного текста: русско-испанский диалог / О. С. Чеснокова. – Москва: ИНФРА-М, 2018. – 172 с.

326. Чиняева, В. В. Механизмы формирования и интерпретация имплицитных смыслов в различных типах коммуникативных высказываний: на материале произведений У. Шекспира: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.04 / Чиняева Виктория Владимировна; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2015. – 198 с.
327. Чулкина, Н. Л. Мир повседневности в языковом сознании русских: лингвокультурологическое описание / Н. Л. Чулкина. – 4-е изд., стер. – Москва: Российский ун-т дружбы народов, 2021. – 251 с.
328. Чуприна, М. В. Социально-экономические особенности эмиграции гражданских лиц из России в Китай (1917–1945). Власть, 2012, 8 [Электронный ресурс]: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-ekonomicheskie-osobennosti-emigratsii-grazhdanskih-lits-iz-rossii-v-kitay-1917-1945-gg> (data obrashcheniya: 21.06.2021)
329. Чурило, Н. В. Нейропедагогика как основа эффективного образовательного процесса // Auditorium. 2019. № 2 (22). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neypedagogika-kak-osnova-effektivnogo-obrazovatel'nogo-protssessa> (дата обращения: 11.02.2021).
330. Шаклеин, В. М. Лингвокультурные образы России и Китая в художественных произведениях представителей русской дальневосточной эмиграции / В. М. Шаклеин, Цуй Ливэй, С. С. Микова. – Воронеж: ФГБОУ ВО "Воронежский государственный педагогический университет", 2017. – 170 с.
331. Шалудько, И. А. Имплицитность как принцип текстообразования и анализа литературного текста (на материале испанских литературных памятников XII–XVII вв.) : диссертация ... доктора филологических наук : 10.02.05 / Шалудько Инна Александровна; [Место защиты: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Санкт-Петербургский государственный университет"]. – Санкт-Петербург, 2017. – 600 с.
332. Шамова, Н. А. Англоязычный кинодискурс в лексикографическом отражении: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Шамова Надежда Александровна. – Нижний Новгород, 2022. – 25 с.
333. Шао, Дэвань. Отражение российско-китайских отношений в русскоязычных СМИ КНР 2006–2016 гг. (образ Китая): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: специальность 10.01.10 / Шао Дэвань; [Место защиты: Рос. ун-т дружбы народов]. – Москва, 2017. – 22 с.
334. Шариков, А. В. Трансляции и просмотры художественных фильмов на российском телевидении: тенденции 2018–2019 гг. // Наука телевидения, 2020, №16, 1, с.81–160, DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.1-81-160.
335. Шатилова, Л. М. Актуализация лингвокультурологических категорий эксплицитности и имплицитности как концептуальных доминант в немецкой и русской языковой картине мира: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.02.20 / Шатилова Любовь Михайловна; [Место защиты: Моск. гос. обл. ун-т]. – Москва, 2011. – 43 с.
336. Шахнарович, А. М. Когнитивный и коммуникативный аспекты речевой деятельности / Шахнарович, А. М., Голод, В. И. // Вопросы языкознания. – 1986. – № 2. – С. 52–57.
337. Шевченко, Е. С. Диалектика дискурса и текста в современной социогуманитарной парадигме: диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.11. – Владивосток, 1997. – 174 с.
338. Шевченко, Н. В. Основы лингвистики текста. – М., 2003.
339. Шекспир, У. Ромео и Джульетта: Сон в летнюю ночь; Венецианский купец; Король Иоанн; Ричард II: [Пер. с англ.] / Уильям Шекспир. – М.: АСТ, 2001. – 668 с.
340. Шогенова, Л. А. Особенности социальной коммуникации и этикета в китайской культуре: традиционные основы и современность // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 4. С. 460–467. DOI: 10.25281/2072-3156- 2018-15-4-460-467.
341. Шпуров, И. Ю. ФМРТ-исследование мозговых коррелятов совместного решения задач / Шпуров И.Ю., Власова Р.М., Румшиская А.Д. и др. // Когнитивная наука в Москве: новые исследования. М.: БукиВеди, 2015 С. 331–336

342. Штомпка, П. Социология: анализ современного общества / пер. с пол. С.М. Червонной. – М.: Логос, 2005. – 664 с
343. Шустова, С. В. Дискурс, текст, функциональные структуры: монография / Шустова С. В., Костыря А. В., Афанасьева А. А. ; Автономная некоммерческая организация дополнительного профессионального образования "Пермский институт экономики и финансов". - Пермь : Пермский ин-т экономики и финансов, 2021. – 183 с
344. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. – М.: «Локид-Пресс». Вадим Серов. 2003 [Электронный ресурс]: Из всех искусств для нас важнейшим является кино – это... Что такое Из всех искусств для нас важнейшим является кино? (academic.ru)
345. Юзовский, И. И. Образ и эпоха: На шекспировские темы / И. Юзовский. – Москва: Сов. писатель, 1947 (тип. изд-ва "Моск. рабочий"). – 192 с.
346. Якоба, И. А. Когнитивно-коммуникативная параметризация медийного дискурса: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.02.19 / Якоба Ирина Александровна; [Место защиты: Бурятский государственный университет имени Доржи Банзарова]. – Улан-Удэ, 2020. – 40 с.
347. Яковенко, Т. И. Имплицитный смысл онима в тексте: на материале русского и английского языков: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.19 / Яковенко Татьяна Игоревна; [Место защиты: Юж. федер. ун-т]. – Ростов-на-Дону, 2013. – 178 с.
348. Ямпольский, М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: Культура, 1993. 456 с.
349. Ян, С. Театр теней как культурное наследие Китая / Ян Сянь. // Концепции современного образования: актуальные модели развития системы знаний. Сб.науч.тр. Казань, 2020. – С. 94–94.
350. Яшкина, А. А. Переводческие трансформации с русского на китайский язык на примере кинофильма «Иван Васильевич меняет профессию» / Яшкина, А. А., Зайцева, К. А./ Вестник научного общества студентов, аспирантов и молодых ученых. – №3. – 2015. – С. 240–243.
351. Яценко, Т. А. Дискурсивный анализ причинных версий в мемуарных, дневниковых и философских текстах // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации» Том 27 (66). № 1. Ч.2 – С. 104–110.
352. Aaron Han Joon Magnan-Park. Dubbese fu: The kung fu wave and the aesthetics of imperfect lip synchronization// Chinese Cinemas in Translation and Dissemination, ed. by Haina Jin, Routledge, 2022, 118 p.
353. Aguilera, J. Mindful embodiment in synthetic environments// Me-taverse Creativity, 2014, 4(1), 5–14. doi:10.1386/mvcr.4.1.5
354. Akiyama, T. The Liberty Coerced by Limitation: On Subtitling Fengming: A Chinese Memoir Chinese / Akiyama Tamako // Cinemas in Translation and Dissemination, ed. by Haina Jin, Routledge, 2022, 118 p.
355. Alefirenko, N. F. Metaphorical discourse/ Alefirenko N. F., Nurtazina M. // Lingüística, 2018, Vol. 14 pp. 49–65, DOI: <https://doi.org/10.30827/cre.v14i0.6366>
356. Atkinson, R. C. Chapter: Human memory: A proposed system and its control processes / Atkinson, R. C.; Shiffrin, R. M. // The psychology of learning and motivation (Volume 2) (англ.) / Spence, K.W.; Spence, J.T. – New York: Academic Press, 1968. – P. 89–195.
357. Aubrey, J. S. Check that body! The effects of sexually objectifying music videos on college men's sexual beliefs / Aubrey, J. S., Hopper, K. M., & Mbure, W. G. // Journal of Broadcasting & Electronic Media. 2011. 55, 360–379. doi: 10.1080/08838151.2011.597469
358. Baess, P. MEG dual scanning: A procedure to study interacting humans / Baess P., Zhdanov A., Mandel A., et al. / Frontiers in Human Neuroscience. 2012. Vol. 6. Art. 83 [Electronic source]: [PDF] MEG dual scanning: a procedure to study real-time auditory interaction between two persons | Semantic Scholar

359. Barabash, V. V. The confrontation between the Eastern and Western worldviews in the conceptual space of the information war against Russia: the genesis and evolution of the terminological apparatus / Barabash, V. V., Kotelenets Elena A., Karabulatova Irina S., Lavrentyeva Maria Y., Mitina Yulia S. = Противостояние восточного и западного мировоззрений в концептуальном пространстве информационной войны против России: генезис и эволюция терминологического аппарата = La confrontación entre las cosmovisiones oriental y occidental en el espacio conceptual de la guerra de información contra Rusia: la génesis y la evolución del aparato terminológico // Amazonia investiga, 2019, / Vol. 8 Núm. 19 : 246–254 / Marzo - abril 2019. P. 246–254.

