

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

**ЗАСОБИ МОВЛЕННЯ СВОЇ ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ ЖІНОЧИХ
ПЕРСОНАЖІВ У РАДЯНСЬКИХ КІНОРОМАНАХ
ПРО ВІЙНУ 1941-1945 РР.**

**(СРЕДСТВА РЕЧЕВОЇ ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ ЖЕНСКИХ
ПЕРСОНАЖЕЙ В СОВЕТСКИХ КИНОРОМАНАХ
О ВОЙНЕ 1941-1945 ГГ.)**

Виконала: студентка 2 курсу, гр. 8.0359 р
спеціальності 035 “Філологія”,
освітньої програми “Російська мова і зарубіжна
література. Друга мова”,
спеціалізації 035.034 “Слов’янські мови та
літератури (переклад включно). Перша –
російська”

_____ Пашетнева Є.Ю.

Керівник _____ к.філол.н., доц. І.Л. Мацегора

Рецензент _____ к.філол.н., доц. Муравін О.В.

ЗАПОРІЖЖЯ
2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет *філологічний*
Кафедра *слов'янської філології*
Рівень вищої освіти *магістр*
Спеціальність *035 "Філологія"*
Освітня програма *" Російська мова і зарубіжна література. Друга мова "*
Спеціалізація *035.034 "Слов'янські мови та літератури (переклад включно).
Перша – російська"*

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

_____ Павленко І.Я.

" ____ " _____ 2020 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

Пашетнєвій Євгенії Юріївні

1. Тема роботи: *Средства речевой индивидуализации женских персонажей в советских кинороманах о войне 1941-1945 гг.,*
керівник роботи - к. філол. н., доц. Мацегора І.Л.
затверджені наказом ЗНУ від "26" травня 2020 року № 612-с
2. Строк подання студентом роботи: 30.11.2020 р.
3. Вихідні дані до роботи: *тексты кинофильмов, научные работы В.В. Амочкина, М.Б. Ворошиловой, С.С. Зайченко, А.В. Кирилиной, Е.С. Зиновьева, Г.Г. Слышкина, М.А. Ефремовой и др., посвященные исследуемой проблеме.*
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки:
 - 1) *Кинодискурс как объект филологического анализа;*
 - 2) *Гендерные аспекты исследования речи киноперсонажей;*
 - 3) *Речевая индивидуализация «женского» в кинороманах о войне.*
5. Перелік графічного матеріалу: _____

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
1	<i>Мацегора І.Л., доцент</i>		
2	<i>Мацегора І.Л., доцент</i>		
3	<i>Мацегора І.Л., доцент</i>		
<i>Введение, выводы</i>	<i>Мацегора І.Л., доцент</i>		

7. Дата видачі завдання 01.10.2019 г.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів написання кваліфікаційної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	<i>Сбор и систематизация материала</i>	<i>Октябрь 2019 г. – март 2020 г.</i>	
2	<i>Анализ научно-критической литературы по выбранной проблеме</i>	<i>Апрель-май 2020 г.</i>	
3	<i>Введение</i>	<i>Май 2020 г.</i>	
4	<i>Раздел 1. Кинодискурс как объект филологического анализа</i>	<i>Июль 2020 г.</i>	
5	<i>Раздел 2. Гендерные аспекты исследования речи киноперсонажей</i>	<i>Август 2020 г.</i>	
6	<i>Раздел 3. Речевая индивидуализация «женского» в кинороманах о войне</i>	<i>Сентябрь 2020 г.</i>	
7	<i>Выводы</i>	<i>Октябрь 2020 г.</i>	
8	<i>Оформление работы, нормоконтроль</i>	<i>Ноябрь 2020 г.</i>	
9	<i>Защита работы</i>	<i>Декабрь 2020 г.</i>	

Студент

_____ (підпис)

_____ (прізвище та ініціали)

Керівник роботи

_____ (підпис)

_____ (прізвище та ініціали)

Нормоконтроль пройдено.

Нормоконтролер

_____ (підпис)

_____ (прізвище та ініціали)

РЕФЕРАТ

Текст квалификационной работы магистра 66 страниц, 62 источника.

ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ: речевой портрет женских персонажей в советских кинороманах о войне 1941-1945 гг. (на материале кинофильмов «А зори здесь тихие», «Они сражались за Родину», «На всю оставшуюся жизнь»).

ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ: речевые средства, обеспечивающие индивидуализацию женских персонажей в советских кинороманах о войне 1941-1945 гг.

ЦЕЛЬ РАБОТЫ: лингвистический анализ средств речевой характеристики женских персонажей в кинопроизведениях о войне 1941-1945 гг.

Для достижения цели были поставлены следующие ЗАДАЧИ:

- определить текст кинопроизведения как предмет филологического анализа;
- выявить основные компоненты социокультурной характеристики, в частности гендерной, которые могут находить отражение в речи персонажей;
- проанализировать особенности конструирования гендера в текстах анализируемых кинофильмов;
- выделить и проанализировать гендерные особенности, зафиксированные в речи женских и мужских персонажей;
- проанализировать основные языковые средства индивидуализации женских персонажей на фонетическом, лексико-грамматическом и синтаксическом уровнях.

АКТУАЛЬНОСТЬ данной работы обусловлена, с одной стороны, активным изучением кинодискурса в современной лингвистике, а с другой, необходимостью комплексного анализа средств речевой характеристики киноперсонажей.

НАУЧНАЯ НОВИЗНА состоит в комплексном подходе к изучению текста кинопроизведения в целом; качественно новом аспекте лингвистического анализа основных речевых средств создания образа персонажа кинопроизведений в конкретный хронологический промежуток времени.

МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ: описательный, сопоставительный, лингвостилистический. Исследование было бы невозможным без инструментария гендерного анализа.

ОБЛАСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ: результаты исследования могут быть использованы в лекционных курсах высших учебных заведений по современному русскому языку, лингвистическому анализу текста, социолингвистике, коммуникативной и гендерной лингвистике.

СТРУКТУРА РАБОТЫ: магистерское исследование состоит из введения, трех разделов с подразделами, выводов и списка использованной литературы.

КРЕАЛИЗОВАННЫЙ ТЕКСТ, КИНОТЕКСТ, КИНОДИСКУРС, ГЕНДЕР,
ЯЗЫКОВЫЕ МАРКЕРЫ, РАЗГОВОРНАЯ РЕЧЬ, КИНОДИАЛОГ

ABSTRACT

The text of the master's qualification work is 66 pages, 62 sources.

OBJECT OF RESEARCH: speech portrait of female characters in Soviet film novels about the war of 1941-1945. (based on the films "The Dawns Here Are Quiet", "They Fought for the Motherland", "For the Rest of Their Life").

SUBJECT OF RESEARCH: speech means providing individualization of female characters in Soviet film novels about the war of 1941-1945.

PURPOSE OF THE WORK: linguistic analysis of the means of speech characteristics of female characters in films about the war of 1941-1945. To achieve the goal, the following **TASKS** were set:

- to define the text of a film work as a subject of philological analysis;
- to identify the main components of socio-cultural characteristics, in particular gender, which can be reflected in the speech of the characters;
- to analyze the peculiarities of constructing gender in the texts of the analyzed films;
- to highlight and analyze the gender characteristics recorded in the speech of female and male characters;
- to analyze the main linguistic means of individualization of female characters at the phonetic, lexical-grammatical and syntactic levels.

The relevance of this work is due, on the one hand, to the active study of film discourse in modern linguistics, and, on the other hand, to the need for a comprehensive analysis of the means of speech characteristics of film characters.

SCIENTIFIC NOVELTY consists in an integrated approach to the study of the text of a film work as a whole; a qualitatively new aspect of linguistic analysis of the main speech means of creating an image of a character in films in a specific chronological period of time.

RESEARCH METHODS: descriptive, comparative, linguo-stylistic. The study would not have been possible without gender analysis tools.

SCOPE: the research results can be used in lecture courses of higher educational institutions on modern Russian language, linguistic text analysis, sociolinguistics, communicative and gender linguistics.

STRUCTURE OF WORK: master's study consists of an introduction, three sections with subsections, conclusions and a list of references.

CREALIZED TEXT, FILM TEXT, FILM DISCOURSE, GENDER, LANGUAGE MARKERS, SPEAKING, FILM DIALOG

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	8
РАЗДЕЛ 1. КИНОДИСКУРС КАК ОБЪЕКТ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА.....	11
1.1. Интерпретация кинотекста и кинодискурса в современной гуманитаристике.....	11
1.2. Кинотекст и текст в лингвистическом описании	20
РАЗДЕЛ 2. ГЕНДЕРНЫЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ РЕЧИ КИНОПЕРСОНАЖЕЙ	26
2.1. Лингвистические аспекты оппозиции «мужское-женское».....	26
2.2. Способы конструирования гендера в кинопроизведениях	34
РАЗДЕЛ 3. РЕЧЕВАЯ ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ «ЖЕНСКОГО» В КИНОРОМАНАХ О ВОЙНЕ	47
3.1. Фонетическая выразительность речи.....	47
3.2. Лексико-грамматические особенности речи женских персонажей....	53
3.3. Синтаксические особенности речи и специфика речевого поведения.....	59
ВЫВОДЫ.....	63
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	67

ВВЕДЕНИЕ

В современных условиях кинематограф является одним из наиболее влиятельных средств массовой коммуникации. Синтезируя достижения литературы, изобразительного искусства, музыки и театра, кино создало новый язык, в котором органично переплетаются разнообразные выразительные средства. Поэтому исследование кинотекста приобретает особую актуальность.

В рамках лингвистической науки сформировалось несколько направлений в изучении кинопроизведений: лингвосемиотический, лингвокогнитивный, лингвоперсонологический, лингвокультурологический и другие. В филологической литературе кинопроизведение предстает как особый, «креолизованный» вид текста [56, с. 180], в котором сочетаются визуальные, звуковые и речевые составляющие.

Кинотекст с его возможностями визуализации наиболее полно отражает жизнь эпохи, в которой разворачивается действие фильма, в том числе традиции, социальные отношения и роли, поведенческие стратегии и стили общения, культурные стереотипы и другие компоненты исторически изменчивых культурных концептов, к которым относится и гендер.

В современной науке гендер определяется как конвенциональный идеологический конструкт, аккумулирующий представления о том, что значит быть мужчиной и женщиной в данной культуре. Методологической основой данного определения является признание социальной и культурной обусловленности пола, его институционализованного и ритуализованного характера [31, с. 11-14]. Ключевую роль в конструировании гендера играет язык: он выступает как «неосознаваемый фон, фиксирующий гендерные стереотипы, идеалы и ценности посредством аксиологически не нейтральных вербальных форм и структур, и как инструмент, дающий возможность воспроизводства гендерных смыслов в социальной практике» [16, с. 10].

Текст кинофильма, в отличие от литературного произведения, изначально существует в устной форме, что позволяет передать все социокультурные характеристики персонажа, в том числе, и гендерные. **Актуальность** исследования обусловлена необходимостью комплексного анализа средств речевой характеристики персонажей русскоязычного кинематографа.

Объектом исследования в данной работе является речевой портрет женских персонажей в советских кинороманах о войне 1941-1945 гг. (на материале кинофильмов «А зори здесь тихие» (1972, реж. Ст. Ростокский), «Они сражались за Родину» (1975, реж. С. Бондарчук), «На всю оставшуюся жизнь» (1975, реж. П. Фомин)).

Предметом исследования выступают речевые средства, обеспечивающие индивидуализацию женских персонажей в советских кинороманах о войне 1941-1945 гг.

Целью работы является лингвистический анализ средств речевой характеристики женских персонажей в кинопроизведениях о войне 1941-1945 гг.

Для достижения поставленной цели предполагается решить ряд исследовательских задач:

- определить текст кинопроизведения как предмет филологического анализа;
- выявить основные компоненты социокультурной характеристики, в частности гендерной, которые могут находить отражение в речи персонажей;
- проанализировать особенности конструирования гендера в текстах анализируемых кинофильмов;
- выделить и проанализировать гендерные особенности, зафиксированные в речи женских и мужских персонажей;
- проанализировать основные языковые средства на фонетическом, лексико-грамматическом и синтаксическом уровнях.

Методы исследования – описательный, сопоставительный, лингвостилистический. Исследование было бы невозможным без инструментария гендерного анализа.

Научная новизна состоит в комплексном подходе к изучению текста кинопроизведения в целом; качественно новом аспекте лингвистического анализа основных речевых средств создания образа персонажа кинопроизведений в конкретный хронологический промежуток времени.

Область применения: результаты исследования могут быть использованы в лекционных курсах высших учебных заведений по современному русскому языку, лингвистическому анализу текста, социолингвистике, коммуникативной и гендерной лингвистике.

Практическая значимость работы: результаты работы могут стать основой для дальнейшего изучения особенностей русской речи в современных кинопроизведениях, в т.ч. и аудиовизуального воспроизведения с точки зрения их лингвостилистического потенциала.

Структура работы: магистерское исследование состоит из введения, трех разделов с подразделами, выводов и списка использованной литературы.

РАЗДЕЛ 1.

КИНОДИСКУРС КАК ОБЪЕКТ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

1.1. Интерпретация кинотекста и кинодискурса в современной гуманитаристике

В современном мире кинематограф представляет собой значительную составляющую информационного потока и влиятельное средство массовой коммуникации. В киноискусстве отразился весь синтез достижений музыки, театра, литературы, изобразительного искусства. При этом фильм – результат создания абсолютно нового языка, в котором происходит сбалансированное взаимодействие различных средств выразительности [19]. Произведения киноискусства рассматриваются с позиций разных наук: киноведения, философии, психологии, лингвистики, литературоведения, культурологии, что привело к возникновению целого ряда смежных понятий.

В «Большом энциклопедическом словаре дается такое определение: «Фильм – это совокупность фотографических изображений (кадров), последовательно расположенных на кино плёнке, связанных единым сюжетом и предназначенных для воспроизведения на экране; произведение киноискусства» [6, с. 1418].

Ю.Н. Тынянов определяет кино как искусство абстрактного слова, в котором речь разложена на составные элементы [58, с. 6].

