

33

На правах рукописи



*Зарецкая*

Зарецкая Анна Николаевна

**ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ ПОДТЕКСТА В КИНОДИСКУРСЕ**

Специальность 10.02.19 – теория языка

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

2 9 ЯНВ 2010

Челябинск – 2010

Работа выполнена в Государственном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Челябинский государственный университет» на кафедре теории языка.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор  
**Питина Светлана Анатольевна**

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор  
**Нестерова Наталья Михайловна**

кандидат филологических наук, доцент  
**Олизько Наталья Сергеевна**

Ведущая организация: Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова»

Защита состоится 15 февраля 2010 г. в 11 часов на заседании диссертационного совета Д 212.296.05 по защите докторских и кандидатских диссертаций при ГОУ ВПО «Челябинский государственный университет» по адресу: 454001 г. Челябинск, ул. Братьев Кашириных, 129, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Челябинского государственного университета по адресу: 454001, г. Челябинск, ул. Братьев Кашириных, 129.

Автореферат разослан 14 января 2010 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат филологических наук,  
доцент



Г. С. Вардугина

Реферируемая диссертация посвящена изучению подтекста в кинодискурсе.

**Актуальность** исследования обусловлена необходимостью теоретического осмысления подтекста как неотъемлемой части структуры кинодискурса в связи с популярностью кино как вида искусства, его мощным воздействием на аудиторию, пропагандой средствами кино определенного мировоззрения и ценностей.

**Теоретической базой** исследования послужили идеи тартуско-московской школы семиотики (Ю. М. Лотман), системно-функционального подхода в семиотике (С. Де Гров), принципы анализа текста, выдвинутые И. Р. Гальпериным, принципы стилистики декодирования (И. В. Арнольд), принципы дискурсивного анализа (Т. van Dijk). Значимыми для исследования являются работы по изучению взаимодействия вербального и невербального в креолизованных текстах (Е. Е. Анисимова, Н. Н. Большакова, М. М. Донская, С. С. Назмутдинова, О. В. Мишина, О. В. Пойманова, Ю. А. Сорокин), литературоведческий и лингвистический подходы к кинодискурсу (Э. Г. Амашкевич, В. Е. Горшкова, М. А. Ефремова, Е. Б. Иванова, К. Ю. Игнатов, А. А. Коростелева, И. А. Мартянова, О. В. Мишина, О. Н. Романова, Г. Г. Слышкин, Ю. В. Сургай, В. Д. Шевченко, Р. Р. Чайковский, D. Bashwiner, C. Bubel, S. Kozloff, J. Roscoe, A. Vassiliou).

В связи со сложностью кинодискурса как явления использовался междисциплинарный подход, учитывающий достижения философии, искусствоведения, культурологии (С. М. Арутюнян, Р. Барт, Т. А. Вархотов, Ж. Делез, Е. М. Кулахмедова, А. Менегетти, А. Ю. Моисеев, П. К. Огурчиков, Г. Г. Почепцов, А. В. Федоров, Н. А. Хренов).

В комплексном изучении кинодискурса лингвистами еще есть много неисследованных областей, одной из которых является реализация в фильме подтекста. Подтекст исследуется в основном на материале литературных произведений (А. А. Брудный, И. Р. Гальперин, Л. А. Голякова, М. П. Козьма, Б. О. Корман, Т. А. Краснова, И. Н. Крылова, В. А. Кухаренко, Н. В. Лекомцева, Н. В. Муравьева, В. Я. Мыркин, Л. А. Нефедова, С. С. Сермягина, В. Б. Сосновская, А. А. Степаненко, Н. И. Усачева, Л. Ю. Чунева, Т. С. Щербина), единой теоретической концепции существования подтекста в кинодискурсе пока не создано.

**Объектом** исследования выступает кинодискурс в единстве всех своих компонентов как вербальных, так и невербальных.

**Предметом** исследования является подтекст кинодискурса как важный элемент его смысловой структуры.

**Материал** исследования представлен англоязычными фильмами жанра драмы как немыми, так и звуковыми, начиная с 1920-х гг. до наших дней, снятыми в разных странах (США, Германия, Дания). Обращение к англоязычному кинодискурсу продиктовано тем, что он обладает всеми особенностями, присущими кинодискурсу в целом, а следовательно, может выступать в качестве типической модели. Кроме того, англоязычный

кинодискурс избран в качестве модели в связи с влиянием, которое он оказывает на мировой кинематограф – ведь большинство фильмов сегодня снимается на английском языке, и они служат образцом для фильмов на других языках. По строению типической модели можно судить и об остальных кинодискурсах, то есть предполагается, что ее особенности будут наблюдаться и на другом языковом материале.

Для исследования были отобраны полнометражные художественные фильмы, являющиеся значимыми для лингвокультурного сообщества, при этом выборка не включала фильмы, снятые по одноименным пьесам. Анализ предполагал, кроме обращения непосредственно к звучащему тексту кинофильмов, исследование сценариев и монтажных листов. Общее число цитируемых фильмов – 8: «Метрополис» (“Metropolis”), «Огни большого города» (“City Lights”), «Унесенные ветром» (“Gone with the Wind”), «Головокружение» (“Vertigo”), «Заводной апельсин» (“Clockwork Orange”), «Энни Холл» (“Annie Hall”), «Догвилль» (“Dogville”), «Вечное сияние чистого разума» (“Eternal Sunshine of the Spotless Mind”), общее время звучания – 22 часа.

**Цель работы** – выявить особенности реализации подтекста в кинодискурсе.

В соответствии с данной целью были поставлены следующие задачи:

1. Определение сущности кинодискурса как особой формы дискурса (разновидности креолизованного текста, устной трансформации письменного дискурса) и разграничение на основе анализа понятий «кинодискурс», «кинотекст», «кинодиалог» и «киносценарий».

2. Анализ существующих классификаций кинодискурсов.

3. Описание англоязычного кинодискурса как модели кинодискурса.

4. Рассмотрение проблемы определения подтекста и актуализации подтекстовой информации в дискурсе, тематики подтекста и особенностей реализации различных видов подтекста в фильмах жанра драмы.

5. Выявление традиционных и специфических средств создания подтекста в кинодискурсе, маркеров подтекста, позволяющих реципиенту сообщения правильно декодировать подтекст.