360. Bogost, I. Persuasive games: The expressive power of videogames. Literary linguistic computing (Vol. 23). Cambridge & London: The MIT Press, 2007. Retrieved February 22, 2015 from <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=37562275&site=ehost-live>

361. Carpentier, F. R. D. Naughty versus nice: Suggestive pop music influences on perceptions of potential romantic partners / Carpentier, F. R. D., Knobloch-Westerwick, S., & Blumhoff, A. // Media Psychology. 2007. 9(1), 1–17. – DOI 10.1080/15213260709336800

362. Carpentier, F. R. D. When sex is on the air: Impression formation after exposure to sexual music. Sexuality & Culture. 2014. 18(4), 818–832. – DOI 10.1007/s12119-014-9223-8

363. Carpentier, F. R. Effects of music on physiological arousal: Explorations into tempo and genre / Carpentier F. R., Potter R. F. // Media Psychology. 2007. 10(3), 339–363. – DOI 10.1080/15213260701533045

364. Chaplin, F. Stars and the off-screen spectacle of film festivals: Charlotte Gainsbourg at Cannes / F. Chaplin // Celebrity Studies, 2019, 10:4, 533–542, – DOI 10.1080/19392397.2019.1673007

365. Delabastita, D. Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics / Dirk Delabastita // Babel, 1989, Volume 35, Issue 4. P. 193–218. – DOI 10.1075/babel.35.4.02del.

366. Dergacheva, I. The Eschatological Chronotope of Fyodor Dostoevsky // Quaestio Rossica, 2019, Vol. 7. No 4. P. 1143–1159. – DOI 10.15826/qr.2019.4.429

367. Edik_m chipper. Служебный роман в Тель-Авиве. Продолжение// LiveJournal, 24.06.2009 [Electronic source]: Служебный Роман в Тель-Авиве – продолжение (livejournal.com)

368. Engström, M. A Review of the Methodology, Taxonomy, and Definitions in Recent fMRI Research on Meditation / Engström, M., Willander, J. & Simon, R. // Mindfulness. 2021. – DOI 10.1007/s12671-021-01782-7.

369. Farquhar, M. Yingjin Zhang, Jerome Silbergeld, Chris Berry. Chinese National Cinema// The China Journal, 2006, 55: 216, DOI:10.2307/20066164

370. Fauconnier, G. Blending As a Central Process of Grammar / Fauconnier, G., Turner, M. // Conceptual Structure. Discourse and Language (Ed. A. Goldberg). Stanford: Centre for the Study of Language and Information, 1998. P. 269–283.

371. Fauconnier, G. Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural language. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 190 p.

372. Fauconnier, G. The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities / Fauconnier, G., Turner, M.. N. Y.: Basic Books, 2002.

373. Fodor, J. Concepts. Where Cognitive Science Went Wrong. Oxford: Clarendon Press, 1998.

374. Fuller, M. Digital Humanities and the Discontents of Meaning. Journal of Chinese History, 4(2), 2020, P. 259–275. doi:10.1017/jch.2020.13

375. Hartig, F. Political slogans as instruments of international government communication – the case of China // The Journal of International Communication. – 2018. – Vol. 24. – P. 115–137.

376. Hu, X. S. Do Chinese Traditional and Modern Cultures Affect Young Adults' Moral Priorities? / X. Hu, S. X. Chen, L. Zhang [et al.] // Front. Psychol., 2018 Nov 06. – DOI 10.3389/fpsyg.2018.01799.

377. Huang, S. Making the oriental swordsmen film—the hard way Yimou Zhang marching into the international market // Journal of School of Chinese Language & Culture Nanjing Normal University. – 2006.

378. Huang, S. X.. The Market Success of Hero and Its Cultural Paradox / Huang, Shi Xian. // *Contemporary Cinema*. – 2003. – Vol. 2. – P. 19–22.
379. Ivanova, M. V. O impacto do estilo oficial de negócios no discurso da internet em notícias da mídia russa / Ivanova M. V., Klushina N. I. // *Laplace em revista*, 2021, № 7, P. 45–56.
380. Jensen, M. N. Professional Translators' Establishment of Skopos - A 'Brief' Study Matilde Nisbeth Jensen Characters without spaces: 168,550 Supervisor: Karen Korning Zethsen, 2009. - Aarhus: Institut for Sprog og Erhvervskommunikation, Aarhus School of Business, 2009. – 126 p. – URL: https://kipdf.com/professional-translators-establishment-of-skopos-a-brief-study_5ad6614f7f8b9a88188b460f.html.
381. Junchen, Z. A Cultural Discourse Analysis to Chinese Martial Arts Movie in the Context of Globalization: Taking Crouching Tiger, Hidden Dragon and Hero as Cases / Junchen Zhang // *Advances in Language and Literary Studies*. – 2019. – Vol. 10., is. 3. – P. 32–41.
382. Junchen, Z. Re-dissecting Ang Lee's Crouching Tiger, Hidden Dragon from the Perspectives of Cognition, Translation and Reconfiguration of Culture / Junchen Zhang. // *Comparative Literature East & West*. – 2021. – Vol. 5 (1). – P. 1–20. – DOI 10.1080/25723618.2021.1940680.
383. Karabulatova, I. S. Formation of ethnosocial identity in the matrix of media discourse / Karabulatova, I. S., Lagutkina, M. D., Borodina, N. V. [et al.] // *Amazonia Investiga*. 2021. 10 (43), 234–247. – DOI 10.34069/AI/2021.43.07.23.
384. Karabulatova, I. S. Linguocognitive conflict of digital and pre-digital thinking in online educational discourse during the pandemic: social danger or a new challenge? / Karabulatova, I.S., Aipova, A.K., Butt, S.M., Amiridou, S. // *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2021, 14 (10), 1517–1537. – DOI 10.17516/1997-1370-0836.
385. Karabulatova, I. S. The Mythologeme “Coronavirus” in the Modern Mass Media News in Europe and Asia / Irina S. Karabulatova, Margarita D. Lagutkina, and Stefania Amiridou. // *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 2021 14(4): 558–567. – DOI 10.17516/1997-1370-0742
386. Karabulatova, I. S. The Manipulation of the Public consciousness through Russian Press Coverage of Events around the Paris Peace Conference, 1918–1920// *The Paris Peace Conference (1918–1920) and Its Aftermath: Settlements, Problems, Perceptions*. Edited by Sorin Arhire and Tudor Roșu. London: Cambridge Scholars Publishing, 2020, pp.209–227. ISBN (10): 1-5275-4224-6 ISBN (13): 978-1-5275-4224-2
387. Klein, C. Martial arts and the globalization of us and Asian film industries// *Comparative American Studies*, 2004, 2(3), 360–384
388. Korovina, S. Audiovisual method in teaching adult learners / S. Korovina, A. Pushkina, L. Krivoshlykova, Irina Kovalyova. // *ICERI 2018 Proceedings (11th annual International Conference of Education, Research and Innovation)*. Published by IATED Academy. Pp. 8748–8754. – DOI 10.21125/iceri.2018.0609
389. Korovina, S. Linguistic and Cultural Worldview of Modern Bilingual Chinese American Writers / S. Korovina, A. Pushkina, L. Krivoshlykova, A. Ilina // *RJISH-SM - Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. India: Sreecheta Mukherjee. 2020, Vol. 12, No. 1. P. 1–16. – DOI 10.21659/rupkatha.v12n1.18 ISSN09752935.
390. Kuo, M.-C. Translation and distribution of Chinese films in France: A personal account / Kuo, M.-C. // *Chinese Cinemas in Translation and Dissemination*, ed. by Haina Jin. Routledge, 2022, 118 p.
391. Lagutkina, M. D. Siberia as a trigger of geopolitical conflictogenic media discourse/ Lagutkina, M.D., Karabulatova, I.S., Savchuk, I.P., Onina, S.V., Nurgaliyeva, M.E.// *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2021, 14(10), 1436–1454. – DOI 10.17516/1997-1370-0829
392. Lee, V. Virtual bodies, flying objects: the digital imaginary in contemporary martial arts films// *Journal of Chinese Cinemas*. 2006. 1 (1), 9–26
393. Lin, Y. Cognitive distortions in the reflection of civic identity in China: on the material of Russian-language media of East and Western/ Lin, Y., Karabulatova, I.S., Shirobokov, A.N., Bakhus,