Ю.Н. Лотман, рассматривая кинофильм с позиций семиотики, определяет его как текст, который может одновременно считаться дискретным, состоящим из знаков, и недискретным. События реальной жизни и события на экране имеют определенное сходство. Но экранная жизнь представляется цепочкой отдельных сегментов, которые определяются исследователем понятиями «кадр» и «кинофраза», причем кадр является основным носителем значений киноязыка по аналогии со словом [38].

Е.Б. Иванова, изучая кинофильм с точки зрения искусствоведения, определяет фильм, как зафиксированную на пленке или другом материальном носителе «последовательность кадров, представляющих собой фотографическое или рисованное изображение, обычно сопровождаемое звуковым рядом (речью, музыкой, шумами)» [28, с. 56]. Таким образом фильм представляется связным семиотическим пространством.

Результатом такого подхода к осмыслению природы кинофильма в современных исследованиях становится появление понятия «кинотекст». Произведения киноискусства как текст представлен в работах Ю.Г. Цивьяна [60], Ю.Н. Усова [59], А.В. Федорова и других, использовавших его для обозначения всей совокупности знаковых элементов кинофильма – видеоряда, звукового оформления и собственно лингвистического текста диалогов и закадрового комментария.

Ю.Г. Цивьян определяет фильм как дискретную последовательность непрерывных участков текста. Эту последовательность исследователь называет кинотекстом, который представляет собой цепочку ядерных кадров [60, с. 109].

С позиций семиотики исследовали произведения киноискусства Г.Г. Слышкин и М.А. Ефремова. По мнению авторов, кинотекст – это «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и / или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» [54, с. 32].

Ю.Н. Усов, давая определение кинотексту, обращает внимание на такие важные его составляющие как пространственно-временной способ существования, экранность, аудиовизуальный способ его восприятия [59, с. 17].

Л.Д. Бугаева анализирует кинотекст с точки зрения различных отношений между текстом и кино, рассматривая последний как экранизацию. Исследователь утверждает, что определение кинотекста «возможно лишь внутри выделяемых типов отношений между кино и текстом, только на основе и исходя из характера их взаимодействия» [7, с. 74]. В кинотексте Л.Д. Бугаева выделяет такие его аспекты:

- сочетание вербального и визуального,
- проявление в кинотексте вербального текста,
- разные виды интертекстуальности в кинематографе,
- нарративный план, доэкранную и послеэкранную жизнь литературного текста.

В последнее время получает распространение термин «кинодискурс», исследованию которого посвящены работы лингвистов С.С. Зайченко, А.Н. Зарецкой, Е.А. Колодиной, И.Н. Лавриненко, М.А. Самковой, Е.Н. Сухой и др. Если в кинотексте превалирует лингвистическая система, то нелингвистическая семиотическая система подробно рассматривается в кинодискурсе. Таким образом, понятие кинодискурс возникает в результате расширения предмета лингвистики в кинотексте. В определении сущности кинодискурса экстралингвистические факторы становятся определяющими по отношению к лингвистическим.

С.С. Назмутдинова определяет кинодискурс как «семиотически осложненный, динамичный процесс взаимодействия автора и кинореципиента, протекающий в межъязыковом и межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка, обладающего свойствами синтаксичности, вербально-визуальной сцепленности элементов, интертекстуальности, множественности адресата, контекстуальности значения, иконической точности и синтетичности» [39, с. 7]. Таким образом, кинодискурс включает в себя помимо кинотекста ряд экстралингвистических факторов – коммуникативную ситуацию, фоновые знания адресата, вертикальный контекст, а также культурно-историческую обстановку, время

и место, к которым относится фильм. Кроме того, кинодискурс, по мнению исследователя, предстает как произведение, созданное полифоничным автором (киносценаристом, режиссером, актерами, редакторами, операторами) [40, с. 86].

Экстралингвистические факторы в кинодискурсе подробно рассматриваются в работах А.Н. Зарецкой, которая утверждает, что «кинодискурс» – это «связный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом этого фильма и другими значимыми для смысловой завершенности фильма экстралингвистическими факторами, такими как креолизованное образование, обладающее свойствами целостности, связности, информативности, коммуникативно-прагматической направленности, медийности и созданное коллективно дифференцированным автором для просмотра реципиентом сообщения (кинозрителем) [24, с. 8]. Автор обращает внимание на то, что хотя кинодискурс – отсроченная коммуникация между коллективным автором и зрителем, он всегда направлен на зрительское восприятие.

Закономерным оказывается рассмотрение понятий «кинотекст» и «кинодискурс» через соотношение «часть-целое». Такой точки зрения придерживается С. С. Зайченко, рассматривая кинодискурс как «совокупность кинотекстов, выступающих результатом взаимодействия коллективного авторского замысла, сложного комплекса возможных реакций кинозрителя и кинотекста, выводящего кинодискурс в пространство семиосферы» [21, с. 69]. В своих работах исследователь дает развернутую характеристику кинодискурса как знаковой системы, обращая внимание на следующие моменты:

- Одновременная отнесенность кинодискурса к оптическим (зрительным) и слуховым знаковым системам.
- Небиологический (культурный) естественный характер кинодискурса как семиотической системы.

- Сложная многоуровневая структура кинодискурса как семиотической системы, подсистемы знаков которой образуют определенную иерархию. Знаки в такой семиотике комбинируются по определенным правилам. Изменение порядка расположения знаков приводит к изменению значения всей совокупности знаков.

- Открытость и способность кинодискурса взаимодействовать с окружающей средой.

- Зависимость определения единиц кинодискурса от подхода к исследованию. Это могут быть минимальные недискретные единицы изображения; крупные отрезки (кадр, план), которые помимо визуального компонента включают в себя движение, звук и пр.; цепочки кадров.

- Поликодовость кинодискурса.

- Семиотические функции кинодискурса: передача актуальной информации, передача прошлого опыта, участие в продуцировании нового знания, регулятивная, эмотивная, эстетическая, метаязыковая, фатическая [19, с. 85].

Разграничивать понятия кинотекст, кинофильм и кинодискурс предлагает и М.А. Самкова, рассматривая кинофильм как родовое понятие по отношению к кинотексту. С точки зрения исследовательницы, кинотекст сосредотачивается на языке и рассматривает элементы речи (интонацию, паузы и другие второстепенные), тогда как «кинодискурс – более широкое понятие, которое включает в себя как кинотекст, так и кинофильм, интерпретацию фильма кинозрителем и тот смысл, что вложили создатели кинофильма <...> включает в себя всевозможные корреляции с разнообразными видами искусства, например литература, театр, и с интерактивными системами – телевизионными сериалами, компьютерными играми» [51, с. 136].

Понятие «кинодискурс» в современной науке закономерно привело к появлению различных подходов в исследовании данного вида дискурса. Среди лингвистических теорий можно выделить следующие:

лингвосемиотический, семиотико-синергетический, когнитивно-дискурсивный, лингвокогнитивный, переводческий, социолингвистический, текстоцентрический и дискурсивный.

Лингвосемиотический подход предполагает анализ кинодискурса как знаковой системы (представлен в работах Ю.М. Лотмана, М.А. Ефремовой, Г.Г. Слышкина, С.С. Зайченко и др.). В этой системе выделяют как лингвистические, так и нелингвистические знаки, среди которых в свою очередь выделяются иконы, индексы и символы (типы знаков по Ч. Пирсу [45]). Лингвистическая система в кинотексте представлена двумя составляющими: письменной (титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма) и устной (звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и т.д.). Нелингвистическая система кинотекста включает звуковую часть (естественные и технические шумы, музыка), видеоряд (образы персонажей, движения персонажей, пейзаж, интерьер, реквизит, спецэффекты). Все указанные элементы особым образом организованы и находятся в неразрывном единстве [54, с. 17-18].

С.С. Зайченко указывает на взаимодействие в кинодискурсе разных типов знаков, которые разделяет на лингвистические и нелингвистические. Кроме того, выделяет знаки-индексы естественного языка (интонация, междометия, шифтеры) и знаки-иконы (звукоподражание и др.). Таким образом, в рамках семиотики кинодискурс исследуется как явление семиотически неоднородное, в основе которого лежат символические, иконические и индексальные знаки, интегрируемые в кинотексте с помощью кинематографических кодов [54, с. 53-55]. К функциям кинодискурса как семиотической системы могут быть отнесены: фатическая, метаязыковая, эмотивная, эстетическая, регулятивная функции, передача актуальной информации, важного опыта, участие в формировании нового знания [19, с. 85].

В рамках семиотико-синергетического подхода С.С. Зайченко исследовала особенности организации англоязычного художественного

кинодискурса исторического жанра. Исследовательница утверждает, что художественный кинодискурс как разновидность дискурса выступает результатом взаимодействия «коллективного авторского замысла, сложный комплекс реакций кинозрителя и кинотекста, выводящего дискурс в пространство семиосферы» [19, с. 5]. Такой комплексный подход позволяет проводить всестороннее исследование аспектов кинодискурса как многомерного лингвистического феномена, т.к. представляет собой семиотическое пространство культуры, в которое погружен язык.

Социолингвистический подход представлен в работах А.А. Бодровой [5], Л.В. Цыбиной [61], которые отмечали высокую информативность кинодискурса и его способность отображать социально-статусные роли с помощью языковых и аудиовизуальных средств. В связи с этим кинодискурс исследуется как актуальный срез восприятия реальности, источник культурной и социальной информации.

Когнитивно-дискурсивный подход к изучению кинодискурса представлен в исследовании Е.А. Колодиной, определяющая кинодискурс как «процесс воспроизведения и восприятия фильма, смысл которого складывается при взаимном влиянии нескольких семиотических систем. Кинодискурс включает в себя участников дискурса, время и пространство их взаимодействия» [34 с. 332]. Такой подход позволяет проанализировать участников коммуникации, цели общения, сферы и способы общения, коммуникативную среду, а также визуальный компонент, который может как подтверждать вербальный материал, так и идти с ним вразрез.

Материалом исследования И.Н. Лавриненко является диалогической взаимодействием коммуникантов в современных англоязычных фильмах, что позволило представить кинодискурс как «полікодове когнітивно-комунікативне утворення, нерозривна єдність різних семиотичних одиниць, що характеризується зв'язністю, цільністю, завершеністю, адресатністю. Кінодискурс утілюється у вербальних, невербальних (у тому числі кінематографічних) знаках у відповідності до замислу колективного автора і

структурується засобами ЗКР; він зафіксований на матеріальному носії і призначений для аудіовізуального сприйняття глядачами» [36, с. 6].

Распространенным среди современных исследователей является текстоцентричный подход, т.к. кинофильм как знаковое пространство является текстом, и его целесообразно анализировать как текст [28, с. 5]. Известно, что текст как феномен культуры находится в тесной взаимосвязи с другими проявлениями культуры, которые можно трактовать как текст. Исследования М.Б. Ворошиловой, А.Н. Зарецкой, Е.Б. Ивановой, К.Ю. Игнатова представляют кинодискурс как текст с общетекстовыми и специфическими характеристиками.

Так, А.Н. Зарецкая устанавливает, что кинодискурс обладает такими общетекстовыми категориями как целостность, связность, информативность, коммуникативно-прагматическая направленность, медийность [24]. Ученый также проводит исследование кинодискурса, привлекая связанные с ним дискурсы, анализирует в совокупности первоначальный сценарий, режиссерскую версию сценария и конечный кинопродукт.

Дискурсивный подход представлен в работах Е.А. Колодиной, И.М. Лавриненко, Б.В. Сургай, которые трактуют кинодискурс как «процесс воспроизведения и восприятия кинотекста» [34, с. 332]. Е.А. Колодина отмечает, что именно в кинодискурсе «происходит окончательная интерпретация смысла, заложенного в фильме» [34, с. 332]. При этом кинодискурс включает в себя участников дискурса, время и пространство их взаимодействия. И.М. Лавриненко акцентирует внимание на поликодовом характере кинодискурса.

Одним из первых исследователей, указавших на поликодовую природу аудиовизуального произведения, стал бельгийский лингвист Дирк Делабастиа. Он выделил десять основных кодов, знаки которых могут комбинироваться различными способами, тем самым создавая семиотическое пространство фильма как «макрознака»:

- вербальный код (в свою очередь состоит из совокупности лингвистических и паралингвистических субкодов: различные территориальные, стилистические, социальные диалекты языка и т.п.);
- литературный и театральные коды (правила построения сюжета, модели диалогов, знакомство со стратегиями повествования, методами аргументации, литературными жанрами и т.д.);
- проксемический, кинесический, вестиментарный, моральный коды, код грима, код вежливости (позволяют понимать и оценивать невербальное поведение персонажей);
- кинематографический код (нормы и правила кино, методы, техники, жанры и т.д.) [62, с. 196].

Среди основных критериев выделения типов дискурса перечисляют формальные, функциональные, содержательные критерии, связанные с категориями дискурса (адресатностью, ситуативностью, информативностью, интенциональностью, стратегиями и тактиками, когезией, когерентностью, интертекстуальностью и интердискурсивностью). Учитывая своеобразие кинодискурса, его классифицируют по следующим критериям:

- по характеру коммуникативного взаимодействия: кооперативный (гармоническое взаимодействие всех участников коммуникативной ситуации) и конфликтный (наличие противоречий между коммуникантами);
- по степени информативности: информативный и фатический (метакоммуникативный) кинодискурс;
- по жанрам: художественный, документальный, анимационный; драматический, комедийный, детективный, исторический, анимационный и т.д.;
- по особенностям коммуникативной цели: институциональный/персональный, критический, зрительский и т.д.
- по адресату (по возрастному признаку, по степени закрытости);

- по адресанту (профессиональный / любительский);
- по степени оригинальности сценария;
- по степени прецедентности (по ценности для данного лингвокультурного сообщества).

Анализ предлагаемых отечественной лингвистикой подходов к изучению кинодискурса показал, что данный вид дискурса является перспективным полем для исследований. Различные подходы освещают разные стороны и особенности кинодискурса. Исследование кинодискурса с позиций лингвистики остается на сегодняшний день актуальным, т.к. он непосредственно связан с текстом. Большинство исследователей кинодискурса рассматривается с учетом семиотической неоднородности кодовых систем и факторов. Кинодискурс представлен вид текста, в котором сочетаются визуальные, звуковые и речевые составляющие. Совокупность лингвистических и экстралингвистических компонентов коммуникации передает художественный замысел авторов фильма.