Поставленная цель и задачи предопределили следующие **методы исследования**: метод функционально-семантического анализа, позволяющий раскрыть приемы художественно-эстетического использования языковых фактов, описательный метод, метод контекстологического анализа, интерпретация текста.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что в нем впервые дано системное описание способов создания подтекста в кинодискурсе, что позволило выявить особенности соотношения кинодискурса и его предтекстов с точки зрения наличия в них подтекстовой информации, выделить маркеры подтекста в кинодискурсе, описать и объяснить явление экспликации подтекста в кинодискурсе.

**Теоретическая значимость** проведенного исследования состоит в том, что в нем обоснован статус кинодискурса как особого вида креолизованного

текста, обладающего собственными категориальными признаками по сравнению с кинотекстом, кинодиалогом, киносценарием и киноповествованием. Представлено системное описание кинодискурса как особого типа текста, что позволяет рассматривать его с типологической точки зрения как единицу анализа в системе подобных ему текстов. Показана трансформация информации из эксплицитной в имплицитную и наоборот, что расширяет знания о способах представления информации в тексте вообще и креолизованных текстах в частности.

**Практическая ценность** проделанной работы заключается в том, что основные теоретические положения и выводы диссертационного исследования, а также полученный эмпирический материал могут быть использованы в лекционных курсах и семинарских занятиях по стилистике и интерпретации текста, спецкурсах по анализу кинофильмов, в практике преподавания английского языка. Предлагаемая процедура применения дискурсивного анализа для выделения маркеров подтекста и его последующего декодирования может быть полезна для переводчиков фильмов.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Кинодискурс представляет собой связный текст (вербальный компонент фильма) в совокупности с аудиовизуальным рядом и другими значимыми экстралингвистическими факторами. Кинодискурс как креолизованный текст обладает свойствами целостности, связности, информативности, коммуникативно-прагматической направленности, медийности.

2. В фильме как семиотической системе разные коды объединяются, создавая единое значение, не сводимое к сумме значений отдельных кодов. Вербальный компонент кинофильма предоставляет смысловую опору, позволяющую корректно декодировать сообщение, поэтому он обязателен для смысловой завершенности кинофильма. Стимулом, переводящим реципиента в рефлексивную позицию, является маркированность элементов текста.

3. Кинодискурс является информационно насыщенным видом дискурса с обязательным наличием эксплицитной и подтекстовой информации. В создании подтекста могут участвовать вербальные и невербальные средства. Особая роль в создании подтекста принадлежит паратексту и сильным позициям текста. Для кодирования микроподтекстов и макроподтекста используются разные средства.

4. В фильмах жанра драмы для создания подтекста применяется весь арсенал приемов, известных в литературе и драматургии, а также приемы, специфические для кинематографа: наложение текста на движущееся изображение, субтитры, появляющиеся на экране одновременно с действием, закадровый голос, сообщающий зрителям содержание мыслей персонажей, а также закадровый метатекстовый комментарий.

5. Языковая игра в современных фильмах жанра драмы реализуется как в формальных средствах выражения подтекста (использование субтитров,

метатекстовых комментариев, особое композиционное построение), так и игре с самим подтекстом (экспликация подтекста).

**Апробация работы.** Основные положения диссертационного исследования представлялись в виде доклада на III Международной научной конференции «Языки профессиональной коммуникации» (Челябинск, 23–25 октября 2007 г.). Результаты исследования обсуждались на заседаниях кафедры теории языка ЧелГУ, а также на заседаниях Челябинского регионального отделения Российской ассоциации лингвистов-когнитологов (Челябинск, 2009). По теме диссертации опубликовано шесть статей, в том числе три статьи в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

**Объем и структура работы** обусловлены логикой исследования и избранным для изучения материалом. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка использованной литературы (200 наименований, в том числе 38 на иностранных языках), списка использованных словарей и справочников (2 наименования). Содержание работы изложено на 180 страницах и включает 1 рисунок и 3 таблицы.

## СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении определяется объект и предмет изучения, указываются основные цели и задачи работы, обосновывается ее актуальность, теоретическая новизна, практическая значимость, кратко характеризуются методология и методы исследования, формулируются основные положения, выносимые на защиту, описывается материал исследования, структура диссертации.

В первой главе «Текст, дискурс и кинодискурс с точки зрения лингвистики», посвященной постановке общей проблемы диссертационного исследования, текст рассматривается как объект лингвистического исследования, выделяются основные текстовые категории, обосновывается необходимость дискурсивного подхода к изучению кинофильма, рассматривается отличие термина «кинодискурс» от сходных понятий.

В изученных определениях текста прежде всего подчеркивается, что текст – это структурированное единство, что оно членимо, то есть состоит из определенных единиц, и что в соответствии с целями коммуникации эти единицы служат для передачи законченного содержания. Выделяются такие категории текста, как членимость, связность, антропоцентричность, локально-темпоральная отнесенность, ретроспекция, проспекция, гетерогенная многоканальная информативность, системность, целостность, модальность, а для художественных текстов – концептуальность (работы И. Р. Гальперина (1981), И. В. Арнольд (1981), В. А. Кухаренко (1988), Е. В. Шелестюк (2008) и других исследователей). Текст обладает структурно-семантическим, композиционно-стилистическим и функционально-прагматическим единством, выполняет коммуникативную функцию, может быть письменным и устным. Ведущей текстовой категорией является информативность, а для понимания текста необходимы как сведения, содержащиеся непосредственно в тексте, так и фоновые и иные знания.

В семиотике термин «текст» имеет широкое значение: по Ю. М. Лотману (1992), текстами являются поэмы, симфонии, балеты и так далее. С этой точки зрения фильм является текстом, в котором, как семиотической системе, имеются разные коды, находящиеся в синергетических отношениях. Кинофильм является креолизованным, или поликодовым, текстом с точки зрения гетерогенности входящих в него семиотических систем. Разные семиотические коды могут объединяться на основе доминирующего кода или путем деконструкции первичных однородных систем, образующих вербальный, музыкальный и визуальный компоненты, с конструированием новых образов. Кинофильм может содержать разные типы знаков: индексальные, иконические, символы.

Применительно к кинофильму часто употребительным является термин «кинотекст» (работы О. Н. Романовой (2008), Ю. В. Сургай (2007), Е. Б. Ивановой (2001) и других исследователей). Вербальный компонент фильма определяется как «кинодиалог», термин введен В. Е. Горшковой (2006), а «киносценарий» рассматривается как «предтекст» фильма, являющийся одновременно и самостоятельным литературным произведением, и моделью, помогающей организовать съемки фильма. Кинофильм является «медиа-текстом» с точки зрения способа его распространения (при помощи средств массовой коммуникации), что отчасти предопределяет его особенности: множественность реципиентов сообщения, необходимость технических средств для восприятия, удаленность коммуникантов, воспроизводимость сообщения.