- A.O., & Lobanova, E.N. // *Amazonia Investiga*, 2021, 10(44), pp.: 115–125. – DOI 10.34069/AI/2021.44.08.11
394. Liu, A. The Meaning of the Digital Humanities. *PMLA*. 2013. 128 (2). P. 409–423. URL: <http://www.jstor.org/stable/23489068>
395. Massalskaya, U. V. The concept of "ALLUSION" and approaches to its study / Massalskaya U. V., Ikhsanova L. I., Bezzemelnaya O. A. // *Russian Linguistic Bulletin*, 2020, 4 (24): 74–76, – DOI 10.18454/RULB.2020.24.4.11
396. Matusitz, J. Disney's successful adaptation in Hong Kong: A glocalization perspective// *Asia Pacific Journal of Management*, 2011, 28(4), pp.: 667–681.
397. McLaughlin, B. P. Can an ICS Architecture Meet the Systematicity and Productivity Challenges? // Paco Calvo and John Symons (ed.) *The architecture of cognition: rethinking Fodor and Pylyshyn's systematicity challenge*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 2014. P. 31–77.
398. Meyrovitz, J. Multiple media literacies. *Journal of Communication*, 1998, 48(1), 96–108. – DOI 10.1111/j.1460–2466.1998.tb02740.x1998
399. Moyano, N. Positive and negative sexual cognitions: Similarities and differences between men and women from southern Spain / Moyano N., Sierra J. // *Sexual and Relationship Therapy*. 2014/ 29, 454–466.
400. Pieterse, J. N. (1994). Globalisation as hybridization// *International sociology*, 1994, 9(2), 161–184.
401. Po, S. The Myth of Non-interference: Chinese Foreign Policy in Cambodia / Po S., Sims, K. // *Asian Studies Review*. 2021. 1–19.
402. Prichard, I. The effect of simultaneous exercise and exposure to thin-ideal music videos on women's state self-objectification, mood, and body satisfaction / Prichard I., Tiggemann M. // *Sex Roles*. 2012. 67, 201–210. – DOI 10.1007/s11199-012-0167-x
403. Qin, M. Emotive Tonality of the "Youth–Old Age" Dichotomy in Russian and Chinese Media Discourses: The Stage of Psychosemantic Expertise / Qin M., Xiao D., L. Yuan, I. Karabulatova. // *Journal of Psycholinguistic Research*, 2022, – DOI 10.1007/s10936-022-09899-z
404. Rees, L. E. S. An Interpretation of Digital Humanities / L. E. S. Rees // Berry D.M. (eds) *Understanding Digital Humanities*. Palgrave Macmillan. London, 2012. – DOI 10.1057/9780230371934_2
405. Reynaud, Bérénice. I am not Madame Bovary: Felicitous mistranslation// *Chinese Cinemas in Translation and Dissemination*, ed. by Haina Jin, Routledge, 2022, 118 p.
406. Rideout, V. The common sense census: Media use by kids age zero to eight. Retrieved from San Francisco, California, 2017. – URL: <https://www.common sense media.org/research/the-common-sense-census-media-use-by-kids-age-zero-to-eight-2017>
407. Ruan, Y. The Experience of the Loss of the Motherland by Representatives of Russian Emigration in the Chinese Provinces (1905–1917)/ Ruan Yu., Karabulatova I.S. // *Bylye Gody*. 2021. 16(3): 1501–1510. – DOI 10.13187/bg.2021.3.1501 – URL: http://ejournal52.com/journals_n/1630573364.pdf
408. Sen, A. Music in the digital age: Musicians and fans around the world "come together" on the net. *Global Media Journal*. 2010. 9(16).
409. Shao, P. R. Discuss to intercultural communication strategy of Chinese film under the context of globalization / Shao P. R., Pan X. H. // *Journal of Zhejiang University (Humanities and Social Sciences)*. 2006. 36(01):65–73
410. Shkvarya, L. V. Some Aspects of Russian-Chinese Relations in the second half of the XIX century. Part 1 // *Bylye Gody*, 2019. Vol. 53. Is. 3: 1134–1143. – DOI 10.13187/bg.2019.3.1134
411. St Lawrence, J. S. The effects of sexually violent rock music on males' acceptance of violence against women / St Lawrence J. S., Joyner D. J. // *Psychology of Women Quarterly*. 1991. 15, 49–63.
412. Stephens, D. Hip hop honey or video ho: African American preadolescents' understanding of female sexual scripts in hip hop culture / Stephens D., Few A. // *Sex Cult*. 2007. 11(4), 48–69. – DOI 10.1007/s12119-007-9012-8

413. Stevenson, H. W. Adolescence in China and Japan: Adapting to a changing environment / Stevenson H. W., Zusho A. // B. B. Brown, R. Larson, & T. S. Sarasawthi (Eds.), *The world's youth: Adolescence in eight regions of the globe* (pp. 141–170). New York, NY: Cambridge University Press, 2002.
414. Svelch, J. “Definitive playthrough”: Behind-the-scenes narratives in let's plays and streaming content by video game voice actors / Svelch J., Svelch J. // *New Media & Society*, 2022, 24, 5: 1097–1115.
415. Thornton, M. A. The brain represents people as the mental states they habitually experience / Thornton M. A., Weaverdyck M. E., Tamir D. I. // *Nat Commun* 10, 2291 (2019). – DOI 10.1038/s41467-019-10309-7
416. Tomashevsky, B. *Russian formalist criticism: four essays, chap. thematics*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1965. P. 66–68.
417. Uribe-Jongbloed, E. The joy of the Easter egg and the pain of numb hands: The augmentation and limitation of reality through video games / Uribe-Jongbloed E., Scholz T. M., Espinosa-Medina H. D. // *Palabra Clave*, 2015, 18(4), pp.:1167–1195. – DOI 10.5294/pacla.2015.18.4.9
418. Vykhristyuk, M. S. Markers of masculinity in Khanty, Russian, Kazakh and Chinese folklore: Pragma-Cognitive aspect / Vykhristyuk M. S., Tokareva E. Y., Yarkova G. A. [et al.] // *Amazonia Investiga*, 2022, 11(57), 64–72. – DOI 10.34069/AI/2022.57.09.7
419. Wang, G. Globalization and hybridization in cultural products: the cases of Mulan and crouching tiger, hidden dragon / Wang G., Yeh E. Y. Y. // *International Journal of Cultural Studies*, 2005, 8(2), 175–193.
420. Warburton, W. A. The effects of violent and antisocial music on children and adolescents / Warburton W. A., Roberts D. F., Christensen P. G. // D. Gentile (Ed.), *Media violence and children* (2nd ed.) (pp. 301–328). Westport, CT: Praeger, 2014.
421. Weijia, D. Exchanging faces, matching voices: Dubbing foreign films in China / D. Weijia Du. // *Chinese Cinemas in Translation and Dissemination*, ed. by Haina Jin. Routledge, 2022, 118 p.
422. Whelan, A. M. Free music and trash culture: The reconfiguration of musical value online. In K. Zemke & S. D. Brunt (Eds.), 2009 IASPM Australia-New Zealand Conference: What's it worth?: “Value” and Popular Music (pp. 67–71). Dunedin, NZ: International Association for the Study of Popular Music, 2010/
423. Wright, C. L. The relationship between sexual content in music and dating and sexual behaviors of emerging adults / Wright C. L., Qureshi E. // *Howard Journal of Communications*. 2015. 26, 227–253. doi: 10.1080/10646175.2015.1014982
424. Wu, H. Globalizing Chinese martial arts cinema: The global-local alliance and the production of *Crouching Tiger, Hidden Dragon* / Wu H., Chan J. // *Media, Culture & Society*. 2007. 29 (2), 195–217.
425. Yu, Haikuo. Film translation in China: Features and technical constraints of dubbing and subtitling English into Chinese // *Babel*. – 2021. – Vol. 4 (561). – P. 493–510. – DOI 10.1075/babel.61.4.03hai
426. Zhang, Y. 1. War, History, and Remembrance in Chinese Cinema // *Divided Lenses: Screen Memories of War in East Asia*, edited by Michael Berry and Chiho Sawada, Honolulu: University of Hawaii Press, 2016. P. 21–39. – DOI 10.1515/9780824858179-003
427. Zhouxiang, L. (2014). Projecting the ‘Chineseness’: Nationalism, Identity and Chinese Martial Arts Films/ Zhouxiang, L., Zhang, Q., & Hong, F. // *The International Journal of the History of Sport*, 2014, 31, pp: 320 – 335.
428. Zhouxiang, L. (2019). A Cultural Discourse Analysis to Chinese Martial Arts Movie in the Context of Glocalization: Taking *Crouching Tiger, Hidden Dragon* and *Hero* as Cases// *Advances in Language and Literary Studies*, 2019, Published by Australian International Academic Centre PTY.LTD. – DOI 10.7575/aiac.all.s.v.10n.3p.32
429. Zhu, Ping. Virtuality, Nationalism, and Globalization in Zhang's *Hero*// *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.2 (2013): – DOI 10.7771/1481-4374.2227

430. 案例份折, 跨文化商务交流. 北京: 对外经济贸易大学出版社 = Аньли Фэньчжэ.
Кросс культурные бизнес-коммуникации: случаи и анализ. Пекин: Дуйвай цзиньцзи маои дасюэ
чубньшэ, 2007. – 310 с.