Большинство современных исследователей отмечают необходимость разграничения понятий кинотекст и кинодискурс, рассматривая их как часть и целое. Кинодискурс имеет более расширенную структуру, представляя собой сложное гетерогенное образование. Кинотекст, являясь фрагментом кинодискурса, включает лингвистическую (составной частью которой является кинодиалог как непосредственно вербальный компонент) и нелингвистическую семиотические системы. С точки зрения целей и задач нашего исследования, мы обратимся к рассмотрению особенностей кинотекста и кинодиалога, как компонентов кинодискурса.

1.2. Кинотекст и текст в лингвистическом описании

В современной лингвистике прочно укрепился подход к изучению произведений киноискусства как текста. Собственно лингвистическая составляющая кинотекста, как разновидность текста художественного,

представляет особый интерес для исследователей. Он уникален тем, что это художественный текст, изначально существующий в устной форме, в отличие от произведений художественной литературы, которые обычно представляют собой тексты письменные.

Устная форма существования кинотекста становится определяющей в его сопоставлении с речевым текстом, который сохраняет отпечаток невербального поведения участников коммуникации. Так, Ю.М. Лотман отмечает, что устный текст нельзя определить, как только вербальное явление: «живой устный рассказ, конечно, не представляет собой словесного текста в чистом виде. В него включаются иконические знаки – мимика, жест, а для повышенно эмоциональной или детской речи (равно, как и при разговоре с собеседником, недостаточно владеющим данным языком) – элементы театральной игры. Когда монолог разыгрывается – перед нами активное вторжение иконических знаков в речь. Нам приходилось с интересом наблюдать, как один известный актер в домашней беседе сначала высказывал мысль при помощи словесной фразы, а затем непроизвольно (ему казалось, что он просто повторяет то же самое второй раз) разыгрывал ее в жестах» [38, с. 53]. С этой точки зрения, устный рассказ, как и кинотекст, может быть рассмотрен как креолизованный, включающий вербальный и невербальный компоненты.

Невербальный компонент предстает в форме оптико-кинетических знаков, отражающих свойства общей моторики (жестикуляция, мимика, пантомимика). Оптико-кинетическая система дополняется паралингвистической (система вокализации, т.е. тембр голоса, его диапазон, тональность) и экстралингвистическими (темп речи, включение в речь пауз, таких компонентов как покашливание, плач, смех) систем. Невербальные компоненты креолизованного текста выполняют техническую (организация визуального пространства), информативную (передача содержания текста) и эстетическую (актуализация художественной интенции автора) функции [33, с. 71].

Кинотекст как разновидность креолизованного текста представлена в работах Е.Б. Ивановой, Г.Г. Слышкина, М.А. Ефремовой, М.Б. Ворошиловой.

Так Е.Б. Иванова в качестве конститутивных признаков кинотекста выделяет важнейшие общетекстовые категории (адресованность, интертекстуальность, целостность, членимость, модальность).

Представители волгоградской научной школы М.А. Ефремова и Г.Г. Слышкин предлагают следующие характерные черты кинотекста как текста:

- Дискретность (внутренняя структура кинотекста допускает членимость).
- Связность кинотекста, т.к. содержательная самостоятельность отдельных эпизодов относительна, «требуется опоры на кинотекст целиком».
- Наративность кинодискурса, т.к. развитие событий может быть представлено как движущееся вперед или возвращающееся, что создает «ощущение многомерности» мира кинотекста.
- Антропоцентризм кинотекста.
- Локальная и темпоральная относительность кинотекста, т.к. для зрителей время течет неравномерно и непосредственно связано с присутствием персонажа, временем действия.
- Многоканальная информативность. Эта черта предполагает разделение информационного потока по способу восприятия и типу воспринимаемой информации.
- Системность как результат множественных семиотических трансформаций.
- Целостность кинотекста, которая заключается в: тесной взаимосвязи лингвистических и нелингвистических компонентов; четких временных и пространственных рамок; неизменная фиксация начала и конца фильма.

- Полиавторский характер кинотекста, который является продуктом субъективного осмысления мира коллективом авторов.
- Прагматическая направленность кинотекста на формирование ответной реакции реципиента (изменение в чувствах, мыслях зрителя) [54. с. 33-36].

Закономерным анализ языкового дискурса и кинодискурса как схожих понятий представляет А.Г. Рыжков. Языковой дискурс и кинодискурс представлены как аналогичные по своей природе. Отличие состоит в визуальном аспекте: «основное отличие визуального аспекта кинодискурса от визуального аспекта языкового дискурса заключается в том, что в кинодискурсе имиджи поступают извне (от режиссера), а в языковом дискурсе – изнутри (из нашего мозга)» [50, с. 93]. Исследователь, при этом, считает визуальную сторону неотделимой от языковой.

Как один из компонентов кинотекста лингвисты склонны выделять «дискурс кинофильма». Согласно словацкому лингвисту Я. Хованец, дискурс кинофильма может быть представлен как художественная, неутентичная, сценическая беседа между художественными персонажами [14, с. 23]. Отражая речевые коммуникативные образцы современного носителя языка, дискурс кинофильма создает ощущение реального разговора. А воспроизведенные актерами и обычными людьми высказывания имеют одинаковые коммуникативные межличностные функции.

В то же время, опираясь на выводы как зарубежный, так и отечественных лингвистов (С. Козлофф, В.Е. Горшкова), Т.В. Духовная говорит о неправомерности отождествлять диалог в кино и диалог естественной речи. «Между дискурсом кинофильма и дискурсом живой речи существует определенное количество дихотомий, таких как: подготовленность и спонтанность, постоянство и эфемерная природа, коммуникативное намерение говорящего и простое воспроизведение слов актером» [14, с. 23].

Могут быть выделены некоторые черты, свойственные только кинотексту:

- вербальное взаимодействие между киногероями характеризуется большей степенью самопрезентации;
- встречающиеся в повседневной жизни оговорки, ошибки, исправления, поправки, как правило, отсутствуют в киноречи;
- моделирование коммуникативных ситуаций, насыщенность языковыми элементами, отражающих жанровую специфику кинотекста;
- большая информативность, полнота кинодиалогов, что делает их понятными кинозрителю;
- статичность, подготовленность, отсутствие коммуникативного намерения).

Являясь ведущим в системе кодов кинофильма, речь фиксируется в двух измерениях: «вертикальном, как часть аудиовизуального дискурса, направленного от режиссера к кинозрителю, и горизонтальном как дискурс киноперсонажей. Общение киногероев оформляется в помощью языковых и интонационно-жестовых (паралингвистических) средств и преломляется через эти две коммуникативные ситуации» [35, с. 92]. В отличие от спонтанной речи, киноречь предварительно фиксируется в киносценарии и, следовательно, является тщательно подготовленно и рассчитанной на зрителя, устной трансформацией речи письменной. Кинотекст оказывается близким письменному художественному тексту и по характеру функционирования, т.к. фиксируется на пленке и воспроизводится в неизменном виде.

Точки соприкосновения между живым и драматическим языками, что представляется актуальным и для кинотекста, находит В. Герман. Исследователь отмечает, что нормы, принципы, условия использования, лежащие в основе спонтанной коммуникации те же, что и при построении речевых типов и форм в пьесе. Иными словами, правила, контролирующие

смысловой обмен в повседневном контексте, являются источником, который используют драматурги для формирования диалога. Высказывания, воспроизводимые актерами или реальными людьми в обычной жизни, имеют одинаковые коммуникативные межличностные функции – передача информации или саморепрезентация [цит. по: 14].

Кинодиалог, как один из значимых компонентов кинотекста, выстраивает образы героев и связи между ними, служит средством характеристики, индивидуализации персонажей. Персонажи могут репрезентировать классические драматические роли, но являясь, при этом, реальными прототипами членов социума.

Устная форма существования текста кинофильма позволяет передать в нем все оттенки речи киногероя – особенности звучания, тембральной окраски, ритмико-интонационной организации текста, индивидуального произношения и т.д. Благодаря этому кинотекст представляет собой уникальный материал для лингвистического исследования.

РАЗДЕЛ 2.

ГЕНДЕРНЫЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ РЕЧИ КИНОПЕРСОНАЖЕЙ

2.1. Лингвистические аспекты оппозиции «мужское-женское»

Кинотекст, как синтез двух повествовательных тенденций, изобразительной и словесной, позволяет наиболее полно отразить жизнь той эпохи, в которую разворачивается действие. Позволяет воспроизвести национальные традиции, общественные отношения, социальные роли, поведенческие стратегии, исторически изменчивые концепты, одним из которых является гендер.

Понимание языка как динамичного антропоориентированного феномена предусматривает учет влияния на язык всех параметров человеческой личности (пола, возраста, уровня образования и т.п.). Пол человека понимается не только как биологическое явление, но и как культурно обусловленный мыслительный конструкт. Этот конструкт обозначается термином «гендер».

А.В. Кирилина отмечает, что «до сегодняшнего дня нет единого взгляда на природу гендера. Его относят, с одной стороны, к мыслительным конструктам, или моделям, разработанным с целью более четкого научного описания проблем пола и разграничения его биологических и социальнокультурных функций. С другой стороны, гендер рассматривается как конструкт социальный, создаваемый обществом, в том числе и посредством языка» [30].

На сегодняшний день выделяются три теории, в рамках которых даются определения данного понятия:

- теория социального конструирования гендера,
- гендер как стратификационная категория,
- гендер как культурный символ [57, с. 10-16].

Теория социального конструирования гендера основана на двух аспектах: 1) гендер конструируется посредством социализации, разделения труда, системой гендерных ролей, семьей, СМИ; 2) гендер конструируется самими индивидами – на уровне их сознания, принятием заданных обществом норм и ролей и подстраивания под них (в одежде, внешности, манере поведения) [53].

В теории, рассматривающей гендер как стратификационную категорию, гендер является одним из базовых измерений социальной структуры общества наряду с классовой принадлежностью, возрастом и другими характеристиками, организующими социальную систему [43].

Понимание гендера как культурного символа (культурной метафоры) связано с тем, что пол человека имеет не только социальную, но и культурно-символическую интерпретацию, т.е. биологическая половая дифференциация представлена и закреплена в культуре через символику мужского и женского начала [14]. Это выражается в том, что многие не связанные с полом понятия и явления ассоциируются с мужским или женским началом.

Таким образом, понятие гендера является одним из способов познания человека, личности как представителя современной изменяющейся культуры и современного развивающегося общества, понимания обстоятельств, действий и событий, в центре которых находится человек; классифицирования и систематизирования совокупности ролей, статусов, поведенческих характеристик, обусловленных не столько биологическими, сколько культурными и социальными факторами.

В настоящей работе, учитывая, что язык и речевая деятельность человека, а также культурные и социальные факторы взаимовлияют друг на друга, мы будем исследовать языковую личность. Учитывая это, мы будем опираться на определение гендера, данное А.В. Кирилиной «гендер – социокультурное понятие, связанное с приписыванием индивиду определенных качеств и норм поведения на основе его биологического пола» [31, с. 36].

Использование гендерного подхода к анализу структур языка «позволяет получить информацию о том, какую роль играет гендер в той или иной культуре, какие поведенческие нормы для мужчин и женщин фиксируются в текстах различного типа, как меняется представление о гендерных нормах, мужественности и женственности во времени, какие стилевые особенности могут быть отнесены к преимущественно женским или преимущественно мужским, как осмысливается мужественность и женственность в разных языках и культурах, как гендерная принадлежность влияет на усвоение языка, с какими фрагментами и тематическими областями языковой картины мира она связана» [53]. Такой подход позволяют определить языковые механизмы конструирования гендерных категорий в контексте культурно-социальных отношений.

Западные лингвистические исследования развиваются в двух направления, которые отражают проблему соотношения биологических и культурных факторов, лежащих в основе вербальной реализации мужчин и женщин:

- психолингвистика опирается на теорию биодетерминизма;
- в основе социолингвистики лежит теория социокультурного детерминизма.

Приверженцы биодетерминистских идей экспериментальным путем доказывают влияние врожденных биологических (когнитивных и гормональных) различий мужчин и женщин на их речевое поведение [30].

Сторонники социодетерминистского направления сосредоточили свое внимание на объективных методах дискурс-анализа и объяснении результатов исследований дискурса с точки зрения принципа социального конструкционизма. Учитывая психофизиологические различия мужчин и женщин, влияющие на коммуникативное и речевое поведение, исследователи настаивают на доминирующем воздействии общества и культуры.

Современные зарубежные исследования гендерной лингвистики можно условно разделить на три направления:

- изучение социальной природы языка женщин и мужчин. Характерные особенности «мужского» и «женского» языков объясняются социальным доминированием;
- выделение и изучение устойчивых характеристик речевого поведения мужчин и женщин, мужского и женского типов речевого поведения;
- исследование когнитивной природы речемыслительных различий в языковом поведении гендерных групп. Основной целью таких исследований является использование когнитивно-языковых категорий для создания лингвистических гендерных моделей [13, с. 510].

Представители перечисленных направлений с различных позиций рассматривают два взаимодополняющих аспекта проявления гендера в языке. Первый подход предполагает определение гендерного компонента на всех уровнях языка (грамматическая категория рода, номинативная система, синтаксис, оценочная лексика). В рамках второго подхода с позиций био- и социодетерминизма рассматриваются различия мужского и женского речевого поведения (выбор коммуникативных стратегий, гендерная специфика в использовании лексикона и синтаксических конструкций) [26, с. 65].

Все направления западных исследований получили развитие в российской гендерной лингвистике, которая использует названные выше подходы для определения гендерной специфики русского языка в сопоставлении с другими языками и выявления особенностей мужской и женской речи.

В.В. Потапов выделяет следующие основные направления исследований речевого поведения мужчин и женщин в различных коммуникативных ситуациях:

- «выявление определенных различий языковых уровней: фонетики, морфологии, семантики и синтаксиса, а также различий в области вербальных стереотипов в восприятии женщин и мужчин;
- построение психолингвистических теорий, в которых «женский» и «мужской» языки сводятся к особенностям языкового поведения женщин и мужчин;
- построение психолингвистических теорий, в которых «женский» и «мужской» языки сводятся к особенностям языкового поведения женщин и мужчин;
- когнитивное объяснение выявленных показателей. В этом случае важным оказывается не только определение частотности расхождений, но и установление связи с различными аспектами картины мира» [47, с. 103].