В связи с необходимостью учета всей совокупности компонентов фильма – и звучащих, и визуальных, и паратекстовых элементов (название, титры), привлечения данных о вспомогательных текстах (монтажных листах, распечатках субтитров), прецедентных дискурсах (сценариях, литературной основе), участниках коммуникации, их установках и целях, целесообразно изучение фильма как «дискурса». Соответственно, возникает необходимость использовать термины «кинематографический дискурс» и «кинодискурс».

Под кинодискурсом в исследовании понимается связный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом этого фильма и другими значимыми для смысловой завершенности фильма экстралингвистическими факторами, то есть креолизованное образование, обладающее свойствами целостности, связности, информативности, коммуникативно-прагматической направленности, медийности и созданное коллективно дифференцированным автором для просмотра реципиентом сообщения (кинозрителем).

При дискурсивном подходе предполагается учет вертикального контекста, который может включать в себя прецедентные дискурсы (предтексты: киносценарии в различных вариантах, другие фильмы этого же жанра или этого же режиссера, книги, по которым снят фильм или которые в нем упоминаются), альтернативные варианты некоторых сцен, комментарии

критиков. Изучение кинодискурса целесообразно проводить с опорой на вспомогательные тексты (распечатки сценариев, монтажные листы), но нельзя ограничиваться только ими, так как при наличии одной и той же письменной основы звучащие интерпретации могут иметь значительные различия, вплоть до жанровых.

Во второй главе «Теоретические предпосылки исследования кинодискурса» выделяются особенности кинодискурса, обсуждаются возможные классификации, подчеркивается важность англоязычного кинодискурса как модели кинодискурса, перечисляются лингвистические характеристики вербального компонента кинодискурса.

Кинодискурс рассматривается как устная трансформация письменного дискурса. Кинодискурс теснее связан с визуальным компонентом, чем письменные дискурсы. В нем задействованы и акустический, и визуальный каналы передачи сообщения, причем оба канала могут использоваться для передачи как вербальной информации, так и невербальной. Кинодискурс является информационно насыщенным дискурсом, в котором выделяется эксплицитная и имплицитная (подтекстовая) информация. Информация в кинодискурсе воспринимается и обрабатывается реципиентом сообщения – зрителем. Реципиент сообщения – удаленный, множественный, а отправитель сообщения – коллектив авторов, при этом формат передачи сообщения – отороченный контакт. Кинодискурс направлен на художественно-эстетическое воздействие на зрителя и коммуникативно-прагматический эффект, он характеризуется воспроизводимостью, масштабностью аудиовизуальных эффектов, условностью отображения реальности по моделям, известным зрителю из предшествующего опыта.

Кинодискурс – сложная система, вербальным компонентом которой является кинодиалог. Кинодискурс создается в расчете на зрительское восприятие, что влечет за собой «эффект двойного сказывания», по В. Е. Горшковой (2006), или «подслушивания зрителем» (overhearing), термин S. Kozloff (2000). Следствием этого эффекта является принципиальное отличие кинодиалога от обыденной речи. В кинодиалоге любое слово должно быть сказано так, чтобы быть услышанным и понятым не только тем персонажем, к которому обращаются с речью, но и зрителем, который, как бы «подслушивая» чужой разговор, на основе общих для создателей фильма и для аудитории фоновых знаний делает выводы о его содержании.

Кинодиалог имитирует разговорную речь на фонетическом, лексическом и синтаксическом уровне, преобразуя ее в соответствии с замыслом создателей фильма. Однако имеются данные, что кинодиалог на самом деле лишь отдаленно напоминает разговорную речь, являясь чисто искусственным ее подобием. Так, отсутствуют характерные для живого общения повторы и переспросы; высока доля острот, используются темы, нетипичные для обычной речи, традиционные для определенных жанров словесные штампы, короткие, простые предложения. Еще одним отличием кинодиалога от естественного диалога является его «музыкальность»,



возникающая из-за того, что реплики в фильме специальным образом, тщательно ритмически организованы, сбалансированы как внутри отдельных высказываний, так и при смене ролей в диалоге.

Распространены разные способы группировки кинодискурсов, из которых наиболее значимыми для исследования являются деление на немые / звуковые и черно-белые / цветные фильмы. Предлагается также деление фильмов на произведения массового искусства, или жанровое кино, и кино авторское. Именно массовое кино удобно рассматривать, используя описание типичных структур, непосредственно связанных с понятием жанра, однако следует учесть, что общепринятой классификации фильмов по жанрам не существует. *Жанровое деление* оказывается полезным и при описании фильмов с лингвистической точки зрения. Жанр определяется В. А. Кухаренко (1988) как парадигма текстов, обладающих общностью ряда характеристик, при этом указывается на невозможность создать текст вне жанра. Жанр повышает эффективность коммуникации, так как в понятие «жанра» встраиваются предположения об «идеальном интерпретаторе» кинодискурса.

В третьей главе «Подтекст как лингвистическая проблема» раскрывается лингвистическая основа подтекста как компонента смысловой структуры текста, описывается история изучения подтекста, проводится разграничение подтекста и сходных явлений, выделяются функции подтекста, его типы и средства создания.

В диссертационном исследовании предпринята попытка исследования подтекста на материале кинодискурса как устной трансформации письменного дискурса, что возможно, так как подтекст (импликация) в определенной степени присущ любому дискурсу (ведь в сообщении не вся информация выражается эксплицитно).

В изученных определениях подтекста подчеркивается, что он представляет собой скрытый («глубинный», «истинный») смысл, сознательно или неосознанно заложенный в текст автором и подлежащий декодированию реципиентом сообщения, при этом смысл (сущность текста, его основная идея, вывод из содержания) противопоставляется содержанию как результату взаимодействия значений языковых единиц, входящих в текст. Подчеркивается, что содержание создается путем линейного взаимодействия, в то время как подтекст обеспечивается нелинейным (парадигматическим) взаимодействием.

Большинство авторов делает акцент на том, что подтекст – это имплицитная информация, которая требует специальных усилий по ее декодированию и не является тождественной содержанию текста и смыслу. Подтекст может рассматриваться со стороны автора дискурса и со стороны интерпретатора.