Приложение А.

Публикации о кинофильмах «Служебный роман» и «Ирония судьбы, или с легким паром!»

1. Альперина, С. Новая песня о главном. Ирония судьбы «Иронии судьбы» / Российская газета (rg.ru). № 0 (4552), 25.12.2007 [Электронный ресурс]: Большинство зрителей были негативно настроены к продолжению "Иронии судьбы" – Российская газета
2. Габрусенко, Т. «Ирония судьбы» по-северокорейски: ремейк культовой советской комедии стал частью государственной пропаганды КНДР// Статьи | Известия (iz.ru). 07.01.2018 [Электронный ресурс].
3. «Служебный роман». Постановка Владимира Крючкова / Афиша Севастопольский академический русский драматический театр им. А. В. Луначарского, 04 февраля 2021 [Электронный ресурс]: Служебный роман. Постановка Владимира Крючкова | Репертуар | Севастопольский академический русский драматический театр им. А.В.Луначарского (lunacharskiy.com)
4. Шилов, Е. «Ирония судьбы» от Netflix: Ипполита играет китайский актер, режиссер – друг президента Украины// Ваши новости, 31 декабря 2021 [Электронный ресурс]: «Ирония судьбы» от Netflix: Ипполита играет китайский актер, режиссер – друг президента Украины | Ваши новости (vnnnews.ru)
5. Ковалевская, Е. За что расстреляли автора песни "Я спросил у ясеня..."// Родина | Российская газета (rg.ru). – 29.06.2015.
6. Шопену здесь не место: рецензия на спектакль «Служебный роман» в Театре драмы, 2021 // Культура Екатеринбурга. – 07.12.2021 [Электронный ресурс]. URL: xn--80acgfb1azdqr.xn--p1ai.
7. Манипуляция Сознанием. Как культовые фильмы формируют психологию масс. Разбор фильма «Служебный роман». – URL: <https://evalinger.livejournal.com/11959.html?ysclid=192r445p9i171688459>.
8. Котов, А. Забытый новогодний телефильм СССР. "Семья как семья, или как Коробовы встречают Новый Год". Премьера 31 декабря 1970 г. [Электронный ресурс]: Алексей Котов. Забытый новогодний телефильм СССР. "Семья как семья, или как Коробовы встречают Новый Год". Премьера 31 декабря 1970 г., 3 января 2022 Забытый новогодний телефильм СССР. "Семья как семья, или как Коробовы встречают Новый Год". Премьера 31 декабря 1970 г. | Алексей Котов | Яндекс Дзен (yandex.ru) (дата обращения, 10.01.2022)
9. Что критикуют зрители в фильме «Служебный роман». Образ Самохвалова – URL: <https://zen.yandex.ru/media/psikin/chto-kritikuiut-zriteli-v-filme-slujebnyi-roman-obraz-samohvalova-5d28205bdfdd2500adee7b98>
10. Разбор характеров персонажей моего любимого фильма «Служебный роман» – URL: <https://донэллиот.рф/2021/09/14/разбор-характеров-персонажей/>.
11. Ирония судьбы, или С лёгким паром! Женя Лукашин – URL: <https://moygospodin.livejournal.com/78154.html?ysclid=l92r9tnqts476507521>.
12. «Сослуживцы», история спектакля, из которого вырос «Служебный роман»// Московские сезоны, 11 февраля 2021 [Электронный ресурс]: «Сослуживцы». История спектакля, из которого вырос «Служебный роман» (moscowseasons.com).
13. Мельникова, Ю. 5 героев советского кино, которые неприятны с первого взгляда [Электронный ресурс]: 5 героев из советского кино, которые неприятны с первого взгляда | Femmie
14. Зимакова, Ю. Китайцы перевели на язык Поднебесных два советских фильма// ВКонтакте, Китайцы перевели на язык Поднебесной два советских. | Юлия Зимакова | ВКонтакте (vk.com).
15. Мама Нади Шевелевой. Чем она примечательна. – URL: https://zen.yandex.ru/media/ya_budu_chestno/mama-nadi-shevelevoi-chem-ona-primechatelna-5df86cc9f73d9d00ae12f94e

16. Мама Жени Лукашина не так проста. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E5%8A%9E%E5%85%AC%E5%AE%A4%E7%9A%84%E6%95%85%E4%BA%8B/18754359>
17. Кручинин, М. Американцы сняли свою «Иронию судьбы», взмутьев россиян. – URL: <https://www.mk.ru/culture/2022/08/18/amerikancy-snyali-svoyu-versiyu-ironiyu-sudby-vozmutev-rossiyan.html?ysclid=l98mw9iulg730633171>.
18. Сердюк, М. «Служебный роман»: чему поучиться у Самохвалова, и какие карьерные ошибки допустил Новосельцев. – URL: <https://www.passion.ru/psy/v-ladu-s-soboy/sluzhebnyi-roman-chemu-pouchitsya-u-samokhvalova-i-kakie-karernye-oshibki-dopustil-novoselcev.htm>
19. Культурология. А были ли Катаняны, в гости к которым невеста не пустила главного героя в фильме «Ирония судьбы, или с легким паром» // Культурология [электронный ресурс]: – URL: <https://kulturologia.ru/blogs/230118/37555/?ysclid=l8ix5povgo292815881>.
20. Ne_zabudka. Катаняны из фильмов Рязанова были его реальными друзьями // ЖЖ, 02.01.2014, Катаняны из фильмов Рязанова были его реальными друзьями (livejournal.com).
21. Лупал, А. В Болливуде сняли римейк «Иронии судьбы» // газета Metro, 02 августа 2013 [Электронный ресурс]: В Болливуде сняли ремейк "Иронии судьбы". Шоу-бизнес – Кино. Metro (metronews.ru).
22. Лазарева, Е. Путин возродил особое оружие против Запада // Ura.ru. 18.01.2022: Путин возродил особое оружие против Запада (ura.news).
23. Лесик, А. Баня, Новый год, Мейпл Авеню: режиссер рассказал о голливудском ремейке «Иронии судьбы» // Газета.Ru, 14 апреля 2021 [Электронный ресурс]: Марюс Вайсберг раскрыл дату начала съемок ремейка «Иронии судьбы» с Эммой Робертс // Газета.Ru (gazeta.ru).
24. 办公室的故事 = Служебный роман // Duban, 2015-12-11, – URL: <https://www.douban.com/location/drama/26650138/>
25. 办公室的故事 | 话剧 / Офисная история | драма, – URL: https://www.sohu.com/a/129258063_563941.
26. 韩童生、冯宪珍领衔主演话剧《办公室的故事》 / Хань Туншэн и Фэн Сяньчжэнь снялись в драме "История офиса", – URL: <https://m.chncpa.org/product-1005681.html>.
27. 俄式话剧《办公室的故事》2017-03-06/ Русская драма "История офиса", 2017-03-06, – URL: <http://www.am774.com/index/2017-03/06/cms552742article.shtml>.
28. 观话剧《办公室的故事》的一点心得 / Небольшой опыт просмотра драмы "История офиса", – URL: https://www.ndrc.gov.cn/fggz/fgjh/yxyd/201807/t20180727_1095155.html.
29. 话剧《办公室的故事》重申了斯坦尼的重要意义 / Драма "История офиса" подтверждает важность Станни, – URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/31079156>.
30. 俄罗斯经典爱情喜剧《办公室的故事》将在北京人艺首都剧场上演 / Классическая русская романтическая комедия "История офиса" будет поставлена в пекинском театре People's Art Capital, – URL: <https://www.visitbeijing.com.cn/article/47Qnu2hki4v>
31. URL: <https://ent.sina.cn/xiju/drama/2015-12-01/detail-ifxmcnkr7722615.d.html>
32. 梁赞诺夫昨天去世了。冯宪珍、韩童生主演的《办公室的故事》将这部经典的俄罗斯爱情喜剧重新搬上舞台 / Вчера скончался Рязанов. «История офиса» с участием Фэн Сяньчжэнь и Хань Туншэна в главных ролях вернула эту классическую русскую романтическую комедию на сцену. – URL: <https://www.jiemian.com/article/1312383.html>.
33. 冯宪珍韩童生要在舞台上演苏联老电影《办公室的故事》 = Фэн Сяньчжэнь и Хань Туншэн собираются поставить на сцене старый советский фильм "История офиса". – URL: https://m.thepaper.cn/renmin_prom.jsp?contid=1401950&from=renmin.
34. Обманули всех: Гурченко и Миронов хитрым способом снялись в «Иронии судьбы» // Попкорньюс. 09.10.2022. URL: https://www.popcornnews.ru/news/nikto-ne-zametil-na-samom-dele-gurchenko-i-mironov-sygrali-v-ironii-sudby_id298727_a157.
35. Три детали, которые зрители 45 лет не замечали в «Служебном романе» // Киноафиша. 08.10.2022. – URL: https://www.kinoafisha.info/articles/tri-detali-kotorye-zriteli-45-let-ne-zamechali-v-sluzhebno-romane_id37917_a14974381/

36. Бурков всех заложил: вот какой скандал разразился на съемках "Иронии судьбы" // Киноафиша. 08.10.2022. – URL: https://www.kinoafisha.info/articles/burkov-vseh-zalozhil-vot-kakoy-skandal-razrazil-sya-na-semkah-ironii-sudby_id37951_a14974381/.