Исследователи выделяют различные параметры «мужской» и «женской» речи, поскольку именно вербальная коммуникация отражает перформативный характер гендерной идентичности [26, с. 69–72].

Часть работ посвящена определению и изучению тех признаков, которые отличают речь женщин и речь мужчин. Попытка описать поверхностные и глубинные признаки мужской и женской речи была предпринята в кандидатской диссертации Т.В. Гомона [12]. Исследованию лексических особенностей женской и мужской речи на материале общения в семьях московской интеллигенции посвящена работа Е.А. Земской, М.М. Китайгородской и Н.Н. Розановой [25]. Выделив и изучив средства экспрессии и оценки, размер активного словарного запаса, коммуникативные тактики общения, авторы пришли к следующим выводам:

1. Особенности женской речи: включение в разговор тематики, которую порождает обстановка речи, действия, производимые говорящими; ссылки на личный опыт с конкретными примерами, гиперболизированная экспрессивность и частое использование междометий; ассоциативные поля:

природа, животные, окружающий обыденный мир, тенденция к интенсификации положительной оценки.

2. Особенности речи мужчин: поглощённость обсуждаемой темой и отсутствие реакции на реплики, с ней не связанные; терминологичность и стремление к тонкости номинаций, огрубление речи и использование стилистически сниженных средств; ассоциативные поля: спорт, охота, профессиональная и военная сферы, тенденция к интенсификации отрицательной оценки.

3. В русском языке отсутствуют резкие непреодолимые границы между речью мужчин и женщин. Выделенные особенности являются тенденцией, а не строгим правилом. При этом нередко прослеживается связь между теми или иными явлениями, обнаруженными в речевом поведении мужчин и женщин, и особенностями их характера, психического склада, роли в социуме, профессии, при этом не обнаруживается прямая связь с принадлежностью людей к тому или иному полу [25, с. 132].

Схожие приводит идентификационные характеристики мужской и женской речи выделяет А.В. Кирилина [30].

Обобщая наблюдения российских и зарубежных гендерологов, О.В. Пермякова предлагает следующую таблицу дифференциальных признаков женской и мужской речи, отражающую ее специфические особенности на разных уровнях языка [44, с. 7].

Уровень языка	Признаки женской речи	Признаки мужской речи
Лексико-грамматический уровень	<ul style="list-style-type: none"> – использование эвфемизмов; – избыточное использование усилительных частиц; – наличие особых эмоционально окрашенных 	<ul style="list-style-type: none"> – использование неологизмов; – употребление нейтральных прилагательных и абстрактных существительных; – использование в речи

	<p>прилагательных;</p> <ul style="list-style-type: none"> – использование прилагательных, обозначающих оттенки цветов; – преувеличенное акцентирование при помощи эмфаз; – языковые клише вежливости; – избегание неологизмов. 	<p>технических терминов, сниженных лексических средств и профессионального жаргона.</p>
Синтаксический уровень	<ul style="list-style-type: none"> – «незавершенные» предложения, – сочинительный способ связи простых предложений в составе сложного, – разделительные вопросы, – риторические вопросы, – восклицательные предложения, – избыточные повторы, – «самокоррекция», поиск нужной фразы. 	<ul style="list-style-type: none"> – подчинительный способ связи простых предложений в составе сложного, – «логичность» высказывания.
Общая характеристика	<p>«консерватизм»: приверженность языковой норме.</p>	<p>отклонения от языковой нормы.</p>

Современные исследователи все чаще обращают внимание на то, что использование языка мужчинами и женщинами зависит не столько от

гендерных различий, сколько «определяется социальным и ситуативным контекстом, а также индивидуальными особенностями говорящего» [9, с. 70].

Кроме того, конструирование гендера связано с акцентированием различий и изначально предполагает оппозицию «мужского» и «женского», противопоставление конкурирующих типов женственности/феминности и мужественности/маскулинности [3, с. 113]. В сознании носителей разных языков и культур эти категории могут осмысляться не одинаково и ассоциироваться с различными национальными представлениями и стереотипами, которые определяют как отношение общества к мужчинам и женщинам, так и поведение индивидов в связи с принадлежностью к тому или иному полу.

Изучение речевых особенностей мужчин и женщин дает представление о сложившихся гендерных языковых стереотипах, стереотипах речевого поведения. Гендерные стереотипы являются частным проявлением стереотипов и, соответственно, также прототипичны, собирательны и обладают национально-культурной спецификой. Согласно «Словарю гендерных терминов» «гендерные стереотипы представляют собой культурно и социально обусловленные мнения о качествах, атрибутах и нормах поведения представителей обоих полов и их отражение в языке» [53].

Гендерные стереотипы представляют собой «модели знания о гендерных ролях, гендерных нормах, гендерно обусловленном поведении и пределах его вариативности, гендерных психологических чертах (пороках и добродетелях) гендерной идентичности как нормальной/проблемной ситуации, гендерно обусловленных эмоциях, отношениях, интересах и умениях, гендерном символизме и гендерно обусловленных когнитивных стилях» [52, с. 141].

Гендерные стереотипы влияют на формирование ожиданий касательно поведения представителей того или иного пола, так как тесно связаны с выражением оценки. Не совпадающее с ожиданиями социума поведение будет восприниматься как неправильное и порицаться. Эти ожидания

относятся и к речевому поведению индивидов, таким образом, задавая некую программу поведения в процессе социализации и коммуникации.

Под речевыми гендерными стереотипами понимается «культурно и социально обусловленные мнения о качествах и нормах речевого поведения представителей обоих полов и их отражение в языке» [46, с. 45].

Речевые гендерные стереотипы могут быть как стереотипами-представлениями, являясь клише сознания, так и стереотипами поведения, так как они могут являться важной частью построения и успешности коммуникации.

Таким образом, исследователи выделяют основные отличия между мужской и женской речью на всех языковых уровнях, что обусловлено как биологически, так и социально и проявляется в речевом поведении и способе мышления.

2.2. Способы конструирования гендера в кинопроизведениях

Современная лингвистика, рассматривая гендер как явление социокультурное, указывает на социальную природу мужской и женской речи. Данное различие является средством осознанного самоопределения человека в обществе, указания на принадлежность к той или иной социальной группе. Речь персонажей художественных фильмов хотя и приближается к естественной человеческой речи, является искусственно созданной и детально продуманной авторами. Следовательно, в ней «находят отражение осознанные, устойчиво ассоциативные речевые особенности, тесно связанные в общественном сознании с каждым из полов и легко воспринимаемые как таковые» [1, с. 23]. Иными словами, речь персонажей обусловлена общепринятыми представлениями, которые связаны с принадлежностью к одному из полов.

Гендер как явление социокультурное имеет ряд измерений:

- гендерные роли;

- гендерные нормы;
- гендерно обусловленное поведение и его вариативность;
- гендерная идентичность;
- гендерные психологические черты; пороки и добродетели;
- гендерно обусловленные эмоции, отношения, интересы, ценности;
- знание о других в гендерно обусловленной ситуации;
- гендерно обусловленные умения;
- гендерный символизм;
- гендерно обусловленные когнитивные стили [52, с. 142].

С этой точки зрения представляется интересным изучение кинофильмов о войне. С одной стороны, война традиционно воспринимается как сфера деятельности мужчин. С другой, любая война приводит к значительным изменениям в жизни общества и, как следствие, изменению гендерных ролей и структур.

Во всех, рассматриваемых нами кинотекстах, война представлена как явление противоестественное, нарушающее природный порядок вещей. Этому способствует черно-белый формат фильма П. Фомина («На всю оставшуюся жизнь»). Станислав Ростоцкий («А зори здесь тихие») использовал для этой цели прием контраста, сочетая черно-белые кадры военных будней небольшого отряда новобранцев-зенитчиц, и цветных воспоминаний девушек об их довоенном прошлом. Война, обрекая на гибель еще только начинавших жить героинь, противопоставлена самой жизни. Это невозможность женщины реализовать свою феминную сущность, материнскую, которую условно можно назвать «креативной репродукцией природной целостности» (*Васков: «А главное, детишек могла б нарожать, а они бы – внуков и правнуков, и не оборвалась бы ниточка. А они по этой ниточке – ножом...»*).

Первоначально героини пытаются провести четкую границу, определяя гендерные роли, пытаясь сохранить свою гендерную идентичность. Так, занимаясь формированием санитарного поезда, Данилов надеется найти

мужчин для выполнения работы в сложных, «военно-полевых» условиях. Поэтому называет наименования профессий, используя только форму мужского рода (*военфельдшер, машинист, электрик, фармацевт*). Вступая с ним в разговор, Лена Огородникова, наоборот, использует определения женского рода (*учительница, санитарка*), как бы утверждая, что женщина способна справиться со сложной задачей. Примечательно, что в кадрах, отражающих воспоминания о довоенной жизни Лены и Данилова, идентичен аудиоряд (звучит «Спортивный марш» В. Лебедева-Кумача), что направлено на разрушение гендерного стереотипа.

На стереотипности мышления построен комизм ситуации в фильме «А зори здесь тихие». Командир пообещал старшине Васкову прислать на охраняемый объект таких *солдат*, которые «от самогона и юбок нос воротят». Когда девушки-«зенитчики» прибыли, крупный план показывает совершенно растерянное лицо старшины.

Исследование кинотекстов показало, что наиболее приоритетными в речевой характеристике и самохарактеристике женских персонажей являются лексико-семантические категории «Женское», «Семья», «Война». Особое внимание, на наш взгляд, заслуживает исследование категории «Женское», репрезентация которой осуществляется как в эксплицитной, так и в имплицитной формах.

Языковые маркеры, характерные для эксплицитной формы выражения данной категории, представляют номинации, соотносящиеся с личностью/личностями женского пола. При имплицитной форме в тексте на лексическом уровне функционируют номинации, соотнесенные с категорией опосредованно, на основе логических и ассоциативных связей.

Языковые маркеры эксплицитной формы выражения лексико-семантической категории «Женское» в тексте кинофильмов представлены лексемами *бабы; девочка – девчонки – девчата; женщина; сестричка – сестренка; жена, мать*.

В то же время, гендерные особенности поведения, в том числе и языкового, нельзя рассматривать вне контекста ситуации и социальных ролей, определенных ею. В ситуации войны женщины оказываются выдернутыми из привычного круга, вынуждены «разыгрывать» мужской сценарий. Прежде всего это ритуальность, определенные нормы поведения военного, что обуславливает использование лексем для номинации героинь, представляющих собой формы выражения категории «Военное» (*боец, сержант, помкомвзвода, товарищи красноармейцы*).

Однако и в этом случае наблюдается стремление героинь сохранить, подчеркнуть идентификацию/самоидентификацию с женским полом:

Осянина. *«Так то зенитчики, а мы зенитчицы»* («А зори здесь тихие»).

Кирьянова. *«Знаете, товарищ старшина, есть вопросы, на которые женщина отвечать не обязана»* («А зори здесь тихие»).

Фаина. *«Товарищ комиссар, я, конечно, извиняюсь, я должна соблюдать дисциплину, но учтите, что я прежде всего женщина...»* («На всю оставшуюся жизнь»). Как видим, в подобных случаях героини постоянно открыто декларируют свое женское начало.

С одной стороны, необходимость подчинения уставу, военная иерархия, следование воинским ритуалам, традициям и воинскому этикету, обезличивает речевое поведение героев. Так, и мужскими и женскими персонажами в фильме используются клишированные фразы, декларативные реплики и директивы, характерные для жанра военного фильма:

«Становись! Смирно!»

«Товарищ старшина, первое и второе отделение третьего взвода пятой роты отдельного зенитно-пулеметного батальона прибыли в ваше распоряжение для охраны объекта. Докладывает помкомвзвода Кирьянова».

«Боевая тревога!»

«Всем по местам!»

«По самолету... короткими ... огонь!» и т.д. («А зори здесь тихие»).

Однако авторы фильма «А зори здесь тихие» «обезличивание» связывают не с категорией «армия», а с категорией «война», что лишний раз подчеркивает противоестественность ее существования:

Васков: «Нету! Нету здесь женщин! Есть бойцы, и есть командиры. Война идет, и покуда она не кончится, все в среднем роде ходить будем...» («А зори здесь тихие»).

С другой стороны, разыгрывание иного гендерного сценария не способно кардинально изменить поведение личности. Что соответствует представлениям о гибкости индивида, способного исполнять женские и мужские сценарии в различных контекстах:

«—Люда, Вера, Катенька – в караул! Катя – разводящая.

– Благодарим за доверие» («А зори здесь тихие»).

На замечание Васкова о грубом нарушении воинского устава при разводе караулов («... это насмешка полная»), Кирьянова отвечает: *«А у нас разрешение, товарищ старшина. От командующего. Лично. Для соблюдения секретности» («А зори здесь тихие»).*

Следует заметить, что присутствие женщин в армии влияет и на речевое поведение мужчин. Если в расположении части старшина Васков («А зори здесь тихие») озабочен соблюдением воинской дисциплины, то в ходе выполнения операции его приказы все больше и по форме, и интонационно становятся близки отеческому наставлению, дружескому совету:

«— А ну, боец Гурвич, крякни три раза!

– Зачем это?

– Для проверки боевой готовности. Ну? Забыла, как учил?

– Кря, кря, кря!

(На сигнал сбежались остальные девушки).

– Что случилось?

— Коли что б случилось, так уж вас бы на том свете архангелы встречали. Растопалась, понимаешь ли, как телушка. И хвост трубой».

Склонен объяснять свои распоряжения (именно распоряжения, а не приказы) и комиссар санитарного поезда Данилов («На всю оставшуюся жизнь»).

С нашей точки зрения, это обусловлено художественным замыслом авторов. Так в фильме «На всю оставшуюся жизнь» лейтмотивом звучит фраза «сестры и братья милосердия» (чаще всего озвученная именно Даниловым). Слова «сестра», «брат», «братство» определяют и пафос песни, постоянно звучащей за кадром, название которой совпадает с названием фильма (слова Б. Вахтина и П. Фоменко; музыка В. Баснера). *«Одна беда, одна тревога, /Одна судьба, одна земля...»* объединяет людей.