Некоторые ученые считают, что подтекст является вторичной моделирующей системой, при этом скрытый смысл образуется механизмом моделирования, а особенностью моделированного подтекста является то, что это смысл текста, содержание и структура которого смоделированы

эксплицитным смыслом. По мысли Е. Н. Соловьевой (2006), моделируемый скрытый смысл может заменять эксплицитный смысл произведения.

Подтекст неразрывно связан с композицией текста, сюжетом произведения, так как он представляет собой макроконтекстуальное явление. Проблема подтекста связана с проблемой композиционного оформления произведения и требует выявления сильных позиций текста: заглавие, начало и конец текста. Заглавие направляет интерпретатора по пути декодирования имплицитной информации. Сегменты, которые в наибольшей степени нагружены подтекстом, связаны с заглавием и между собой прежде всего путем лексического повтора. Таким образом, подтекст служит для обеспечения целостности текста, то есть является системой связи между отдельными его фрагментами. Основными функциями подтекста являются коммуникативная и суггестивная, а также функция обеспечения целостности дискурса (текстоорганизующая), ведь подтекст является основой смыслообразования, устанавливающей связь между содержанием и смыслом.

Подтекст сходен с импликацией: в понимании, например, И. В. Арнольд (1981) разграничение между ними проводится только на основании критерия масштабности (соотнесенность подтекста с целым произведением, а импликации – с отдельным эпизодом). Объединяет же эти два явления их способность обеспечивать «приращение смысла» единиц высказывания, что является их наиболее значимой характеристикой. В связи с этим в данном диссертационном исследовании не проводится разграничения терминов «подтекст», «импликация» и «имплицитная информация», а утверждается, что в смысловой структуре текста присутствуют микроподтексты и макроподтекст, взаимодействующие между собой и взаимообуславливающие друг друга.

Подтекст необходимо отличать от пресуппозиции (логического условия истинности высказывания), импликационала (понятия лексической семантики), смыслового эллипсиса (однозначно восстанавливаемого элемента высказывания). Отдельно рассматривается понятие «подводного течения», относящееся к сценическому тексту и определяющее особенности театральной речи.

Подтекст имеет материальную основу, а повтор часто выступает средством его создания. Вместе с тем неверно было бы называть подтекст повтором или отождествлять их: повтор – это лишь одно из средств создания подтекста, а не его суть. В литературе перечисляется множество средств создания подтекста, разнообразных по форме и по содержанию: неологизмы, устаревшие слова, варваризмы, лексический повтор, противопоставление, нестандартное инициальное употребление языковых единиц (определенного артикля, личных и указательных местоимений), специфическая организация диалога, имплицитная деталь, композиционные приемы (связь «сильных позиций» текста посредством смысловых констант, разные виды рамок, повторы ситуаций, создание лейтмотивов), стилистические приемы, прием «обманутого ожидания», парцелляция, инверсия, ритмизация прозы, соположение несовместимых или избыточных лингвистических единиц,

аллюзии и иные интертекстуальные отсылки, паралингвистические средства и так далее.

В диссертационном исследовании утверждается, что основной функцией всех перечисленных выше, а также многих других средств является перевод реципиента в рефлексивную позицию, стремление автора побудить читателя / зрителя активно искать подтекст. В связи с этим, с учетом мнения К. А. Долинина (1985) о том, что подтекст вообще связан с наличием лакун, которые реципиент сообщения пытается оправдать, найдя его скрытый смысл, а также позиции Л. Ю. Чуновой (2006), в диссертационном исследовании сделан вывод, что именно **нарушение языковой нормы** наиболее полно описывает все вышеприведенные способы создания подтекста, обобщая случаи и повторы, и «минус-приема», и нестандартного использования целых текстов. Кроме того, принимая во внимание исследование А. А. Степаненко (2007), в качестве возможных средств создания подтекста называются также **невербальные средства**.

Мы согласны с Л. Ю. Чуновой (2006) в том, что подтекст является *скрытой информацией, которая не имеет специальных вербальных средств выражения, а возникает на основе тех же языковых средств, с помощью которых выражается основное (буквальное) содержание текста, при этом подтекст формируется как в результате взаимодействия языковых (и невербальных – добавлено нами) единиц, так и в результате взаимодействия тех или иных отрезков текста.*

Вопрос о типологии подтекста пока остается открытым (предлагаемые учеными варианты включают импликацию предшествования / импликацию одновременности, текстовую / подтекстовую / притекстовую информацию, рациональный / иррациональный подтекст, контролируемый / неконтролируемый подтекст). Представляется ценным и практически применимым деление подтекста на микроподтекст (реализуемый на пространстве одной сцены или эпизода, линейный) и макроподтекст (реализуемый на пространстве всего текста, нелинейный).

**В четвертой главе «Функционирование подтекста в кинодискурсе как лингвистическая проблема (на материале жанра драмы)»** выявляются основные способы создания микро- и макроподтекстов в кинодискурсе, проводится анализ фильмов с целью установления традиционных и специфических только для кинематографа способов создания подтекста. Рассматриваются взаимосвязанные дискурсы (сценарии и снятый по ним фильм) и выявляются закономерности преобразования содержащейся в этих дискурсах информации из эксплицитной в имплицитную, обобщаются сведения о маркерах подтекста.

При исследовании фильмов жанра драмы использованы элементы дискурс-анализа, необходимыми этапами которого является макро-анализ, то есть изучение компонентов иерархической структуры фильма (названия и элементов паратекста, а также связанных с фильмом дискурсов) и микро-анализ (исследование фонетических, графических, морфологических, синтаксических, семантических, стилистических, интертекстуальных,

факторов), при этом учитывался как вербальный компонент, так и визуальный, и музыкальный.

Нами было установлено, что в немых фильмах вербальный компонент является подчиненным по отношению к визуальному компоненту, так как диалоги используются очень экономно, возрастает смысловая нагрузка на все вербальные элементы кинодискурса, в первую очередь, подтекстом «нагружается» название как сильная позиция текста. В «Метрополисе» название призвано вызывать у зрителей мысль о неминуемости для всех того мрачного футуристического мира, который создает режиссер этого фильма, так как «метрополис» в переводе с древнегреческого – это «столица», «главный город», образец для других городов. Всеобщность поднимаемых фильмом проблем отражается лишь в названии фильма и в подчеркнутой минимизации любых визуальных намеков, которые помогли бы идентифицировать время и место действия.