37. Apple в советском кино? Вот чего зрители не замечали в «Служебном романе» // Киноафиша. 20.09.2022. – URL: https://www.kinoafisha.info/articles/apple-v-sovetskom-kino-vot-chego-zriteli-ne-zamechali-v-sluzhebno-romane_id37203_a14986701/.

38. Как трагедия изменила культовый фильм: Рязанову пришлось переписать «Служебный роман» // Попкорньюс. 20.09.2022. – URL: https://www.popcornnews.ru/news/kak-tragediya-izmenila-kultovyy-film-ryazanov-perepisal-sluzhebnyy-roman-posle_id297597_a157/.

39. Без Рязанова не обошлось: чем поплатился Мягков за съемки в «Служебном романе» // Киноафиша. 18.09.2022. – URL: https://www.kinoafisha.info/articles/bez-ryazanova-ne-oboshlos-chem-poplatilsya-mygkov-za-semki-v-sluzhebno-romane_id37020_a14813648/.

40. Надя отказалась выйти замуж: вот чего не знали об оригинальной «Иронии судьбы» // Киноафиша. 14.09.2022. – URL: https://www.kinoafisha.info/articles/nadya-otkazalas-vyyti-zamuzh-vot-chego-ne-znali-ob-originalnoy-ironii-sudby_id36800_a14975876/.

41. Как Брыльска проходила пробы в «Иронию судьбы» // Блиц-плюс. 12.09.2022. – URL: https://blitz.plus/shou-biznes/kak-brylska-prokhodila-probu-v-ironiyu-sudby_id42130_a10837/.

42. «Ирония судьбы»: если бы знаки зодиака были Надей Шевелевой // Voice. 24.12.2020. – URL: https://www.thevoicemag.ru/horoscope/weekly_fun/ironiya-sudby-esli-by-znaki-zodiaka-byli-nadey-shevelevoy/?ysclid=I92q5dxb4j79211457.

43. «Ирония судьбы»: если бы знаки зодиака были Надей Шевелевой // Гороскоп. 29.01.2019. – URL: <https://kak2z.ru/index.php?topic=568628.0&ysclid=I92q5rwlex998374603>.

44. Надя из "Иронии судьбы, или С лёгким паром" // ЖЖ. 06.01.2019. – URL: <https://dubikvit.livejournal.com/768891.html?ysclid=I92q69prnl506897849>.

45. Надя Шевелева и ее «непростая» история // Дзен-канал. 14.01.2022. – URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/609b9e81cf746e289734afdd/nadia-sheveleva-i-ee-neprostaia-istoriia-61e16a6d6e106d09ec2283d3>.

46. «Ирония судьбы»: почему Надя Шевелева не вышла замуж? // Я-газета. 20.02.2022. – URL: <https://yagazeta.com/otnosheniya/ironiya-sudby-pochemu-nadya-shevelyova-ne-vyshla-zamuzh/?ysclid=I92q703b8i197112612>.

47. Мамина дочка: Наля Шевелева // Сайт психологов. – URL: <https://www.b17.ru/article/118580/?ysclid=I92q7ek6825139100>.

48. Кто Вы из героев «Иронии судьбы» // Психология. – URL: <https://www.psychologies.ru/standpoint/kto-vyi-iz-geroev-ironii-sudby/?ysclid=I92q7wyggb826867440>.

49. Надя из «Иронии судьбы» и еще две советские героини, которые вызывают недоумение у иностранцев // Только леди. – URL: <https://just-lady-me.ru/udivitelnyj-mir/nadya-iz-ironii-sudby-i-eshhe-2-sovetskie-geroini-kotorye-vyzyvayut-nedoumenie-u-inostrantsev/?ysclid=I92q8sapn3482460180>.

50. Деструктивные женихи Нади Шевелевой: Женя // Econet. – URL: <https://econet.ru/articles/167735-destruktivnye-zhenihi-nadi-shevelevoy/?ysclid=I92q92xzcj384742655>.

51. Длина маршрута Надежды Шевелёвой Брыльски ночью по Ленинграду? // ЖЖ. 29.12.2017. – URL: <https://zur-zvezdochet.livejournal.com/502763.html?ysclid=I92q9l7rin717886301>.

52. Надя Шевелева из Ленинграда // Газета.ru. 5.06.2019. – URL: <https://www.gazeta.ru/culture/photo/barbara-brylska-bday.shtml?ysclid=I92qa354ux226850214>.

53. Женя Лукашин свою Надежду так и не встретил // Известия. 24.12.2007. – URL: <https://iz.ru/news/331961/?ysclid=I92qaezbzh372132500>.

54. Американская «Ирония судьбы»: что уже известно про ремейк советского хита // Эльгерл. 18.08.2022, – URL: <https://www.ellegirl.ru/articles/amerikanskaya-ironiya-sudby-cto-uzhe-izvestno-pro-remeik-sovetskogo-khita/?ysclid=I92qass0hq13448148>.

55. «Ирония судьбы» по-голливудски? В США делают ремейк культовой советской комедии: кто сыграет Ипполита, а кто – Надю Шевелеву // FB. 05.11.2021. – URL: <https://fb.ru/news/movies/2021/5/11/305920?ysclid=l92qb4ceh1863224772>.

56. Барбара Брыльска: ирония судьбы, или Полная противоположность Нади Шевелевой // ЖЖ. 06.09.2016. – URL: <https://vsegda-tvoj.livejournal.com/20074585.html?ysclid=l92qbjssqh742325036>.

57. А кто такие ---Женя Лукашин и--- Надя Шевелёва?... И что связывало этих двух людей в жизни?..) // Ответ. 2013. – URL: <https://otvet.mail.ru/question/77288064?ysclid=l92qc0wt31148173623>.

58. Надежда Васильевна Шевелева // Livelib.ru. 07.08.2017. – URL: <https://www.livelib.ru/character/3055-nadezhda-vasilevna-sheveleva?ysclid=l92qcf8lx730545161>.

59. Надя Шевелева и ее мужчины // Мозаичный форум. 01.01.2007. – URL: <http://project.megarulez.ru/forums/showthread.php?t=1936>.

60. Ирония судьбы, или с легким паром. По одноименной пьесе и фильму Э. Рязанова // Фанфик. – URL: <https://fanfics.me/fandom1820/heroes>.

61. Надя Шевелева: цитаты // Цитатик.ру. – URL: <https://citatic.ru/pers/nadya-sheveleva>.

62. «Ирония судьбы» Нади Шевелевой: как сейчас живет и выглядит Барбара Брыльска // 5-TV. 05.06.2021. – URL: <https://www.5-tv.ru/news/346023/ironia-sudby-nadi-sevelevoj-kak-sejcas-zivet-ivygladit-barbara-brylska/>.

63. Монолог Нади Шевелёвой из Иронии судьбы или с лёгким // Стихи.ру. 11.12.2020. – URL: <https://stihi.ru/2020/12/11/2250>.

64. Откуда взялся «Служебный роман»: интересные факты о фильме // Дзен-канал. 19.03.2018. – URL: <https://zen.yandex.ru/media/nkino/otkuda-vzialsia-slujebnyi-roman-interesnye-fakty-o-filme-5aa677713dceb74e1ab957d8>.

65. 16 интересных фактов о фильме "Служебный роман" // Дом кино. 14.06.2017. – URL: <https://www.domkino.tv/news/8953?ysclid=l92qgfis6f490063871>.

66. «Мырма» нашлась сразу. 10 фактов о «Служебном романе», отмечающем 40-летие // Life. 26.10.2017. – URL: <https://life.ru/p/1055245?ysclid=l92qgwjvkc259409050>.

67. «Служебный роман»: история создания фильма // Фишки.нет. 23.01.2015. – URL: <https://fishki.net/1398623-quotsluzhebnyj-romanquot---istorija-sozdanija-filma.html?ysclid=l92qh9ugua12990488>.