«– Ну что вы, девчата, что вы!.. Съели-то хоть кусочек, спали-то хоть вполглазика?»

– Не хотелось, товарищ старшина...

– Да какой я теперь вам старшина, сестренки? Я теперь вам вроде как брат. Так зовите Федотом. Или просто Федей...» («А зори здесь тихие»).

Одно из проявлений категории «Женское» – осознание как своей собственной женственности и привлекательности, так и женской привлекательности вообще. Имплицитной формой выражения женского начала выступают лексико-семантические подсистемы «Одежда», «Привлекательность». Война унифицирует, обезличивает не только поведение, но и внешний вид человека. И хотя отдельные элементы костюма сохраняют гендерную маркированность (брюки – у мужчин, юбки – у женщин), во всем остальном эти различия отсутствуют (гимнастерка, сапоги, пилотка или фуражка, каска, шинель).

Мотив «война и женская привлекательность» наиболее ярко представлен в эпизодах в бане и «бала» фильма «А зори здесь тихие». Когда Женя Камелькова появляется в бане, ее встречают восторженные слова и взгляды (*«Ой, Женька, ты русалка!»*, *«Хоть скульптуру лепи!»*, *«Красивая!»*). Уверенная и чуть снисходительная улыбка героини

подчеркивает, что она в полной мере осознает свою женскую привлекательность. Слова Кирьяновой еще раз акцентируют внимание зрителей на противоестественности ситуации «женщина и война» (*«Такую фигуру в обмундирование паковать?»*), произнесенные с интонацией недоумения, растерянности и возмущения.

Восхищение и даже трепет вызывает белье Камельковой, не казенное, шелковое, сексуальное (*«Хорошее белье моя слабость»*). Даже угроза Кирьяновой наказать ее за нарушение устава, не может изменить и поколебать стремление Жени оставаться по-женски привлекательной (*«Да я уже столько нарядов за это переполучала»*).

Растерянность звучит в голосе Гали Четвертак, которая смотрит на собственное отражение в зеркале: *«Ой, девочки, какая же я страшенькая»*. Свою «некрасивость» Галя репрезентирует не как данность (как хирургическая сестра Юлия Дмитриевна, которая всегда знала, что она некрасива), а как результат изменений, произошедших с ней на войне. Чтобы еще раз почувствовать себя «женщинами» девушки устраивают «бал» (*«Если не с радости, так назло»*). Имплицитной формой выражения женского начала в этой сцене является аудио (вальс, романс) и визуальный (прически; реверансы) ряд.

Лексико-семантическая категория «Материнство» актуализируется в тексте кинофильмов как эксплицитно, так и имплицитно. Так, характеристика и самохарактеристика Риты Осяниной представлена лексемами «жена» и «мать». Используя аудиовизуальный, цветовой ряд, авторы рисуют картину счастливой любви, счастливого замужества, счастливого материнства Риты, в одно мгновение разрушенное войной (муж Риты, офицер-пограничник, погиб на второй день войны). Война закономерно порождает «сиротство»: оставляет сына и отправляется на фронт Рита; «сиротствует» Соня Гурвич, родители которой (евреи) остались в оккупированном Минске и т.д.

Нарушение естественного течения жизни разрушает надежды на материнство для многих героинь. Однако война не способна уничтожить женскую сущность.

Наиболее интересными для анализа в этом плане являются образы хирургической сестры Юлии Дмитриевны из фильма «На всю оставшуюся жизнь» и сержанта Кирьяновой из фильма «А зори здесь тихие».

Юлия Дмитриевна предстает как «ценный специалист», который умеет организовать свое рабочее пространство, давать ясные и четкие распоряжения, понимать и четко представлять ситуацию, предугадывать действия врача-хирурга, которому она ассистирует. Примечателен диалог между хирургом и Юлией Дмитриевной после двух суток непрерывных операций:

«- Работаем?»

- Работаем.

- Вместе?»

- Вместе.

- Все?»

- Все...»

Диалог звучит как шифр, понятный только «посвященным». Примечательно, что медицинская терминология (которой, не смотря на тему фильма, очень мало) звучит в речи именно Юлии Дмитриевны.

Ей не свойственно впадать в панику, и она способна прекратить, остановить любую панику вокруг себя. Свою работу она воспринимает как личное:

«Юлия Дмитриевна. – Сестра Смирнова забыла вложить мандрен! Если сестра забывает вложить мандрен в иглу, из нее никогда не будет толку, я вас уверяю.

Фаина. – Вы слишком переживаете всякие пустяки.

Юлия Дмитриевна. – Это не пустяки.

Фаина. – Поберегите нервы, нам много тяжелого предстоит.

Юлия Дмитриевна. – Разве вы не знаете, что без мандрена игла может совершенно...

Фаина. – Я знаю! – отвечала Фаина в порыве горячего женского сострадания. – Но вы не переживайте так. Честное слово, не стоит.

Юлия Дмитриевна. – А кто же будет переживать? Я должна переживать! Я вам буду обязана, Фаина Васильевна, если вы со своей стороны сделаете замечание Смирновой. Если так будет продолжаться, мы не сможем доверить ей ни одного предмета из перевязочной».

Примечательно, что Фаина Васильевна является старшей сестрой (что озвучивается в тексте фильма), но у зрителя создается стойкое впечатление, что Юлия Дмитриевна превосходит ее в должностной иерархии. Это подтверждает форма обращения: большая часть персонала обращается и называет старшую сестру только по имени, тогда как к Юлии Дмитриевне обращаются только по имени отчеству.

Юлия Дмитриевна не раскрывает своих чувств перед другими, ей не свойственна экзальтация, что проявляется не только в речи, но и в жестах. Если, поддавшись порыву, она пытается установить с собеседником телесный контакт (погладить, приласкать), этот жест остается незавершенным или приводит ее в смущение. В общении с сотрудниками и больными, Юлия Дмитриевна никогда не использует модель поведения «взрослый – ребенок» (которая часто используется медицинскими сестрами по отношению к раненым).

И даже о своих чувствах Юлия Дмитриевна говорит сдержанно и сухо: «Этого человека (Супругова – Э.П.) я люблю». Но в своих чувства героиня признается только самой себе.

Восприятие Юлии Дмитриевны окружающими ее людьми, во многом совпадает с характеристикой, данной ей Супруговым : «...это была бы мне серьезная опора в жизни, потому что у нее удивительно твердый, мужской характер...».

Однако, создавая образ сильной, волевой женщины, авторы его и разрушают. Это происходит практически с первых минут знакомства с героиней. Услышав известие о приближении поезда к Пскову, Юлия Дмитриевна вспоминает свою детскую поездку в этот город: *«Ехали на извозчике... Липы цвели. Псков медом пах. Вечер был и колокольный звон. Тетки говорили: «Мы – псковские». Говорили особенно, как будто на всей Руси, кроме псковичан, и народу-то не было».* Мягкость в голосе, взгляд, полуулыбка – все создает портрет женщины нежной, умеющей глубоко и искренне любить.

При всей внешней строгости, Юлия Дмитриевна умеет чувствовать душевное состояние других людей, оказать им эмоциональную поддержку. Ее спокойствие в трудные минуты заставляет окружающих уважать и тянуться к ней. Она опекает и учит профессии беженку Ваську, прибывшую к поезду. Поэтому, ее мысли о том, что она была бы *«хорошей матерью»* не воспринимаются как алогизм: *«Как счастливы женщины, которые чьи-нибудь жены, которые были когда-нибудь чьими-нибудь женами. Как прекрасна жизнь женщин, у которых есть дети. И какое это прекрасное вечное слово – «жена».*

С несколько иной точки зрения охарактеризована сержант Кирьянова. Авторы создают образ практически «профессионального военного» (с 18 лет в армии), хорошего командира, который умеет наладить дисциплину, повести солдат в бой, не забывая об их безопасности.

Служба в армии наложила свой отпечаток на поведение, в том числе и речевое, Кирьяновой, которое можно охарактеризовать как решительное, жесткое и, даже, агрессивное. На замечание старшины о развешенном вокруг казармы белье, которое «демаскирует объект», Кирьянова, не моргнув глазом, заявила: *«А есть приказ... В нем сказано, что военнослужащим женского пола разрешается сушить белье на всех фронтах именно в целях маскировки».*

Ей не свойственны чувствительность и такт. Когда Бричкина начинает защищать Васкова, Кирьянова доводит ее до слез насмешками («*втюрилась в душку военного*»).

В речи героини присутствует сниженная, грубая, клишированная лексика. Так на замечание Васкова она резко отвечает: «*Пошел ты! Сам знаешь иль дорогу указать?*»

Кирьянова произносит фразу, которая заставляет задуматься зрителя:

«*В солдатской жизни баня – первое удовольствие. Вот станем мы старыми, будем мы внуков нянчить, и вспомним мы про эту баньку*». Если первая часть фразы, произнесенная тоном «знатока», выдает в ней бывалого солдата, то вторая, утверждение-заклинание, отражает ее феминную сущность («*Хорошо Осяниной. Она и замужем успела побывать, и родила. А я... с восемнадцати лет... в этой шкуре...*»). Зритель постепенно понимает, что эта жесткость – результат разрушающего влияния войны на человека.

Биологическая бездетность многих героинь не отменяет их материнской, феминной сущности. Согласно этой сущности мир, окружающий человека, предстает в образе самоорганизующейся, гармоничной, естественным образом функционирующей системы, которая обеспечивает безопасность и максимальный комфорт прежде всего слабому – растущему, стареющему или страдающему от болезни. Понимание этого закона не умом, а, скорее, сердцем, определяет строй души женщины, которая всегда встанет на сторону слабого, нуждающегося в ее поддержке.

Ярким примером такой роли женщины является эпизод спасения рядового Звягинцева медсестрой. Маленькая, щупленькая девушка, которой едва исполнилось восемнадцать лет, из последних сил («*И зачем это берут таких обломов в армию?... Ну разве я дотащу тебя, такого мерина? Ведь в тебе, миленький, верных шесть пудов!*») пытается спасти, защитить, поддержать. И хотя Звягинцев годится ей в отцы, она уговаривает, увещевает, ободряет его, как ребенка: «*Ты не беспокойся и не разговаривай, вот доберемся до места, осмотрят тебя, перевяжут как следует, лечить*

начнут, наверное, отправят в тыловой госпиталь, и все будет в порядке. Война любит порядочек...». Предложение Звягинцева бросить, оставить его на поле боя возмущает ее: «Вот еще глупости какие! И к чему вы, мужчины, всегда всякую ерунду говорите? ... Это я только так, устала немного, а как только отдохну - снова тронемся. Я еще и не таких тяжелых вытаскивала, будь спокоен! У меня всякие случаи бывали, даже похлестче этого! Ты не смотри, что я с виду маленькая, я сильная...». Сострадание, участие, жалость, сочувствие помогает женщине сохранить свою женскую сущность, «не остервенеть» на войне.

Исследование кинотекстов показало, что в создании характеров персонажей отражается осознанная, устойчивая ориентация авторов на роль каждого из полов в общественном сознании. Если в фильмах «А зори здесь тихие», «На всю оставшуюся жизнь» представлены более гибкие модели «мужского» и «женского» поведения, то в фильме «Они сражались за Родину» эта граница очерчена очень четко. Женщина-мать выступает в роли хранителя как семейных, так и традиционных воинских ценностей. Голос женщины, это голос жены, матери, которые надеются, что мужчины будут с честью выполнять свой долг защитников: *«А воевать кто за вас будет? Может нам, старухам, прикажете ружья брать да оборонять вас от немца?.. народ на кого бросаете?.. Сторонний ты человек, чужой, потому я с тобой по-мирному и разговариваю, а заявись сейчас сыны, я бы их и на баз не пустила. Благословила бы палкой через лоб да сказала бы своим материнским словом: «Взялись воевать - так воюйте, окаянные, как следует, не таскайте за собой супротивника через всю державу, не срамите перед людьми свою старуху мать!»*

Таким образом, конструирование гендера в анализируемых фильмах подчинено авторскому замыслу и ориентировано на воспроизводство тех характерных особенностей «мужского» и «женского», которые оказываются наиболее узнаваемыми зрителями, отливаются гендерной выразительностью.

Авторы часто отталкиваются от гендерных стереотипов, что обусловлено и жанровой спецификой, и временем создания фильмов.

Наибольшего контраста гендерная маркированность речи достигает в тех эпизодах, где происходит намеренное акцентирование гендерных функций, ролей. А гендерные особенности речи используются авторами как средство художественной выразительности, создания образа.

РАЗДЕЛ 3.

РЕЧЕВАЯ ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ «ЖЕНСКОГО» В КИНОРОМАНАХ О ВОЙНЕ

Дискурс кинофильма обладает большим количеством характеристик, присущих реальному коммуникативному взаимодействию. Существовая изначально в устной форме, он позволяет передать все нюансы речи: особенности сегментного звучания, ритмико-просодической организации речи, тембральной окраски, слоговой выделенности, особенности индивидуального произношения. Отражает речевые коммуникативные образцы носителей языка.

В то же время, исследователи отмечают двойственность природы кинодискурса, сочетающего «набор характеристик, присущих как живой речи (спонтанность, эфемерная структура, наличие коммуникативного намерения), так и сценическому диалогу (статичность, подготовленность, отсутствие коммуникативного намерения у говорящего» [17]. Художественный диалог должен быть не только доступен и понятен зрителю, но и отражать авторский замысел, индивидуальные особенности персонажа. Поскольку в экранном произведении обычно отсутствует прямая авторская характеристика, она дается опосредованно – с помощью визуальных средств и речевых особенностей, относящихся к разным уровням языка: фонетическому, лексико-грамматическому, синтаксическому.

3.1. Фонетическая выразительность речи

Главным принципом создания образов является строгая индивидуализация их речи путем закрепления за каждым из героев набора интонационно-звуковых средств. Индивидуализация звуковой составляющей речи персонажа основывается на выделении в его характере преобладающей черты или комплекса черт.