Одним из основных средств создания подтекста в «Метрополисе» является антитеза – противопоставление мира богатых («верха») и мира рабочих («низа», «подземелья»). Это противопоставление последовательно проводится как на вербальном (*garden of pleasure* «сад удовольствий» – *workers' city* «город рабочих», *far below* «глубоко внизу», *the depths* «подземелья», *far underground* «глубоко под землей», *catacombs* «катакомбы» – *high above* «высоко наверху»), так и на визуальном уровне. Противопоставляются в «Метрополисе» также человек и машина, и противопоставление это проводится как на лексическом (*worker* «рабочий» – *machine* «машина», *dynamo*), так и на визуальном уровне (четкие геометрические линии станков – выделяющиеся на их фоне фигуры рабочих). В подтексте фильма читается мысль, не выраженная вербально: превращать человека в машину нельзя, человек без души – страшная разрушительная сила.

Особенностью немого кино по сравнению с другими видами фильмов является то, что в нем невозможно создание подтекста путем использования пауз, интонации и других просодических средств, что распространено в театральных постановках и звуковых фильмах. Поэтому в отсутствие интонационных маркеров в фильме «Метрополис» используются эмфатические конструкции: *"It was their hands that built this city of ours, father"* («Ведь именно их руки построили наш город, отец»).

Из фильмов 1930-х гг. для анализа был избран «Унесенные ветром» – звуковой, цветной фильм (*"Gone with the Wind"*, 1939). В нем уже в полной мере используются интонационные возможности актеров, паузация, хезитация, умолчание, недоговоренность, особый ритмический рисунок диалога.

Отличительным приемом создания подтекста, который невозможен в театре, является примененный в «Унесенных ветром» прием наложения текста на движущееся изображение, то есть графический метатекстовый комментарий. Пасторальные картинки счастливой жизни на «Старом Юге»

сопровождаются текстом, где говорится о том, что теперь это всего лишь мечты, унесенные ветром:

*“There was a land of Cavaliers and Cotton Fields called the Old South... Here was the last ever to be seen of Knights and their Ladies Fair, of Master and Slave. Here in this pretty world Gallantry took its last bow... Look for it only in books, for it is no more than a dream remembered. A Civilization gone with the wind”* («Была когда-то страна Искусных наездников и Хлопковых полей, которая называлась Старым Югом... В этом прекрасном мире застыла в прощальном поклоне сама Галантность. Там жили последние Рыцари и Прекрасные Дамы, последние Хозяева и их Рабы... Теперь об этой стране мы лишь читаем в книгах, потому что она не более, чем сон, который трудно забыть. Целый мир, унесенный ветром»).

Этот аудиовизуальный фрагмент задает основную тему всего кинодискурса: противопоставление старого Юга и нового Севера («янки»), романтизацию южан. Основные составляющие понятия «Старый Юг» даются с заглавной буквы, что усиливает воздействие текста. Подтекст создается благодаря взаимодействию музыки, текста и визуального ряда, в котором особо важную роль играет цвет.

Вводный текстовый фрагмент также связывает весь кинодискурс с заглавием («Унесенные ветром»). Название играет ключевую роль в создании подтекста: ностальгия по изображенному в кинокартине «Старому Югу».

Фильм А. Хичкока «Головокружение» (“Vertigo”, 1958) представляет фильмы 1950-х гг. В нем одним из главных средств создания подтекста является **рассредоточенный повтор**. При первом предьявлении слова “*acrophobia*” («*акрофобия*») и “*vertigo*” («*головокружение*») несут только свое непосредственное значение, сообщая о болезни главного героя, Скотти. Однако в дальнейшем они, а также повторяющийся с навязчивостью глагол «*to fall*» (*падать*) обогащаются новым, символическим смыслом. Скотти боится упасть (to fall), а в психологическом плане он опасается влюбиться (англ. *to fall in love*). Именно рассредоточенный повтор в совокупности с мастерски созданным визуальным рядом, показывающим головокружение как будто с точки зрения Скотти, является приемом актуализации данного подтекста. С каждым новым приступом головокружения (“Vertigo” является также названием фильма) Скотти все больше одержим прошлым, все сильнее отрывается от реальности в погоне за иллюзией. «Падение» становится центральным символом данного кинодискурса.

Одним из приемов создания макроподтекста в «Головокружении» является особое **композиционное построение** данного кинодискурса, его симметричность. Повторы приводят к мысли, что все циклично, повторится вновь и вновь, но, даже зная это, ничего нельзя изменить, если быть одержимым прошлым, как Скотти.

Следствием боязни упасть, что является метафорой боязни жить, будет одержимость прошлым, и она приводит в итоге к катастрофе. Именно страх падения используется против Скотти, а одержимость прошлым разрушает

всю его жизнь – вот макроподтекст дискурса данного фильма. Актуализируется этот подтекст в том числе и при помощи интертекстуальной отсылки к древнему мифу об Орфее и Эвридике, где речь идет о воскрешении любимой из царства мертвых и ее утрате.

В данном кинодискурсе задействованы и экстралингвистические средства создания подтекста, к которым следует в первую очередь отнести музыку, создающую нужное настроение, а также цветовой символизм Хичкока, специфические приемы работы с кинокамерой, звуковые эффекты.

Отмена Кодекса Хейса в конце 1950-х гг. и последующее ослабление его ограничений вызвало в конце 1960-х – начале 1970-х гг. значительные изменения в практике написания киносценариев, что коснулось как ранее запрещенных тем, так и использования ненормативной лексики.

Фильм “Clockwork Orange” (1971), снятый С. Кубриком по собственному сценарию на основе одноименного романа Э. Берджесса (Burgess, 1997), представляет собой беспрецедентный и по сей день лингвистический эксперимент в кино.

При экранизации романа С. Кубрик сохранил часть слов «жаргона будущего», которые играют свою особую роль в создании подтекста данного кинодискурса. **Метатекстовые комментарии** открывают фильм, немедленно эпатируя зрителя незнакомыми словами, переводя его в рефлексивную позицию:

“There was me, that is Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie and Dim and we sat in the Korova milkbar trying to make up our rassoodocks what to do with the evening” («Итак, я, то есть Алекс, и три моих *френда* («друга»), то есть Пит, Джорджи и Дим, сидели в молочном баре «*Кау*» («Корова»), пытаюсь раскинуть *брейнами* (мозгами), что бы такого сделать вечером» (курсивом выделены слова, которые в оригинале являются написанными по-английски с соблюдением правил английской грамматики русскими словами, в переводе они представлены транслитерацией).