68. За кулисами «Служебного романа»: почему вырезали Фатюшина, зачем Мырме компьютер? // Новый очаг. 04.01.2023. – URL: <https://www.novochag.ru/stars/zvezdnye-istorii/zakulisami-sluzhebного-romana-pochemu-vyrezali-fatyushina-zachem-mymre-kompyuter/?ysclid=l92qhkn025623985807>.

69. От телеспектакля до госпремии: история «Служебного романа», который возвращается в кино // Газета.ру. 23.03.2022. – URL: <https://www.gazeta.ru/culture/2022/03/23/14659849.shtml?ysclid=l92qhzfgbj926322052>.

70. «Служебный роман»: история шедевра // ЖЖ. 02.05.2017. – URL: <https://gluhovski-igor.livejournal.com/1091993.html?ysclid=l92qiahubc611833645>.

71. Как снимали фильм «Служебный роман» // ЖЖ. 01.11.2017. – URL: <https://kak-eto-sdelano.livejournal.com/724322.html?ysclid=l92qikdanj267535509>.

72. 18 фактов о легендарной комедии «Служебный роман», после которых Вам захочется срочно ее пересмотреть // Адме-медиа. – URL: <https://adme.media/tvorchestvo-kino/18-faktov-o-legendarnoj-komedii-sluzhebnyj-roman-posle-kotoryh-vam-zahochetsya-srochno-ee-peresmotret-2191015/?ysclid=l92qiztg559975754>.

73. Служебный роман! Киношедевр: история в лицах! // Для мам. 2018. – URL: <https://www.mam4.ru/community/post/484143/?ysclid=l92qjh26as505232248>.

74. «Служебный роман»: что вырезали или как снимали фильм // Новости Тольятти. 16.08.2021. – URL: <https://augustnews.ru/sluzhebnyj-roman-za-kadrom-ili-kak-snimali-film/?ysclid=l92qjquqfr198940433>.

75. «Служебный роман»: интересные детали и факты из фильма // Прогулки по Москве. 26.10.2017. – URL: <http://moscowwalks.ru/2017/10/26/sluzhebny-roman/?ysclid=192qk40twy32525740>.
76. Актеры сразу трех планов: как Рязанов сделал «Служебный роман» шедевром // АиФ. 24.03.2022. – URL: https://aif.by/timefree/cinema/aktery_srazu_treh_planov_kak_ryazanov_sdelal_sluzhebnyy_roman_shedevrom.
77. Любопытные факты о фильме «Служебный роман» // Ктололо.Ру. 26.10.2013. – URL: <https://4tololo.ru/content/3482>.
78. Статистическая невероятность. «Служебный роман» (1977) // ЖЖ. 15.08.2020. – URL: <https://inryko.livejournal.com/60487.html>.
79. Малоизвестные факты о знаменитой кинокомедии «Служебный роман» // Rg.ru. 18.12.2013. – URL: <https://rg.ru/2013/12/08/sluzhebny-roman-site.html>.
80. «Служебный роман»: герои и антигерои тогда и сейчас // Сплетник. 05.03.2021. – URL: https://www.spletnik.ru/blogs/pro_zvezd/186683_sluzhebnyy-roman-geroi-i-antigeroi-togda-i-seychas.
81. «Служебный роман»: 42 года спустя Мымра бы завела альфонса, а Новосельцев прибил к «мамочке» // Царьград. 08.12.2019. – URL: https://tsargrad.tv/articles/sluzhebnyj-roman-42-goda-spustja-mymra-by-zavela-alfonsa-a-novoselcev-pribilsja-k-mamochke_229269.
82. «Сказка о руководящей Золушке, или служебный роман»: как снимали культовый фильм Рязанова // Дни.ру. 02.01.2021. – URL: <https://dni.ru/showbiz/2021/2/1/470393.html>.
83. «Служебный роман» по местам съемок. – URL: https://trinixy.ru/6697-sluzhebnyjj_roman_po_mestam_semok_28_foto.html. 24.07.2007.
84. О «Служебном романе» // Дзен-канал. 18.07.2022. – URL: <https://zen.yandex.ru/media/snitovskii/o-slujebnom-romane-62cd772e076b2b5f4a8044c6>.
85. Почему Эльдар Рязанов снял «Служебный роман» // ЖЖ. 18.11.2016. – URL: <https://dubikvit.livejournal.com/491995.html?ysclid=192qstczu221942840>.
86. Служебный роман длиною в ... лет (К дню рождения Э. Рязанова) // ЖЖ. 18.11.2013. – URL: <https://picturehistory.livejournal.com/582942.html?ysclid=192qtf6uow68470736>.
87. 16 незаметных ролей, которые сыграл режиссёр Эльдар Рязанов в собственных фильмах // Культурология. 19.09.2020. – URL: <https://kulturologia.ru/blogs/190920/47606/>.

Приложение Б.

Постеры к кинофильму «Служебный роман» в русском и китайском киноинформационном пространстве



Рисунок Б.1 – Оформление обложки кинофильма «Служебный роман» на DVD

Источник: из открытых источников Интернета: eca86b8e35fa18a627b04b.jpg (400×396) (kitaichina.com)



Рисунок Б.2 – Оформление обложки кинофильма «Служебный роман» на DVD

Источник: из открытых источников Интернета: Китайский дубляж – ЯПлакаль (yarplakal.com)



Рисунок Б.3

Приложение В.

Мемы «Служебный роман» и «Ирония судьбы, или с легким паром!»



Рисунок В.1 – Мем из китайского интернета

Источник: из открытых источников. – URL: <https://twitter.com/rrharisov/status/732857073885646851?lang=uk>



Рисунок В.2 – Мем из русскоязычного сегмента Интернета

Источник: URL: <https://twitter.com/princesszhngg/status/1077792384501600256>

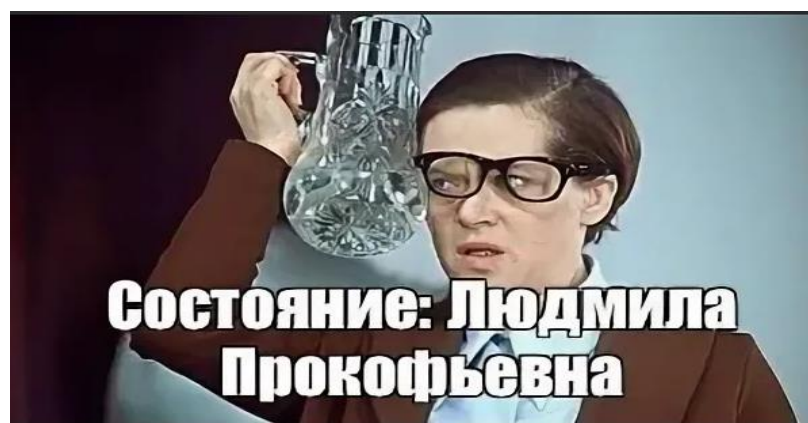


Рисунок В.3 – Мем из русскоязычного сегмента Интернета

Источник: URL: https://www.b17.ru/blog/sultan_moego_serdtsa/



- Простите, а сколько еще этот ваш карантин продлится?

Рисунок В.4 – Мем из русскоязычного сегмента Интернета

Источник: URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5e8f84c34a281b0cb1a41f9d/memy-iz-filma-služebnyi-roman-o-koronaviruse-5ea18dfe6766da1f3c9c44dd>



- Товарищ Новосельцев, а не сходить ли Вам в отпуск без содержания месяцев эдак на шесть?

Рисунок В.5 – Мем из русского сегмента Интернета



Рисунок В.6 – Мем из русскоязычного сегмента Интернета

Источник: URL: https://twitter.com/sad_pony_?lang=fr

**Вы любите
собирать
грибы?**



Рисунок В.7 – Мем из российского сегмента Интернета

Источник: URL: <https://www.pinterest.ru/pin/609041549611589275/>

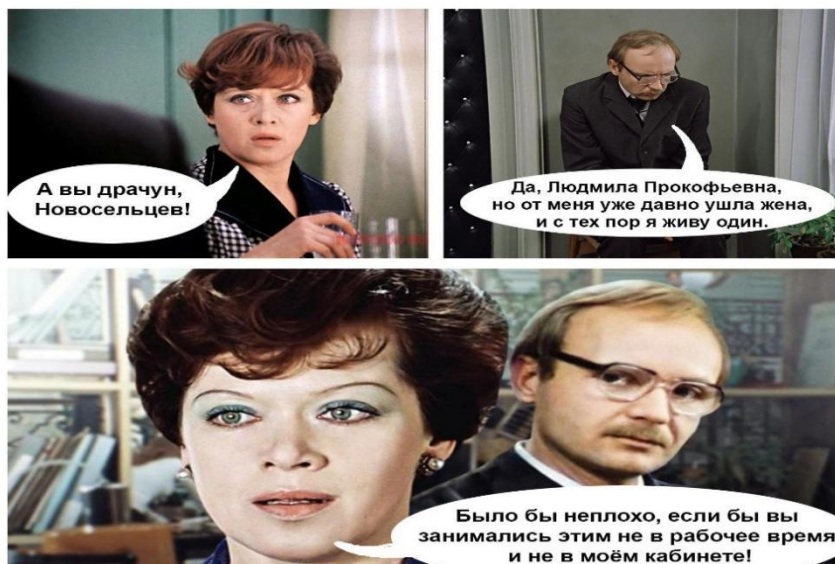


Рисунок В.8 – Мем из российского сегмента Интернета

Источник: URL: <https://fotostrana.ru/usernews/search/%F6%E8%F2%E0%F2%E0%FB/>



- Медицинская маска! Вот что делает женщину - женщиной, пока закрыты все салоны красоты и парикмахерские.