Исследование фонетической выразительности речи персонажей предполагает анализ таких средств, как диапазон, интонация, словесное ударение, темп и ритм речи, нарушение фонетической нормы и т.д.

Анализ речи основных женских персонажей исследуемых кинофильмов показал, что для создания речевого портрета использовались такие фонетические приемы:

1. Диалектное произношение. Поскольку действие фильма «А зори здесь тихие» происходит на севере России, в речи местного населения присутствует характерное «оканье». Тот же тип вокализма характерен и для речи Лизы Бричкиной («вологодской»):

«Мы на кордоне совсем одни жили. Отец лесник был. Мне мама всегда говорила...».

Однако, наблюдение над речью героини дает основание сделать вывод, что авторами фильма не ставилась задача реалистичного, достоверного воспроизведения специфики говора. Важно было подчеркнуть, что Лиза приехала из глубинки, выросла на природе, близка с природой (*Васков. «Человек ты лесной, все понимаешь»*).

2. Воссоздание акцента в звучащей речи, обозначающее национальную принадлежность персонажа. Так, в санитарном поезде («На всю оставшуюся жизнь») появляется Васка Буренко, беженка с Украины. Речь девочки представляет собой смешение русский и украинских форм произношения. Поскольку в фильме представлено время, когда Украина входила в состав СССР, трудно сказать, что обусловило такой характер речи: политика русификации или личный опыт (к тому времени санитарный поезд курсировал только в глубоком тылу, далеко на севере России, а значит девочка прошла длинный путь).

«Мамы нема, папа – на фронте. Не знаю дэ, слуху нэма»;

«Дядечку, а чо с ними будутъ делать?».

В то же время, становится очевидным, что и опыт беженки сыграл определенную роль. Так, девочка трансформирует свое имя, делая его более привычным для русского «уха» – *Васька*.

3. Интонационная выразительность речи, как средство передачи дополнительной информации.

Так, между Юлией Дмитриевной и сестрой Фаиной происходит следующий диалог («На всю оставшуюся жизнь»):

«Юлия Дмитриевна. – *Сестра Смирнова забыла вложить мандрен!* (строго, деловито).

Фаина. – *А зачем вы ей давали шприц?* (удивленно, немного растерянно).

Юлия Дмитриевна. – *Я делала укол монтеру. У него ужасные боли – геморрой. Супругов, доктор, велел вспрыснуть пантапон* (строго, деловито).

Фаина. – *Монтер Незвецкий – довольно интересный молодой человек. (сентиментально-мечтательно). И вдруг, здрасте, (фыркает) - геморрой (разочарованно). Вообще этот поезд какое-то собрание стариков и калек (иронически)».*

Интонационные нюансы помогают зрителю понять характеры обеих героинь. Если Юлия Дмитриевна воспринимает Незвецкого лишь как пациента, то для сестры Фаины он является объектом matrimониальных планов. Абсолютное несовпадение восприятия героинями ситуации подчеркнуто на визуальном уровне: последнюю фразу Фаина произносит «выйдя» из кадра, а в кадре зритель видит недоуменный взгляд Юлии Дмитриевны. Создается впечатление, что эти две женщины говорят на разных языках.

Интонационная выразительность отличает и речь Васьки. Прежде чем оставить девочку в санитарном поезде, ее отправляют пройти санобработку. Девочка попадает в специальное помещение, где рядовой Сухоедов готовит инвентарь для обработки в дезинфекционной камере.

«Васька. – *Дядечку, а чего с ними будут делать?* (с любопытством, заинтересованно).

Сухоедов. – *А запаху вон туда – и все.*

Васька. – *Для чего?* (с любопытством).

Сухоедов. – *Парить.*

Васька. – *Для чего?* (с любопытством).

Сухоедов. – *От микроба.*

Васька. – *Дохнут?* (радостно, удивленно).

Сухоедов. – *Дохнут как один.*

Васька. – *Дядечку, а чего я тут дожидаясь?* (с легкой тревогой).

Сухоедов. – *Очереди дожидаясь.*

Васька. – *Куда очереди?* (удивленно, с тревогой).

Сухоедов. – *Ишь, какая приткая... В дезинфекционную камеру. Вот через двадцать минут выну халаты, и ты туда пойдешь.*

Васька. – *Сколько градусов?* (с тревожным любопытством).

Сухоедов. – *Сто четыре.*

Васька. – *А если я не схочу?* (хитро).

Сухоедов. – *Как это ты не хочешь? У нас все, от доктора до кочегара, через эту музыку прошли. Да ты не бойся, девочка.*

Васька. – *А я, дядечку, ничего и не боюсь. Если все прошли, то и я пройду и жива останусь* (с облегчением, важно). *А, дядечку?»*

В данном случае, интонационная выразительность речи Васьки направлена на создание образа ребенка, хотя и прошедшего «взрослую школу войны», но не утратившего детскую непосредственность, любознательность, открытость, искренность, наивность, эмоциональную подвижность. Все это выражается в речи, для которой характерна резкая смена в пределах одной коммуникативной ситуации или фразы темпа, громкости, мелодики.

4. Тональные и тембровые свойства голоса. Традиционно, мужские и женские голоса отличаются по высоте. Сцена встречи Лопехина со старухой

(«Они сражались за Родину») построена на принципе голосового контраста, причем более низкий голос – у старухи.

Это направлено, на наш взгляд, на создание образа старого человека как носителя, хранителя национально-культурных ценностей, определенной картины мира. В традиционной культуре старики выполняли не только хранителей ценностных ориентиров, но и функцию контроля ритуально-нормативной практики в обществе.

В данном контексте, голос героини выполняет две задачи: подчеркнуть возраст и, соответственно, жизненный опыт; придать словам женщины большую значимость и смысловую глубину: - *Меня, соколик ты мой, все касается. Я до старости на работе хрип гнула, все налоги выплачивала и помогала власти не за тем, чтобы вы сейчас бегли, как оглашенные, и оставляли бы все на разор да на поруху.*

Визуальный ряд усиливает значение слов героини, так как камера постепенно перемещается с лица (крупный план) героини к ее натруженным рукам.

5. Фонетическое оформление акцентно выделенных слов. Исследования Е.А. Земской [25]., В.В. Потапова [47]. показали, что для женской речи характерна растяжка ударного гласного. Эта особенность речи в текстах кинофильмов использована для передачи эмоционального состояния говорящего или личного отношения:

Под[у-у-у]маешь, жена гер[о-о-о]я – возмущенно, язвительно (Кирьянову обидели резкие слова, сказанные Осяниной).

Ой, голова поберж[а-а-а]ла – передает состояние опьянения.

Д[я-я-я]дечку! – удивление.

В данных случаях растяжка ударного гласного ярко выражена и используется как художественный прием, чтобы акцентировать внимание зрителей на том или ином состоянии героя. Но эта особенность встречается и как общее свойство женской речи, особенно у героинь с ярко выраженной эмоциональностью.

6. Различные способы синтагматического членения.

Средством передачи строгости, серьезности героинь, волевого, сильного характера, является использование дробного синтагматического членения:

Мне об этом /// ничего не известно.// Я не вижу / отступления. // Откуда вы знаете,// что это отступление?// Это может быть / обыкновенная переброска войск. // ... Вы не докажете, // что это отступление. // (Юлия Дмитриевна, «На всю оставшуюся жизнь»)

Ладно,/ брось переживать,/ все нормально. (Кирьянова, «А зори здесь тихие»).

Тот же способ членения используется и как проявление дерзости, бунтарства Жени Камельковой, что делает ее речь резкой, отрывистой:

Ну, / давай,/ воспитывай.// Сейчас / будешь воспитывать, / или потом уж,/ после отбоя?// («А зори здесь тихие»)

Для передачи таких качеств, как мягкость, чувствительность используется членение речевого потока на средние и крупные синтагмы, что создает впечатление плавности:

Не понимаю,/ не понимаю, как это может быть?// Вот вы без ноги такой же близкий,/ как и с ногой.// Если хотите знать,/ то у вас самая чепуха.// Ведь вы же жить остались...// (Лена Огородникова, «На всю оставшуюся жизнь»).

7. Комплексный анализ просодического оформления речи персонажей дает основание говорить о стремлении авторов и актеров воссоздать характерные особенности, типичных для спонтанной речи.

Так, в звуковом портрете медсестры Клавды («На всю оставшуюся жизнь»), можно выделить такие характерные признаки:

Только жалко,/ что марля.// А если был бы шелк,/ голубой// или розовый.../// А еще знаете,// если б можно было// красные чернила водой развести,/ была бы// розовая краска...

- несовпадение границ межпаузальных групп с границами синтагм;

- внутрисинтагматические паузы;
- высокая вариативность темпа;
- недостаточно четкая артикуляция.

В то же время, характер речи создает образ девушки мечтательной, неуверенной в себе.

3.2. Лексико-грамматические особенности речи женских персонажей

Анализ лексико-грамматического уровня текста кинофильмов показал, что для создания женских образов авторами использовались гендерные особенности речи как средство художественной выразительности. В числе маркеров, которые в большей или меньшей степени проявляются речи женских персонажей, можно выделить:

1. Использование междометий, которые помогает выразить целый спектр человеческих эмоций. В анализируемых текстах самым частым по употреблению является междометие «ой», которое используется для обозначения совершенно разных эмоций – от восторга до сожаления и боли.

«**Ой**, Женька, ты колдунья» – восхищение («А зори здесь тихие»);

«**Нехороший** у вас синяк, **ой**, **нехороший**» – огорчение, сожаление («Они сражались за Родину»);

«**Ой**, после баньки-то хорошо» – блаженство («А зори здесь тихие»);

«**Ой**, девочки, Рита идет» - настороженность («А зори здесь тихие»).

Встречаются междометия, выражающие: сожаление – «ох», «ах»; призыв к тишине – «ч-ч-ч»; удивление – «ишь ты», «ба»; растерянности, испуга – «ох господи», восторга – «господи» и др.

Используются и междометные восклицательные конструкции:

«**Ой господи**, что же это такое...» («А зори здесь тихие»).

«**Это ж не паралитики** какие-то, **господи ты боже мой**, **это ж здоровенные парни**» («На всю оставшуюся жизнь»).

2. Использование сниженной, бранной лексики. В качестве одной из характерных особенностей речи женщин, исследователи называют меньшую склонность к сквернословью, по сравнению с мужчинами [18, с. 125]. Анализ кинодиалогов показал, что введение авторами в речь героинь бранных слов является, в большинстве случаев, не средством характеристики персонажей, а средством передачи эмоционального состояния.

Так, резкая, агрессивная реакция сержанта Кирьяновой на замечание старшины Васкова (*«Пошел ты! Сам знаешь иль дорогу указать?»*), отражает крайнюю степень эмоционального напряжения в ситуации только что завершившегося боя (*«А зори здесь тихие»*).

Использование полевой медсестрой оценочных определений с ярко выраженной негативной коннотацией (*«мерин»*, *«облом»*) – как проявление бессилия, отчаяния (*«Они сражались за Родину»*).

И для выражения крайней степени возмущения: Наталья Степановна: *«По-вашему так выходит, если муж в армии, значит жена подлюка, да? Ну от и пришлось кулаками доказывать, какие мы есть»* (*«Они сражались за Родину»*).

3. Использование просторечий, диалектных форм или нейтральной, возвышенной лексики, как аспект социокультурной принадлежности героинь.

В фильмах *«А зори здесь тихие»* и *«Они сражались за Родину»* наличие просторечий и диалектизмов характерно для речи местного населения: старуха (*«оборонять»*, *«бегли»*, *«хрип гнула»*), Наталья Степановна (*«извиняйте»*, *«слыхали (слышали – Е.П.)»*) (*«Они сражались за Родину»*); Полина Егоровна (*«Ты ведь у нас один остался. Вроде как на племя»*) (*«А зори здесь тихие»*). Сниженный, разговорный стиль присущ и речи сержанта Кирьяновой, которая провела большую часть жизни в армии (*«втюрилась»*, *«влеплю»*) (*«А зори здесь тихие»*).

Вежливо нейтральная или возвышенная лексика характерна для персонажей с подчеркнуто высоким уровнем образования: доктор из санбата

(«Они сражались за Родину»), Соня Гурвич (бывшая студентка московского вуза, отличница) и др.

4. Оценочная лексика. Речь женских персонажей насыщена аксиологической лексикой, которая представлена словами как с положительной оценкой («интересный», «интеллигентный», «хороший», «смирный», «работающий» и т.д.), так и отрицательной («бесстыжий», «недисциплинированный», «нехороший», «окаянный» и т.д.). В большинстве случаев такая лексика используется для характеристики внутренних качеств человека или отношение говорящего к ситуации, предмету разговора:

«Ни стыда, ни совести у вас, проклятые, нету»; «Понимаешь ты это своей пустой головой?» (старуха, «Они сражались за Родину»);

«Да разве нам для наших дорогих защитников каких-то несчастных курей жалко? Да мы все отдадим, лишь бы вы немца сюда не допустили!» (Наталья Степановна, «Они сражались за Родину»);

Типичным для женской речи является и употребление слов, выражающих общую оценку, но усиливающих экспрессию высказывания:

«Огонь-то какой они ведут, ужас!» (медсестра, «Они сражались за Родину»);

«Удивительно недисциплинированный вы боец» (доктор, «Они сражались за Родину»);

«Ты мне поверь, ты безумно, ты безумно интересный мужчина» (Фаина, «На всю оставшуюся жизнь»).

Типично женскими являются конструкции с использованием местоимений «такой», «как», «какой», отмеченные как положительной, так и отрицательной коннотацией:

Ну зачем ты так, зачем? Нам сейчас без злобы надо, а то остервенеет («А зори здесь тихие»);

Посмотрите, какой чувствительный старикан! («А зори здесь тихие»);

Женя, а как же полковник? Как же ты могла, Жень? («А зори здесь тихие»);

«Мы из тетя такую красотку сделаем» («А зори здесь тихие»);

«Это я только так, устала немного, а когда отдохну снова тронемся» (медсестра, «Они сражались за Родину»).