Через игру с языковым материалом, осуществляемую по большей части в метатекстовых комментариях (так как в диалогах она была бы плохо понятна на слух), раскрывается подтекст: Алекс противопоставляет себя обществу, ведь любой жаргон преследует цель выделить своего носителя среди других людей.

Подтекст «театральности» также создается путем ритмизации, поэтизации прозы: *Appy-polly-loggies* («извинения»); *O bliss, bliss and heaven*; («О, благодать, благодать и небеса»), *Welly, welly, welly, welly, welly, welly, well* (хорошо, хорошо); использование поэтических сравнений (*As an untuddied lake, sir. Clear as an azure sky of deepest summer.* – «Ясно, как чистейшее озеро. Ясно, как лазурное небо самым жарким летом»). Встречаются и случаи аллитерации: *judges and a jury* («судьи и присяжные»), *Goggly Gogol* («Гоггли Гоголь»), *pitiful portable picnic players* («жалкие переносные плеры для пикника»).

Человек предстает в фильме как существо несовершенное, подверженное порокам и грехам, но сотворенное Богом как создание,

способное выбирать между добром и злом. Мысль о том, что именно Бог требует от человека постоянно совершать нравственный выбор, выражена опять же и эксплицитно ("*What does God want? Does God want woodness or the choice of goodness?*" – «Чего хочет Бог? Что ему нужно: послушание или выбор добра?»), и имплицитно, через подтекст, создаваемый повтором в ключевых сценах фильма слов, относящихся к тематическому полю «религия, церковь»: *God* (Бог), *Lord* (Бог), *bless* (благословлять), *bliss* (благословление), *heaven* (небеса), *torture* (пытка), *damned* (проклятый), *Divine Word* (божественное слово), *Hell* (Ад), *souls* (души), *unrepentant* (нераскаявшиеся), *sinners* (грешники), *damn* (проклинать), *Christian* (христианский), *crucified* (распятый), *angels* (ангелы), *sin* (грех), *devil* (дьявол) и так далее.

Ключевое значение для декодирования подтекста данного кинодискурса имеет название, оксюморон «заводной апельсин». Неожиданное словосочетание заставляет зрителя вдуматься в его значение, представить себе нечто естественное по форме, но механическое по содержанию. Путем нетривиальной аналогии создатели фильма сравнивают Алекса с заводным апельсином и помогают зрителю декодировать подтекст: нельзя вмешиваться в человеческую природу, данную Богом: результат будет противозастенным, как ненормален заводной апельсин.

Фильм «Энни Холл» (1977) примечателен тем, что в нем используются для игры с подтекстом средства, специфические для кинематографа, то есть невозможные в других видах искусства.

В первую очередь, это прием использования субтитров, возникающих на экране одновременно с репликами говорящих, подобно тому, как в кино переводится при помощи субтитров иностранная речь:

*Alvy: So, did you do shoot the photographs in there or what?* (ЭЛВИ: «Так это все твои фотографии?»)

*Annie: Yeah, yeah, I sorta dabble around, you know.* (ЭННИ: «Ага, ну, я немного балуюсь, знаешь ли».) (В этот момент мысли Энни появляются на экране в виде субтитров: *I dabble? Listen to me-what a jerk!* – «Я балуюсь? Только послушайте меня, что за ерунда!»)

*Alvy: They're ... they're... they're wonderful, you know. They have ... they have, uh ... a ... a quality* (ЭЛВИ: «Они... они прекрасны, по-моему. В них есть... они... э... качественные».) (Субтитры: *You are a great-looking girl.* – «А ты здорово выглядишь».)

*Annie: Well, I-I-I would-I would like to take a serious photography course soon.* (ЭННИ: «Ну, я ... я бы... я бы хотела серьезно заняться фотографией, на курсы пойти».) (Субтитры: *He probably thinks I'm a yo-yo.* – «Он, наверно, думает, что я глупышка».)

После занимающего значительное экранное время «диалога с субтитрами» разговор продолжается, но субтитры уже исчезают. Подтекст данной сцены (взаимная заинтересованность Элви и Энни, но при этом их неуверенность в том, что они друг другу нравятся и подходят) мог бы быть раскрыт, с нашей точки зрения, и самостоятельно зрителем, так как в этой сцене используются все

приемы, традиционно опробованные в драматургии для создания подтекста: **разговор на отвлеченную тему, обрывы реплик, хезитация, паузы, определенная жестикуляция и мимика** сообщают достаточно информации. Однако режиссеру **понадобилось сделать этот подтекст явным, то есть произошла его экспликация, что сделало всю сцену нетривиальной и создало подтекст: мы не говорим то, что думаем, из-за боязни или стеснения, возможно, нам стоит быть более открытыми перед друг другом?**

Экспликация подтекста была выявлена только в современном кинематографе, начиная с конца 1970-х гг. **Экспликация подтекста – это одновременное или последовательное объяснение мыслей, чувств и поступков персонажей, то есть того, что составляет основу подтекста (определение наше).** Экспликация подтекста в изученном материале производится либо с помощью закадрового голоса («Энни Холл»), метатекстового комментария («Заводной апельсин», «Догвилль»), либо с помощью субтитров («Энни Холл»).

С одной стороны, экспликация подтекста превращает неявную информацию в явную, то есть подтекст исчезает, кроме того, она разрушает иллюзию «естественного течения событий». С другой стороны, взаимодействие того, что говорится вслух, и демонстрируемых затем каким-либо способом зрителю «внутренних мыслей» персонажа позволяет создать подтекст: так, в сцене с субтитрами в «Энни Холл» благодаря этому приему становится явным смущение персонажей, их боязнь открыться друг другу.

Экспликация способна порождать новый подтекст, так как является нарушением нормы (избыточность предоставляемой информации).

Фильм «Догвилль» (“Dogville”, 2003) является примером авторского кинематографа жанра «драма».

Будучи притчей, «Догвилль» является примером кинодискурса с **моделированным подтекстом**, то есть с таким, в котором последовательно за внешней сюжетной канвой прослеживается внутренний сюжет (термин Б. О. Кормана (1977)), а именно, древнее предание о «грешных городах». Эта моделируемость подтекста необычна для кино, поэтому неудивительно, что для создания подтекста здесь используются средства, редкие в других фильмах жанра «драма». Эти средства призваны обратить внимание зрителя на то, что суть фильма следует искать не на поверхности, не во внешних элементах, которыми обычно изобилует кино, – не в декорациях, костюмах, спецэффектах, операторской работе.