Рисунок В.9 – Мем из русскоязычного сегмента Интернета

Источник: URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5e8f84c34a281b0cb1a41f9d/memy-iz-filma-slujebnyi-roman-o-koronaviruse-5ea18dfe6766da1f3c9c44dd>



- Ну что, уволила Вас мымра, или просто за свой счёт отправила?

Рисунок В.10 – Мем из русскоязычного сегмента Интернета

Источник: URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5e8f84c34a281b0cb1a41f9d/memy-iz-filma-slujebnyi-roman-o-koronaviruse-5ea18dfe6766da1f3c9c44dd>



Рисунок В.11 – Мем из российского сегмента Интернета



- Сдаём по 15 гривен на маски!

Рисунок В.12 – Мем из русскоязычного сегмента Интернета

Источник: URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5e8f84c34a281b0cb1a41f9d/memy-iz-filma-služebnyi-roman-o-koronaviruse-5ea18dfe6766da1f3c9c44dd>



Рисунок В.13 – Мем из англоязычного эмигрантского сегмента Интернета

Источник: URL: <https://www.meme-arsenal.com/create/meme/1840978>



Рисунок В.14 – Мем из украиноязычного сегмента Интернета

Источник: URL: <https://www.meme-arsenal.com/create/template/1304780>



Рисунок В.15 – Мем

Источник: URL: <https://www.meme-arsenal.com/create/meme/2448956>

ВЫ НИКОГДА НЕ СМОТРЕЛИ «ИРОНИЮ СУДЬБЫ» СО СТОРОНЫ ИППОЛИТА? ВАМ РЕЗКО ПЕРЕСТАНЕТ НРАВИТЬСЯ ФИЛЬМ. ТЫ УСПЕШНЫЙ МУЖИК, НЕ ГЛУПЫЙ, НЕ УРОД. ПРИХОДИШЬ ДОМОЙ К ЛЮБИМОЙ В ГЛАВНЫЙ ПРАЗДНИК, А ТАМ ПЬЯНОЕ БЫДЛО ШЛЁТ ТЕБЯ НА УЙ. А ЖЕНЩИНА ТВОЯ ЗА ДЕНЬ УХОДИТ К НЕМУ.



Рисунок В.16

Источник: URL: <https://www.yaplakal.com/forum2/st/325/topic2379452.html>



Рисунок В.17 – Мем

Источник: URL: <https://demotivatorium.ru/demotivators/d/202045/>



Рисунок В.18 – Мем



Рисунок В.19– Мем

Источник: URL: <https://art-cafe.info/index.php?topic=326.120>



Рисунок В.20 – Мем из украинского сегмента

Источник: URL: <https://www.meme-arsenal.com/create/meme/6082738>



Рисунок В21

Источник: URL: <https://otvet.mail.ru/question/207239731>



Рисунок В.22

Источник: URL: <https://berni777.livejournal.com/219535.html>



Рисунок В.23

Источник: URL: ropnovoje.mediasole.ru



Рисунок В.24

Источник: URL: yaplakal.com



Рисунок В.25

Источник: – URL: <https://demotions.ru/16480-sluzhebnyy-roman.html>



Рисунок В.26



Рисунок В.27



Рисунок В.28



Рисунок В.29



Рисунок В.30



Рисунок В.31



Рисунок В.32



Рисунок В.33



Рисунок В.34



Рисунок В.35

**Приложение Г.
Спиралевидная модель А. А. Залевской**

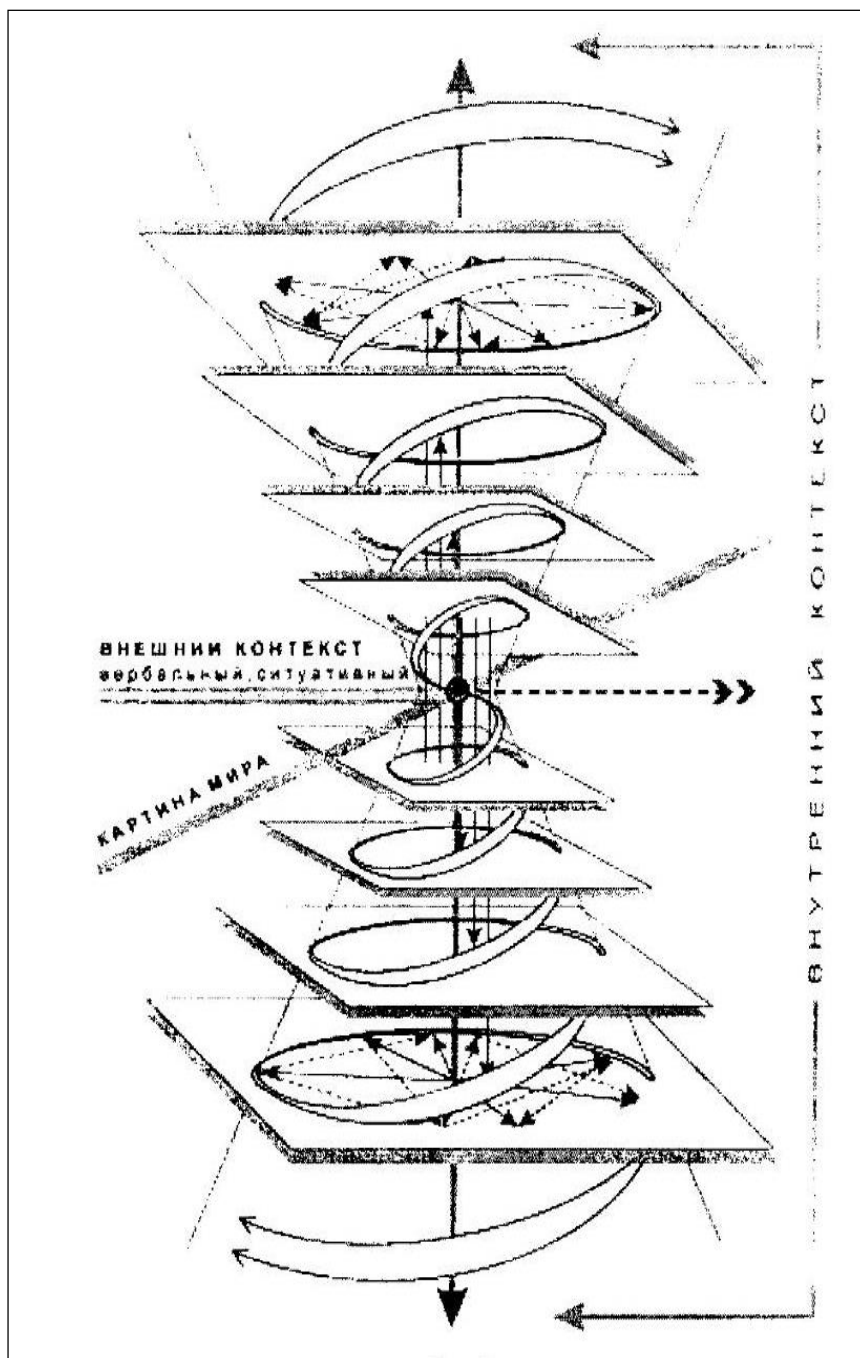


Рисунок Г.1

Приложение Д.
Инвариантная модель коммуниктивно-прагматической
ситуации Н. Р. Алефиренко