Особую экспрессию придает речи использование фразеологизмов. Однако они присутствуют в речи немногих персонажей. Устойчивые выражения характерны для речи крестьянок, что придает ей неповторимый национальный колорит:

«Наталья Степановна. – Не, не, не, мы с ним жили душа в душу» («Они сражались за Родину»).

И в речи героинь, отличающихся особой эмоциональностью, раскованностью, свободой самовыражения:

«Гурвич. – Женя, тебе страшно было?»

Камелькова. – Да нет. Потом только. Если б одна была, а тут вы рядом. Недаром говорится – на миру и смерть красна» («А зори здесь тихие»);

«Сестра Фаина. – Пока с одним канителишься – у тебя, глядишь, другие по вагонам пошли. Народ горячий, нервный, смерть в глаза повидал; а ты смолчи да утрись, да успокой его, да пожалей, да склонись потом над ним тихим ангелом – на то ты и сестра милосердия» («На всю оставшуюся жизнь»).

Как средство оценки других персонажей, особенно представителей противоположного пола, самохарактеристики героя или его отношения, используется и такой лексический прием как ирония:

О старшине Васкове: «Да ну, бродит по деревне пенек замшелый. В запасе двадцать слов да и те из устава» («А зори здесь тихие»).

Фаина о докторе Супругове:

« – Доктор, скажите, вы всегда были такой?»

– Какой, такой?»

– Такой... неживой?»

– Как неживой? Я всегда достаточно ощущал в себе жизни.

– А ваши ощущения вас не обманывают?» («На всю оставшуюся жизнь»).

Средства кино позволяют использовать иронию не только на вербальном уровне, но и на стыке вербального и визуального. Так в разговоре с доктором Супруговым, Юлия Дмитриевна высказывается о недавно озвученной сводки с фронта: *«Во всяком случае, мы их задержали. Вспомните Псков. Там наше сопротивление носило совсем иной характер, Вы помните? На наших глазах наши части отступали, и вы первый указали мне на это отступление. А сейчас чувствуется, что мы выигрываем это сражение. Сталинград, видимо, предел их маршу».*

На визуальном уровне зритель видит, пришедшую за каким-то медицинским инвентарем, сестру Фаину. Ее понимающий взгляд, улыбку и быстрый уход, что придает сцене совершенно иное значение: Юлия Дмитриевна таким способом пытается привлечь внимание Супругова, в чем-то даже польститься ему. Ирония в том, что имея мало опыта в общении с мужчинами на личном уровне, делает она это очень «неуклюже».

5. На морфологическом уровне женская эмоциональность проявляется в частом использовании суффиксов субъективной оценки. В этом проецируется потребность в увеличении степени проявления эмоционального признака, в выражении своего отношения. Как отмечают исследователи, в качестве словообразующих формантов, диминутивы, встречающиеся в женской речи, содержат суффиксы: *-очк-*, *-ечк-*, *-к-*, *-ек-*, *-ик-*, *-чик-*, *-еньк-*, *-оват-* и приставки: *по-*, *при-*, *под-* [4, с. 46]. Большая часть этих форм присутствуют в речи женских персонажей: *«водичка»*, *«абажурчик»*, *«водочка»*, *«банька»*, *«дурешка»*, *«соколик»*, *«силушка»*, *«порядочек»*, *«миленький»*, *«родненький»*, *«маленькая»*, *«ясненько»* и т.д.

6. Преобладающий тип модальности (уверенность/неуверенность). Одной из характерных особенностей женской речи, выделяемых исследователями (Е.И. Горошко [13; 14; 15], Т.В. Гомон [12]), является

наличие множества модальных конструкций, выражающих различную степень предположительности, неопределенности, неуверенности.

С родной стороны, авторами кинофильмов активно используется это средство для создания образа мягкой или наивной, неуверенной в себе героини: *«Не знаю я, Рита, ничего я не знаю»* (Лиза Бричкина, «А зори здесь тихие») – особую экспрессивность высказыванию придает усилительный повтор; *«Еще знаете, если б можно было красные чернила водой развести, была бы розовая краска...»* (Клава, «На всю оставшуюся жизнь»).

С другой стороны, используется для передачи эмоционального состояния героини в конкретной коммуникативной ситуации, а смена модальности (уверенности/неуверенности) отражает изменение коммуникативного намерения:

Рита Осянина. *«Может и верно, счастье-то рядом ходит, и придет оно завтра. Вот только обратной дороги к нему нет».*

Если первая фраза адресована другому участнику беседы (Лизе Бричкиной), то вторая – отражает личный опыт героини, муж которой погиб на второй день войны.

Изменение характера речи дает представление зрителям и о личном опыте героинь. Так, Юлия Дмитриевна чувствует себя уверенно в профессиональной сфере (для ее речи характерно частое употребление глаголов повелительного наклонения), и совершенно неуверенно в сфере половых межличностных отношений.

7. Речь большинства женских персонажей насыщена вводными словами и конструкция. Но в речи героинь они выполняют разную функцию.

«Товарищ комиссар, я, конечно, извиняюсь, я должна соблюдать дисциплину, но учтите, что я прежде всего женщина...» (Файна, «На всю оставшуюся жизнь») – форма соблюдения (весьма условная) этикетных норм в общении с вышестоящим должностным лицом.

«Извините, конечно, за черствое слово, но прямо срамно глядеть на вас...» (Наталья Степановна, «Они сражались за Родину») – смягчение категоричности высказывания.

3.3. Синтаксические особенности речи и специфика речевого поведения

На синтаксическом уровне исследователи выделяют такие особенности женской речи, как «незавершенность» предложений, сочинительный способ связи простых предложений в составе сложного, использование разделительных вопросов и восклицательных предложений, избыточные повторы, использование синтаксических конструкций с двойным отрицанием и т.д. Эти особенности речи связаны, с одной стороны, с повышенной эмоциональностью женщин, с другой – общей характеристикой женского речевого поведения, направленного на общение. Поэтому на синтаксическом уровне отмечается широкое употребление средств разговорного синтаксиса: простых нераспространенных и безличных предложений.

Анализ текстов кинофильмов показал, что в речи многих персонажей, как женских, так и мужских, встречаются незаконченные предложения. Однако в большинстве случаев, это средство создания иллюзии спонтанной речи, для которой так же характерна эта особенность. Но, в редких случаях, незавершенность высказывания выступает средством характеристики персонажа.

Так, в ответ на насмешки девушек в адрес старшины Васкова, Лиза Бричкина восклицает: «Ладно вам...», «Неправда это...». С одной стороны, эти высказывания отличает особая эмоциональная напряженность, так как девушка испытывает симпатию к старшине и это ее смущает. С другой стороны, авторы создают образ девушки стеснительной, не умеющей отстаивать свою точку зрения, свое мнение.

Наиболее распространенным средством речевой выразительности является использование повторов. При том повторяются как отдельные слова, фразы внутри предложений, так и синтаксические конструкции в контексте речи. В большинстве случаев, этот прием используется для передачи силы эмоционального переживания:

«Тише, тише, успокойся», «Приласкаю его немножко, чуть-чуть» (Лена Огородникова, «На всю оставшуюся жизнь»);

«А как я разговаривала, ну как я разговаривала?» (Фаина, «На всю оставшуюся жизнь»);

«А начальник сказал, велел, приказал, чтобы вы никуда не ходили» (Клава, «На всю оставшуюся жизнь»);

«Вы слышали, он сказал вместе. Вместе... Ведь этого не может быть? Фаиночка, ведь ничего такого этого со мной не может быть» (Юлия Дмитриевна, «На всю оставшуюся жизнь»);

«Никого тебе не жалко, ни меня, ни Ванюшку, никого...» (жена Данилова, «На всю оставшуюся жизнь»);

или как средство убеждения:

«Ты верь, Лиза, обязательно верь», «Нельзя, Женя, приказ есть приказ» (Рита Осянина, «А зори здесь тихие»).

Использование вопросительных и восклицательных предложений, в большинстве случаев, направлено на привлечение внимания собеседника:

«Тебе же могли дать бронь, а Вань? Могли. Заместителю твоему дали? Дали... Главному бухгалтеру дали? Дали... Даже председателю месткома дали...» (жена Данилова, «На всю оставшуюся жизнь»);

«А у меня? Сиди, карауль каждого... Сначала, когда больно, кряхтят и стонут, боятся – как бы калеками не остаться. А чуть полегчает, начинают истории рассказывать... Ну, вы понимаете? Из личной жизни...» (Фаина, «На всю оставшуюся жизнь»);

Я же не надену и доктору не подам такой халат, как вы думаете?» (Юлия Дмитриевна, «На всю оставшуюся жизнь»).

Особую эмоциональность и выразительность высказываниям придает включение в повествование прямой речи, т.е. «разыгрывание ситуации в лицах»:

«Я им говорю: «Товарищи, вам вреден самогон!», а они смеются: «Сейчас как выпьем по сто грамм, - говорят, - так всю хворобу как рукой снимет». И что им скажешь?» (Фаина, «На всю оставшуюся жизнь»).

Часто представление об особенностях персонажа дают не только повторы лексического уровня (любимые «словечки»), но и его тяготение к однотипным синтаксическим конструкциям. Проанализированный речевой материал позволяет подтвердить вывод исследователей о том, что в женской речи преобладают сложносочинительные предложения:

«Я могу сказать в чем дело – белье. Сдаем раненых в госпиталь, отдаем белье в прачечные. В прачечных не хватает рук, стирают скверно, вместо целый простыней, халатов, подсовывают рваные, вот, белье кажется серым» (Юлия Дмитриевна, «На всю оставшуюся жизнь»);

«Жалко его. Я ведь ему как сестра, а он на Даню похож. Приласкаю его немножко, чуть-чуть... И ничего тут нет особенного, если чуть-чуть. Он же на Даню похож. Я же не влюблена, я же Даню люблю» (Лена Огородникова, «На всю оставшуюся жизнь»).

В то же время, использование одинаковых синтаксических конструкций выполняет разную функцию и по-разному характеризует говорящих. Так, речь Юлии Дмитриевны направлена на передачу информации, стремление максимально полно донести свою мысль до слушателей. Речь Лены отражает размышления человека, находящегося в состоянии крайнего эмоционального напряжения.

Анализируемый материал позволяет сделать вывод, что авторами кинофильмов активно используются гендерные особенности речи в качестве характеристики того или иного персонажа. В то же время, используются только те речевые особенности, которые в общественном сознании тесно связаны с представлениями и женщине и, следовательно, легко узнаются.

Чаще всего гендерная маркированность речи персонажей призвана максимально полно раскрыть характер героинь, их эмоциональное состояние, отношения с окружающим миром, охарактеризовать личный опыт и т.д. Наибольшее внимание авторы уделяют фонетическому и лексико-грамматическому уровню речи, стратегиям речевого поведения. Однако, степень насыщенности речи героинь теми или иными языковыми средствами обусловлена не только их индивидуальными психологическими особенностями, но и контекстом эпизода фильма.

ВЫВОДЫ

Ведущие отечественные и зарубежные исследователи кинофильмов рассматривают фильм в совокупности его компонентов – вербальных, визуальных, акустических и паратекстовых, представляя его как семиотическую систему. При этом, нет единой точки зрения, какие компоненты являются ведущими – вербальные или невербальные.

В научной литературе кинофильм рассматривается как о специфическая форма текста. С этой точки зрения, кинотекст изучается как особый тип креализованного текста через соотношение двух его компонентов – вербального и визуального. Несмотря на мультимодальный характер, кинотексту присущи текстовые категории: целостность, связность, информативность, модальность, системность, прагматическая направленность, нарративность. Фильм как текст имеет структурно-семантическое, композиционно-стилистическое и функционально-прагматическое единство, что позволяет рассматривать его как объект лингвистического анализа. Кроме того, ученые акцентируют внимание на близости текста кинофильма тексту литературному (авторство, фиксированность на материальном носителе, структура) и тексту живой речи.

В современных лингвистических исследованиях актуальной остается проблема разграничения понятий «кинотекст» и «кинодискурс». Тем не менее, большинство ученых определяют «кинодискурс» как понятие более широкое, включающее как сам кинотекст, так и восприятие его зрителями. В понятие «кинодискурса» включаются всевозможные корреляции с другими видами искусств, интерактивными системами (литература, театр, сериалы, компьютерные игры) и жизнью (бытование в языке слова и выражения из кинофильмов). Именно в кинодискурсе происходит окончательная интерпретация смысла, заложенного авторами фильма. Кинотекст, являясь частью кинодискурса, представлен двумя гетерогенными семиотическими

системами: лингвистической и нелингвистической, кинодиалог, при этом, является лингвистической составляющей фильма.

Так как современный кинодискурс, в большинстве случаев, призван отражать речевые коммуникативные образцы современных носителей языка (создавать иллюзию реального разговора), речь героев кинофильмов построена на принципах естественного использования языка в повседневной жизни (спонтанность, коммуникативное намерение говорящего, эфемерная природа). В то же время, ученые отмечают существенные отличия кинодиалога от живой речи, что обусловлено его искусственностью и ориентацией на замысел фильма как художественного произведения. Тем не менее, используя средства языковой выразительности, авторы фильмов создают реалистическую картину действительности. Вербальный компонент кинодискурса является и основным средством создания «портрета» персонажа, в котором отражаются такие социокультурные компоненты, как национальность, уровень образования, профессия, возрастная и гендерная принадлежность.

В современной науке под гендером понимается социокультурное понятие, связанное с приписыванием индивиду определенных качеств и норм поведения на основе его биологического пола. Определяющую роль в конструировании гендера играет язык. В гендерной лингвистике различают два направления: 1) исследование гендерных асимметрий в системе языка; 2) исследование специфических особенностей мужской и женской речи и шире – коммуникативного поведения.

В изучении мужской и женской речи выделяются два подхода. Согласно первому подходу, в речи и речевом поведении мужчин и женщин выделяются особенности, характерные для того или иного гендера. Согласно второму, различия в мужской и женской речи не являются существенными, а использование языка зависит не столько от гендерных различий, сколько определяется социальным и ситуативным контекстом, а также индивидуальными особенностями говорящего. Тем не менее, понимание

гендера как социокультурного явления, связанного с позиционированием человека в обществе и его восприятием обществом, позволяет авторам использовать гендерные особенности речи как художественный прием для раскрытия характера персонажа.