Прежде всего, актуализируется подтекст при помощи **минус-приема**, но касается этот минус-прием именно визуального ряда, что нетипично для кино (но встречается в театре). Благодаря этому акцент смещается от визуального ряда к вербальному компоненту, который как раз является в данном кинодискурсе безусловно преобладающим с точки зрения смысловой нагруженности.

Символическим смыслом нагружен образ главной героини, Грейс. Грейс с точки зрения внешнего сюжета – это молодая женщина, характеризующаяся в данном кинодискурсе как *высокомерная* (слово “*arrogant*”



употребляется в фильме 14 раз, и этот лексический повтор создает подтекст: высокомерие – худший грех, по мнению автора). С точки зрения внутреннего сюжета – она ангел-искуситель, призванный проверить моральные устои жителей города, а затем смести его с лица земли. Параллельное развитие этих двух планов позволяет говорить о том, что в данном фильме присутствует моделированный подтекст. «Высокомерие» Грейс, с точки зрения ее отца, проявляется в том, что она смиренно переносит страдания, оправдывая то, что нельзя оправдать, и прощая тех, кого прощать не следует по ее же собственным моральным стандартам. В финале фильма Грейс отвергает всепрощение и смирение и принимает решение о возмездии Догвиллю.

Итак, внешний сюжет выстроен очень четко и проводится через метатекстовые комментарии, кинодиалог и элементы паратекста. Второй же план, библейская история о Содоме и Гоморре и разрушившем их ангеле-искусителе, развивается через подтекст, то есть в данном кинодискурсе мы имеем дело с полноценным «внутренним сюжетом». Связующим звеном между внутренним и внешним сюжетом, организующим переход на другой уровень интерпретации, является, на наш взгляд, такой элемент структуры фильма, как название, а также лексика, отсылающая к библейской тематике.

Центральной для данного кинодискурса, построенного полностью как аллегория, то есть интертекстуальная отсылка, является идея безбожности, грешности «города собак» при всей внешней респектабельности его жителей. Библейский подтекст создается при помощи лексического повтора, то есть неоднократного обращения к таким словам, как *hell* (ад), *mercy* (милосердие), *spiritual* (духовный), *the Bible* (Библия), *soul* (душа); даже имя собаки – *Moses* (Моисей). Жители Догвилля заслуживают того, чтобы отправиться в ад, в который в конце концов превращается город, сожженный «ангелом-искусителем».

Итак, при помощи анализа комплекса взаимосвязанных текстов (кинодискурса и его предтекстов) установлено, что при создании фильма ведущую роль играет замысел автора, который на начальных этапах работы, скорее всего, воплощается вербально, часто в виде афоризма или эпитафии. Этот замысел представим на этом этапе в виде эксплицитной информации, которая затем, по мере доработки сценария и съемок фильма, иногда превращается в имплицитную, а иногда – нет.

При работе над фильмом автор иногда принимает решение в отдельных сценах эксплицитно заложить в них имплицитную информацию, то есть происходит экспликация подтекста. Данное наблюдение позволяет нам сделать вывод, что имплицитную и эксплицитную информацию не следует жестко противопоставлять, это, скорее, две крайние точки континуума, а не два противоположных полюса. Эксплицитная информация может уходить в подтекст, имплицитная информация может эксплицитроваться, но обе они в художественном произведении призваны донести до реципиента основную идею фильма. Таким образом, подтекст удобно понимать как ту часть заложенной в художественном произведении информации, которая требует

специальных усилий по декодированию, но которая при других условиях вполне могла бы быть выражена и эксплицитно. Это наблюдение касается как макроподтекста, так и микроподтекстов. По-видимому, мастерство автора как раз проявляется в том, чтобы, оставив минимальное количество опор, дать возможность зрителю извлечь из них максимальное количество информации.

Такое понимание подтекста не противоречит существующим взглядам на подтекст. Кроме того, оно позволяет снять противоречие при рассмотрении таких случаев, как произведения с моделированным подтекстом, которые трудно объяснить, если исходить из жесткой закреплённости имплицитного или эксплицитного характера информации.

Исследование выявило определенные средства, которые могут использоваться создателем кинодискурса при кодировании подтекста; в этом случае они называются **средствами создания подтекста**. Если же мы проводим процедуру анализа с точки зрения реципиента сообщения, то эти же средства будут уже являться для него **маркерами наличия подтекста** – термин С. С. Сермягиной (2007) – элементами, наличие которых свидетельствует о «приращении смысла» эксплицитно выраженных элементов дискурса:

Маркерами подтекста в кинодискурсе являются название кинофильма и другие паратекстовые элементы; повторы слов в сильных позициях текста (начало и конец), нарушение узуальной нормы употребления любых элементов текстовой структуры (избыточность и недостаточность); антитеза на любом уровне (как на вербальном, так и на визуальном); повтор на сюжетном уровне, «рамочное» построение дискурса; метатекстовый комментарий (устный или в виде субтитров); появление интертекстуальных отсылок, а если весь фильм является интертекстуальной отсылкой, имеет место моделированный подтекст; резкое изменение невербальных компонентов кинодискурса (чаще всего изменение музыки и цветового оформления, а также ракурса съемки).

В работе обобщены средства создания подтекста в 8 рассмотренных фильмах.

*Таблица 1*

**Традиционные и специфические средства создания подтекста  
в кинодискурсе**

Год создания фильма	Название фильма	Традиционные средства создания подтекста	Специфические средства создания подтекста
1	2	3	4
1927	«Метрополис»	Особая роль названия, антитеза, лексический повтор, аллюзия, эмфатические конструкции	Противопоставление на уровне визуальных знаков
1931	«Огни большого города»	Особая роль названия, повтор на уровне сюжета («рамка»)	Музыка