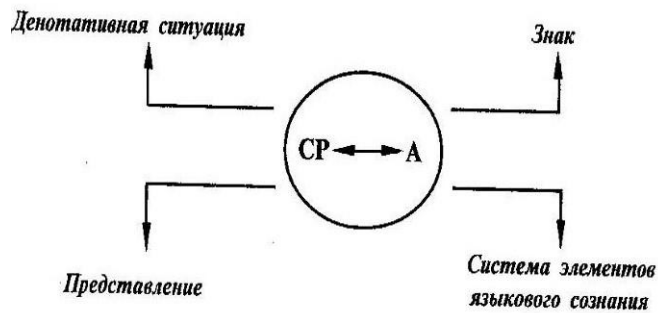


Рисунок Д.1

Приложение Е.
«Многоэтажная» модель памяти (по Р. Аткинсону – Р. Шиффрину)



Рисунок Е.1

Приложение Ж.
Алгоритм коммуникативного события в драматическом конфликте
современного кинодискурса

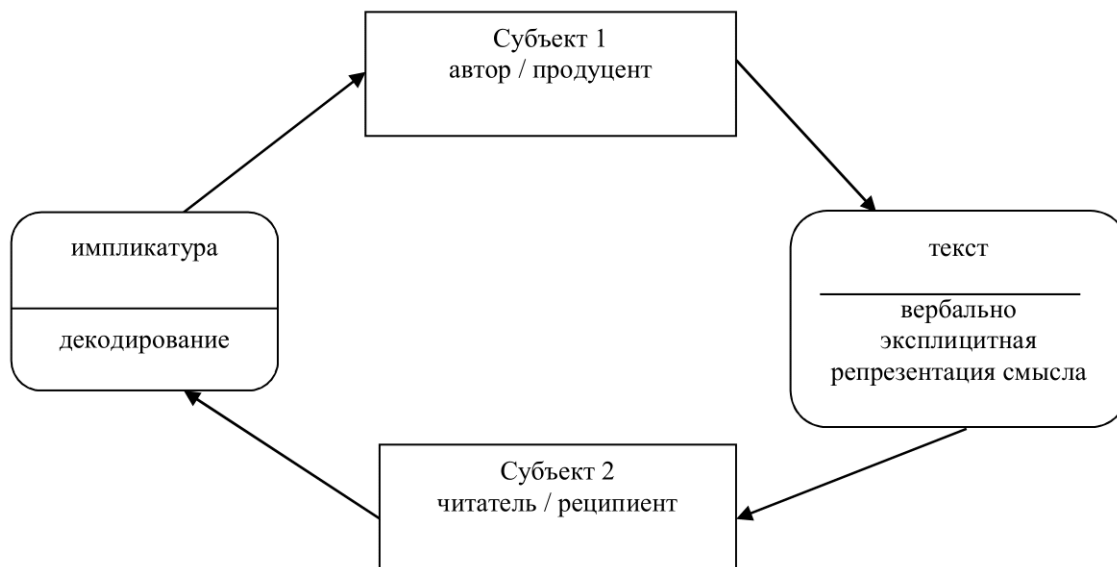


Рисунок Ж.1

Приложение И.
Привативная когнитивно-прагматическая модель киноповествования

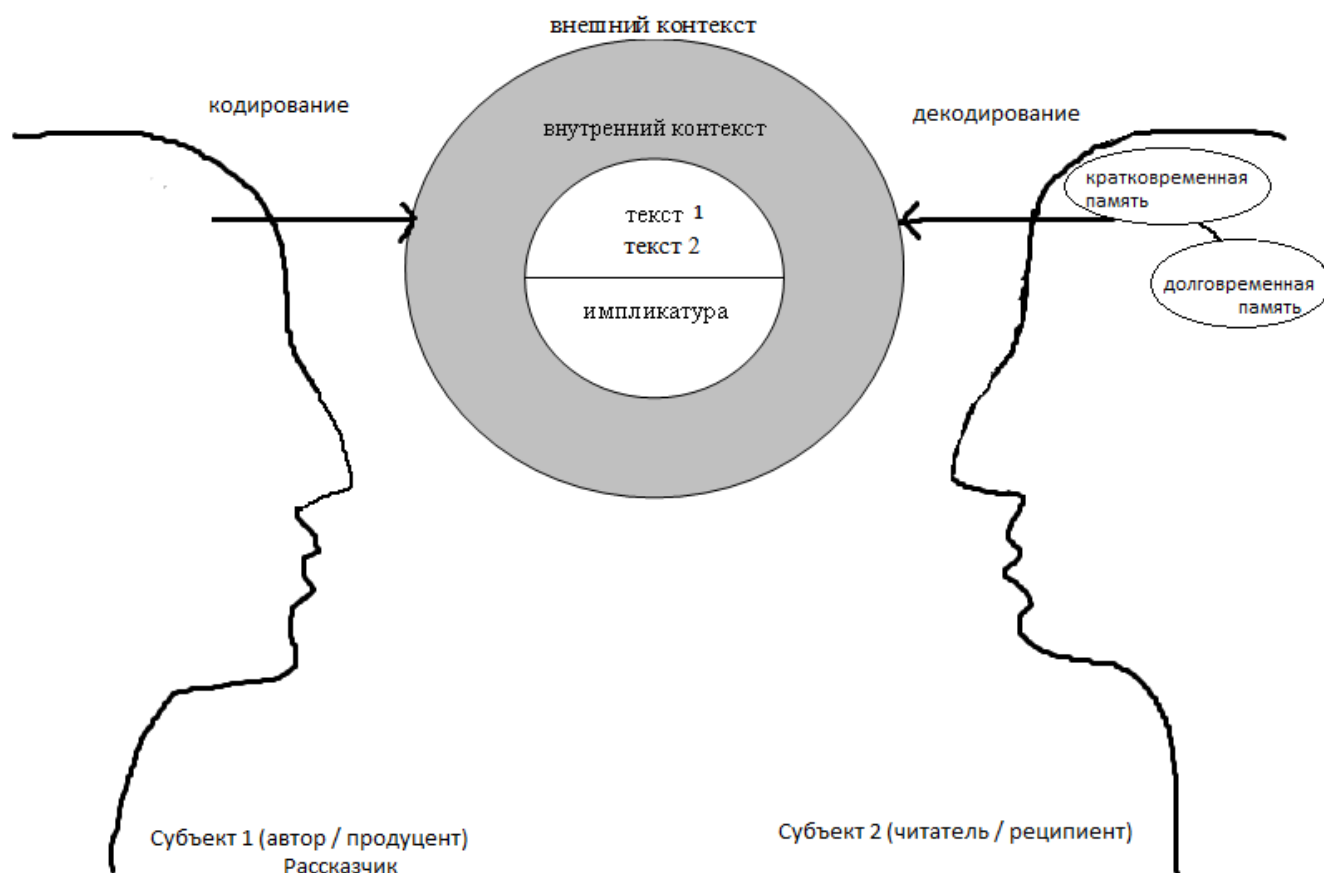


Рисунок И.1

Приложение К.
Модель восприятия кинодискурса Э. Рязанова

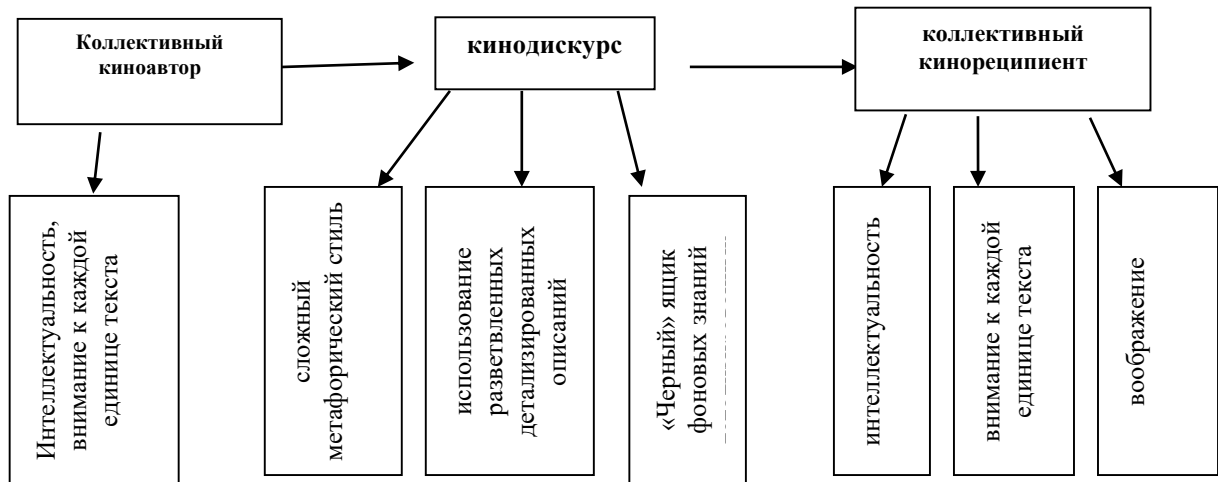


Рисунок К.1