Анализ кинопроизведений о войне советского периода показал, что в основу конструирования гендера положено стереотипное представление о гендерных ролях и построено на противопоставлении концептов «Женщина» и «Война». Во всех проанализированных кинопроизведениях война представлена как явление противоестественное, противопоставленное жизни.

В речи женских персонажей приоритетной является лексико-грамматическая категория «Женское» представленная в эксплицитной и имплицитной формах. Для эксплицитной формы выражения данной категории языковыми маркерами являются автономинации, соотносящиеся с личностью или личностями женского пола. Для имплицитной формы характерно функционирование номинаций, соотнесенных с категорией «Женское» на основе логических или ассоциативных связей. При этом в большинстве случаев, представленное оппозиционным категории «Война»: «женская привлекательность – потеря привлекательности», «красивая одежда – обезличивающее обмундирование», «брак – вдовство», «семья – сиротство» и т.д. В то же время феминная сущность героинь, ассоциируемая, прежде всего, с материнством, реализуется в их стремлении защитить слабого (это и выполнение воинского долга, и уход за ранеными, и посильная помощь защитникам).

Ориентация на общепринятые гендерные стереотипы, обусловила двойственность в речевой характеристике женских образов. С одной стороны, их речь отличается ярко выраженной гендерной маркированностью, с другой стороны, индивидуализирована путем закрепления определенного набора художественно выразительных средств. Для создания речевого портрета авторы используют различные приемы на трех уровнях языка: фонетическом, лексико-грамматическом и синтаксическом.

На фонетическом уровне особое значение для характеристики персонажа приобретает интонационная выразительность, ритм, темп речи. Наиболее насыщенным по числу средств выразительности является лексико-грамматический уровень, для которого характерно использование таких приемов, как эпитет, ирония, лексические повторы, сравнения, просторечия и диалектные формы и т.д.

Исследование показало, что для понимания характера персонажа важное значение имеют приемы, специфические для кинематографа, прежде всего визуальный и аудиоряд, которые вносят дополнительный смысл или делают более выразительным звучащее слово.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Амочкин В.В. Лингвистические средства социокультурной характеристики персонажа зарубежного кинопроизведения (на материале англо- и франкоязычных кинофильмов) : автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.20. Москва, 2015. 29 с.
2. Антинескул О.Л. Гендер как параметр текстообразования : автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.19. Пермь, 2000. 19 с.
3. Бенвенист Э. Общая лингвистика. Москва : Прогресс, 1974. 448 с.
4. Богачева М. В. Специфика гендерной дифференциации языковых средств. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія : Мовознавство.* 2008. Т. 16. Вип. 14. С. 43-49. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdumo_2008_16_14_10 (дата обращения: 16.07.2020).
5. Бодрова А. А. Конструирование гендера в кинотексте: на материале американского варианта английского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Нижний Новгород, 2009. 24 с.
6. Большой энциклопедический словарь/ гл. ред. А.М. Проханов. Москва : Советская энциклопедия, 1993. 1632 с.
7. Бугаева Л. Д. Кинотекст: прояснение значения. *Мир русского слова.* 2011. № 4. С. 67-74. URL: <http://spbmirs.ru/magazine/193.html> (дата обращения: 15.10.2020).
8. Васильева А.В. Коммуникативно-прагматические аспекты проявления экспрессивности в мужских и женских коротких электронных сообщениях. *Вестник науки Сибири.* 2014. № 4 (14). С. 190–195
9. Вахрамеева А.С. Гендерно-ориентированные высказывания в современном английском языке: на материале женской прозы: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 Санкт-Петербург, 2009. 193 с.
10. Вернер Ф. Речевое поведение женщин и мужчин. *Языкознание.* РЖ ИНИОН РАН. 1984. Сер. 6. С. 116–135.

11. Ворошилова М. Б. Креолизованный текст: кинотекст. *Политическая лингвистика*. 2007. Вып. 22. С. 106–110.
12. Гомон Т. В. Исследование документов с деформированной внутренней структурой : дис... канд. юридич. наук: 12.00.09. Москва, 1990. 148 с.
13. Горошко Е. И. Гендерная проблематика в языкознании. *Введение в гендерные исследования: учеб. пособие: в 2-х ч. / под ред. И. Жеребкиной*. Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. Ч. 1. С. 508-542.
14. Горошко Е. И. Особенности мужского и женского вербального поведения : (Психолингвист. анализ) : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19; РАН. Ин-т языкознания. Москва, 1996. 27 с.
15. Горошко, Е. И. Особенности мужских и женских ассоциаций. *Пол и его маркировка в речевой деятельности / под ред. Е. Н. Шовгеля*. Кривой Рог : МИЦ ЧЯКП, 1996. С. 65-88.
16. Гриценко, Е.С. Язык как средство конструирования гендера: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. Тамбов, 2005. 48 с.
17. Духовная Т.В. Дискурс кинофильма: соотношение с понятием дискурса живой речи. *Вестник Майкопского государственного технологического университета*. 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-kinofilma-sootnoshenie-s-ponyatiem-diskursa-zhivoy-rechi> (дата обращения: 14. 06.2020)
18. Жельвис В.И. Поле брани: сквернословие как социальная проблема. Москва: Ладомир, 1997. 330 с.
19. Зайченко С. С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2011. № 4 (11). С. 82–86
20. Зайченко С. С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей организации художественного кинодискурса (на материале англоязычных художественных фильмов исторического жанра): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Челябинск, 2013. 22 с.

21. Зайченко С. С. Художественный кинодискурс исторического жанра в пространстве семиосферы. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2013. Вып. 7 (25). Ч. 1. С. 69–72.
22. Зайченко С.С. К вопросу о знаковой неоднородности кинодискурса. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2013. № 2 (293). Филология. Искусствоведение. Вып. 74. С. 96–99.
23. Зарецкая А. Н. Особенности коммуникации адресата и адресанта кинодискурса. *Вестник Челябинского государственного университета*. Челябинск, 2011. № 33 (248). Вып. 60. С. 152–154.
24. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. Челябинск, 2010. 21 с.
25. Земская Е.А., Китайгородская М.А., Розанова Н.Н. Особенности мужской и женской речи. *Русский язык и его функционирование*. Москва : Наука, 1993. С. 90–136.
26. Зиновьева Е.С. Гендерный фактор в теории и практике коммуникации. *Язык и общество: диалог культур и традиций* : сборник материалов международной научной конференции «Чтения Ушинского». Ярославль, 2012. Вып. 10. Ч. 1. С. 63–72.
27. Зиновьева Е.С. Имя существительное и особенности реализации гендерного аспекта *Язык и общество: диалог культур и традиций*: сборник материалов международной научной конференции «Чтения Ушинского». Ярославль, 2013. Вып. 11. С. 24–36.
28. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Волгоград, 2001. 16 с.
29. Кирилина А. В. Гендерные исследования в российской и зарубежной лингвистике. *Общественные науки и современность*. 2000. № 1. С.138-144.
30. Кирилина А. В., Томская М. В. Лингвистические гендерные исследования URL: http://magazines.russ.ru/oz/2005/2/2005_2_7.html (дата обращения: 06.09.2020).

31. Кирилина А.В. Гендер: лингвистические аспекты. Москва : Ин-т социологии РАН, 1999. 189 с. URL: http://www.ahmerov.com/book_1030.html (дата обращения: 25.08. 2020).
32. Кирилина А.В. Гендерные стереотипы, общение и пол говорящего. *Женщина в российском обществе*. Москва, 1999. № 2. С. 27–45.
33. Козлов Е.В. Комикс как явление лингвокультуры: знак – текст – миф. Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2002. 220 с.
34. Колодина Е. А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. Нижний Новгород, 2013. № 2–1. С. 327–333.
35. Корячкина Художественный (постановочный) кинофильм как дискурс. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2015. № 3 (45). Ч. 3. С. 91-98.
36. Лавріненко І. М. Стратегії і тактики зміни комунікативних ролей у сучасному англomовному кінодискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. Харків, 2011. 20 с.
37. Лакофф Робин. Язык и место женщины. *Введение в гендерные исследования* (хрестоматия). Харьков-СПб., 2001. С. 251-254.
38. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн : Ээсти раамат, 1973. 140 с.
39. Назмутдинова С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Тверь, 2008. 18 с.
40. Назмутдинова С. С. Пути достижения гармонического перевода в кинодискурсе. *Вестник Челябинского гос. ун-та. Сер. Филология. Искусствоведение*. Вып. 17. 2007. № 22 (100). С. 86–91.
41. Нелюбина Ю. А. Кинодискурс, кинотекст и кинообраз: соотношение понятий. *STUDIUM JUVENIS*: межвуз. сб. тр. молодых ученых. Челябинск: СИМАРС, 2013. Вып. 6. С. 117–121.

42. Нелюбина Ю.А. Кинодискурс в кругу смежных понятий. *Гуманитарный вектор*. 2014. № 4 (40). С. 26-29.
43. Ожгихина Е. С. Концептуальный анализ рекламного текста с позиции гендера : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 /Башкирский государственный университет. Уфа, 2006. 196 с.
44. Пермякова О. В. Явление гендерной стилизации в современной женской литературе : на материале французского и русского языков : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Пермский государственный университет. Пермь, 2007. 176 с.
45. Пирс Ч. Логические основания теории знаков / перевод с английского В.В. Кирющенко, М.В. Колопотина, послесловие Сухачева В.Ю. Санкт-Петербург : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ ; Алетейя, 2000. 352 с. URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/peirce/signs.html> (дата обращения: 14.09.2020).
46. Полевая И. В. Речевые гендерные стереотипы и их реализация в российском аналитическом телевизионном дискурсе : дис. ... канд. фил. наук : 10. 02. 19. Иваново ; Москва, 2014. 195 с.
47. Потапов В. В. Многоуровневая стратегия в лингвистической гендерологии. *Вопросы языкознания*. – М., 2002. №1. С. 103-130.
48. Пушкарева Н. Л. Гендерные исследования: рождение, становление, методы и перспективы в системе исторических наук. *Женщина. Гендер. Культура*. Москва : МЦГИ, 1999. С. 76–86.
49. Пушкарева Н. Л. Гендерная лингвистика и исторические науки. *Этнографическое обозрение*. 2001. № 2. С. 31–40.
50. Рыжков А. Г. Вербальное и визуальное в кинодискурсе. *Когнитивный подход к изучению языковых явлений* : материалы науч. конф. молодых ученых факультета романо-германской филологии. Калининград, 2000. С. 96–102.

51. Самкова М.А. Кинотекст и кинодискурс: к проблеме разграничения понятий. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2011. № 1(8). С. 135-138.
52. Серова И.Г. Способы конструирования гендера в тексте и кинотексте. *Вестник Тамбовского университета. Серия гуманитарные науки*. 2011. Вып. 3(95). С. 141-147. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-konstruirovaniya-gendera-v-tekste-i-kinotekste> (дата обращения: 12.09.2020).
53. Словарь гендерных терминов / под ред. А. А. Денисовой / Региональная общественная организация "Восток-Запад: Женские Инновационные Проекты". Москва : Информация XXI век, 2002. 256 с. URL: <http://www.owl.ru/gender/> (дата обращения: 14.10.2020).
54. Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст : опыт лингвокультурологического анализа. Москва : Водолей Publishers, 2004. 153 с.
55. Соловьева Н.С. Динамика гендерных стереотипов в английской и русской языковых картинах мира: на материале фразеологии : автореф. сопоставительное исследование на материале разностилевых устных текстов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2003.
56. Сорокин Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция. *Оптимизация речевого воздействия*. Москва : Наука, 1990. С. 180–195.
57. Тукачева Ю.С. Методологические проблемы гендерного подхода. *Материалы II междунар.научно-практ. конф. «Теория и практика гендерных исследований в мировой науке»*. Пенза; Махачкала; Ереван, 2011. С. 10-16.
58. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва : Наука, 1977. 572 с.
59. Усов Ю.Н. Методика использования киноискусства в идейно-эстетическом воспитании учащихся 8-10 классов. Таллин, 1980. 125 с.

60. Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе. *Труды по знаковым системам*. Тарту: Тартус. гос. ун-т, 1984. Вып. 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. С. 109–121.
61. Цыбина Л. В. Структура и параметрические характеристики кинематографического дискурса. *Лингвистические и экстралингвистические проблемы коммуникации: теоретические и прикладные аспекты*: межвузовский сб. науч. тр. Саранск: Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарева, 2006. Вып. 5: URL: <http://www.gramota.net/materials/2/2011/1/36.html> (дата обращения: 12.09.2020).
62. Delabatista, D. Translation and Mass Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel*. 1989. Vol. 35, № 4. P. 193–218.

МАТЕРИАЛ ИССЛЕДОВАНИЯ

1. А зори здесь тихие. 1 серия (реж. Ст. Ростокский, 1972). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1JEfVXCEycQ&t=36s>
2. А зори здесь тихие. 2 серия (реж. Ст. Ростокский, 1972). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ESoJZ0CJosc>
3. Они сражались за Родину (реж. С. Бондарчук, 1975.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=xfUIR_nuBb4&t=37s
4. На всю оставшуюся жизнь. 1 серия (реж. П. Фомин, 1975). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZsC45QH0sDM&t=49s>
5. На всю оставшуюся жизнь. 2 серия (реж. П. Фомин, 1975). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R1zmZSyR0EA>
6. На всю оставшуюся жизнь. 3 серия (реж. П. Фомин, 1975). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FfB8dfDpHBM>

7. На всю оставшуюся жизнь. 4 серия (реж. П. Фомин, 1975). URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=bLtPYIOmb0>

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Пашетнева Євгенія Юріївна, студент(ка) магістратури, форми навчання заочної, факультету філологічного спеціальності 035 "Філологія" спеціалізації 035.034 "Слов'янські мови та літератури (переклад включно). Перша - російська" освітньої програми "Російська мова і зарубіжна література. Друга мова", адреса електронної пошти pashetnewa97@gmail.com підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Засоби мовленнєвої індивідуалізації жіночих персонажів у радянських кінороманах про війну 1941-1945 рр.»

- відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;
- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою інтернет-системи а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (студент) Пашетнева Є.Ю.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (науковий керівник) Мацегора І.Л.