Продолжение

1	2	3	4
1939	«Унесенные ветром»	Особая роль названия, интонация, паузация, хезитация, особый ритмический рисунок диалога, убыстрение и замедление темпа речи, логические ударения, вариативность диапазона, лексический повтор, повтор на уровне сюжета	Музыка, наложение текста на движущееся изображение, особое колористическое решение, противопоставление на уровне визуальных знаков
1958	«Головокружение»	Особая роль названия, интонация, паузация, хезитация, особый ритмический рисунок диалога, убыстрение и замедление темпа речи, логические ударения, вариативность диапазона, лексический повтор, сюжетный повтор, «рамка», минус-прием, эффект обманутого ожидания, параллелизм, метафора, интертекстуальные отсылки	Цветовой символизм, особые приемы работы с кинокамерой
1971	«Заводной апельсин»	Особая роль названия, интонация, паузация, хезитация, особый ритмический рисунок диалога, убыстрение и замедление темпа речи, логические ударения, вариативность диапазона, интертекстуальные отсылки, аллитерация, рифма, тропы, лексический повтор, повтор на уровне сюжета	Закадровый метатекстовый комментарий
1977	«Энни Холл»	Интонация, паузация, хезитация, особый ритмический рисунок диалога, убыстрение и замедление темпа речи, логические ударения, вариативность диапазона, интертекстуальные отсылки, лексический повтор, повтор на уровне сюжета («рамка»)	Использование субтитров одновременно с репликами персонажей, закадровый диалог
2003	«Догвилль»	Особая роль названия, интонация, паузация, хезитация, особый ритмический рисунок диалога, убыстрение и замедление темпа речи, логические ударения, вариативность диапазона, интертекстуальные отсылки, лексический повтор, использование паратекстовых элементов	Закадровый метатекстовый комментарий
2004	«Вечное сияние чистого разума»	Особая роль названия, интонация, паузация, хезитация, особый ритмический рисунок диалога, убыстрение и замедление темпа речи, логические ударения, вариативность диапазона, интертекстуальные отсылки, лексический повтор, повтор на уровне сюжета («рамка»), метафора, минус-прием	Противопоставление на уровне визуальных знаков

В ходе исследования установлено, что подтекст как информация, которая должна быть дешифрована зрителем, обязательно имеет материальную природу, то есть в качестве средств выражения подтекста выступают знаки языка разных уровней и невербальные средства. Крайним случаем «материализации» подтекста является его экспликация авторами.

Для кодирования микроподтекстов используются средства, действующие в пределах одной сцены.

На фонетическом уровне отмечена определенная ритмизация прозы («Головокружение», «Унесенные ветром»).

На морфологическом уровне зафиксирован лишь один случай полномасштабного эксперимента с морфологией слов в фильме «Заводной апельсин». Данный случай мы считаем, исключением, подтверждающим мысль, что диалог в фильмах жанра «драма», являясь придуманным, все же тяготеет к реалистичности.

На лексическом уровне главным средством создания подтекста в рассмотренных кинодискурсах выступает повтор отдельных слов и целых тематических групп слов.

На синтаксическом уровне средством выражения подтекста оказывается любое отклонение от стандартного построения предложения, например, параллелизм.

На паравербальном уровне средствами создания подтекста являются просодия, мимика, жестикаляция актеров.

Для кодирования макроподтекста используются средства, действующие на пространстве всего кинодискурса или требующие выхода за его пределы: лексический повтор, создание символов и лейтмотивов, антитеза, особое композиционное построение кинодискурса, главным образом повторы и «рамки», аллюзии и иные интертекстуальные и интердискурсивные отсылки, а также минус-прием, что аналогично способам создания подтекста в литературе и театральном искусстве.

В заключении представлены основные теоретические и практические выводы. Исследование показало, что в фильмах жанра драмы для создания подтекста задействуется весь арсенал приемов, известных в литературе и драматургии, а также приемы, специфические для кинематографа и маловероятные в других видах искусства.

Исследование фильмов жанра драмы в хронологическом аспекте показало, что изменения, произошедшие за время существования этого жанра, скорее касаются формальной стороны кинодискурса. Установлена важность коммуникативной функции подтекста и функции обеспечения целостности дискурса в ряде произведений современного киноискусства жанра драмы.

Исследование функционирования подтекста в фильмах других жанров позволит создать целостную концепцию функционирования подтекста в кинодискурсе и может служить основой выявления универсальных

механизмов коммуникации, осуществляемой посредством разных знаков в русле изучения креолизованных текстов.

Знания о выделенных маркерах подтекста могут быть использованы при анализе других креолизованных текстов (рекламный, пропагандистский дискурс), что может открыть перспективное направление в медиаобразовании (обучение декодированию подтекста в медиатекстах).

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

**Публикации в ведущих рецензируемых изданиях, определенных ВАК РФ:**

1. Зарецкая, А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе [Текст] / А. Н. Зарецкая // Вестник Челябинского государственного университета. – Сер. Филология. Искусствоведение. – № 16 (117). – Челябинск, 2008. – С. 70–74.

2. Зарецкая, А. Н. Фильм и киносценарий как взаимосвязанные дискурсы [Текст] / А. Н. Зарецкая // Вестник Челябинского государственного университета. – Сер. Филология. Искусствоведение. – № 34 (172). – Челябинск, 2009. – С. 43–47.

3. Зарецкая, А. Н. «Mockumentary» как особая форма англоязычного кинодискурса [Текст] / А. Н. Зарецкая // Проблемы истории, филологии, культуры. – № 3 (25). – Москва – Магнитогорск – Новосибирск, 2009. – С. 296–300.

**Публикации в прочих изданиях:**

4. Мошкович, В. М., Виноградова, А. Н. (Зарецкая, А. Н.). Деривационные модели неологизмов-существительных (на материале романа Э. Берджесса «Заводной апельсин») [Текст] / В. М. Мошкович, А. Н. Зарецкая // Актуальные вопросы лингвистики, страноведения, педагогики и методики преподавания иностранных языков. – Вып. 1. – Челябинск, 2000. – С. 43–50.

5. Зарецкая, А. Н. Кинодискурс как особый вид дискурса [Текст] / А. Н. Зарецкая // Вопросы теории индоевропейских языков. – Пермь: Прикамский социальный ин-т, 2007. – С. 18–24.

6. Зарецкая, А. Н. Кинодискурс: специфика формы и содержания (на материале анимационной сказки) [Текст] / А. Н. Зарецкая // Языки профессиональной коммуникации : сб. ст. участников III Междунар. науч. конф. (Челябинск, 23–25 октября 2007 г.) – Т. II. – Челябинск, 2007. – С. 139–142.

Подписано в печать 13.01.2010.  
Формат 60 х 90/16. Объем 1,3 уч.- изд. л.  
Тираж 100 экз. Бумага офсетная. Заказ 10.

Отпечатано на ризографе в типографии ГОУ ВПО «ЧГПУ».  
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69.